

**Tesis Doctoral**

**2015**



# **El arte de los violeros españoles, 1350-1650.**

**Javier Martínez González**

Licenciado en Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte  
Universidad Nacional de Educación a Distancia,  
Facultad de Geografía e Historia.  
Madrid.

Directora: Prof.a Dra. Esther Alegre Carvajal,  
Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Codirectora: Prof.a Dra. Susana Sarfson Gleizer,  
Universidad de Zaragoza.

TESIS DOCTORAL

AÑO 2015

## **EL ARTE DE LOS VIOLEROS ESPAÑOLES (1350-1650)**

Javier Martínez González

Licenciado en Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Facultad de Geografía e Historia, Madrid.

Directora: Prof.a Dra. Esther Alegre Carvajal, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Codirectora: Prof.a Dra. Susana Sarfson Gleizer, Universidad de Zaragoza.

*A Presen, Marina y Celia.*

## **AGRADECIMIENTOS.**

Son muchas las personas que me han ayudado desde el momento en el que tomé la decisión de embarcarme en este proyecto. No puedo recorrer mi memoria sin que antes me venga la imagen de mi familia, a la que tantos ratos he robado, aunque, a la vez, me haya acompañado compartiendo conmigo las alegrías de esta aventura. La receptividad con la que acogían cada nuevo dato, cada hallazgo, cada idea, me ha animado y, sobre todo, su actitud positiva, haciéndome entender en los bajones, que al final, esta tarea era importante. Muchos otros amigos, pertenecientes o no al apasionante mundo de la Música Antigua y la violería, han escuchado estoicos la locuacidad con la que descargaba en ellos la intensa carga emocional que iba acumulando en mis cotidianas visitas a los archivos. Son tantos, que ocuparían algunos legajos. Mis directoras, no me lo permiten. Ellos saben bien quienes son.

En segundo lugar, hubo una persona clave en mi decisión, Cristina Bordas. Desde mis primeras llamadas telefónicas, consultándole variopintos temas sobre violeros y vihuelas, siempre ha demostrado una generosidad difícil de agradecer. Cristina me dejó cajas enteras con artículos y trabajos publicados e inéditos y me regaló buenos consejos. Respondió a mis requerimientos, para participar y ayudarme, de muchas formas, en diferentes proyectos.

A los directores y conservadores de los museos que me han abierto sus puertas, Elena Hernando, del Museo Lázaro Galdiano, María Bolaños y María Ángeles Polo, del Museo Nacional de Escultura, Miguel Beltrán, del Museo de Zaragoza, Santiago Palomero, Museo Sefardí, Paz Olmos y Estrella Rodríguez, del Museo de Bellas Artes de Valencia. Y a los fotógrafos-amigos Antonio y Héctor Ceruelo, que me han permitido seguir admirando las imágenes de los instrumentos en sus magníficas fotos como si fueran cuadros.

Un reconocimiento especial merecen también los músicos-amigos Fernando Martín y Nadine Balbeisi. Hemos compartido días enteros intercambiando impresiones,

hiriendo la cuerda con el arco, experimentando aproximaciones entre las delicadas voces de Nadine y la de las vihuelas de arco. Mario Gros y Luis Miguel Bajén, incansables merodeadores de archivos, músicos e investigadores, de los que tanto he aprendido en método y pasión. Ignacio Navarro, impresor paciente. De nuevo, en su entorno, un nutrido grupo de amigos, amantes de la música, a los que desde aquí abrazo.

Un recuerdo muy especial también para los demás músicos que me han enseñado a comprender cómo un objeto se convierte en instrumento. Entre ellos, Eugène Ferré, Alfred Fernández, Alejandro y Pablo Baleta, Ariel Abramovich, Gloria Martínez, Isabel Abarzuza, Bor Zuljan, Carles Magraner, Hernán Cuadrado, Francisco Javier García, Kaoru Kakizakai, Horacio Curti, Miguel y Carlos Bonal, Manuel Vilas, Eduardo Gregorio, Fernando Marimón, Javier Marín, y tantos otros.

Al mecenazgo de los que creyeron que una escuela de violeros era posible en España seiscientos años después, aun siendo franceses: Isabelle Le Galo, Carlos Almeida, Marie Stéphane Maradeix, Victoire Dubruel, Dominique Gross. A quienes nos ayudaron a conseguirlo: Gloria Martínez, Secretaria del Conservatorio Superior de Música de Aragón, Chema Peralta, director de la Escuela Municipal de Música y danza de Zaragoza, a todos los amigos de la Fundación Rey Ardid, a Elena Begué.

José Luis Romanillos y Marian Harris Winspear han dedicado sus vidas a la investigación sobre la guitarra, la vihuela y los violeros. El maestro José Luis, además de inquilino perpetuo de los archivos, es también un gran violero. De ningún modo hubiera sido posible esta tesis sin las fichas biográficas individuales de violeros que han publicado, junto a la interesante documentación sobre el gremio que exhumaron. Ellos y otros amigos me ayudaron en algunos proyectos muy vinculados a los contenidos de esta investigación, como *Musas, Música, Museos y Joven Música Antigua*: Pepe Rey, Carmen Zavala, Francisco J. Martínez Gómez, Carlos Bonmatí...

Quiero también agradecer a mi colega, el violero Evaristo Bretos, con el que llevo años intercambiando experiencias, trazas y materiales, así como a todos los compañeros de la *Asociación Española de Luthiers y Arqueteros Profesionales*, que demuestran que un gremio de violeros es necesario, conveniente, e incluso posible, aun en el siglo XXI. A los nuevos “aprendices de violeros” de la *Escuela de Violeros de Zaragoza*, mis alumnos, de los que aprendo mucho cada día.

Joël Dugot, responsable de instrumentos musicales de cuerda pulsada del Musée de la Musique de París. Me facilitó el acceso a la vihuela Chambure y confiando en el interés de mis búsquedas, me ayudó a obtener los permisos para acceder al Musée Jac-

quemart-André de Paris. Allí, su conservador, Nicolas Sainte Fare Garnot, que me concedió el permiso para mi investigación. Gracias a los dos, pude admirar e investigar *in situ* estos dos instrumentos excepcionales. Agradezco también a M.Carmen de Jesús, Madre Superiora del Convento de la Encarnación de Ávila, los permisos que me permitieron examinar en reiteradas ocasiones los instrumentos allí conservados.

Finalmente, quiero agradecer a mi directora, Esther Alegre Carvajal, los ánimos y oportunos consejos que me ha dado desde el principio, cuando empezaba mis investigaciones para el DEA, en los cursos de doctorado de la UNED, así como a la codirectora, Susana Sarfson Gleizer, de la Universidad de Zaragoza, la aportación de las matizaciones y enfoques musicológicos.

A todos, mi gratitud.

# ÍNDICE GENERAL

Abreviaturas	14
Índice de tablas	16
<b><u>I.- INTRODUCCIÓN.</u></b>	
I.1.- OBJETO DEL ESTUDIO	18
I.2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN	21
I.3.- ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS DE PARTIDA	42
I.4.- METODOLOGÍA	44
I.4.1.-El necesario enfoque de la <i>violería</i> desde la historia cultural.	46
I.4.2.- Fuentes utilizadas	47
I.4.3.- Delimitación cronológica y espacial	50
<b><u>II.- EL OFICIO DE VIOLEIRO.</u></b>	
II.1.- LOS ARTESANOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII	54
II.1.1.- De los nombres del oficio: 1.- Lauderos, lauders, violeros, violeiros, facedores de vihuelas, vihueleros	54
II.1.2.- Focos activos en los siglos XIV y XV	58
II.1.2.1.- Corona de Aragón (Zaragoza, Barcelona, Valencia)	59
II.1.2.2.-Andalucía (Sevilla, Granada)	66

II.1.2.3.- Castilla (Toledo)	66
II.1.3.- Necesidad de recurrir a otras fuentes para el estudio de los violeros anteriores al siglo XVI	67
II.2.- DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS VIOLEROS DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII	70
II.2.1.1.Zaragoza	72
II.2.1.2.- Los focos andaluces	78
II.2.1.3- Valencia	84
II.2.1.4.- Toledo	85
II.2.1.5.- Madrid	87
II.2.1.6.- Alcalá de Henares	92
II.2.1.7.- Valladolid, Murcia, Palma y focos menores	96
II.2.2.- Ubicación de viviendas y talleres	99
II.2.2.1.- Situación de los talleres en la ciudad de Toledo en los siglos XVI y XVII	99
II.2.2.2.- Ubicación de los domicilios de los violeros españoles en las principales ciudades	101
II.3- LAS ORDENANZAS DE VIOLEROS	104
II.3.1.- Las primitivas organizaciones corporativas	104
II.3.2.- Las ordenanzas de la ciudad de Sevilla	106
II.3.3- Las ordenanzas de Granada y Málaga	113
II.3.4.- Un posible gremio en Jaén	116
II.3.5.- Ordenanzas de Lisboa	117
II.3.6.- Ordenanzas de Toledo de 1617	119

<b>II.4.- EL APRENDIZAJE</b>	<b>123</b>
<b>II.4.1.- Edades y tiempo de duración del período formativo</b>	<b>124</b>
<b>II.4.2.- Aspectos sociales y económicos del aprendizaje</b>	<b>126</b>
<b>II.4.3.- Contenidos del aprendizaje</b>	<b>131</b>
<b>II.4.4.-Los exámenes del <i>arte de la violería</i></b>	<b>134</b>
<b>II. 5.- VARIADA SITUACIÓN SOCIOECONÓMICA DE LOS VOLEROS. ENTRE LA SUPERVIVENCIA Y LA EMULACIÓN DE LAS ELITES URBANAS</b>	<b>137</b>
<b>II.5.1.- Algunos datos sobre la actividad productiva de los violeros</b>	<b>137</b>
<b>II.5.1.1.- Precio de algunos instrumentos construidos por los violeros</b>	<b>136</b>
<b>II.5.1.2.- Precios de vihuelas de mano y guitarras.</b>	<b>138</b>
<b>II. 5.1.3- Precios de instrumentos de arco</b>	<b>147</b>
<b>II.5.1.4.- Precios de laúdes, cítaras, arpás y otros instrumentos</b>	<b>148</b>
<b>II.5.1.5.-Arpas</b>	<b>153</b>
<b>II. 5.1.6.-Otros instrumentos</b>	<b>154</b>
<b>II.5.2.- Actividad económica de los talleres</b>	<b>155</b>
<b>II.5.3.- Mujeres violeras y mujeres de violeros</b>	<b>167</b>
<b>II.6.- EL VOLERO MATEO ARRATIA, UN EJEMPLO SINGULAR</b>	<b>172</b>
<b>II.6.1.- Antecedentes</b>	<b>172</b>
<b>II.6.2.- El documento</b>	<b>174</b>
<b>II.6.3.- Blasfemias en el ventorro</b>	<b>175</b>

II.6.4.- Inicio del segundo proceso. Enemistad de Juan Delgado	178
II.6.5.- “Confesarme he a un árbol”	183
II.6.6.- Conjurando a los demonios	184
II.6.7.- Acusaciones de herejía	187
II.6.8.- La huida de la cárcel	195
II.6.9.- La sentencia final	199
II.6.10.- Resumen de los hechos e informaciones de Interés sobre algunos violeros toledanos	201
II.6.11.- Relaciones personales y profesionales entre los violeros	205
II.6.12.- ¿Marginalidad o disidencia en Arratia?	207
 <u>III.- LOS INSTRUMENTOS MUSICALES: TEORÍAS, GEOMETRÍAS, ARQUITECTURAS, PROPORCIONES.</u>	
III.1.- TIPOLOGÍAS PRECEDENTES, LOS INSTRUMENTOS MONÓXILOS	215
III.2.- EL MITO DE LA TESTUDO, COMO ORIGEN DEL CÓNCAVO Y SU TRASLACIÓN HUMANÍSTICA A LA VIHUELA	219
III.3.- TEORÍAS ARISTOTÉLICAS SOBRE EL FUNCIONAMIENTO DEL CÓNCAVO”	228
III.4.- GEOMETRÍA Y VOLERÍA	233
III.5.- LAÚDES E INSTRUMENTOS “ALAUDADOS”	244
III. 5.1.- Los primeros laúdes medievales	247
III.5.2.- Laúdes « clásicos »	251

III.5.2.1.- Laúdes trazados a partir de un “huevo natural”	252
III.5.2.2.- Laúdes de base achatada	257
III.5.3- Instrumentos “alaudados”	259
<b>III.6.- GUITARRAS MEDIEVALES</b>	<b>263</b>
<b>III.7.- LAÚDES AGUITARRADOS</b>	<b>270</b>
<b>III. 8.- CUERPOS RESONANTES COMPLEJOS DE FONDO PLANO</b>	<b>276</b>
<b>III. 9.- CLASIFICACIÓN DE LOS CUERPOS RESONANTES EN FUNCIÓN DE LA DISPOSICIÓN Y FORMA DE SUS PAREDES VERTICALES</b>	<b>282</b>
III.9.1.- Cuerpos resonantes cerrados por dos laterales Enteros	284
III.9.1.1-Instrumentos ovalados	285
III.9.1.2.-Primeros pasos en el estrechamiento central de los cuerpos ovales	290
<b>III.10.- LA “CINTURA ARAGONESA”</b>	<b>307</b>
III.10.1.- Reflexiones en torno a los primeros hitos en la evolución morfológica del cuerpo sonoro de las vihuelas.	308
III.10.2.- Primeras variaciones sobre los cuerpos de doble simetría	314
III.10.3.- Variaciones más significativas de los esquemas primarios	319
<b>III.11.-EL PROBLEMA DEL PUENTE CURVO Y EL ABOVEDAMIENTO DE LA TAPA</b>	<b>323</b>
<b>III.12.-ARQUITECTURA DE LAS VIHUELAS. LA VIHUELA INTERIOR</b>	<b>336</b>
<b>III.13.- LOS CUERPOS CON “FORMA DE OCHO”</b>	<b>345</b>
<b>III.14.-ENTRE LA REGLAMENTACIÓN ESTRICTA DE</b>	

<b>LOS GREMIOS Y LOS MÁRGENES A LA CREATIVIDAD</b>	<b>361</b>
<b>III.15.- APROXIMACIÓN A LA METROLOGÍA, PROPORCIONES Y TRAZADO DE LAS VIHUELAS “GUADALUPE” Y “CHAMBURE”</b>	<b>365</b>
III.15.1.- Los sistemas metrológicos antiguos	365
III.15.2.- Medidas premétricas utilizadas en la traza de la vihuela Guadalupe	369
III.15.3.- Distancias entre los grupos decorativos de la vihuela Guadalupe	372
III.15.4.- Posible procedimiento geométrico para trazar la caja de resonancia de la vihuela Guadalupe	377
III.15.5.- Estudio metrológico de la vihuela Chambure	379
III.15.6.- Trazado geométrico del cóncavo de la vihuela Chambure	380
<b>III.16.- PROPORCIONES ARMÓNICAS ADECUADAS A LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. LAS TEORÍAS DE NASSARRE</b>	<b>383</b>
III.16.1.- Proporciones de la vihuela Chambure del Musée de la Musique de Paris según el sistema de Nassarre	389
III.16.2- Conclusiones sobre metrología y proporciones	393
<b>IV.- ORNAMENTACIÓN Y MATERIALES.</b>	
<b>IV.1.- LA PIEL DE LAS VIHUELAS. MARQUETERÍA</b>	<b>396</b>
IV.1.1.-Marquetería, las vihuelas de piezas	397
IV.1.2.- El cuello y la cabeza de la vihuela Guadalupe	400
IV.1.3.-Las composiciones del fondo, pervivencia del	

léxico ornamental de raigambre islámica	401
IV.1.4.- Los aros y el diapasón: Piezas engarzadas mediante complejos machiembrados	404
<b>IV.2.- LACERÍA INSTRUMENTAL</b>	<b>407</b>
IV.2.1.- Informaciones que puede aportarnos el estudio de los lazos	407
IV.2.2.- Los lazos medievales, tipologías y evolución	409
IV.2.2.1.- Las tapas perforadas	408
IV.2.2.2.- Los primeros lazos	409
IV.2.2.3.- Los lazos primitivos. Esquemas simples	410
IV.2.2.4.- Las figuras compuestas	413
IV.2.2.5.- Los lazos compuestos más evolucionados y la génesis de la tipología más reiterada en la luthería europea de los siglos XVI y XVII	415
IV.2.2.6. Los lazos curvilíneos	419
IV.2.3.- La lacería de los siglos XVI y XVII	421
IV.2.4.- Los lazos de la vihuela Guadalupe. El hexagrama	426
IV.2.5.- El lazo de la vihuela de la iglesia de la Trinidad de Segovia	429
IV.2.6.- Los <i>lazos de treinta y seis</i>	430
IV.2.7.- Proliferación de los <i>lazos de treinta y seis</i> y sus principales variantes en España e Italia.	441
<b>IV.3.- LAS TARACEAS.</b>	<b>445</b>
IV.3.1.- Técnica del taraceado	445
IV.3.2.- Taraceas en estrella de seis	447
IV.3.3.- Taraceas cuadradas	450
IV.3.4. Otros tipos de taraceas	453

IV.3.5.-Composiciones de taraceado sobre la tabla armónica	458
<b>IV.4.- MATERIALES</b>	<b>465</b>
IV.4. 1.- Teorías vigentes en la Baja Edad Media y Renacimiento sobre la tala y sazón de las maderas.	466
IV.4.2.- Maderas autóctonas destinadas a la confección de la caja de resonancia	469
IV.4.3.- Maderas exóticas destinadas a instrumentos de lujo	478
IV.4.4.- Maderas destinadas a la tapa de los cordófonos	484
IV.4.5.- Barnices, colas y linos	486
<b>V. – LOS SIGLOS DE LAS VIHUELAS.</b>	
V.1.- LOS INSTRUMENTOS COMO SUJETO DE INTERCAMBIO. TRASIEGOS COMERCIALES E INTERACCIONES CULTURALES EN EL CONTEXTO EUROPEO	494
V.1.1.- El comercio de instrumentos musicales en el siglo XV, según los <i>Libros de Collidas</i> del Reino de Aragón	495
V.1.2.- Laúdes y violas “alla spagnola”, preferencias de Isabella d’Este y otros humanistas italianos por el sonido de los instrumentos españoles	499
V.1.3.- El retorno de influencias desde Italia hacia España en la segunda mitad del XVI y principios del XVII	510
V.1.4.- Herencias e invariantes del léxico órgano-lógico español en Europa	515
<b>V.2- LOS INSTRUMENTOS MUSICALES COMO ALEGORÍA. METÁFORA Y SÍMBOLO</b>	<b>518</b>

V.2.1.- El universo como instrumento músico y las Vihuelas como símil de la unidad y armonía del cosmos	520
V.2.2.- Vihuelas como imagen del alma o del cuerpo humano perfectos	525
V.2.3.-Instrumentos como alegoría de la divinidad, el martirio, la virtud	528
V.2.4.- Correspondencias simbólicas entre instrumentos e instituciones eclesiásticas	537
V.2.5.- Instrumentos musicales como metáfora de poetas en “El Criticón”, de Gracián	540
V.2.6.- Arpas, vihuelas y república	542
V.2.7.- Anatomía de la vihuela en Quevedo, Góngora, Lope de Vega y Gaspar Aguilar	544
V.2.8.- Efectos del sonido de la vihuela en la naturaleza, la salud y el ánimo de los hombres	547
V.3.- LA VOZ DE LAS VIHUELAS	552
<b><u>VI.- CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS</u></b>	
VI.1.- CONCLUSIONES	575
VI.2.- NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN PROPUESTAS	584
<b><u>VII. BIBLIOGRAFÍA</u></b>	586
<b><u>VIII.- APÉNDICES</u></b>	
VII. 1.- APÉNDICE DOCUMENTAL	618
VII. 2.- APÉNDICE ESTADÍSTICO	706

## **ABREVIATURAS.**

ACA.: Archivo de la Corona de Aragón.

ACV.: Archivo de la Catedral de Valencia.

AGI.: Archivo General de Indias.

AGPRM: Archivo General del Palacio Real de Madrid.

AGV.: Archivo General de Valencia.

AHDM: Archivo Histórico Diocesano de Málaga.

AHN.: Archivo Histórico Nacional.

AHPCO: Archivo Histórico Provincial de Córdoba.

AHPM.: Archivo Histórico Provincial de Madrid.

AHPMA: Archivo Histórico Provincial de Málaga.

AHPT.: Archivo Histórico Provincial de Toledo.

AHPS.: Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

AHPV.: Archivo Histórico Provincial de Valladolid.

AHPZ.: Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.

AMM.: Archivo Municipal de Madrid.

ARCHV: Archivo de la Real Chancillería de Valladolid.

ARCM.: Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa.

AOFCT.: Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo.

APNZ.: Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza.

APC.: Archivo Provincial de Córdoba.

APS.: Archivo Provincial de Sevilla.

Doc: documento.

Exp.: expediente.

Fols.: folios

Leg.: legajo.

MBBAC: Museo de Bellas Artes de Valencia.

MFLG: Museo Lázaro Galdiano.

MNAC: Museo Nacional de Arte de Cataluña.

MNE: Museo Nacional de Escultura.

MNP: Museo Nacional del Prado.

MSCT: Museo de Santa Cruz de Toledo.

MZ: Museo de Zaragoza.

NIG: Número e inventario general.

Núm.: número.

Pg.: Página

Prot.: protocolo.

R: recto

RAH: Real Academia de la Historia.

Stes.: Siguientes

Vto: vuelto.

## **ÍNDICE DE TABLAS.**

Tabla 1.- Algunas formas de denominar a los constructores de instrumentos de cuerda con anterioridad a 1502 .....	57
Tabla 2.- Resumen de la distribución geográfica de los violeros españoles en los siglos XVI y XVII. ....	71
Tabla 3.- Situación de algunos talleres en la ciudad de Toledo.....	99
Tabla 4.- Situación de las casas de los violeros en las principales ciudades españolas.....	102
Tabla 5.- Cuadro de faltas, penas y destino de las multas a los miembros del gremio de carpinteros de Sevilla (carpinteros de los blanco, carpinteros de los prieto, violeros y entalladores).....	112
Tabla 6. Muestreo de contratos, con edad de los aprendices y duración del período de aprendizaje.....	125
Tabla 7.- Computación y equivalencias de algunas monedas españolas a principios del siglo XVI.....	138
Tabla 8.- Precio de algunas vihuelas.....	141
Tabla 9.- Precio de algunas guitarras.....	144
Tabla 10.- Precios de instrumentos de arco.....	148
Tabla 11.- Algunos precios de laúdes, archilaúdes y tiorbas. ....	150
Tabla 12. Algunos precios de arpás.....	153
Tabla 13.- Algunas compras de cuerdas entre 1541 y 1613.....	161
Tabla núm. 14.- Medida en metros de algunas varas castellanas.....	366
Tabla núm. 15.- Medidas de la traza de la vihuela Guadalupe.....	371
Tabla núm.16. Medidas entre los grupos ornamentales de la vihuela Guadalupe.....	375
Tabla núm. 17.- Equivalencias de algunas medidas de la caja de resonancia de la Vihuela Chambure.....	379
Tabla núm. 18.-Proporciones propuestas por Nassarre.....	386

## **I.- INTRODUCCIÓN.**

## 1.1.- OBJETO DEL ESTUDIO.

Los instrumentos se erigen como un nuevo registro de la historia, parcela de escritura del pasado y tesela del mosaico de la memoria, pese a que la gran mayoría de los llamados *instrumentos antiguos* han desaparecido y hemos de filtrar intelectualmente el significado de las fuentes iconográficas que testimonian su presencia. Siendo objetos de permanente intercambio y necesario acompañamiento de viajeros, se convirtieron en uno de los vehículos de transmisión estética y cultural más efectivos. Los músicos que transitaban por las cortes europeas durante la Edad Media y primer Renacimiento se acompañaban de sus propios instrumentos y éstos despertaban en los lugares de destino tanto interés como las mismas músicas interpretadas con ellos. Los comentarios que los instrumentos ibéricos suscitaban entre los tratadistas y teóricos de otros lares son algunas de las primeras pistas que nos advierten de la singularidad de las creaciones e innovaciones de los violeros hispánicos.

Las reiteradas alusiones a la existencia de unos instrumentos muy distintos a los italianos, construidos según procedimientos “alla spagnola” y dotados de unas voces muy peculiares, de gran atractivo, según varios testimonios que estudiaremos; los comentarios de Tinctoris y otros tratadistas y teóricos, redundando en estas singularidades, son las primeras fuentes que perfilan una personalidad concreta en los instrumentos que se configuraron en España entre los siglos XIV y XVI. A ellas se suman evidencias iconográficas, que manifiestan rasgos morfológicos y ornamentales propios, así como noticias documentales que acreditan la pervivencia de una forma de construir claramente diferenciable de la habitual en el resto de Europa. La normativa gremial tardía que exigía en algunos exámenes conocer otras hechuras, al modo extranjero, vienen a añadir nuevos indicios que nos advierten de la presencia de dos concepciones distintas. Pero ¿cuáles son las diferencias entre las formas de construir “alla spagnola” y “a imitación de los extranjeros”, durante un largo período de tiempo que se extiende desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siglo XVII?

Numerosos intelectuales, escritores, filósofos, historiadores del arte, e incluso artistas vienen recurriendo en la idea de la existencia de un “arte español”. Se ha ido generando una acumulación de criterios y opiniones dentro y fuera de nuestras fronteras al respecto. Pintura, escultura, arquitectura, son manifestaciones que han merecido la atención de estos teóricos y las visiones, en ocasiones contrapuestas, respecto a la existencia de un hilo conductor, de unos rasgos o un espíritu unificador y atemporal son muy reco-

nocidos por la historiografía. Desde un ámbito distinto que ocupa un espacio poco visible, pero observable, la violería española recibió los comentarios de teóricos extranjeros coetáneos que encontraron en ella el origen de morfologías y estructuras fundamentales, como base imprescindible a partir de las cuales nacieron nuevos instrumentos, o se desarrollaron, en toda Europa. ¿Puede hablarse, entonces, de una violería hispánica.

Si así fuera, ¿cuáles fueron los determinantes que permitieron o provocaron su nacimiento? Veremos si se trata de un hecho endógeno, o sometido a influencias internacionales, más o menos intensas o variables a lo largo de la historia. Y si, de algún modo, podría considerarse como un nuevo elemento que sume matices a la controvertida idea de la identidad artística de “lo español”. De esta pregunta central surgen nuevas líneas en torno a la personalidad artística o artesanal de los instrumentos y de sus creadores, dudas y cuestiones que iremos atendiendo a lo largo de este trabajo, como un conjunto de reflexiones complementarias.

Algunos enfoques musicológicos y organológicos ya han advertido sobre la presencia de determinados elementos genuinos. Pero nuestra propuesta no nace a partir de pretensiones intelectuales para definir un concepto, una idea cerrada en torno a un nuevo eje que añada argumentos a la consabida teoría de la identidad artística de “lo español”. Más allá, nos interesa localizar los mecanismos particulares que permitieron el nacimiento de algunos instrumentos, el estudio de los entornos culturales y sociales en que se desarrollaron, justificaron y mantuvieron durante un periodo histórico muy prolongado, hasta convertirlos en referente, modelo y base de un universo organológico que se extendió fuera de nuestras fronteras.

Para llegar a la comprensión de este fenómeno precisaremos, en primer lugar, analizar a sus creadores, los violeros y, en segundo, a las teorías que motivaron los cambios y dieron lugar a soluciones físicas, geométricas y “arquitectónicas”, peculiares.

Desde allí surgirán otras cuestiones estéticas referidas a los instrumentos, como objetos, o a las habilidades y recursos utilizados por sus creadores para modular sus voces y dotarlas de cualidades concretas. La primera de estas dos líneas tendrá en cuenta una rica diversidad de características que integran la propia personalidad de los instrumentos. En ella intervenían meditadas proporciones, morfologías adaptadas al uso musical, ornamentación, elección de materiales concretos para cada una de sus partes, dentro de unos esquemas de relaciones y asociaciones. La segunda indagará las búsquedas de los violeros, sus aspiraciones para el producto sonoro, sometido o no a pautas

concretas. Intentaremos averiguar factores que intervienen en las voces, intuidos o constatados a partir del estudio de algunos planteamientos teóricos, planes geométricos, trazados, materiales o procesos de construcción y acabado.

Nos interesa, también, poner el punto de mira en la sociedad receptora de estos productos culturales. La ingente producción de instrumentos en la España del XVI, sobre todo, dirigida a todos los estratos sociales, adaptándose a ellos en calidades diferentes, dio lugar a tradiciones simbólicas y literarias muy notables, en las que los instrumentos en general y, entre ellos, muy en particular, la vihuela, fueron protagonistas.

.

## 1.2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Los violeros y su arte han suscitado el interés de muchos investigadores. Una larga historiografía, ya iniciada en el siglo XVIII, se preocupó en un primer momento por el estudio del gremio y sus ordenanzas. Estos trabajos respondían a criterios muy diversos, en función de las motivaciones culturales de sus autores, o los filtros de interés personal. Las primeras transcripciones de las ordenanzas de los violeros sevillanos las recogió el padre jesuita Esteban Terreros en 1758<sup>1</sup>. En esta primera ocasión, la alusión se utilizó como complemento de una aproximación muy esbozada a la música española de la época de los Reyes Católicos. Terreros tradujo el *Espectáculo de la Naturaleza* del francés Noël-Antoine Pluche. Con este trabajo pretendía comentar unos 1500 términos, en lo que sería el germen de su posterior diccionario de las artes, ciencias y técnicas<sup>2</sup>. En él recoge la voz “violero”, con el significado de “antic, el oficial guitarrista etc, que hacía instrumentos de música”. Es interesante la notación que indica que este término ya era anticuado, sobre todo si tenemos en cuenta que este diccionario, aunque publicado en Madrid entre 1786-93, fue escrito antes de 1767<sup>3</sup>.

Algunas décadas más tarde volvemos a recoger noticias tempranas de las antiguas disposiciones corporativas de los gremios de violeros, en una sucesión de documentos con clara intención renovadora. Campomanes, en algunos de sus discursos ilustrados, incluye una historia de los oficios y de los gremios desde la antigüedad, Grecia, Roma y las épocas de los godos. Más adelante resume las ordenanzas de violeros de Sevilla y otras ciudades, mostrándose crítico con la enseñanza tradicional y propugnando nuevos sistemas de formación profesional<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> TERREROS Y PANDO, Esteban: *Espectáculo de la Naturaleza*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1758, p. 84.

<sup>2</sup> TERREROS Y PANDO, Esteban: *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Tomo tercero. Madrid, Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1788, p. 805.

<sup>3</sup> ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro: “En torno al Diccionario de Terreros”, en *Bulletin Hispanique* 94, Bordeaux-Brière, 1992, pp. Del mismo autor: “El P. Terreros antes y después de la expulsión”, en TIETZ, Manfred y BRIESEMEISTER, Dietrich, *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*. Actas del coloquio internacional de Berlín, Madrid, (1999), pp. 559-572.

<sup>4</sup> RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid, Antonio de Sancha, 1775. Del mismo autor: *Apéndice a la educación popular. Parte tercera, que contiene un discurso sobre la legislación gremial, contrahido á lo que resulta de nuestras leyes, y ordenanzas municipales de los pueblos*. Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1776, pp. LIX –LXV.

Desde puntos de vista muy diferentes, casi todos los musicólogos interesados por la vihuela o incluso por la música ibérica renacentista, incluyeron en sus estudios alusiones a estas reglamentaciones, pero fueron pocos los que en sus tratados musicológicos añadieron reflexiones de interés más allá de este recuerdo<sup>5</sup>. Se situaban en un momento de reencuentro con la música antigua española y muy en especial con un instrumento tan emblemático como la propia vihuela. En este contexto surgió una sucesión de alusiones al peculiar instrumento más o menos afortunadas en obras generales. En nuestra síntesis no incluiremos las meramente musicológicas, por no pertenecer a nuestro tema<sup>6</sup>.

Mariano Soriano Fuertes apenas dedicaba escuetas reflexiones a la presencia de un arte de la violería en base al conocimiento de las ordenanzas de Sevilla, aludiendo a los sistemas de transmisión y enseñanza del oficio recogidos en ellas<sup>7</sup>. Sebastián Castellanos de Losada, tras recopilar algunos fragmentos literarios en los que aparecen referencias a la vihuela, se sitúa entre quienes la veían como la versión culta de la guitarra: “La guitarra es la reina de los instrumentos españoles de cuerda. A lo mismo que los hebreos llamaron *cítara*, denominaron *lira* los griegos, y los españoles cultos *vihuela o vigüela*”<sup>8</sup>. A continuación se aventura a atribuir algunos rasgos organológicos infundados a la vihuela: “No consistiendo la diferencia notable, más en que la guitarra se arma con cuerdas de tripa y aquellas con cuerdas de tirado metal, heridas con un puntero de pluma o púas metálicas, o de otra materia. Los tres instrumentos son substancialmente

<sup>5</sup> Estudiosos de otras disciplinas, incluyeron recuerdos a las ordenanzas de violeros, como MARIÁTEGUI, Eduardo: *Tercera edición del tratado de Diego López Arenas, Carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Madrid, 1867. SALVÁ Y MALLÉN, Pedro: *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Olga, 1872:

*Vihuela y guitarra eran dos instrumentos análogos, pero distintos. El primero, de mayor tamaño que el segundo, tenía por lo general seis cuerdas, en las que se tocaba solamente punteado, ya música de concierto o ya de acompañamiento al canto. Era el instrumento aristocrático, digámoslo así.* p.3319. Más adelante habla de la guitarra como un instrumento vulgar.

<sup>6</sup> Pepe Rey ha dedicado un artículo a este momento historiográfico, compilando algunas de las primeras alusiones a la vihuela y los vihuelistas que no vamos a duplicar. REY, Juan José: “Los siglos oscuros de la vihuela”. *Veterodoxia*, 2011. [www.veterodoxia.es](http://www.veterodoxia.es). De este mismo autor, ver REY MARCOS, Juan José y NAVARRO, Antonio, *Los instrumentos de púa en España, bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

<sup>7</sup> SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios, hasta el año de 1850*. Tomo tercero. Madrid, Martín Salazar; Barcelona, Narciso Ramírez, 1855, p. 93 y sigs.

<sup>8</sup> SEBASTIÁN CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio: *Discursos histórico-arqueológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español*. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1854, p. 850.

uno mismo”. Incluso propone una curiosa etimología: “Debió darse el nombre de vihuela a la guitarra por la fuerza que hacen las tablas tirantes sobre una tabla delgada, porque su voz se compone de *vis*, fuerza, y *duela*, tabla delgada, saliendo la palabra *viduela*, de la que deriva *vihuela* o *viola*, como llaman los portugueses a nuestra guitarra”<sup>9</sup>. Concluye con que este instrumento es el padre de todos los de cuerda y atribuye a la guitarra el papel emblemático de la música española<sup>10</sup>. Una muestra muy palpable del desconocimiento generalizado sobre la personalidad organológica de la vihuela a mediados del siglo XIX, la constituye la definición que incluye el diccionario de Parada<sup>11</sup>, para quien una *viella* o *vihuela* pertenecía a la estirpe de los instrumentos de cuerda frotada mediante una rueda.

Uno de los primeros estudiosos que se interesaron por los constructores de instrumentos musicales en España de una forma más clara fue Francisco Asenjo Barbieri<sup>12</sup>. Después de una encendida defensa de la cultura española y una crítica apasionada de la incuria española y del olvido y desprecio que los estudiosos extranjeros, en particular los franceses<sup>13</sup>, le dispensaban, incluyó en el *Almanaque del Museo de la Industria*, un

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 850.

<sup>10</sup> “Pasó de los romanos a los españoles la guitarra, si ya no la tenían antes, como pudiera ser, y desde entonces puede considerársela el instrumento nacional por excelencia, por ser el más usado de nuestro pueblo, que acompaña con él sus graciosos cantares, y que le sirve mejor que otro alguno en las provincias meridionales para sus bailes y diversiones.” *Ibidem*, p. 851.

<sup>11</sup> PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico histórico y bibliográfico de la música*. Madrid, 1865, Santos Larxé, p. 379.

<sup>12</sup> ASENJO BARBIERI, Francisco: “De la fabricación de instrumentos de música en España en los siglos XV, XVI y XVII.”, en *Almanaque de el Museo de la Industria para 1872, publicado bajo la dirección de Eduardo de Mariátegui con la colaboración de los señores Asenjo Barbier, Balaguer, Borrell, Cubí, Fernández de Velasco, Fulgosio, Manjarrés, Poleró, Rico y Sinobas, Rojí, Doctor Thebussen, Tubino, Urgellés de tovar, Vicuña, Villaamil y Castro etc.* Madrid, imprenta de Rivadeneira, 1871, pp.30-39.

<sup>13</sup> En uno de sus párrafos más exaltados, decía lo siguiente:

Por otra parte no sé qué tiene España para los franceses que cuando éstos tratan de nuestras cosas lo hacen con el mayor desprecio ó con la más completa ignorancia y mala voluntad. Ellos nos niegan en absoluto nuestros merecimientos en las ciencias exactas y sin embargo un español Pedro Ciruelo fue quien primero enseñó matemáticas en París, tratan con desdén á nuestros médicos y químicos y el arte de curar debe á un español D Mateo Orfila que llegó á ser uno de los primeros médicos de Europa los célebres tratados de medicina legal de toxicología que sirven de texto en las escuelas de Francia, á cierto sabio francés se le ocurre decir y publicar que en pintura no hay escuela española y sin embargo el cuadro mejor del Museo del Louvre es una Concepción de Murillo robada á España por el mariscal Soult. Pero á qué cansarnos en citar hechos de tanto bulto. Examínense los libros y periódicos que diariamente arrojan de sí las prensas francesas y en ellos se verá consignado que en España no hay buenos comestibles y que las aguas son turbias, que nuestros magnates son capitanes de bandoleros, que nuestras damas llevan navaja en la liga, fuman, tocan las castañuelas y bailan el bolero. En una palabra no

artículo sobre los constructores españoles de instrumentos. Iniciaba sus reflexiones a partir de la pregunta “¿dónde y por quién se fabricó la gran variedad de instrumentos rústicos y vulgares de que el pueblo español se servía para sus solaces?” Tras defender la riqueza cultural de los instrumentos populares, construidos por aldeanos, se ciñó a tratar los instrumentos que él llamaba *puramente artísticos*, dividiéndolos en dos grandes secciones. La primera sobre el órgano y los organeros, la segunda sobre el resto de los instrumentos musicales construidos por fabricantes especializados en los siglos XV, XVI y XVII. Dedicó especial atención y comentarios a las ordenanzas de violeros de Sevilla, intuyendo de ellas la pujanza de un gremio muy activo, según juzgaba a partir de la gran cantidad de información que logró reunir sobre algunos destacados violeros tardíos<sup>14</sup>. Concluía su artículo con un resumen del *Inventario general de los bienes y alhajas de 10s cuartos de SS MM*, manuscrito original en folio con fecha 14 de mayo de 1602 que se conservaba en el Archivo de Palacio, todo para demostrar la

sinrazón de los historiadores extranjeros que no hacen mención de los fabricantes españoles de instrumentos musicales y que miran con desdén el cultivo dado al arte músico en España, donde siempre hemos estado, cuando menos, al nivel de las naciones más adelantadas.

En relación al olvido de los constructores de instrumentos en España, defendía vehemente el arte de los organeros y violeros españoles:

En prueba de esto, búsquese en las obras publicadas noticias sobre nuestros fabricantes de instrumentos de música, y se verá con asombro que ni siquiera se hace mención de España en el particular: y digo con asombro, porque no puede admitirse en buena crítica que vinieran del extranjero absolutamente todos los instrumentos usados en España con tan excesiva profusión por el pueblo en general, por los trovadores y juglares, y particularmente por la Iglesia, en cuya multitud de catedrales, colegiatas, conventos y parroquias había siempre por lo menos un órgano para acompañar a los oficios divino (...) pretendía llamar la atención sobre esta ignorada sección de nuestra historia musical.

---

tratan los franceses de los asuntos de España como no sea para tergiversarlos y falsearlos con la más insigne mala fe...

14

“Esta ordenanza por sí sola dice más que cuanto yo pudiera decir para ponderar la importancia y desarrollo que en los siglos xv y xv había alcanzado la fabricación de instrumentos musicales en España y si á ello se añade que en aquella época no se consideraba completa la educación de una persona decente si ésta no tañía algún instrumento vendrémos á sacar la consecuencia de lo muy numeroso y diestro que sería el personal de violeros. Desgraciadamente yo no puedo aún citar el nombre de ninguno de los que florecieron hasta el último tercio del siglo XVI, pero en cambio á fines del mismo siglo ya me encuentro á Juan de Rojas Carrión, violero de Palacio y en el siglo XVII hallo á Pablo de Herrera Pedro de Aldao Manuel de Vega el dicho Mateo de Ávila Salazar Mateo de Córdoba y Antonio de Zulueta españoles todos y fabricantes de la Real Cámara y Capilla” 7

En sus manuscritos, publicados en 1986 en dos volúmenes, Asenjo Barbieri no dudaba en conceder un espacio muy amplio a las noticias que recogió sobre violeros que trabajaron al servicio de la Corte, extraídas de la amplia documentación histórica que estudió durante años<sup>15</sup>.

El trabajo de Asenjo Barbieri fue ya un principio sólido desde el punto de vista teórico sobre los instrumentos. Aportó una de las primeras reflexiones sobre el interés cultural y artístico de los violeros y sus creaciones. Menéndez Pelayo le agradeció la gentileza de abrirle su biblioteca e ilustrarle en el conocimiento que Asenjo manifestaba por los instrumentos medievales y renacentistas, aunque Menéndez Pelayo no mostrara el mismo interés por los creadores que por los instrumentos, como herramienta sometida a los usos musicales<sup>16</sup>.

Pedrell, considerado como el fundador del nacionalismo musical español, a finales del siglo XIX se interesó sobre los violeros de forma similar a la de su amigo Asenjo Barbieri, publicando un artículo sobre violeros y violería<sup>17</sup>. En él analizaba su papel como creadores, deteniéndose en las características de sus producciones. Ambos autores, Asenjo Barbieri y Pedrell, intercambiaron cartas en las que afloraba un claro componente nacionalista<sup>18</sup>. El universo de los instrumentos musicales y sus creadores se integraban en esta visión, con argumentos basados en su extensa erudición y en la necesidad de revalorizar la escuela musical española, francamente devaluada en aquellos años<sup>19</sup>. La violería se incluía de este modo en el conjunto de las aportaciones populares

<sup>15</sup> Sus manuscritos dieron lugar a esta publicación en dos volúmenes: CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles*, (Legado Barbieri), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, y *Documentos sobre Música Española y Epistolario*, (Legado Barbieri). Madrid, Banco Exterior, 1986. El primero es un denso compendio de noticias de enorme interés para la historia de la música, los instrumentos y los violeros, mientras el segundo, recoge 3.414 cartas que Barbieri recibió de diferentes personalidades de la política, la cultura, el arte y el pueblo llano con quien se carteaba.

<sup>16</sup> MENENDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, CSIC, Ediciones Raycar, 1993.

<sup>17</sup> PEDRELL, Felipe: «Artes industriales: de violería y violeros», en *Revista la Alhambra*, 2 276, Granada, 1898.

<sup>18</sup> Sobre este tema puede consultarse CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri, el hombre y el creador*. Oviedo, ediciones del ICCMU, 1994. Del mismo autor, “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. En *Recerca Musicològica*, n. 11-12 (1991), pp. 259-272.

<sup>19</sup> Sobre las relaciones de Pedrell y Barbieri con los belgas Mahillon, Gevaert y Vander Straeten, ver BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “La collection Barbieri de Madrid”, *Musique, Images, Instruments*, 9 (2007), p. 28-51.

Ver también, de la misma autora: “Las relations entre Paris et Madrid dans le domaine des instruments à cordes: 1800-1850”, *Musique. Images. Instruments*, 1 (1995), p. 85-97.

o regionales españolas, como base de grandes creaciones artísticas, de forma similar, por ejemplo, a como sucediera con el reconocimiento de la calidad de la zarzuela. Según Serge Salaün, esta teoría se convirtió en la base de una doctrina estética “tanto para los ideólogos burgueses como Barbieri o Peña y Goñi, como para los que, como Salazar, elaboran una crítica republicana de ruptura (dentro de lo que cabe), con la sociedad burguesa”<sup>20</sup>. En todo caso, para Salazar, mientras Pedrell es un nacionalista erudito<sup>21</sup>, Barbieri es un castizo<sup>22</sup> y el vocablo vihuela, sería la españolización del término italiano viola<sup>23</sup>, teoría criticada por Emilio Pujol posteriormente<sup>24</sup>.

Con el resurgir de la Música Antigua, aparecía un creciente interés por la recuperación de algunos instrumentos históricos, como la viola da gamba o el laúd en toda Europa. En paralelo, muchos guitarristas se acercaban a un repertorio para vihuela, que pese a su lejanía les resulta muy fresco<sup>25</sup>. Emilio Pujol mantuvo las reivindicaciones nacionalistas anteriores interesándose, al igual que otros músicos coetáneos, por la vihuela como guitarrista, por un lado, e investigador, por otro. Utilizó intelectualmente la vihuela como símbolo de amalgama de músicas y artes como uno de los mejores emblemas de lo hispánico. Fue el primero en identificar el instrumento perteneciente a la colección de Nélie Jacquemart como una vihuela de mano en 1936, en uno de sus viajes a París. A partir de este hallazgo, el propio Pujol, en colaboración con el pianista José Viñes, encargó a Miguel Simplicio una copia del original, iniciando una corriente histo-

<sup>20</sup> SALAÜN, Serge: “España empieza en despeñaperros. Lo andaluz en la escena nacional), en LISSORGES, Iván y SOBEJANO, Gonzalo, coord., *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Presses Universitaires du Mirail, Université de Tolouse Le Mirail. Tolouse Cedex, 1998, p.217.

<sup>21</sup> Buena prueba de erudición, nos ofrece su monumental obra: PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua*. Barcelona, J.Gili, 1901.

<sup>22</sup> SALAZAR, Adolfo: *La Música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930, p.50.

<sup>23</sup> SALAZAR, Adolfo: La música en la sociedad europea, Tomo III, 1946, p. 473.

<sup>24</sup> PUJOL, Emilio: *Tres libros de música en cifra para vihuela. Alonso Mudarra, transcripción y estudio por Emilio Pujol*, CSIC, Barcelona, 1984, p.6.

<sup>25</sup> Un texto muy gráfico al respecto, lo encontramos en una crítica anónima sobre Weckelin publicada en la *Biblioteca Fortea, Revista Musical*. Madrid, 5 de abril de 1936, año II, núm. 16.: “J. B. Weckelin y su guitarra”, pp. 2- 4.

¿Habéis notado que, más pronto o más tarde, todos los guitarristas se apasionan por la música antigua? Hablo, evidentemente, de los guitarristas que se han formado según los clásicos y no de los artistas populares, muchos de los cuales no conocen una nota de música, pero que conservan, para encanto nuestro, las canciones del pueblo y sus bailes. La guitarra, hija de la vihuela, incita al aficionado a explorar los pasados siglos. Por poco amante de la pintura que sea un guitarrista, hele aquí pensativo ante las obras maestras de los museos que representan músicos tocando el laúd, la vihuela o la guitarra.

ricista que propugnaba la utilización de vihuelas históricas en la interpretación de la música escrita cuatrocientos años antes.

La vihuela Guadalupe, desde su aparición, despertó el interés de muchos estudiantes y mereció un gran número de publicaciones<sup>26</sup>. Algunos de estos trabajos son descriptivos, plantean cuestiones alejadas de nuestro tema, o reiteran estudios anteriores sin efectuar nuevas aportaciones, por lo que no nos detendremos en ellos. Otros, sin embargo, son fundamentales y representan sucesivos avances en la comprensión del arte de la violería. Entre los trabajos iniciales podemos incluir los artículos de Prynne<sup>27</sup> y Corona-Alcalde<sup>28</sup>. Abondance, nos detalla con minuciosidad el procedimiento de restauración<sup>29</sup>, mientras Romanillos, en su primera toma de contacto con este instrumento muestra sus dudas sobre su personalidad organológica<sup>30</sup>. Maish Weisman propone un primer método de construcción de vihuelas siguiendo los procedimientos que él intuía que se habían aplicado en la vihuela Guadalupe, de interés en lo relativo a las técnicas de marquetería<sup>31</sup>.

Una investigadora clave de obligada referencia es Cristina Bordas, tanto en el campo de los instrumentos musicales, como en el de los violeros, ámbito hacia el que luego volveremos. Gracias a su iniciativa, como comisaria de la exposición, junto a Gerardo Arriaga, como adjunto, dedicada a la guitarra española en 1992, se prestó una es-

<sup>26</sup> BERMIÚDEZ, Egberto: “La vihuela: Los ejemplares de Paris y Quito”, en BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *La guitarra española-The Spanish guitar*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991 pp- 25-47; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, en *La guitarra en la historia*, 6, 1995, pp. 47-67; DUGOT, Joël, “Un chef-d’œuvre du XVI siècle: la vihuela du Musée Jacquemart-André”, en DUGOT, Joël, et al. *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano. Les cahiers du musée de la musique*, n. 5. París, 2004, pp.50-61. DUGOT, Joël: “La vihuela de Paris: retour aux sources”, en Los Instrumentos Musicales en el siglo XVI”, *actas del coloquio de Ávila, 1993*. Ávila. Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 113-121

<sup>27</sup> PRYNE, Michael: “A Surviving Vihuela de Mano”, en *Galpin Society Journal*, vol.16, 1963, pp. 22-27.

<sup>28</sup> CORONA-ALCALDE, Antonio: “The viola da Mano and the Vihuela: Evidence and Suggestions about their Construcción”, en *The Lute Society Journal*, 24/1, 1984, p. 3-32; “La Vihuela et la guitare”, en *Instruments de musique espagnols. Catalogue de l’exposition*, Bruselas, 1985; “Some Reflection about the Vihuela”, en *LSA Quarterly*, (1989); “The vihuela and the guitar in Sixteenth-Century Spain: a Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence”. En *The Lute*, vol. 30 (1990) pp. 3-24.

<sup>29</sup> ABONDANCE, Pierre: “La vihuela du Musée Jacquemart-André: Restauration d’un document unique”, en *Revue de Musicologie* 56 (1980), pp. 57-69.

<sup>30</sup> ROMANILLOS, José Luis: “The vihuela in Spain and the instrument in the Jacquemart-André Museum”, en *Classical Guitar*, vol. 5, núm. 7, 1987, pp.39-42.

<sup>31</sup> WEISMAN, Maish: “The Paris Vihuela reconstrued”, en *Galpin Society Journal*, núm. XXXV (1982) p. 68-77.

pecial atención a los instrumentos antiguos, coordinando excelentes trabajos dedicados a la vihuela de mano, la guitarra medieval, la guitarra renacentista y la guitarra barroca<sup>32</sup>. Bordas, mantiene su interés por el estudio de los instrumentos en sucesivas publicaciones que han ido sumando nuevos aportes de enorme interés para su estudio<sup>33</sup>.

Fuera de nuestras fronteras, el estudio de las vihuelas originales siguió interesando desde un punto de vista científico. Los enfoques de Joël Dugot, conservador del Musée de la Musique de París, merecen un especial reconocimiento. Además de sus artículos sobre el tema,<sup>34</sup> coordinó a un equipo multidisciplinar para publicar un trabajo colectivo especializado en la vihuela de mano<sup>35</sup>. Allí se amalgaman las visiones musicológicas con las reflexiones organológicas y se presta atención a los violeros, como protagonistas de la creación de las tipologías instrumentales. Encomendó un artículo a John Griffiths, musicólogo de la Universidad de Melbourne, uno de los mayores especialistas en el análisis e interpretación del repertorio para vihuela de mano, en que incluía una amplia visión del fenómeno musical que representó la extensa creación musical para vihuela de mano en la España del XVI<sup>36</sup>. Antonio Corona Alcalde, profesor de la Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México y subdirector del

<sup>32</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, comisaria de la exposición, ARRIAGA, Gerardo, adjunto: *La guitarra española/The spanish guitar*, que tuvo lugar en el The metropolitan Museum of Art de Nueva York, desde el 1 de octubre de 1991 al 5 de enero de 1992 y en el Museo Municipal de Madrid del 20 de febrero al 12 de abril de 1992, en el marco de actividades del Quinto Centenario del Descubrimiento de América (Encuentro de Dos Mundos). Fue, a la vez coordinadora de la publicación con este mismo título en la que se reunieron los siguientes artículos: BERMÚDEZ, Egberto: “La vihuela: los ejemplares de París y Quito/The Vihuela: The Paris and Quito instruments”; REY, Pepe: “La Guitarra en la Baja Edad Media/ The Guitar in the Late Middle Ages”; ARRIAGA, Gerardo: “La Guitarra Renacentista/The Renaissance Guitar”; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y ARRIAGA, Gerardo, *op.cit.*

<sup>33</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: Mencionaremos algunos artículos específicos de Cristina Bordas, sobre instrumentos y a esta relación se sumarán más adelante los dirigidos al estudio de los violeros y su gremio: BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, en *Revista de Musicología*, 7 (1984), pp. 301-333; “Les instruments à clavier: clavicordio, monacordio et piano”, en *Instruments de musique espagnols du XVI al XIX siècle* (catálogo de exposición), Bruselas, (1985), pp. 101-113.; “The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries”, en *Early Music*, 15 (1987), pp 148-163; “Harp Builders in Madrid (1578-1700)” en M.van Schaik (ed.), *Aspects of the Historical Harp. Proceedings of the International Historical Harp Symposium*. Utrecht 1992, Utrecht, STIMU 1994, pp. 89-98; “Instrumentos musicales en colecciones españolas, vol. 1, Madrid, Centro de documentación de música y danza-INAEM/ICCMU, 1999, p. 178.

<sup>34</sup> DUGOT, “La Vihuela de París: retour aux sources”, en *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI: los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila, 1993. Fundación Cultural Santa Teresa, 1997, p. 113-121.

<sup>35</sup> DUGOT, Joël, coord.: *Aux origins de la guitare: la vihuela de mano. Les Cahiers de la Musique*, núm. 5. , Paris, Musée de la Musique. Cité de la Musique, 2004.

<sup>36</sup> GRIFFITHS, John: “L’Essor et le declin de la vihuela”, en DUGOT, *op. cit.*, pp. 8-15.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información musicales del Instituto Nacional de las Bellas Artes de México, fue el responsable del análisis de la personalidad organológica de la vihuela de mano<sup>37</sup>. Cristina Bordas, musicóloga, profesora de Historia y Ciencia de la Música en la Universidad Complutense de Madrid, aportó un magnífico artículo sobre el gremio de los violeros de Madrid. Un denso y erudito trabajo que resume parte de sus investigaciones sobre esta corporación<sup>38</sup>. La conservadora del patrimonio y directora del Instituto de Investigación Sobre el Patrimonio Musical en Francia, Ministerio de Cultura, Florence Gétreau fue la responsable de una interesante compilación de iconografía en la que aparecen representadas vihuelas de mano<sup>39</sup>. Joël Dugot, conservador del Musée de la Musique de Paris, asumió personalmente la autoría de un trabajo especializado en la vihuela Guadalupe<sup>40</sup>, mientras Carlos González, organólogo y luthier, redactó otro sobre la vihuela Chambure<sup>41</sup>. Stéphane Vaidelich, responsable del Laboratorio del Musée de la Musique de Paris, incluye un minucioso análisis de los materiales dirigido a su identificación botánica, localización geográfica y temporal<sup>42</sup>. Finalmente, yo asumí el análisis metrológico de la vihuela Guadalupe, comparando las medidas de la traza y ornamentos de esta vihuela con los diferentes patrones metrológicos ibéricos del siglo XVI y analizando la traza geométrica de este instrumento<sup>43</sup>.

En el 2007 se publicaron algunas de las comunicaciones presentadas en las jornadas Estudios sobre la vihuela, celebradas en Gijón en julio de 2002<sup>44</sup>. En esta nueva

<sup>37</sup> CORONA-ALCALDE, Antonio: “L’organologie de la vihuela”, en DUGOT, *op. cit*, pp. 16-28.

<sup>38</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “Du violero au guitarre: l’activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577-ca.1801), en DUGOT, *op. cit*, pp. 29-40.

<sup>39</sup> GÉTREAU, Florence: “L’iconographie de la vihuela”, en DUGOT, *op. cit*, pp. 41-49.

<sup>40</sup> DUGOT, Joël: “Un chef d’œuvre du XVI siècle: la vihuela du Musée Jacquemart-André.”, en DUGOT, *op. cit.*, pp. 50-61.

<sup>41</sup> GONZÁLEZ MARCOS, Carlos: “La vihuela anonyme du Musée de la musique de Paris”, en DUGOT, Joël, *op.cit*, pp. 62-73.

<sup>42</sup> VAIEDELICH, Stephane: “Vers una organologie scientifique et prospective: l’exemple des deux vihuelas parisiennes”, en DUGOT, Joël, *op.cit*, pp.74-82.

<sup>43</sup> MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier: “De la mesure des vihuelas”, en DUGOT, Joël, *op.cit*, pp. 83-93.

<sup>44</sup> GONZALEZ MARCOS, Carlos, coord.: *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2007. Incluye un interesante trabajo musicológicos que no pertenecen a nuestra área de estudio, como el de REY, Pepe: “Otros libros de vihuela”, (pp. 11-30), y algunas aportaciones sobre la difusión de la viola de mano en Portugal (MORAIS, Manuel: “La viola de mano en Portugal (ca. 1450- ca. 1700, pp. 31-58) e Italia (FABRIS: Dinko, Difusion de la viola de mano en Italia: perspectivas para la investigación”, pp. 59-66), así como la entrada de la vihuela de mano en la Nueva España (CORONA ALCALDE, Antonio: “La vihuela en la Nueva España”, pp. 68-84). Los artículos de Joël Dugot, Carlos González y Cristina Bordas, vienen a ser traducciones de los ya publicados en Dugot, antes citados (DUGOT, Joël: “la vihuela del Musée

publicación monográfica se incluyen algunos artículos sobre el gremio y las vihuelas de mano originales. Quizá hubiera sido conveniente publicar todas las comunicaciones presentadas en estas jornadas y haber empezado a tener en cuenta otros instrumentos musicales, como arpas y vihuelas de arco, tan presentes en la documentación sobre los violeros.

No mencionamos en este estado de la cuestión todos los trabajos realizados a partir del estudio de las fuentes directas, en la búsqueda de noticias sobre los violeros y su gremio. Serán relacionados en el capítulo dedicado a los violeros, en el que incluimos una compilación previa a las noticias y datos aportados en nuestra investigación. Merecen, no obstante atención especial algunos de los trabajos más sistemáticos.

Uno de los primeros trabajos que investiga las trayectorias y biografías de violeros fue publicado por Gestoso y Pérez, en la ciudad de Sevilla<sup>45</sup>. Pedro Calahorra localizó en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza una gran cantidad de interesantes documentos relativos a los violeros zaragozanos, uno de los principales focos<sup>46</sup>. Algunos fueron transcritos por él mismo, pero al pertenecer a una investigación más amplia sobre la historia de la música en Aragón, de otros sólo aportó resúmenes y referencias que nos han permitido localizarlos. Pallarés recogió numerosas noticias sobre violeros zaragozanos en el último tercio del siglo XV, en escuetas fichas de localización, en las que resume los documentos<sup>47</sup>. Otro investigador destacable en esta materia es el musicólogo Reynaud, dentro de un amplio trabajo sobre la música en la ciudad de Toledo<sup>48</sup>.

---

Jacquemart-André”, pp. 85-96; GONZÁLEZ MARCOS, Carlos: “La vihuela E.0748 del Musée de la Musique de Paris”, pp. 9-112; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “De violero a guitarrero: la actividad del gremio de violeros de Madrid (ca. 1577- ca. 1808”, pp. 127-140.); Se concluye la publicación con el artículo de Romanillos sobre la construcción de la vihuela de mano y la guitarra y el de Mimmo Peruffo sobre las cuerdas de tripa (ROMANILLOS, José Luis: “La construcción de la vihuela de mano y de la guitarra española en las ordenanzas y en los inventarios de taller de violeros y guitarreros españoles”, pp. 114-126; PERUFFO, Mimmo: “La cuerda y el laúd”, pp. 142-154.

<sup>45</sup> GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. I.II, P-Y, 1900 y vol. III, apéndices, vols I y II. Sevilla, 1908.

<sup>46</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: Historia de la Música en Aragón, siglos I-XII. Zaragoza, Librería General, 1977; *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, vol. I, 1977 y vol II, 1978.

<sup>47</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel: “Aportación Documental para la Historia de la Música en Aragón en el último tercio del siglo XV”. Institución Fernando el Católico, *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, VII, 1 y 2 (1991); VIII, 1 (1992); IX, I (1993).

<sup>48</sup> REYNAUD, François: “Les luthiers Tolédans au XVI siecle”, en *Tolède et L’expansion Urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Rencontres de la Casa de Velázquez, 1991; *La Polyp-*

Jambou se interesó por los violeros madrileños, centro que alcanzó en el siglo XVII un gran desarrollo<sup>49</sup>. John Griffiths, en sus numerosos trabajos sobre la música para vihuela, no descuida la observación de los constructores y en ellos suele reservarles espacio y atención suficiente<sup>50</sup>.

Los violeros madrileños y su gremio han merecido minuciosos y reflexivos trabajos de Cristina Bordas<sup>51</sup>. Además de las noticias que aporta sobre lo violeros y el gremio madrileño, Bordas estudia los instrumentos musicales del entorno de Felipe II, atendiendo, en primer lugar a su dimensión musical, como “Cosas de música”, tal y como se llamaba a los instrumentos musicales en varios documentos de los siglos XV y XVI, es decir, como herramientas para hacer música. En paralelo, atiende su vertiente artística, material, como objetos en ocasiones suntuarios, exóticos o incluso excéntricos. Como todos los trabajos de Bordas, se trata de un estudio serio, muy bien documentado y esclarecedor en muchos sentidos. Indaga el origen de la enorme colección, reunida mediante herencias y adquisiciones. Un aspecto de gran interés para nuestro trabajo, dentro de este estudio de Bordas, es el discernimiento de los instrumentos nacionales e importados, claramente identificables en estos inventarios, señalando las tipologías foráneas que aparecen en ellos y que no suelen encontrarse en otras fuentes. Finalmente, sistematiza los inventarios conocidos de la casa real entre 1559 y 1602, organizándolos en tablas.

Entre los estudiosos primarios, incansables merodeadores de archivos y exploradores de fuentes indirectas, merecen especial atención los trabajos publicados por Harris

---

honie tolédane et son Milieu des Premiers Témoignages aux Environs de 1600, Paris, Turnhout: CNRS Editions- Brepols 1996, pp. 399-416.

<sup>49</sup> JAMBOU, Louis: “La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle”. En *Revista de Musicología*. Vol. IX, (1986), nº 2, pp. 427-452.

<sup>50</sup> GRIFFITHS, John: “La vihuela en la época de Felipe II”, en GRIFFITHS, John y SUÁREZ PAJARES, coord., *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid, ICCMU, 2004, pp. 415-448; “Las vihuelas en la época de Isabel la Católica”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 20, julio-diciembre 2010, pp. 7-36, entre otros.

<sup>51</sup> A los trabajos ya mencionados de esta prolífica musicóloga, se suman otros como BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “La construcción de guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, *La Guitarra en la Historia VI*, Córdoba, 1995, p. 47-67; “Les instruments à clavier, monacordio et piano”. *Instruments de Musique Espagnols du XVIe. Au XIX siècle*, Bruxelles1985, 101-223, y Beryl Kenyon de Pascual, “Clavicordios and clavichords in 16h century Spain”, Early Music, XX/4 (1992), 611-630; “E cosas de música”: Instrumentos musicales en la corte de Felipe II”, en ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGTON, Tess; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; CARRERAS, Juan José: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, 2000.

Winspear y Romanillos Vega<sup>52</sup>. Además de los datos localizados por ellos mismos, incluyeron en su gran diccionario sobre los violeros españoles algunos nombres que aparecen en otros estudios previos.

De gran interés son las investigaciones que se vienen realizando en Italia sobre las influencias que los violeros españoles y sus producciones ejercieron en sus territorios durante el período de estudio que nos ocupa. En resumen, los trabajos de estos autores vienen a situar el origen de las influencias españolas en la península italiana, a partir de la conquista del reino de Nápoles por Alfonso El Magnánimo en 1442 y en la elección del trono pontificio de Alfonso Borgia (Calixto III) con la subsiguiente nominación de Rodrigo de Borgia (Alejandro VI). A los antecedentes históricos que argumentan, en parte, la relación cultural entre la Corona de Aragón e Italia, Renato Meucci<sup>53</sup>, entre otros, suma como acontecimiento clave, la inmigración de judíos sefardíes expulsados por los Reyes Católicos en 1492, una verdadera invasión, entre los que según ellos habría músicos y posiblemente violeros. Las alusiones a la entrada de instrumentos ibéricos en Italia, las famosas cartas de Isabel d'Este<sup>54</sup>, en las que claramente manifiesta su preferencia por laúdes y vihuelas construidas “alla spagnola”, los testimonios de Tinctoris, entre otras pruebas, son argumentos argüidos con frecuencia por los musicólogos italianos Renato Meucci y Dinko Fabris, entre otros, para confirmar la veracidad de esta

<sup>52</sup> Entre otros muchos artículos que recogemos en la bibliografía, destacamos ahora, por sus aportaciones, los siguientes: ROMANILLOS VEGA, Jose Luis y HARRIS WINSPEAR, Marian: “The vihuela in Spain and the instrument in the Jacquemart André Museum”. *Classical Guitar* 5, no. 7 (1987): 39-42; “The Vihuela Makers of Toledo, 1617.” *American Lutherie* 32 (Winter,1992) : 48-51.

<sup>53</sup> MEUCCI, Renato: “Alle origine della liuteria classica italiana: come in una gara ad ostacoli... (cap. 3, “Uno straniero invadente, la vihuela spagnola e il ruolo dei Borgia”, en MEUCCI, Renato, coord., *Un corpo alla ricerca dell'anima...Andrea Amati e la nascita del violino, Andrea Amati and the birth of the violin*, vol I. Ente trienale degli Strumenti ad Arco Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona. Cremona, 2005, pp.10-88. MOENS, Karel *Die Frühgeschichte der Violine im Lichte neuer Forschungen, in Tage alter Musik in Herne. Lauten, Harfen, Violinen. Eine Musikanstrumentenausstellung*, Herne, Stadt Herne, 1984, pp 54-86.KAREL MOENS, Karel: *Der frühe Geinenbau in Süddeutschland*, en *Studia organologica, Festschrift John Henry van der Meer*, Tutzing, Shneider, 1987, pp. 349-388. MOENS, Karel: “La “nascita” del violino nei Paesi Bassi del sud: alla ricerca di un luogo dove collocare l’inizio della storia del violino”, en *Monteverdi imperatore della música (1567-1643)*, a cura di Marco Tiella, Roveto, Accademia Roveretana di Musica Antica, 1993, pp 85-131. Sería bueno conocer las pruebas documentales que Meucci y Moens pudieron tener en cuenta para atribuir este papel difusor a los hebreos procedentes de España.

<sup>54</sup> BROWN, Clifford M, y LORENZONI, Anna María: *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*. Mantua, Librairie Droz ,1982; PRIZER, William F.: “*Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia, master instrument-maker*”, en *Early Music History* 2 (1982): 87-127.

hipótesis. Instrumentos italianos claramente relacionados con precedentes ibéricos fueron estudiados en los trabajos publicados bajo la coordinación de Giulia Veneziano<sup>55</sup>. Dinko Fabris defendía la influencia cultural ejercida desde España, como potencia dominante, en la Italia del XVI y junto a John Griffiths estudió tablaturas procedentes de fuentes españolas, copiadas en Nápoles<sup>56</sup>. Fabris sumó a los datos previos de Ward y Wooldfield, nuevas informaciones sobre vihuelistas, violeros y fuentes iconográficas napolitanas entre 1465 y 1535. La iconografía cobra para estos autores un gran significado, como fuente documental imprescindible, que viene a reafirmar la entrada de modelos ibéricos en la Italia del Quattrocento e inicios del Cinquecento<sup>57</sup>. Evidentemente, Woodfield desconocía las teorías de teóricos españoles como Pineda<sup>58</sup>, que decía que la Lira que Orfeo había recibido de su padre, Apolo, era la de arco de cuatro cuerdas o González de Salas<sup>59</sup>, quien sostenía que el cuarto modo de los antiguos de tocar la lira, era con el arco. En cualquier caso, los teóricos españoles se referían a instrumentos de arco tocados sobre el hombro o sobre la pierna.

Ian Woodfield, en su interesantísimo estudio sobre la historia de la viola da gamba, descartó las teorías anteriores de autores como Galpin, Bessarafoff, Anche Hayes, que pretendían atribuir a la viola da gamba un origen directo a partir de algunas violas europeas de los siglos XII y XIII. A la vez, rebatió las tentativas de autores más recientes que vieron en la viola un nuevo producto creado a finales del siglo XV. Ba-

<sup>55</sup> VENEZIANO, Giulia, coord.: *Rime e suoni alla spagnola. Atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca*. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2002; Florencia 2003. Alinea (2003). Incluye, entre otros, los siguientes trabajos: FABRIS, Dinko: “Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell’Italia del Seicento”, p. 15-34; GRIFFITHS, John: “Strategies for the Recovery of Guitar Music of the Early Seventeenth Century”, pp.59-82.

<sup>56</sup> GRIFFITHS, *op.cit*, pp. 59-66.

<sup>57</sup> En la segunda mitad del siglo XV, entraron en Italia vihuelas de arco y de mano españolas. Las de arco, de gran dimensión, en relación a las italianas, empezaron a llamarse “violone alla spagnola”, o “alla napolitana”, por ser Nápoles el lugar inicial de difusión. Pintoricchio, entre 1492 y 1494, reprodujo varias imágenes de vihuelas de mano en el apartamento Borgia del Vaticano, en los que se ve a Sefarino Aquilano, poeta italiano, tocando el instrumento. Dinko Fabris efectuó una primera catalogación de las numerosas imágenes de vihuela de mano en la iconografía italiana entre 1440 y 1570, así como una compilación de citas sobre estos instrumentos en documentos italianos entre 1460 y 1570.

<sup>58</sup> PINEDA, Juan: *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Salamanca, Pedro de Aldurça y Diego López, 1589, p.332.

<sup>59</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio: *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Madrid, Francisco Martínez, 1633. pp. 108-112.

sándose fundamentalmente en la iconografía, planteó unas propuestas bien fundamentadas y sólidamente defendidas con algunos ejemplos<sup>60</sup>.

Woodfield repasa algunas teorías anteriores sobre el origen de la viola recordando, en primer lugar las de Ganassi, en un discurso en el que intentaba averiguar cuál de los dos instrumentos era más antiguo, el laúd o la viola, atribuyendo a la viola un origen greco latino, según la idea extendida en el Cinquecento. Las teorías sobre el origen clásico de las violas fueron definitivamente descartadas, según Woodfield a partir de los trabajos de Bachmann, quien en torno al 1800 demostró que los pueblos mediterráneos, durante la antigüedad clásica, desconocían los instrumentos de arco. Posteriormente se interesaron por la viola, dentro de la búsqueda de eslabones que condujeran al nacimiento de la familia de los violines. Así, por ejemplo Schlesinger sostenía que el violín era descendiente directo en su forma y en su nombre de la kithara de los griegos. Según él, una supuesta viola-guitarra, en siglo XV habría dado origen en Italia a la viola da gamba, a la que consideraba como inmediato precursor del violín. Esta afirmación fue drásticamente refutada por E.S.J. van der Straeten quien pensaba que la viola da gamba no fue la progenitora de la familia del violín, aunque ambos derivaran de la viola-guitarra.

Ya advertía del enorme problema filológico derivado de la vinculación de instrumentos concretos con el término español *vihuela*, el italiano *viola* y el francés *vielle*. Opinaba que tenían un significado genérico, referido no solo a las grandes vihuelas tñidas en vertical, sino a las violetas medievales de brazo, la lira de brazo e incluso la vihuela. Esta última, en sus versiones de plectro y arco, como ya había observado Munrow, quien sostenía que términos genéricos como *vielle* habían sido a menudo traducidos restrictivamente como “viola da gamba”, creando una gran confusión.

Reconocía que pese a haber una gran disparidad de criterios en la historiografía anterior, en los años previos a su publicación, se iban centrando los trabajos en torno a las dos grandes hipótesis de atribuirle un origen español o italiano. Dart defendía el ori-

---

<sup>60</sup> WOODFIELD, Ian: *The Early History of the Viol*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press, 1988.

gen ibérico y sostenía que la viola da gamba era una guitarra tocada con arco<sup>61</sup>, mientras Boyden<sup>62</sup> no encontraba pruebas suficientes.

Entre los autores que Woodfield entiende como defensores del origen italiano, cita, por ejemplo a Galpin<sup>63</sup>, o a Schlesinger<sup>64</sup>, que aseguraban que las “c” laterales fueron inventadas en Italia. Morrow<sup>65</sup> afirmaba que la viola da gamba había llegado desde Alemania a Italia hacia el final del Quattrocento, mientras Marcuse se limitaba a citar la opinión expresada al respecto por Vicenzo Galilei<sup>66</sup>, en la que defendía el origen italiano de la viola da gamba. Woodfield, crítico con estos autores, concluía: “Todavía la tesis de un origen italiano de la viola da gamba espera ser expuesta de manera convincente”.

Una vez expuestas las teorías imperantes en el momento de la publicación de su obra, Woodfield argumentó los motivos de sus conclusiones respecto al origen de la viola, planteando con claridad un origen aragonés, en base a la constatación iconográfica de un nuevo tipo de instrumentos:

“La supervivencia de la posición del sonido vertical no fue ciertamente la única contribución dada por el Reino de Aragón y sus músicos tardomedievales al nacimiento de la viola da gamba. Los constructores aragoneses de mediados del cuatrocientos fueron responsables de la elaboración de un amplio instrumento con hendiduras laterales y con cuerda tocada con plectro, la vihuela de mano, o en el italiano de la época “viola de mano”, de la cual derivó la técnica constructiva y la forma de las cajas de la viola da gamba más antiguas”.

Woodfield<sup>67</sup>, con esta afirmación, desarrollaba un postulado que ya venía adelantando de forma similar Dart, al que citó en varias ocasiones, quien sostenía que este

---

<sup>61</sup> DART, Thurston: “Le viole da gamba”, en BAINES, A: *Storia degli strumenti musicali*, Milán, 1983, reed. 1995, pp 194-200. (Ed. Original en Londres, 1961).

<sup>62</sup> BOYDEN, David: *Catalogue of the Hill Collection of Musical Instruments in the Ashmolean Museum*, Oxford, London, 1969, p. 3.

<sup>63</sup> GALPIN, Francis: *Old English Instruments of Music; Their History and Character. Revised with supplementary notes by Thurston Dart*, Londres, 1965, p. 66.

<sup>64</sup> SCHLEISINGER, Kathleen: *The Instruments of the Modern Orchestra and Early Records of the Precursors of the Violin Family, II. The Precursors of the Violin Family. Records, Researches and Studies*, Londres, 1910, p.481.

In the fifteenth century, although we still find numbers of guitar-fiddles in Italy, the viol characteristics were beginning to show themselves, and corner blocks, single and double, are observable, giving to the viols various curious shapes, which, however, leave the guitar-fiddle with its wavy incurvation behind altogether to die a natural and gradual death.

<sup>65</sup> MORROW, M: “16TH Century Ensemble Viol Music”, *Early Music* II, 3, 1974, pp. 160-163.

<sup>66</sup> GALILEI, Vicenzo: *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze, 1581.

<sup>67</sup> WOODFIELD, *op. cit*, p. 47.

instrumento era el resultado de una mezcla de la vihuela de mano y la violeta medieval de arco, en definitiva, una vihuela tocada con arco<sup>68</sup>. Woodfield, incluso se inclina a considerar previa la transformación morfológica de la vihuela de plectro a la de arco, en varias ocasiones a lo largo de su documentada investigación. Volveremos luego sobre este asunto, pero antes expondremos los comentarios a sus planteamientos por parte de algunos investigadores posteriores.

Las hipótesis sobre el origen de estos instrumentos suelen confundirse a veces, mezclando la personalidad de las diferentes clases de vihuelas, al enfocarse el asunto desde un punto de vista puramente musical. Así, Gómez Muntané, siguiendo la estela de algunos estudiosos germánicos, mantiene dudas sobre el origen de esta morfología, matizando las teorías de Woodfield. La primera parte de su reflexión no deja dudas respecto a la identidad de este tipo de instrumentos:

“Por lo que respecta a la viola de arco medieval, de forma elíptica ovalada, debió empezar a entallarse al tiempo que lo hiciera la viola de mano, y ello por la estrecha relación que hubo siempre en la evolución de ambos instrumentos. Siendo así y teniendo en cuenta el testimonio de Tinctoris, cabe preguntarse sobre la influencia que pudieron ejercer los luthiers españoles, y en particular los de la Corona de Aragón, en la creación de la familia de violas del Renacimiento”.

Sin embargo, a continuación da crédito a autores como K. Polk, que no aporta nada sustancial respecto a las propuestas de Woodfield<sup>69</sup>.

“Frente a la hipótesis de Ian Woodfield, que atribuye el mérito a los constructores catalano-aragoneses (sic) basándose en el testimonio de la iconografía tardomedieval, voces más cautas proponen atribuirlo a un intercambio de ideas y experiencias que se habría producido en suelo ítalo entre músicos españoles, italianos y del norte de Europa en la segunda mitad del siglo XV”<sup>70</sup>

La pretendida cautela de Polk, resultaba fundamentarse en la presencia de músicos de cuerda frotada en diferentes agrupaciones alemanas. Entre 1460 y 1490 localizó

<sup>68</sup> DART, *op.cit.*, p-195.

<sup>69</sup> POLK, K: “Vedel and Geige-Fiddle and Viol: German String Traditions in the Fifteenth Century”, JAMS XLII, 1989, pp. 504-546.

<sup>70</sup> GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen: *La música medieval en España*. Zaragoza, Edition Reichenberger, 2001, pp.312-313. Esta autora comparte la idea de Woodfield de que la descripción de la vihuela de Tinctoris se refiera a las vihuelas con “cintura aragonesa”:

“A lo que Tinctoris se refiere es a un modelo primitivo de vihuela, que por primera vez aparece representado en un retablo de hacia 1450 de la escuela aragonesa. En él se ve a la Virgen con el Niño en brazos rodeada de seis ángeles músicos, los del lado izquierdo tocan el laúd, la viola de mano o vihuela y un pandero, y los del derecho un órgano portativo, el rabel y una flauta dulce”. (p. 312).

una en la casa del Obispo de Colonia. Registró otra en Leipzig en 1502 y otra semejante cuando el rey de Polonia visitó Augsburgo en 1508. Finalmente describía la importancia de la asociada a la corte de Maximiliano I. En todas ellas reconocía la presencia de grandes instrumentos del tipo de la viola, añadiendo que se trataba de una tipología peculiar de violas alemanas, a inicios del XVI. Ninguno de estos dos argumentos representan novedad más allá de corroborar la expansión europea de unos instrumentos que fueron gestados con anterioridad. Polk se refiere a las violas de enormes escotaduras laterales representadas en *Treatise Musica Getutsch*, Sebastian Virdung's, 1511 y en otros grabados alemanes. Instrumentos más antiguos de esta misma hechura, aunque dando cuerpo a usos musicales distintos al arco, aparecen representados con anterioridad en Aragón y Valencia. El primero, pertenece a la tabla Virgen María con el Niño y ángeles músicos, procedente de la iglesia parroquial de Santa María de Maluenda, último cuarto del siglo XV. Temple sobre tabla. Museo Maricel de Sitges (Barcelona). Esta imagen, lamentablemente se representa incompleta, por situarse detrás de la Virgen, pero la morfología del instrumento tañido con plectro parece clara. La segunda se incluye en los frescos de la catedral de Valencia (1472-1481), en este caso dando corporeidad a una vihuela de mano. Otros ejemplos destacables de esta tipología los encontramos en un medio relieve de la catedral de Toledo y en los grabados de *Musica instrumentalis deudsch* Agricola.

John Griffiths<sup>71</sup>, en su artículo sobre las vihuelas en la época de Isabel la Católica, revisa los planteamientos de Ian Woodfield. Comparte sus principales líneas de investigación y corrobora algunas de las aportaciones de aquél. Entre las teorías que reafirma, destaca la concepción de la vihuela como instrumento polivalente que podía ser tañido con arco, pulsado con plectro o tocado con los dedos. Comparte también que la vihuela de arco ibérica experimentó en Italia una serie de transformaciones que dieron lugar al nacimiento de la *viola da gamba*. Se aleja de Woodfield en su idea de que la familia de las vihuelas era mucho más amplia de la contemplada por aquél, incluyendo en ella también las vihuelas que eran tañidas sobre el hombro y que en otros trabajos son consideradas como fídulas, rebatiendo los argumentos de Remnant y otros musicólogos. Sin embargo, la teoría de considerar vihuelas a muchos de los instrumentos de hombro es antigua. Así por ejemplo, Julio Cejador, en su edición anotada del Libro de

---

<sup>71</sup> GRIFFITHS, *op. cit.*, pp. 7-36

Buen Amor<sup>72</sup>, ya consideraba que los instrumentos de hombro representados en las Cantigas eran vihuelas. Pujol iba incluso más lejos, defendiendo que la “Vihuela era todavía, en el siglo XVI, nombre genérico con el que se designaba de un modo general a los instrumentos de cuerda provistos de mango, y aun por extensión, sus predecesores genealógicos”. Comentario que más adelante puntualizaba: “Conviene observar, sin embargo, que la vihuela, tantas veces referida en manos de ministriales y juglares en la lírica trovadoresca, es por lo general la de arco”<sup>73</sup>.

Renato Meucci tradujo al italiano la obra de Woodfield<sup>74</sup> y estudió en profundidad los cambios de la viola da gamba que tuvieron lugar en Italia. Asumía sus aportaciones, defendiendo la trayectoria previa de este instrumento en Aragón y Valencia a partir de la vihuela de arco. Mantenía la misma postura de Wooldfield sobre la hipótesis de considerar que el paso del puente plano al curvo se produjo en Italia:

Este último se transformó en Italia al final del siglo XV mediante la adición de un puente arqueado (la versión española tenía un puente plano como una guitarra) que permite tocar una cuerda por separado, sin tocar necesariamente los otros, por lo que es posible para tocar una sola voz de una composición polifónica<sup>75</sup>.

Al parecer, ambos autores desconocían la iconografía española que demuestra que el puente curvo es muy anterior, como veremos. Sobre este particular asunto, que merece una revisión en profundidad, nada más se ha escrito, aunque constituya un as-

<sup>72</sup> CEJADOR, Julio: *Arcipreste de Hita*, ‘Libro de buen amor’, ed. y notas de J. Cejador y Frauca, Madrid, La Lectura (Clásicos castellanos 14 y 17), Madrid, 1913, 2 vols, p. 139:

Vihuela de arco. Parece ser la de la figura 44 de las Cántigas (Riaño, número 1. Y la 48, n. 4): la primera apoyada en el hombro, de figura muy parecida, si no igual, á la del siglo XI, reproducida en el Diccionario de Grove, t. V, P. 294; la segunda, quizá una vihuela baja, una predecesora de la viola de gamba. Conviéñoles a estos instrumentos el nombre de vihuelas, mejor que el de rabeles, no sólo por tocarse en posición enteramente desconocida de los moros, y haberse por eso tomado el nombre latino derivado de viola, sino porque con el nombre de vihuelas fue adelantando el instrumento, mientras que el rabel, aunque llega con su nombre al siglo XVII, (Cerone), desaparece pronto y no parece mudar de naturaleza con el tiempo.

<sup>73</sup> PUJOL, Emilio: *Tres libros de música en cifra para vihuela. Alonso Mudarra, transcripción y estudio por Emilio Pujol*, CSIC, Barcelona, 1984.

<sup>74</sup> WOODFIELD, Ian: *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento. Edizione italiana a cura di Renato Meucci*. I Manuali EDT, Società Italiana di Musicologia, 1999.

<sup>75</sup> MEUCCI, Renato, “Early Evidence of the Viola da Gamba in Italy” pp. 17-34. *The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, Christophe Coin & Susan Orlando, directors, Turín, Edizioni Angolo Manzoni, 2002, p. 20:

The latter was transformed in Italy at the end of the fifteenth century by adding an arched bridge (the Spanish version had a flat bridge like a guitar) allowing one string to be bowed at a time, without necessarily touching the others, making it possible to play a single voice of a polyphonic composition.

pecto muy destacable y esencial en el estudio de las peculiaridades ibéricas, como veremos.

Entre los autores que han dedicado atención a los planteamientos teóricos previos a la construcción de los instrumentos musicales, mencionaremos, por la calidad de su trabajo, a Kevin Coates y Christian Rault. El trabajo de Coates, está basado en ejemplos originales, prescindiendo del estudio de la iconografía. Además, su interés se inicia con instrumentos tardíos. Las reflexiones que plantea respecto del trazado de los instrumentos de los siglos XVI y XVII, responden a planteamientos geométricos alejados de los que hemos podido rastrear en tratados, pero aportan pistas muy significativas sobre algunos de los sistemas geométricos y sus relaciones de proporción. Otros trabajos, en esta misma línea, sobre la geometría del laúd medieval, basados en las imágenes, aun siendo interesantes, no los mencionaremos por aparecer referidos por Christian Rault<sup>76</sup>. Rault, más allá de ceñirse a un análisis meramente morfologista, incluye interesantes reflexiones a tener muy en cuenta, fundamentalmente en el estudio de las familias medievales, como la giga, primitivos laúdes y algunas violas, dedicando especial atención a los instrumentos medievales ibéricos. Nuevas reflexiones sobre el uso del compás y la geometría entre los constructores de instrumentos, plantea John Koster<sup>77</sup>.

Las fuentes iconográficas, como soporte de representación de una gran cantidad de instrumentos musicales, han sido estudiadas con mucha dedicación por María Rosario Álvarez, en su tesis doctoral y posteriores trabajos, en los que ha reunido un amplio catálogo de instrumentos representados en pintura que son un punto de partida interesante, si bien encontramos en su método un exceso taxonómico, con el riesgo implícito<sup>78</sup>. Jordi Ballester es otro de los iconógrafos de referencia, sobre todo en el ámbito de

<sup>76</sup> Entre su extensa bibliografía, para el interés de nuestro enfoque, reseñaremos: RAULT, Christian: “Géométrie médiévale, tracés d’instruments et proportions harmoniques”, En *Instruments à cordes du Moyen Age: actes du colloque de Royaumont*, 1994.

<sup>77</sup> KOSTER, John: “The compass as musical tool and symbol”, en *Musique. Images. Instruments*, n°5, *Revue française d’organologie et d’iconographie musicale. Musiciens, facteurs et théoriciens de la Renaissance*, CNRS éditions, Paris (2002), pp. 10-31.

<sup>78</sup> ALVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*, 3 vols. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1982; *La Iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: su importancia y pautas para su estudio/ Latin American musical iconography in the Renaissance and in the baroque period: its importance and guidelines for its study*, Secretaría General de la Organización de Estados Americanos (OEA) y Secretaría General Permanente del Consejo Interamericano de Música (CIDEIM), colección INTERAMER, n° 26, Washington, 1993. ISBN 0-8270-3177-7; “Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana” en VV.AA, “*Música y poesía del sur de al-Andalus*” publicado con motivo de las exposiciones

la antigua Corona de Aragón<sup>79</sup>. La Sociedad de la Vihuela, en su revista Hispanica Lira, incluye artículos y fichas individuales con buenas fotografías de instrumentos representados en la iconografía. Otros proyectos han dedicado importancia a las imágenes, transcendiendo el método iconográfico para adentrarse con éxito en los análisis iconológicos. Merecen reseñarse los artículos publicados en torno a las iniciativas de la Asociación Española de Documentación Musical. A partir de estas últimas propuestas se está perfilando un método unitario, dentro de lo posible, sobre todo en la generación de bases de datos. Desde una perspectiva pedagógica, Susana Sarfson Gleizer ha publicado un artículo que según sus propias palabras, reflexiona “acerca de las posibilidades que ofrece la iconografía musical como punto de partida para un aprendizaje complejo, que integre vivencias artísticas (plásticas y musicales) con un enfoque humanista y

---

sobre "El legado andalusí", Granada-Sevilla, Lunwerg editores, 1995, págs. 93-120; "Aportaciones para un estudio organográfico en la plena Edad Media: los instrumentos musicales en los Beatos" en *Homenaje a Alfonso Trujillo*, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1982, vol. I, pags. 47-98; "El arpa cromática en la España medieval" en *Revista de Musicología*, vol. VI, nº 1 y 2, Sociedad Española de Musicología (SEdem), Madrid, 1983, págs. 135-141. "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos" en *Revista de Musicología*, vol.X, nº 1, SEdem, Madrid, (1987), págs. 67-104. "La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas" en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"* (celebrado en Salamanca entre el 29 de octubre y 5 de noviembre de 1985), vol.I, Madrid, INAES, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 49-61; "Las pinturas con instrumentos musicales del techo de la Catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas" en *Revista de Musicología*, vol.XI, nº 1, SEdem, Madrid, 1988, págs. 31-64; "La iconografía en la investigación musicológica" en actas del Encuentro Internacional de Musicología (Caracas, 1992): La Música del Pasado de América, dedicado a Robert Stevenson. Congreso celebrado en Caracas (Venezuela) en 1992. En *Revista Musical de Venezuela*, nº 30-31 (enero-diciembre 1992), pp.143-164; "El dicordio percutido *chorus*) en la iconografía bajomedieval" en *Congresos interdisciplinares de la Musicología*, Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 octubre de 2000), vol. II, Madrid. Sociedad Española de Musicología, (2001), págs.1243-1256.

<sup>79</sup> BALLESTER I GIBERT, Jordi: "The stringed drum an the 16th century music: new iconographical sources", en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 66, 2011, pp. 47-60; "Influencias del rebec europeo sobre el rabel hispánico a finales de la Edad Media en la Corona de Aragón", en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 60, 2005, pp. 21-26; Modelos europeos en la iconografía musical del Renacimiento catalán, *Revista de musicología*, Vol. 28, Nº 2, 2005; "Representacions musicals en la pintura catalana del segle XVI", en *Revista catalana de musicología*, pp. 53-61; "Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte", en *Edades: revista de historia*, Nº. 10, 2002, pp. 147-156; "La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic", en *Recerca musicològica*, Nº. 13, 1998, pp. 21-39; Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa, Jordi Ballester i Gibert, *Revista de musicología*, Vol. 16, núm. 6, pp. 3263-3277; "Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón: Catálogo, en *Revista de musicología*, Vol. 13, Nº 1, 1990, pp. 123-202.

globalizador, en el contexto de la formación universitaria del profesorado.”<sup>80</sup> Complementando las visiones metodológicas y pedagógicas del asunto iconológico, no faltan acertadas aproximaciones literarias que contribuyen a divulgar la importancia cultural de un legado organológico plasmado en las imágenes que no solo pertenece a los ámbitos meramente científicos.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> SARFSON GLEIZER, Susana, “Iconografía musical y su didáctica: entre la mimesis y el símbolo en el contexto de la formación de maestros /Musical Iconography and its Didactic: between mimesis and symbol in the context of teacher training.”, en *Revista de Docencia Universitaria*, Vol. 13 (2), Mayo-Agosto 2015, 307-321.

<sup>81</sup> entre ellas, ANDRÉS, Ramón, *El luthier de Delft*. Barcelona, Acantilado, 2009. .

### **1.3.- ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS DE PARTIDA.**

El trabajo que se presenta consta de dos grandes áreas. La visión de los violeros como creadores y el análisis de sus creaciones, los instrumentos, a partir de los ejemplares conservados, de sus imágenes iconográficas y de la literatura escrita sobre ellos. Estos dos grandes apartados nos permitirán concluir el trabajo intentando dar respuesta a las preguntas planteadas inicialmente y abriendo nuevas líneas de investigación pendientes para trabajos posteriores.

Tras el repaso de la literatura publicada sobre la cuestión, iniciaremos el estudio con un capítulo dedicado a los violeros españoles, cuya organización corporativa plantea singularidades dentro del contexto europeo. Nos interesa acercarnos al oficio como colectivo y al violero como individuo. En el primero de los enfoques atenderemos las relaciones que se intuyen entre este y otros gremios artesanales, especialmente establecidas con carpinteros y entalladores, con los que estuvo muy relacionado y, en ocasiones, incluso integrado. También indagaremos sobre los vínculos entre talleres del mismo gremio, posibles colaboraciones y conflictos de competencia.

Plantearemos un mapa de distribución de talleres conocidos, repasando informaciones valiosas procedentes de fuentes indirectas y sumando las aportadas por nosotros tras la consulta de fuentes directas. Abordaremos el estudio de los gremios como organización, sus sistemas de control, las formas de transmitir el oficio, los contratos de aprendizaje, cartas de examen y otros documentos que nos ofrecen informaciones panorámicas de las corporaciones.

Resulta muy atractiva la idea de establecer proyecciones de productividad. La aparentemente ingente producción de instrumentos musicales durante estos siglos, de confirmarse, evidenciaría la presencia de estructuras culturales de dimensión insospechada, en las que la música y sus instrumentos serían protagonistas insustituibles. De forma complementaria a las aproximaciones cuantitativas a estas producciones, atenderemos a la clasificación en categorías de calidad, asociables a los diferentes status sociales, como parecen apuntar nuestras sospechas.

Diferentes cuestiones surgirán al dirigir la mirada hacia el violero como individuo. ¿Artesano o artista, creador o seguidor, innovador o reiterador? La presencia de instrumentos firmados desde antiguo, indicios que aparecen en la documentación corpo-

rativa, observaciones recogidas en tratados teóricos serán pistas a recorrer dentro de este camino.

Analizaremos también la actividad de los violeros como fenómeno urbano desde una perspectiva sociológica y cultural, estudiando la ubicación de los talleres y sus conexiones con las élites de poder. Nos interesaremos, así mismo, por las jerarquías internas del gremio, la transmisión del oficio mediante el aprendizaje y la evaluación de las habilidades y conocimientos de los aspirantes a los grados de oficialía y maestría.

La segunda gran área de nuestro trabajo, pretende analizar las características de la producción ibérica, con personalidad muy marcada en relación a la del resto de los territorios europeos. En ella incluimos apartados dedicados a los planteamientos teóricos previos a la construcción, como la geometría, la arquitectura y los recursos ornamentales; los procedimientos y materiales utilizados en la construcción y la acomodación de los instrumentos a los usos musicales.

De los instrumentos musicales conocidos, algunos se extinguieron, otros se transformaron y los que sobrevivieron, en ciertos casos evolucionaron hacia la estandarización. Otros mantuvieron su variabilidad en épocas posteriores, llegando hasta nuestros días. La diversidad enorme que advertimos aparece como una paradoja frente a la estricta normativa gremial. Instrumentos variados, diversos, sobrios o por el contrario ricamente ornamentados, a veces incluso sorprendentes por sus formas extrañas. Esta variedad interminable de tipologías y formas ¿era resultado de una constante y persistente búsqueda o solo derivaba de una diferenciación de talleres? ¿Aun compartiendo rasgos fundamentales, imprescindibles para posibilitar su uso musical, cada violero, cada taller, cada escuela regional, ¿personalizaba sus creaciones con aportaciones continuas? En estos procesos, ¿se yuxtaponían herencias aprendidas en los talleres artesanos, formas de construir muy ensayadas y casi siempre respetadas, con aportes nuevos de diferente procedencia?

Aparecen claras innovaciones en el uso de materiales y en la configuración de estructuras solo posibles en un marco que pudiera reservar espacios de libertad a los creadores. Pero a la vez, se constata la existencia de normas estrictas impuestas por el gremio. Intentaremos averiguar hasta qué punto fueron posibles las innovaciones, frente a las reiteraciones. Los violeros, ¿eran individuos-creadores, o artesanos sometidos al marco de rigurosas ordenanzas? En un nuevo instrumento de encargo, ¿hasta qué punto cabría la presencia del músico, condicionando resultados o sugiriendo adaptaciones per-

sonales?, respuesta que de ser afirmativa ¿implicaría cierto grado de colectivización del proceso creativo? Nos interesa especialmente, en este punto, la conciencia de la autoría, la firma de las obras desde una época muy temprana, incluso anterior a la de otras manifestaciones artísticas.

Algunas de las preguntas anteriores solo podrán ser resueltas si las planteamos tras un segundo y necesario enfoque, el de las creaciones, los propios instrumentos. Nos detendremos en la búsqueda de los planteamientos que pudieron dar sustento teórico a su geometría y a su arquitectura. Trazados, proporciones, sistemas de contrarrestar las fuerzas, espesores, reglajes, puentes..., serán analizados a partir de todas las fuentes.

Los elementos ornamentales, que aportan valores estéticos a los instrumentos, se proyectan en el tiempo a partir de un bagaje que conviene desentrañar, desde sus sustratos primarios más remotos, andalusíes o góticas. La posible presencia de lo mudéjar o de influencias externas en los instrumentos, nos ofrece un nuevo motivo de reflexión. De confirmarse algunos postulados previos, los instrumentos pueden ejercer un papel vehicular, transmitiendo legados de enorme relevancia desde el punto de vista cultural y proyectándolos posteriormente en toda Europa. Algunos de estos flujos son claves, como veremos y aparecen en elementos tan emblemáticos como los lazos, manteniéndose vigorosos hasta mediados del siglo XVIII. Otros, de menor alcance, inherentes a taraeados o marquerías, se reservan dentro de nuestras fronteras, emitiendo influjos exógenos muy matizados. Nos interesa seguir las pistas a la trayectoria que siguen las diferentes ornamentaciones, indagando su origen y rastreando sus recorridos, en especial, los que han llegado hasta nuestros días.

Todos estos contenidos estéticos merecerán una minuciosa atención, por la información tan valiosa que nos regalan. No solo afectan a la ornamentación, sino que aparecen muy presentes en las mismas morfologías, de forma que se convierten en esencias indisolubles de su propia personalidad, afectando a lo visual, pero también a lo acústico.

Otro apartado se dedica a los materiales y a las técnicas. Estos elementos vuelven a sumar nuevos sillares en el desarrollo de unos rasgos personales en España. La tradición en el uso de ciertos materiales, autóctonos e importados, vuelve a apartar la trayectoria de los violeros españoles de los europeos, como veremos. Los violeros utilizaron determinadas maderas, reducidas a unas cuantas especies; barnices, pergaminos, tejidos de refuerzo y otros materiales complementarios. Estudiaremos estas materias

intentando averiguar los motivos de su elección. Pueden estudiarse desde los instrumentos conservados, o en los inventarios de los talleres de violeros, como fuentes básicas, a las que se suman las referencias literarias y textos de teóricos. Nos interesaría especialmente la indagación sobre los postulados teóricos que reflexionan sobre la idoneidad musical de ciertos materiales ¿eran criterios compartidos por los violeros? De ser así, los convencionalismos ¿surgen en los talleres, o en el escritorio de los pensadores? En cualquier caso, ¿cuáles son las motivaciones de su continuidad a lo largo de los siglos, como legado tradicional de un oficio antiguo? Dirigiremos la atención a la posible relación entre el uso de ciertos tipos de madera con los niveles de calidad, asociables a distintos estamentos sociales, sin olvidar el significado simbólico de instrumentos construidos con diferentes maderas. En este punto, ¿predominaban los valores estéticos o suntuarios frente a los acústicos?

Siendo la principal búsqueda de nuestra tesis la exploración de las aportaciones hispanas a la violería internacional europea y la exploración de sus singularidades, dedicaremos un capítulo a las interacciones organológicas, dentro de un amplio contexto cultural. Enmarcaremos en este ámbito algunos testimonios escritos sobre la peculiaridad de las voces de las vihuelas y otros instrumentos españoles, para cerrar nuestra investigación con una revisión del contexto social que los demandaba y en el que se desarrollaron, como producto cultural y recurso ideológico y simbólico.

## 1.4.- METODOLOGÍA.

### 1.4.1.- El necesario enfoque de la *violería* desde la historia cultural.

El arte de la violería es una antigua manifestación de nuestra intrahistoria cultural y artística, demasiado desconocida fuera de los espacios propios de la musicología o la organología. Los instrumentos musicales no llegaron a ocupar nunca un espacio digno en las clasificaciones de la historia del arte, aunque de forma marginal algunas piezas concretas hayan sido a veces incluidas como “obras de arte” en tratados especialmente de arte antiguo. Sin llegar a negar los componentes “artísticos” que encierran los instrumentos, la historia del arte ha preferido no invadir campos en principio reservados a la musicología o la organología. Se crea así un espacio localizado en un punto equidistante entre historia del arte y la organología, situado en una difícil frontera. Para la primera ciencia, los instrumentos no pertenecen a su ámbito, para la segunda, sobre todo son herramientas musicales. La organología moderna no descuida los aspectos extramusicales de los instrumentos, pero suele olvidar que son también objetos artísticos. La historia del arte, por su parte, comparte este olvido. De hecho, la propia denominación con la que los conocemos, no deja lugar a dudas. Son “instrumentos”, en cuanto herramientas, aparatos o utensilios creados para una tarea concreta, que obviamente es la “musical”. Así, para la RAE, instrumento músico es un “conjunto de piezas dispuestas de modo que sirva para hacer sonidos musicales”.

El singular espacio creativo de los violeros reúne unas características que lo separan claramente de otras manifestaciones. En violería se advierte un léxico particular que da lugar a planes decorativos muy concretos, claramente diferenciados de otras manifestaciones artísticas, unas veces motivados por su necesaria tridimensionalidad, movilidad o viviandad, otras, por pertenecer quizás a códigos propios del oficio. Nos interesa averiguar si nos encontramos ante un idioma personal, o una forma dialectal, una variedad. ¿En qué grado participa de una estética y un lenguaje común con otras creaciones artísticas coetáneas?, ¿existió una interrelación con otras artes, hubo influencias mutuas, que podrían ir o no en las direcciones imaginables? Si es cuestionable la separación entre épocas o estilos y siendo tan amplio el período histórico de referencia, en el particularísimo caso que nos ocupa, los límites de diluyen, son inapreciables y en muchos aspectos inexistentes. ¿Cabe proyectar una idea de evolución?

### 1.4.2.- Fuentes utilizadas.

Iniciamos nuestro estudio consultando y organizando en fichas la mayor parte de lo publicado hasta el momento. El interés que la materia hasta ahora ha suscitado ha dado lugar a una gran abundancia de bibliografía en los campos de la musicología y la organología, quedando muy desatendidas otras exploraciones necesarias desde historia cultural. Este desigual tratamiento deja reflejo en el particular *status questionis* de esta generalidad y mientras encontramos espacios bien estudiados restan importantes aspectos en vacío. Nuestro enfoque plantea una visión panorámica del fenómeno al margen de contenidos más propios de la musicología. Para acomodar las informaciones y los estudios publicados al objeto de nuestras búsquedas, ha sido necesario realizar un prolífico trabajo de compilación y clasificación, agrupando los dispersos materiales por temas.

Además de las fuentes indirectas y las noticias archivísticas ya publicadas, nuestra investigación ha precisado la revisión de numerosa documentación inédita procedente de archivos. Esta fase ha requerido una gran dedicación de tiempo, pero los frutos obtenidos han merecido la pena. Así, hemos sumado informaciones sobre una treintena de violeros, de gran interés y diferente naturaleza, procedentes de legajos procesales, inventarios, documentación mercantil o pública, cartas de petición o concesión de herencias, etc. Algunas de ellas son muy esclarecedoras sobre la autoría de la *vihuela Guadalupe* y otras, sumamente interesantes para conocer el ambiente de los talleres, la convivencia entre los artesanos, su formación, status social y mentalidades. Entre estas fuentes directas, incluimos otro interesante apartado en el que hemos podido extraer informaciones sobre la movilidad de violeros entre España y América.

Los instrumentos originales conservados son escasos. Hemos tenido la oportunidad de estudiar *in situ* la mayor parte de ellos, en los museos y colecciones en que se conservan<sup>82</sup>. Junto a los instrumentos originales, la fuente fundamental de información, por ser la más nutrida en ejemplos, será la iconográfica. La mayor parte de las imágenes que vamos a utilizar proceden de un proyecto en el que trabajé en colaboración con varios museos españoles<sup>83</sup>. Son fotografías en alta resolución que permiten observar los

<sup>82</sup> *Vihuela Guadalupe*, conservada en el Museo Jacquemart-André de París, la *vihuela Chambure*, Musée de la Musique de París, la guitarra, arpa y vihuela de arco del convento de la Encarnación de Ávila, así como la guitarra sevillana de Thomás Durán.

<sup>83</sup> Hablo del proyecto *Musas, Música, Museos*, que dirigí en el año 2012, patrocinado por el Ministerio de Cultura. Entre otras actuaciones, se creó un archivo digital de iconografía musical, catalogando obras custodiadas en los museos Lázaro Galdiano, Museo Nacional de Escultura (Valladolid), Museo de Bellas Artes de Valencia, Museo de Zaragoza, Museo Santa Cruz de

detalles con la mayor precisión, algo muy conveniente a la hora de utilizarlas como fuente gráfica. En otros casos, hemos utilizado, siempre que nos ha sido posible, fotografías autorizadas por los propios museos, o imágenes publicadas en diferentes trabajos, de menor calidad, pero necesarias para documentar o explicar variados aspectos.

Otras fuentes escritas nos han resultado imprescindibles. La presencia de la música y sus instrumentos en infinidad de textos literarios, teóricos, teológicos y públicos, escritos durante el período de estudio, nos han permitido incorporar las visiones de los contemporáneos sobre los instrumentos. Unas veces directas, descriptivas o analíticas; otras, desde diferentes perspectivas intelectuales, en las que los instrumentos se convierten en herramienta de referencia simbólica.

A las informaciones procedentes de objetos tangibles y fuentes escritas, unimos las extraídas de la interpretación de las imágenes en las que aparecen representados los instrumentos del pasado. Carreras reflexionaba sobre la idea de Burney de que lo sonoro y lo visual aparecieran integrados en las obras pictóricas y escultóricas que conoció en su viaje a Venecia, en las que halló numerosos instrumentos musicales representados<sup>84</sup>. Nos interesan también ahora las preguntas que pudiera plantearse Burney sobre la veracidad de la representación, las mismas que se han sucedido en la mente de los historiadores de la organología hasta nuestros días. La iconografía será un recurso irrenunciable, tras un precavido juicio que evite conclusiones precipitadas. La infinidad de formas representadas, a veces, genera críticas y escepticismos respecto a la validez de la iconografía como fuente fiable. Los argumentos parten de un prejuicio intelectual que presupone que no pudo haber tanta variedad dentro de las mismas tipologías y que los artistas, al representar instrumentos, se dejaban llevar por su propia imaginación creativa. Convendrá ponderar y considerar estas teorías, para discernir representación de creación y así filtrar una fuente que contiene toneladas de información. En un solo ejemplo iconográfico no puede haber puntos de partida incuestionables, pero a partir de la reiteración de una serie que comparte similares características pueden conjeturarse conclusiones. A veces, incluso un solo ejemplo, no reiterado, que parecería una descabellada fan-

---

Toledo y Real Academia de la Historia. Las fotografías, en alta resolución, fueron realizadas por SELENIO (Héctor y Antonio Ceruelo).

<sup>84</sup> Burney, Charles: *The Present State of Music in France and Italy*, Londres 1773, prosiguió este autor sus viajes en *The Present State of Music in Germany, the Neerlands and United Provinces*, Londres 1775, comentados por Carreras (CARRERAS, Juan José: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en BOMBI, A., CARRERAS, Juan J., MARÍN, Miguel A., eds.: *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia, Universidad de València, 2005, p. 27.

tasía pictórica, cobra plena validez al ser corroborado por un instrumento original casi idéntico. Un ejemplo excepcional es el instrumento representado en la pintura *Cristo en el trono con la Virgen*, de Federico Zuccari<sup>85</sup>. Representa un extraño instrumento desde nuestra perspectiva actual. Esta imagen no habría sido tomada en consideración de no conservarse una *violetta* original custodiada en el convento del Corpus Domini de Bolonia, como una reliquia de la santa, documentada y considerada como el ejemplar más antiguo de instrumento de arco en Italia. Si el instrumento es el auténtico, algo que los investigadores italianos no ponen en duda<sup>86</sup>, precedería en un siglo y medio a la pintura, pero la imagen, de no haberse conservado el instrumento habría sido descartada por refutable.

Otro factor para la interpretación de las imágenes se establece a partir de los condicionantes iconológicos, de otras características de la obra de arte, del sentido último de la presencia de instrumentos en las representaciones. La simbología derivada de la elección de determinados instrumentos en las composiciones pictóricas, de algún modo puede llegar a condicionar su representación. En ocasiones serían los pintores los que decidieran sobre los instrumentos a incluir, en otras, los promotores indican el tipo de instrumentos que deberían ser representados, definidos en el propio encargo. Un ejemplo de la segunda posibilidad lo encontramos en el contrato previo a la pintura de un retablo para el hospital de San Pedro de Carmona, efectuado el dos de junio de 1594<sup>87</sup>:

“Sepan todos cuantos esta carta vieren, como yo, Juan Bautista Flamenco, pintor<sup>88</sup>, vecino que soy de la villa de Marchena, y al presente, en esta de Carmona, me obligo de hacer, para el Hospital de Sn Pedro, de esta dicha villa, un retablo, con las condiciones que siguen:

Primeramente, es condición que el tablero de en medio, se ha de pintar una imagen de Nuestra Señora, sentada en una silla, vestida de blanco... y las orillas del manto y las vestiduras de bocas y mangas, han de ser doradas... Acompañada la imagen con dos ángeles, uno con un laúd y el otro con una vihuela”.

<sup>85</sup> *Cristo en el trono con la Virgen, Catalina (1413-1463), un ángel músico y los santos Vicente y Lorenzo*, obra de Federico Zuccari, conservada en la Fondazione Cassa di Risparmio de Pesaro (1608).

<sup>86</sup> ver MEUCCI, *op. cit.*, p. 14-17.

<sup>87</sup> DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Artes Gráficas Gandolfo, 1993, p. 142, (APC, Escrivánía de Alonso Sánchez de la Cruz, 1594).

<sup>88</sup> MIRA CABALLOS, Esteban y DE LA VILLA NOGALES, Fernando: *Carmona en la Edad Moderna, Religiosidad y arte, población y emigración a América*, Sevilla, Muñoz Moya, 1999, p. 139. Identifican a Juan Bautista, pintor, o Juan Bautista Flamenco, con Juan Bautista de Amiens, pintor que ya llevaba mucho tiempo avecinado en Marchena y por aquel tiempo residía en Carmona. Sobre este pintor, puede verse también MIRA CABALLOS, Esteban: “Algo más sobre la vida y obra de Juan Bautista de Amiens”, en *Atrio, revista de historia del arte*, núm. 7, Sevilla (1995), pp. 127-130.

Item es condición que los dos tableros de los lados, vayan uno San Pedro, y el el oro (sic), San Andrés doradas y las orillas del manto y vestiduras, doradas.

Item es condición, que la pared entre el retablo y el guardapolvo, debe de ir pintado sobre el encalado.

Item, es condición, que se me ha de pagar por la dicha obra, veinte ducados.

#### **1.4.2- Delimitación cronológica y espacial.**

El hábito de asemejar instrumentos a estilos artísticos ha dado lugar a errores. Podemos leer cómo muchos hablan con excesiva naturalidad de instrumentos románicos, góticos, o barrocos. No hay duda sobre las influencias que los violeros reciben de otras artes y de los modismos y gustos estéticos imperantes, pero si cuestionable es la separación clara de estilos en el conjunto de las artes, en este caso resulta aún más confusa y la evolución de éstos sigue trayectorias propias. El desarrollo cultural no se produce de forma paralela en los diferentes territorios y el uso de distintos instrumentos es muestra a veces de las irregularidades evolutivas. El paso de un esquema a otro, de un instrumento a otro, no es casi nunca parejo, coexistiendo a la vez formas arcaicas con otras recién innovadas. Por ejemplo, parecen convivir en perfecta armonía los sustratos mudéjares en ciertos instrumentos, con estéticas góticas, en períodos temporales propios del Renacimiento y hasta incluso Barroco. Si la evolución de los instrumentos en gran medida estaba motivada en la transformación de las técnicas musicales, a la par, éstas quedaban condicionadas por las posibilidades que les permitían las características funcionales y acústicas de los instrumentos.

La delimitación temporal que proponemos se extiende desde mediados del siglo XIV hasta mediados del XVII. Un largo periodo que pudiera entenderse como inabarcable, pero hemos de insistir en que nuestro trabajo no responde a criterios de exhaustividad, aunque encierre aspiraciones de sistematización. Este paréntesis de trescientos años se inserta, como un ciclo, como una unidad temporal, en un contexto europeo que se caracteriza por el desarrollo de importantes innovaciones organológicas. La actividad desarrollada durante este período en los talleres españoles nos interesa porque da pie al inicio de nuevas tipologías y aporta innovaciones clave en varias familias de cordófonos, condicionando la historia de los instrumentos, la música y la cultura, determinar su alcance será uno de nuestros principales objetivos. En este período se producen cambios.

En definitiva, tratamos de delimitar el espacio en el que se desarrollaron unas construcciones culturales, conformadas en un largo período de tiempo, que aunque tienen su origen mucho antes de los inicios del período de estudio definido, hasta mediados del siglo XIV no adquieren mayoría de edad, con las características estructurales, acústicas y ornamentales que nos interesan. Por otro lado, preocupados como estamos de los artífices en primer lugar, hasta muy avanzado el siglo XIV no encontraremos las primeras noticias documentales sobre su trayectoria vital y profesional. De hecho, estas informaciones nos llegan a partir de un momento clave, que podríamos llamar de transición, en el que el oficio parece asentarse como especialidad profesional. En paralelo, empiezan a aparecer representaciones iconográficas en las que prima la fidelidad y los instrumentos inundan las pinturas. A lo largo de los siglos XV y XVI, se producen creaciones e innovaciones importantísimas, sobre todo en instrumentos pertenecientes a las familias de las vihuelas de arco, vihuelas de mano y arpas.

Recurriremos también a fuentes posteriores, que de forma indirecta nos resultarán útiles para entender parte de lo sucedido con anterioridad, pero el trabajo se cierra a mediados del siglo XVII. Los cambios que se producen empiezan a delimitar un nuevo espacio que no podemos atender. Los instrumentos que nos interesan siguen construyéndose de acuerdo a los procedimientos heredados y los gremios parecen mantener sus ordenanzas antiguas, sin embargo, se inician cambios que merecen ser estudiados en un trabajo diferente al que nos proponemos. En este nuevo momento de transición, que se prolongaría durante las décadas centrales y finales del siglo XVII, se incrementan paulatinamente las influencias exteriores, aunque se mantengan vigentes modelos, procedimientos y materiales durante los siglos posteriores, alcanzando este legado hasta nuestros días, por estar presente en el ADN de instrumentos como la guitarra española. Estos cambios no se producen en un momento concreto y se extienden a lo largo del siglo XVII e incluso ya bien entrado el XVIII. Hemos elegido mediados de siglo, no porque se produzca entonces con nitidez la cesura de un modelo al otro, sino por delimitar el segundo de los paréntesis cronológicos.

Los límites geográficos dentro de los cuales tiene sentido nuestro estudio, coinciden con los mismos en los que se desarrolló una actividad claramente diferenciable, por la personalidad social de las organizaciones que aglutinaban a sus creadores y las características de su producción en un contexto europeo. Hemos centrado nuestro estudio en la Península Ibérica. Algunos indicios nos orientan sobre la cercanía de las

producciones de los talleres españoles de violeros con los portugueses de *violeiros*. Necesariamente deberemos atender a las proyecciones ejercidas hacia Italia y otros territorios y a las influencias que llegaron de otros territorios europeos, sobre todo al final del período de estudio.

## **II. EL OFICIO DE VIOLEIRO**

## II.1.- LOS ARTESANOS DE LOS SIGLOS XIV Y XV.

### II.1.1.- De los nombres del oficio: *Lauderos, lauders, citoleros, violeros, violeiros, facedores de vihuelas, vihueleros, vigoleros, guitarreros...*

La voz violero aparecía en algunos textos medievales denominando a músicos de vihuelas o violas y no a sus constructores<sup>89</sup>. A finales del siglo XV este término se empezaba a utilizar con el significado actual<sup>90</sup>. Hasta entonces, e incluso después, encontramos otras formas de denominar el oficio en castellano, catalán y valenciano: *Maestre de Lahuts, LLauter, Laudero, mestre de fer instruments de sonar, maestro de hacer vihuelas y laúdes, maestro de hacer laúdes y monacordios, maestro de hacer laúdes, monacordios e instrumentos, citolero, hacedor de vihuelas, maestro de hacer vihuelas, mestre de fer instruments*. De entre los nombres primitivos, los dos únicos que adquirieron forma semántica concreta, volcada en un solo término, fueron los de *laudero* y *citolero*. Ambos, casi con total seguridad eran hiponímicos, ya que la variada producción de estos artífices iba más allá que la mera construcción de laúdes o cítolas. De idéntica forma, más adelante aparecerá el término *violero* como hipónimo de los constructores de un amplio universo instrumental, como veremos.

De *violero* surgió un sustantivo derivado, *violería*, que puede significar lugar donde trabajan violeros, o el arte ejercido por ellos. La primera de estas dos acepciones queda clara en un solo ejemplo que conozcamos, el de la “calle de la violería de Sevi-

---

<sup>89</sup> Así, por ejemplo la utiliza Berceo: “Non serie organista, nin sere violero / nin giga, nin salte-  
rio, nin manoderotero,/nin instrument ni lengua, nin tan claro vocero, /cuyo canto valiese con  
esto un dinero”.

De nuevo, en la leyenda de los infantes de Lara: “los escuderos jugaban á las tablas, los mon-  
teros mataban toros, y había muchas cílicas y violeros”... textos extraídos de MENÉNDEZ  
PIDAL, Ramón: *La leyenda de los infantes de Lara*, Madrid, Imprenta de los hijos de José M.  
Ducazal, 1896, estrofa 682. En las bodas del conde y doña Sancha, poema de Fernán González,  
aparece esta referencia al ambiente festivo previo a la ceremonia nupcial: “Alanceaban tablados  
todos los caballeros,/ Al ajedrez y tablas juegan los escuderos;/ De otra parte a los toros mata-  
ban los monteros,/ Hubo allí muchas cílicas y muchos vihueleros”. (*Poema de Fernán González*,  
versión de E. Alarcos Llorach, Odres nuevos, Madrid, Ed. Castalia, 1992.).

<sup>90</sup> Una de las primeras veces en las que ya se designa a un constructor de instrumentos de cuerda como violero, la encontramos en 1473, en la figura del moro zaragozano Lope Albariel: 1473,  
diciembre 30. “El moro violero Lope de Albariel hace una compra general de todos sus bienes  
muebles e inmuebles al moro ballester Mahoma Albariel por 2500 sueldos. Testigos, el pintor  
Miguel Vallés y el moro boceguinero Mahoma Bretón”. Archivo Histórico Provincial de Zara-  
goza (AHPZ), Martin de Torla, año 1474, f. 1

lla”, citada a finales del siglo XVI y principios del XVII<sup>91</sup>; mientras que el uso de la segunda parece ser privativo del propio gremio, perteneciente a la jerga profesional<sup>92</sup>. El término violería, ha sido utilizado habitualmente en Latinoamérica y recientemente, en España se ha rescatado, atribuyéndole precisamente las propiedades semánticas de esta segunda acepción, significando al “arte de los violeros”.

Merece una especial atención la palabra *laudero*, que representó en el siglo XV una forma frecuente de conocer a estos artesanos. En Toledo llegó a denominarse una calle como la de los *lauderos*, dentro del espacio artesanal y comercial más amplio denominado *la Alcaná*. Esta calle se convertiría más adelante en la “calle de los violeros”. El cambio del nombre de la calle refleja otras transmutaciones en paralelo que merecen atención. Un buen testimonio del proceso lo encontramos en los nombres que recibió una de las puertas de la *Alcaná*, situada entre el final de la *calle de los Lauderos* y el comienzo de la *calle de la Sal*. Esta puerta se construyó en 1463 en la confluencia de ambas calles. Casi siempre fue conocida como puerta de la Sal, pero en 1507 aparece denominada *puerta de los viholeros*<sup>93</sup>:

una casa en la calle de la Sal, en la collaçion de Sant Gines, junto con la puerta de la Alcana, a la puerta de los viholeros, que es la primera como sale por la dcha puerta a la Sal a la mano yzquierda.<sup>94</sup>

En Gibraltar encontramos de nuevo el término para denominar un espacio urbano, en este caso “la caleta del Laudero, donde está el corral de Fez”<sup>95</sup>. Todavía se mantienen vigentes hoy en día en Latinoamérica los términos *laudero* y *laundería*. Como antes adelantábamos, será a partir de 1473, cuando el oficio ya adquiera una denominación estable entorno a la voz violero y sus variantes, especialmente en Aragón, mientras en Castilla pervive unas décadas más la preferencia por la de *laudero*.

<sup>91</sup> La calle de la violería de Sevilla es referida en MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada: “La compañía de Jesús en Écija, planos para el colegio de San Fulgencio (1607-1627)”. En *Archivo hispalense*. Volumen 88, Número 267-Volumen 89, Número 272. Sevilla (2005), p. 227.

<sup>92</sup> Así, por ejemplo, en la *Declaración de testigo Diego Fernández a favor de Juan Aldaz*. Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), 3-07-1607, Prot. 24848, fol. 594r., Diego Fernández atestigua que dicho Juan Aldaz es *maestro exsaminado del arte de la violería*.

<sup>93</sup> PASSINI, Jean: *Casas y casas principales urbanas, el espacio doméstico de Toledo a fines de la Edad Media*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 181.

<sup>94</sup> Archivo Histórico Provincial de Toledo (AHPT), 1269, fol. 162, 26-05-1507. Documento previamente citado por MOLÉNANT, Jean Pierre. “Deux éléments du paysage urbain: adarves et alcaicerías de Tolède à la fin du Moyen Âge”. En *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*. Volumen 11, Número 11 (1980).

<sup>95</sup> LÓPEZ DE AYALA, Ignacio: *Historia de Gibraltar*, Madrid, Antonio de Sancha, 1782, p. 33.

Finalmente, la voz guitarrero va apareciendo paulatinamente a lo largo del siglo XVII, conviviendo con la de violero. Covarrubias, dentro dice del guitarrero que es “el que haze guitarras o tañe guitarra”<sup>96</sup>. En el diccionario de la Lengua Castellana de 1734, se mantiene la acepción del término a constructores y músicos<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> COVARRUBIAS, Sebastián: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, p.458

<sup>97</sup> *El que hace y vende guitarras Lat. Fidicularum artifex Guitarrero Se llama también el que con gran continuación toca la guitarra en la palab. Guitarra Guitarrero el que hace guitarras ó el que tañe guitarra*<sup>97</sup>. *Diccionario de la Lengua Castellana*. Tomo IV. Madrid, Real Academia Española, 1734, p. 98.

**Tabla 1.- Algunas formas de denominar a los constructores de instrumentos de cuerda con anterioridad a 1502<sup>98</sup>.**

AÑO	NOMBRE	APELATIVO	CIUDAD
Finales s. XIV	Ponç	<i>Llauter</i>	Valencia.
1419	Ramón Comes	<i>Maestre de lahuts</i>	Barcelona
1425	Johan Comes	<i>mestre de fer instruments de sonar</i>	Barcelona
1425	Domingo Benditxo	<i>Mestre de cordes d'arpe</i>	Barcelona
1444	Pedro García	<i>Çitolero</i>	Sevilla
1446	Juce Albariel	<i>Maestro de hacer vihuelas y laúdes.</i>	Zaragoza
1465	Juce Albariel	<i>Maestro de hacer laúdes, monacordios e instrumentos.</i>	Zaragoza
1473	Lope Albariel	<i>El moro violero</i>	Zaragoza
1480	Lope Albariel	<i>Hacedor de vihuelas</i>	Zaragoza
1482	Lope de Albariel	<i>Moro maestro de hacer vihuelas</i>	Zaragoza
1482	Pedro Marqués	<i>Violero</i>	Sevilla
1482	Lope de Allabar	<i>Moro maestro de hacer vihuelas</i>	Zaragoza
1483	Juan	<i>Laudero</i>	Toledo
1483	Lope de Albariel	<i>Moro fazedor de biuelas</i>	Zaragoza
1486	Lope de Albariel	<i>Moro maestro de facer viuelas</i>	Zaragoza.
1486	Lope de Albariel	<i>Moro fazedor de vyuelas</i>	Zaragoza
1486	Lope de Albariel	<i>Violero</i>	Zaragoza
1487	Antón Ruiz Paniagua	<i>Violero</i>	Granada.
1487	Mayr Arduel	<i>Laudero</i>	Toledo
1490	Mahoma Moferriz	<i>Gran maestro moro</i>	Zaragoza
1495	Pedro Bayle	<i>Maestro de hacer cimbols</i>	Zaragoza
1495	Francesch Jorba	<i>Mestre de fer instrrruments</i>	Valencia
1499	Juan Pérez	<i>Violero</i>	Zaragoza

<sup>98</sup> Las citas a los documentos en los que aparecen reflejadas estas noticias, se insertan en las notas de las páginas sucesivas.

## II.1.2.- Focos activos en los siglos XIV y XV.

Las noticias que nos han llegado sobre los constructores de instrumentos con anterioridad al siglo XV son muy escasas. La figura del violero, laudero, o arpero, no parece perfilarse como oficio independiente sino hasta bien entrado el siglo XIV. A lo largo de los siglos XIV y XV, algunos músicos construyen sus propios instrumentos<sup>99</sup>, aunque poco a poco, de forma pareja a la creciente demanda, va surgiendo el oficio independiente y especializado de los constructores. Un buen ejemplo de uno de estos *músicos-violeros*, lo encontramos en un encargo efectuado por Juan I de Aragón a un músico de arpa y rota francés, al que le pidió que construyera una rota. No pareciéndole de buena calidad, el monarca le pidió otra y gestionó que el ministril que tocaba ese instrumento en la corte del rey de Francia le vendiera una parecida a la que él tocaba, pagándole su coste<sup>100</sup>.

El siglo XIV nos aporta las primeras pistas sobre los constructores especializados. La mayor parte de ellas aparecen en la antigua Corona de Aragón, en correspondencia más que probable con la abundancia de testimonios iconográficos en este mismo territorio. Son casi siempre notas de enorme interés desde varios puntos de vista. Suelen ser encargos de la corona y en contadas excepciones, de otros personajes pertenecientes a la élite. Estas fichas documentales, reunidas y transcritas por diferentes investigadores y reiteradas por otros, aparecen dispersas en diferentes publicaciones. Ahora las reunimos con la intención de efectuar un estudio comparativo y organizar la valiosa información que contienen en aspectos tan destacables como los focos de producción, las características de los instrumentos descritos, su precio, los nombres de los primeros violeros especializados, las primitivas formas de denominar el oficio, etc.

---

<sup>99</sup> Al modo de ejemplo, mencionaremos la conocida afición del andalusí Ziryâb a la construcción de instrumentos. Son interesantes los testimonios de al-Makkârî, sobre las cualidades del laúd de Ziryâb, un tercio más ligero que los coetáneos y con características peculiares, como sus cuerdas, dos de las cuales eran de tripa de león y otras dos de seda. Se le atribuye al mismo Ziryâb la incorporación de la quinta cuerda al laúd y el utilizar un plectro de uña de águila, en lugar del tradicional. Ziryâb, excelente músico y poeta, intervino en la mejora del instrumento de forma directa o indirecta preocupado en un buen diseño, empleando materiales más adecuados en el cuerpo del instrumento y utilizando sofisticadas cuerdas. AL-MAKKÂRÎ, *Fragancia de perfumes de la tierna al-Andalus*, citado por GÓMEZ MUNTANÉ, *op.cit*, 2001.

<sup>100</sup> Archivo de la Corona de Aragón (ACA), 1737-51. Documento citado por ROCA, Joseph María: *Johan I d'Aragó*, Barcelona, Institutio Patxot, 1929, p. 340.

### II.1.2.1.- Corona de Aragón (Zaragoza, Barcelona, Valencia).

Es en el territorio de la Corona de Aragón donde tenemos información de la presencia de los focos más numerosos durante los siglos XIV y XV. Las ciudades en las que encontramos un mayor número de violeros son Zaragoza, Valencia y Barcelona.

El primer laudero documentado, Ponç Morell, aparece al servicio del rey Pedro IV en 1353<sup>101</sup>, quizá el mismo que recibiera posteriormente un pedido de laúdes, arpas y flautas fechado en julio de 1378<sup>102</sup>. El segundo es Pere Devesa,<sup>103</sup> que recibió un pedido para construir instrumentos en 1379. En un temprano encargo (1386), el infante don Juan de Aragón, pidió dos arpas, una simple y otra doble, al maestro arpero Pere Palau, residente en Aviñón<sup>104</sup>. El documento en el que aparece esta noticia es de gran interés, ya que el texto pone de manifiesto el interés por la calidad de las arpas. Se exige que sean buenas y bien hechas y se definen someramente sus medidas, cuatro palmos.

Encontramos algunas noticias que evidencian la pujanza de algunos talleres barceloneses. Joseph María Roca menciona cómo Juan I encargaba frecuentemente muchos instrumentos y en ocasiones algunos laúdes aguitarrados: “com los llahuts guitarrenchs que mana fer a En Pere Devesa”<sup>105</sup>. Compró en Barcelona “un laut bo e fí guitarreny e una viola petita, bona e fina e que sien bons e encordats de fines cordes”<sup>106</sup>. encargaba también cuerdas, “encarrega cordes a un Pellicer, de 6, 5, 4, 3, 2 y 1 fil”<sup>107</sup>. De estos encargos y compras extraemos algunas informaciones de interés. En primer lugar, el nombre de un violero, Pere Devesa, a quien encargó algunos instrumentos, la existencia de talleres en Barcelona por aquellos años y las especificaciones para la manufactura de cuerdas de diferente calibre. A partir de los libros de la Cancillería del Magnánimo y

<sup>101</sup> BALDELLÓ, Francisco: “Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX”, En *Anuario Musical*, Barcelona, vol I (1946).

<sup>102</sup> BALDELLÓ, Francisco: “Constructores de instrumentos musicales en Barcelona: La cofradía dels Corders de Corda de Viola”, en *Anuario Musical*, Barcelona, vol. XXIV (1969).

<sup>103</sup> DESCALZO, Andrés: “Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), en *Revista de Musicología*, vol. XIII, núm. 1. (1990).

<sup>104</sup> en GÓMEZ MUNTANÉ, *op.cit.*, 2001, p.315:

Item vos saber que nos volem II arpès que sien bones e ben fetes a obs de Martí, nostre minister d’arpa, que la una sia doble y l’altra simple e cascuna haia IIII palms d’alta. Perque us pregam e manam que les dites dues arpès façats ens aportets vos mateix pres tament, car vos en farem complidament satesfer. Dada en Gerona sots nostre segell se cret, a XIIIII diez de setembre l’any MCCCLXXXVI. Primogenitus.” (ACA reg. 1674 fol.126),

<sup>105</sup> ROCA, *op.cit.*, p. 339. ACA 1657-98.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 340. ACA 1738-56.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 340 ACA 1739-49.

otros documentos del Archivo de la Corona de Aragón, Hygini Anglés aportó interesantísimas noticias sobre el núcleo de violeros barceloneses en el siglo XV. En una de las cartas de Alfonso V, fechada el 21 de diciembre de 1419, dirigida a su tesorero Bernardo Sirvent, le ordenaba que entre otras cosas pagara “cent florins a'n Ramon Comes, maestre de lahuts, per compra d'hun laüt de benuç molt bell, qui havem manat comprar per trametre”<sup>108</sup>.

En una carta escrita desde la villa de Borja, el 23 de julio de 1425, que por su gran interés reproducimos íntegra, se encarga a Johan Comes, *mestre de fer instruments de sonar*, unas arpas; el pedido se completa con los estuches de cuero negro encomendados a Antonio Mestre y las cajas para llevarlas hasta la corte de Alfonso V, encargadas al carpintero Antonio Carbonell. En la misma carta se piden cuerdas (*una grossa de cordes d'arpa*) a Domingo Benditxo, *mestre de cordes d'arpa*<sup>109</sup>:

N'Alfonso Rex, Al feel conceller nostre en Pere de Sentcliment, maestre racional de nostra cort o a son lochtinent. Salut e gràcia. Com lo feel conceller nostre miçir Pere Bacet, batle general de Catalunya, haia pagats de ordinació nostra a'n Johan Comes, mestre de fer instruments de sonar, ciutadà de Barchinona, de una part, do-cents sexanta-quatre solidos qui li eren deguts per dues arpes dobles que à fetes a obs nostre; e d'altra part, trente-huyt solidos VI diners de la dita monda, los quals havia bestrets e pagats a'n Anthoni, mestre coreger de la dita ciutat, per dos stoigs de cuir negre que d'ell són stants comprats per cobrir le dites dues arpes; e haia pagats aximateix vint e dos sol.barchin. a' n Anthoni Carbonell Fuster de Barchinona, per dues caxes de fust de poll que déll són stades comprades per metre les dites dues arpes; e haia pagats aximateix vint e dos sol.barchin. a' n Anthoni Carbonell, fuster de Barchinona, per dues caxes de fust de poll, qui d'ell són stades comprades per metre les dites dues arpes, e encara haja pagats a'n Domingo Benditxo, mestre de cordes d'arpa, de la dita ciutat, deu solid, qui li eren deguts *per una grossa de cordes d'arpa, qui d'ell és estada comprada a obs nostre; haia, noresmenys, pagats trente-sis sold*. A'n Ramin Dalmau, hoste de correus de Barchinona, per loguer de un mul, lo qual ha portades a nós les dites dites arpes, e haia pagats a'n Picó de Valsecha, sonador d'arpa de casa nostra, per acorriment de les missions e despeses que l dit Pere ha fetes en son matrimoni vint-cinch florins d'or: dehim e manam-vos expressament que en la redacció de son compte, lo dit batle, posant en data les dites quantitats..., li reebats e admetats, tot dupte cessant. Dada en la vila de Borja sots nostre segell secret a XXIII diez de juliol en...

Roca menciona otros documentos en los que aparecen informaciones sobre encargos de otros tipos de instrumentos, como el misterioso “exequier”<sup>110</sup> y hay otras no-

<sup>108</sup> ANGLES, Hygini, *SCRIPTA MUSICOLICA*, vol. 132. p. 948

<sup>109</sup> *Ibidem*, ACA 2681, f.135v.

<sup>110</sup> ROCA, *op.cit*, p. 340:

Al innovar a fray Pero Ferrandis Dixar qu'ha sentits vuyt xantres molt bons en misses cantades diaries, li dóna pressa per a que li faci acaber los orguens, y que li envihi “el

ticias sobre compra de instrumentos en Cataluña en los que no queda clara la localización de los violeros.

La primera noticia que conocemos sobre los talleres valencianos, corresponde con un encargo de Juan I a un laudero llamado Ponç, de un arpa doble y dos laúdes aguitarrados<sup>111</sup>. En otro interesante documento vemos como Alfonso V encarga en 1415 un órgano y un escaquer, o exequier: “Com nos façam fer a Valencia un orque e un escaquer, e atrobem gran plaer en semblant esturnent, vos pregam affectuosament que'l vostre scaquer nos prestets entretant”.<sup>112</sup>

En un inventario de 1424, de Alfonso V, entre otras muchas cosas, aparecen algunas arpas, de las cuales, al menos, una de ellas procedía de Valencia:

Item. I arpa gran doble a III tites ab lo braç e caxe obtats de marquers ab gueires.

Item. Arpa sonar de fust d'oro ab alguns marquets de diversos colors ab I clau negre de banuç ab la birolla d'argent Blanch ab coberta de cuyro negre forrada de cuyro Blanch, lo cual li donà Mestre Felip de Malla en la ciutat de Valencia.<sup>113</sup>

Hygini Anglés aportó otras noticias sobre arpas y arperos valencianos. En el mes de marzo de 1418, Eduardo Vallsecha, que entonces era su ministir d'arpa, encontró en Valencia buenas arpas y las compró. El rey Alfonso aprobó el pago, junto al de sus cuerdas y cubiertas, pero en el documento estudiado por Anglés no puede leerse la cantidad exacta de su coste<sup>114</sup>. En otra carta de Alfonso V, dirigida a su tesorero (14 de enero de 1430), ordenó que entregara a “Aduart de Vallsecha, sonador d'arpa de casa

---

frayet xico con los ditos órganos e con el xiquer” (1658-66 g.). Après insisteix, dient que “quando los organos e el Eschaquer seran acabados, nos los embiades e frayer Anton con aquellos ensemble e non antes” (1658-145 g.). D'exaquier dóna pressa a En Bartholomeu de Castre que li'n trameti sens falla (1958-92 g.). Serà per ventura aquest línstrument de corda apellat scaquer” que junt ab una cadira de fust, se deixà a fra meñors de Vilafranca (1963-31).

<sup>111</sup> *Ibidem*, p.339. ACA 1742-140.

A en Pere d' Artés, de Valencia, li fa saber que'l tragitador Matheu va a aquella ciudat, y com séntén molt en fer arpes, vol que'l llauter Ponç d'accord ab En Matheu, li facin una arpa doble. De pasada, li prega la tramesa dels “lahuts e les flahutes, al pus breu que porets” (1745-138 g.). Y, en altra lletra al mateix Artés, li diu que “si en Fluvia te arpa alcuna o quantas ne tinga, trametets nos aquelles ab quatre altres quen façats fer an Ponç e dos laús guitarrenys.

<sup>112</sup> ANGLÈS, Hygini, “La música en la corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (1413-1420)”, en *Spanische Forschungen* (1949), p. 346.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 380.

<sup>114</sup> ACA, Reg. 2701, fol 171 vto.

nostra”, quince florines de oro “per comprar dues arpes per nostre servey”<sup>115</sup>. En este mismo artículo de Anglés, se transcribe un asiento contable, en el que Eduardo de Vallseca, ministral de arpa recibe 53 solid.barc. “Per lo preu de .I. stoig d’arpa, fet de fust e cubert de cuyr”, comprado por orden del rey a Juan Alamany, carpintero; la caja es “per obs d’una arpa de boix”.<sup>116</sup>

Además de las noticias sobre violeros valencianos que los estudiosos mencionados han localizado en el Archivo de la Corona de Aragón, hemos encontrado un interesante artículo sobre los organeros valencianos activos entre mediados del siglo XIV y finales del XV, escrito por el canónigo José Sanchís y Sivera<sup>117</sup>. Entre ellos, incluye dos violeros, Lorenzo Jorba y Francisco Jorba. El primero, aparece el 5 de enero de 1488, como *magister organorum* en un documento por el que vende una esclava. En 17 de febrero de 1505 se compromete a “fer e obrar un cimbal e arpa tot en una peça, o instrument sonant, cascu per si, e los dos esemps, obrat de obra de talla, e de las veus del cimbal e arpa de mossen Jacme Martí, prevere”<sup>118</sup>. Conocemos el nombre de Francisco Jorba, *maestre de fer instruments*, por un contrato que suscribe con el mercader valenciano Miquel Salvador, por el que se compromete a construir un “cimbal e un monacort bons e rebedors, el cimbal, o simbol, por desset liures y el monacort o monocort” por

---

<sup>115</sup> ANGLÉS, *op.cit.*:

“Lo Rey.

En Joan Çafont. Aquí va Aduart de Vallsecha, sonador d’arpa de casa nostra per comprar dues arpes per nostre servey; per què us manam que de nostres peccúnies li donats XV florins d’or. Si per ventura, como vos darà la present, no tindrets diners nostres, pregam vos affectuosament que li bestregats, e retenint los vos de les diverses peccúnies nostres que vindram en vostre poder. E d’acòns farets plaer e servey agradables; dels quals xv florins vos trahen maytí e ans de dia. E per aquesta rahó scrivim de preent manants al dit vicari de tramentre’ns la cautela ensembs ab la present. Dada en Tortosa sots nostre segell secret a XIII diez de janer del any MCCCCXXX. Alfonsus. Al feel de nostra tresoreria en Johan Çafont. Dominus rez mandavit mihi Johanni Olzina” (ACA, Reg. 2686, f. 6v.Cur.Sig. Scr.24 Alfonsi IV).

<sup>116</sup>

“Item doné a Aduard de Vallsecha, ministrer de corda de casa del senyor Rey, los quals li eren deguts ab albarà de scrivà de ració, scrit en Barchinona a XXII diez de maig del any MCCCXXII, per lo lreu de .i. stoig d’arpa fet de fust e cuberte de cuyro, lo qual de manament del dit senyor per ell és estat comprat de’n Johan Alamany, Fuster, en lo dt mes, per obs d’una arpa de boix del dit senyor. Coste a preu fet, segons que’n lo dit albarà se conté que obre...LIII sol.brachin”.

<sup>117</sup> SANCHIS Y SIVERA, José: “Organeros medievales en Valencia”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 86. Madrid (1925), p. 467-473. Reed. en Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<sup>118</sup> SANCHIS Y SIVERA, *op.cit.* Archivo de la Catedral de Valencia (ACV), vol. 3689.

cuatro. En el contrato se establece un plazo de siete meses para construir el *simbol* y de tres para el *monacort*<sup>119</sup>.

En el siglo XV, abundan las noticias de violeros moros zaragozanos. Juce Albariel, el moro, hijo del maestro de casas Ybraym Albariel (5 de noviembre de 1469), aparece también designado como maestro de hacer vihuelas y laúdes (30 de septiembre de 1446) y como maestro de hacer laúdes, monacordios e instrumentos (11 de enero de 1465). Otro Albariel, Lope, “el moro violero” (30 de diciembre de 1473)<sup>120</sup>, aparece más tarde como “hacedor de vihuelas”, habitante de Zaragoza (30 de abril de 1480), y como “moro maestro de hacer vihuelas”, en 20 de abril de 1482<sup>121</sup>. Vuelve a figurar en

---

<sup>119</sup> *Predictis die et anno* (19 septiembre 1495).-

“En Francesch Jorba, mestre de fer instruments, habitador en Valencia, Gratis etc. ven e per titol de venda promet liurar a vos, honorable en Miquel Salvador, mercader, ciutada de Valencia, present, etc., hun cimbal e un monacort, bons e rebedors, a coneuguda del honorable en Pere Monet, per preu, ço es, lo simbol, de desset liures moneda reals de Valencia, e lo monocort de quatre liures, obrat ab obres de tall, segons hun simbol que yo he venut an Miquel Ferrer. E promet vos liurar lo simbol de açi a set mesos primer vinents, e lo monacort de açi a tres mesos primer vinents. E si per ventura nous liurare los dits instruments dins lo dit temps, puixau levar del preu del simbol hun ducat, e del monacort cinch solidos. Lo preu me siau tengut pagar en aquesta manera: de continent lo hunterç a la resta, rebuts los instruments, cascu per si, segons lo vos liurare. E axi promet atendre, etc. sots les dites penes etc. fflat executio etc. et pro predictis, etc., obligo, etc. ultimo confiteor vobis quod dedistis michi dictum tertium etc., ad hec autem ego dictus Miquael Salvador, gratis, etc. acceptans etc. , promito, etc. obligo, etc. , actum Valenie, etc.- Testes Petrus Monet et Jacobus Vanch, mercatores Valentie”Protocolo de Santiago Salvador, Archivo General del Reino de Valencia (AGRV).

<sup>120</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit.*, vol. VII ,2.: *El moro violero Lope de Albariel hace una compra general de todos sus bienes muebles e inmuebles al moro ballestero Mahoma Albariel por 2500 sueldos. Testigos, el pintor Miguel Vallés y el moro borceguinero Mahoma Bretón.* AHPZ, Martín de Torla, año 1474, f. 1.

<sup>121</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit.* Vol. VII, 1. P.181.: *Lope de Albariel, moro, maestro de hacer vihuelas, es testigo de un acto de “compromis” que interesa a Juan Sinués, velero y a Faraig Adomequin, broquelero.* AHPZ, Cristóbal Aínsa, 1482, f. 72. PALLARÉS JIMÉNEZ, *op.cit.* vol VII, 2, p 179.: *EL moro Lope de Albariel, maestro de hacer vihuelas, arrienda por cuatro años al fustero Mateo de Cortes una tienda “en la fustería” de Zaragoza, parroquia de San Gl, por 50 sueldos anuales de renta.* Testigos el moro Lope de Allabar, maestro de hacer vihuelas y otro. AHPZA, Cristóbal de Aínsa, año 1482, f. 87 v. PALLARÉS JIMÉNEZ, *op.cit.* vol VII, 2, p 179.: *Lope de Albariel, maestro de hacer vihuelas, reconoce tener en comanda de Madeo de Cortes 200 sueldos.* Testigos, Lope de Allabar, maestro de hacer vihuelas y otro. AHPZ, Cristóbal de Aínsa, año 1482 ff 87v-88. PALLARÉS JIMÉNEZ, *op.cit.* vol VII, 2, p 179.: *Mateo de Cortes promete no reclamar los 200 sueldos cedidos en comanda a Lope de Albariel, maestro de hacer vihuelas, mientras mantenga en pacífica posesión la dicha tienda en la fustería.* Testigos, el moro Lope de Allabar, maestro de hacer vihuelas. AHPZ, Cristóbal de Aínsa, año 1482.

otros documentos en 1483<sup>122</sup> y 1486<sup>123</sup>. La familia de los Albariel, siguió dando nuevos violeros ya en el siglo XVI, como Melchor y Manuel, padre e hijo, dos violeros conversos y Gabriel Albariel, organista<sup>124</sup>.

Otro violero Zaragozano citado es Lope de Allabar, “el moro maestro de hacer vihuelas”<sup>125</sup> y también “hacedor de vihuelas”. Completa la nómina de los violeros zaragozanos del siglo XV, Juan Pérez, violero que casó con Ana Rog en Zaragoza el 27 de abril de 1499<sup>126</sup>.

Otros violeros zaragozanos, citados ya en el siglo XVI, estaban ya activos mucho antes, por ejemplo Mohoma Mofferiz, quien en el *Libro de Cámara Real del Príncipe Don Juan e oficios de su casa e servicio ordinario*, compuesto por Gonçalo Fernández de Oviedo”, (c. 1490), aparece como autor de un claviórgano:

“Avía en su cámara un claviórgano, que fue el primero que en España se vido, el qual dio a su alteza su hermano, reverendísimo don Alonso de Aragón, Obispo de Zaragoça, hijo del Rey Católico; e hízolo un gran maestro moro de aquella ciudad, llamado Moferez, que yo conocí”<sup>127</sup>.

---

<sup>122</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit.* Vol. VII, 1. P.181.: *Lope de Albariel, “moro fazedor de biuelas” es testigo de un acto e procuración que interesa a Mayenda Alfrangín, mora.* AHPZ, Cristóbal Aínsa, 1483, ff. 76v-77.

<sup>123</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit.* Vol. VII, 1. P.185.: *Lope de Albariel, “moro maestro de fazer viuelas”, arrienda una “botiga de tener fusta” sita en la parroquia de San Gil a Mateo de Cortes, mercader ciudadano de Zaragoza, por tiempo de cinco años y renta de 40 sueldos anuales.* AHPZ Juan de Aguas, año 1486, ff. 61-61v. En la minuta de este mismo acto, es mencionado como *violero*. En este mismo año vuelve a aparecer como moro *fazedor de vyuelas*, otorgando albarán a Mateo de Cortes reconociendo haber recibido 40 sueldos. AHPZ, Juan de Aguas, año 1486, f. 61 v.

<sup>124</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Volumen II, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, p. 108. Otros Albariel son citados en MACHO ORTEGA, Francisco: *Condición social de los mudéjares aragoneses (siglo XV)*, Zaragoza, 1923 p. 262.

<sup>125</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit.* Números VII y VIII, Zaragoza, 1991-92.

<sup>126</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit.* Vol VIII, 1, *Juan Pérez, violero y Ana Rog, cónyuges y vecinos de Zaragoza, extienden albarán a los administradores de las limosnas del patronado de la iglesia de San Gil por cobro de 100 sueldos recibidos para ayuda de su matrimonio.* AHPZ, Juan de Aguas, año 1499, f. 71.

<sup>127</sup> Mahoma Mofferiz y otros familiares suyos desarrollaron una gran actividad a lo largo del siglo XVI, como más adelante veremos. Calahorra resume así el esquema de la saga artesanal de los Mofferriz: “continúa con el hijo de Mahoma, Gabriel, y a su vez, con los hijos de éste, Gabriel y Miguel, y su yerno Manuel de Albariel. Así mismo Juan Mofferiz, hijo de Gabriel, muere con el título de organero; el otro hijo de Gabriel, del mismo nombre, 1578 ya no lleva el título de organero, sino de violero”. En otro documento, recogido en *Actos comunes de los jurados de Zaragoza II (1500 -1672). Documentación musicológica aragonesa*, IV. Institución Fernando el Católico (C.S.I.C.) Sección de música antigua. Zaragoza, (2000). Se recoge una carta testimonial en la que Mahoma Mofferiz aparece como *moro maestro de fazer órganos*:

Otro violero de la familia Mofferriz documentado en el siglo XV era Ibrahem, quizá hermano de Mateo, referido como “maestro de órgano y clavicímbalos” y que según Pedro Calahorra murió en 1513<sup>128</sup>. Mofferriz ha sido objeto de numerosos estudios que evidencian la importancia de su taller y lo prolífico de sus producciones destinadas a la élite aristocrática y eclesiástica de la época<sup>129</sup>. A finales del siglo XV, no queda clara la línea divisoria entre violeros y organeros, sobre todo, si tenemos en cuenta que algunos instrumentos como los monacordios o los clavicordios eran construidos por unos y otros. En cualquier caso, pese a que las ordenanzas de violeros de Sevilla incluyen esta familia de instrumentos dentro del arte de violeros, es mucho más adecuado encasillar su construcción entre las tareas específicas de los organeros, cuyo estudio no abordamos en este trabajo. Sí que mencionaremos, no obstante, a Pedro Bayle, un maestro de hacer cimbols, oficio muy especializado, que en las ordenanzas de Sevilla encontraremos englobado en el gremio de los violeros<sup>130</sup>.

---

(Al margen: Franqueza.) Item eodem die los muy magnificos don Domingo Lanaja don Bernart de Roda e don Pedro de Alfajarín jurados havida (barrado: relacion) información mediant sagrament de Mahoma Lenaniz et de Mahoma Navarro moros vecinos de la dita ciudat atorgaron carta testimonial de franqueza a Mahoma Muferriz moro maestro de fazer organos vecino de la dita ciudat el qual juro la jura que tenida (barrado: en las) et que tenida en las ordinaciones de la Ciudat et large. (fol. 11).

<sup>128</sup> CALAHORRA, Pedro: “Organería medieval en Aragón”, en *Encomium Musicae, Essays in honor of Robert J. Snow*, Pendragon Press, 2002. p. 185.

<sup>129</sup> Entre la bibliografía que ha estudiado a Mofferriz, destaca CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVIII)*, Colecc. “Aragón”, 8, Zaragoza, 1977. PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel: “Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV”, En *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, I. Vol VII, 1 (1991), pp. 175-212, II. Vol. VII, 2 (1991), pp.171-209; III.Vol. VIII, 1 (1992), pp. 213-271; IV, Vol. VIII, 2 (1991), pp.171.244; V, Vol. IX, I (1993), pp. 207-310. Los dos autores anteriores han aportado la mayor parte de las informaciones. Posteriormente, Carmen Morte dedicó un artículo monográfico sobre Mofferriz: MORTE GARCÍA, Carmen: “Mahoma Moferriz, Maestro de Zaragoza, constructor de claviórganos para la corte de los Reyes Católicos”, en *Aragón en la Edad Media. Estudios de Economía y Sociedad*. Zaragoza (1999). SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona, CSIC, 2001.

<sup>130</sup>PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit*, vol VII, 2, p. 188.: El maestro de hacer “cimbols” Pedro Bayle es testigo de un acto de comanda que interesa al adobador Pedro de Torres. AHPZ, Juan Alta-riba, 1495, f. 132.

### 1.2.2. Andalucía (Sevilla, Granada).

En esta región aparecen dos focos en el siglo XV. El más importante, en Sevilla y otro menor, en Málaga. En el foco sevillano, tenemos conocimiento, por su participación, como lancero, “en la guerra con los moros”, de Rodrigo Alfón (1482). Vuelve a aparecer en 1543 en la Parroquia de Santa Magdalena, en Sevilla<sup>131</sup>. Pedro García, *citoletero*, vivió en la calle de las Redes, en la parroquia de San Vicente de Sevilla en 1444. Cierran el grupo los violeros sevillanos localizados por Gestoso, Diego Velasquez, citado en 1480<sup>132</sup> y Andrés Marqués, vecino de Sevilla en 1482. Aunque conocemos pocos nombres de violeros sevillanos, a finales del siglo XV, debieron ser numerosos, ya que gozaron de una de las primeras reglamentaciones gremiales, otorgada en 1502 y que más adelante estudiaremos.

En Málaga, se localiza a Antón Ruiz Paniagua, constructor de instrumentos musicales y carpintero en 1487<sup>133</sup>. En 1490 vivía en calle Curtidores, en diciembre del mismo año, tenía una casa en calle Gallegos, en 1494 se le asignó un viñedo y un año más tarde, otro pedazo de bosque para plantar vides<sup>134</sup>.

### 1.2.3.- Castilla (Toledo).

En Castilla solo encontramos informaciones sobre violeros activos durante los siglos XIV y XV en la ciudad de Toledo. Todas ellas giran en torno a un ambiente concreto, el de la *calle de los lauderos*, que, como antes veímos, pasó a llamarse más adelante, la *calle de los violeros*. En 1483, Juan, *laudero*, abandonó una tienda que tenía en el Alcaná, en la *calleja de los lauderos*<sup>135</sup>, el judío Mayr Arduel toma una tienda en el Alcana desti cibdat en la *calle de los lauderos*<sup>136</sup>. Entre otras noticias indirectas, el pin-

<sup>131</sup> GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. I.II, P-Y, 1900 y vol. III, apéndices, vols I y II. Sevilla, 1908.

<sup>132</sup> GESTOSO Y PÉREZ, *op.cit*, p. 109.

<sup>133</sup> GUILLÉN ROBLES, Francisco: *Málaga Musulmana, sucesos, antigüedades, ciencias y letras malagueñas durante la edad media*. 1880, p.363. También se refiere a este violero MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen: *Estudio de los nombres de los oficios artesanales en castellano medieval*. Universidad de Granada, 1995.

<sup>134</sup> RIOJA, Eusebio: *Inventario de guitarreros Granadinos*, 1875-1975. Tercera Edición, Granada, 1983.

<sup>135</sup> Archivo de Obra y Fábrica, catedral de Toledo (AOFCT), 1 285 fº 17 vº; 1487.

<sup>136</sup> Idem fº 98 rº, citas extraídas de MOLÉNANT, Jean Pierre: “Deux éléments du paysage urbain: adarves et alcaicerías de Tolède à la fin du Moyen Âge”. en *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*. Volumen 11, Número 11. (1980).

tor Lope de Cuéllar paga en 1488 por una tienda en la *calle de los Lauderos*, cuarenta marevedíes y un par de gallinas, dando por traspaso de la misma un diezmo de 50 marevedíes.<sup>137</sup>

El estudioso del urbanismo histórico toledano, Jean Passini sostiene, que esta calle, o calleja, corresponde con la actual “callejón de la sal”. La documentación que maneja parece no dejar lugar a dudas. De confirmarse su hipótesis, la noticia es muy interesante, porque nos ayudaría a entender el ambiente artesanal en el que se desenvolvía la actividad por aquellos años y el reducido espacio que tenían las tiendas en esta ciudad. El elevado coste de los alquileres de estas pequeñas tiendas, dentro del céntrico espacio comercial toledano del Alcaná, sobre el que más adelante volveremos, nos ayuda a perfilar el entorno de la actividad de los lauderos o violeros desde fechas tempranas<sup>138</sup>.

### **1.3.- Necesidad de recurrir a otras fuentes para el estudio de los violeros anteriores al siglo XVI.**

Las novedosas soluciones a problemas físicos, acústicos y estéticos que hubieron de adoptar los violeros españoles, las innovaciones que en el seno de estos talleres se fueron implementando a lo largo de los siglos XIV y XV y la probada interrelación con otros artífices europeos, son realidades culturales constatables pero difíciles de reconocer en toda su dimensión.

Entre las innovaciones que nos interesan y que a lo largo de este trabajo analizaremos pormenorizadamente, se incluyen la creación y consolidación de instrumentos de arco verticales y de hombro. La amplia familia de las vihuelas de arco ibéricas, experimentó en la Península Ibérica, y muy especialmente en Aragón, primero, y Valencia, después, un desarrollo inusitado, reconocible en la iconografía y en la documentación

---

<sup>137</sup> SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, Almudena: “La Escuela Toledana de don Pedro Tenorio”, en *Anales Toledanos*, volumen 26, Diputación Provincial, (1988), pp. 63- 153.

<sup>138</sup> PASSINI, *op.cit*, p.181: El Alcaná Nueva estaba entonces cerrado por cinco puertas. A las tres ya existentes a fines del siglo XIV se añadía al oeste, sobre la acera derecha de la calle de los Alatares bajando, una puerta situada junto a la iglesia de Santa Justa comunicaba con el Alcaná. Esta puerta aparece mencionada como “puerta de Santa Justa” en los textos de mediados del siglo XVI. Una última puerta, entre el final de la “calle de los Lauderos” y el comiendo de la Sal, se construyó en 1463 en la confluencia de ambas calles con la calle de la Sal. Casi siempre fue conocida como “puerta de la Sal”, y más rara vez, en 1507 por ejemplo, se la llama “puerta de los Viholeros” (AHPT, 1269 f. 162, ficha J.P.M: 26.05.1505, una casa, “en la calle de la Sal, en la coll, de Sant Gines, junto con la puerta e la Alcaná, a la puerta de los viholeros, que es la primera como salen por la dha puerta a la Sal a la mano yzquierda.”

escrita coetánea. Desarrollo de arquitecturas capaces de resolver los problemas físicos que las nuevas tipologías planteaban, tapas abovedadas para contrarrestar la presión vertical, puentes curvos que permitían herir con el arco las cuerdas de una en una sin rozar las demás y, sobre todo, la importante solución morfológica de la “cintura aragonesa”, sobre la que más adelante redundaremos, son innovaciones claves para sentar las bases físicas, acústicas y estéticas de varias familias de instrumentos de arco posteriores. En la segunda parte de nuestro trabajo, desmenuzaremos cada uno de estos avances con ejemplos concretos. En esas páginas, las informaciones que en principio solo esclarecen la personalidad de los instrumentos, contienen indirectamente una imagen de conjunto de la vitalidad de los talleres de violeros españoles de estos siglos, intuida a partir de la importancia de sus producciones.

Hablábamos también de la interrelación con otros territorios. Hay claras evidencias que demuestran el importante trasiego de instrumentos y músicos en la Edad Media, al menos entre territorios franceses y españoles, como hemos comprobado en la documentación de la Corona de Aragón antes aludida. Del mismo modo, la iconografía avala los contactos y tras la aparente dispersión y diversidad de tipos, subyacen hilos conductores que más adelante estudiaremos.

Los pocos testimonios escritos sobre los violeros con anterioridad al siglo XVI no nos permiten llenar espacios de conocimiento que siempre quedarán vacíos. Las referencias escritas a los violeros activos en los siglos XIV y XV, se quedan muy cortas, insuficientes para entender en toda su amplitud el esplendor de un arte que fue capaz de generar influencias centrífugas decisivas, incluso hacia Italia, en un momento en que ésta ejercía la hegemonía en la mayor parte de los campos artísticos. Resultará imprescindible recurrir a otras fuentes literarias y tratados teóricos, convirtiéndose la iconografía en el documento más valioso y el que más nos acerca al universo organológico creado por los primitivos violeros.

La escasez de informaciones concretas sobre los violeros españoles del siglo XV contrasta con sus notables aportaciones en la creación de novedosas tipologías instrumentales que más adelante se desarrollarían en Italia y otros países europeos. Son abrumadores los estudios publicados respecto a las influencias que los instrumentos españoles ejercieron en Italia, como vimos en el estado de la cuestión. Entre un grupo de musicólogos italianos se está extendiendo la teoría de que los judíos expulsados en 1492 y algunos moriscos que se trasladaron a Italia, fueron en gran medida, los respon-

sables de un trasiego de influencias claves para el surgimiento del arte de la violería en aquellos territorios.<sup>139</sup> De momento, no tenemos informaciones que acrediten esta práctica entre los judíos, por lo que sería conveniente conocer las fuentes que han podido dar base a estas afirmaciones. Los instrumentos de origen ibérico citados por Tinctoris, las influencias culturales y estéticas ejercidas a través de las cortes aragonesas en sus territorios mediterráneos, el entorno cortesano y musical de la familia Borja, o Borgia, las cartas de Isabel D'Este encargando instrumentos musicales construidos “alla spagnola” y la abundantísima iconografía que refleja el desarrollo de estas tipologías en Italia, son evidencias que parecen confirmar la certeza de una influencia intensa. En sucesivos apartados de este trabajo, redundaremos en estas fuentes de enorme interés para nuestras búsquedas.

---

<sup>139</sup> MEUCCI, Renato, “Alle origini della liuteria classica italiana: come in una gara ad ostacoli...”, en *Un corpo alla ricerca dell'anima*, Cremona, 2005:

Appare inoltre accertato il ruolo svolto inizialmente nell'uso di questi strumenti, ma verosimilmente anche nella costruzione, dai sefarditi ebrei o marrani fuoriusciti dalla Spagna dopo la grande cacciata del 1492 che coinvolse all'incirca 200.000 correligionari, buona parte dei quali rifugiastisi in Italia:

## II.2.- DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS VIOLEROS DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII<sup>140</sup>.

### 2. 1.- Distribución geográfica por ciudades.

Hemos organizado las informaciones que tenemos sobre los diferentes focos urbanos durante los siglos XVI y XVII, confeccionando una tabla estadística<sup>141</sup>. Durante el siglo XVI aparecen tres ciudades claramente diferenciadas del resto por el número de violeros que trabajaron en ellas: Toledo, Madrid y Zaragoza. A mucha distancia, se sitúan Valencia, Valladolid, Barcelona, Sevilla, Granada, Málaga, Murcia, Palma de Mallorca, Úbeda, Córdoba, Alcalá de Henares, Alcalá la Real, Cádiz, Jaén y Écija.

En los albores del siglo XVI, Zaragoza albergaba un mayor número de talleres, (37), seguida de cerca por Toledo, con 36 violeros activos a lo largo de esta centuria. Madrid desplazó a Toledo a partir del último tercio del siglo XVI, siendo el siglo XVII, cuando el arte de la violería alcanzó en esta ciudad el máximo esplendor, mientras que Zaragoza mantuvo tan solo 6 violeros activos y en Toledo descendieron vertiginosamente a dos. En Barcelona, se registran 17 en el siglo XVII, mientras que los talleres sevillanos se mantuvieron estables, en las mismas cifras del siglo precedente. Estas tendencias estarían ligadas a factores locales que nos apetece indagar, aunque no siempre encontraremos suficientes pistas para rastrearlos.

---

<sup>140</sup> Las noticias ya publicadas, comentadas en el estado de la cuestión que precede este trabajo, fueron clasificadas por fichas individuales de violeros, en el mencionado diccionario de Romanillos y Harris Winspear. A ellas hemos añadido ahora, en el transcurso de nuestra investigación, una treintena de nuevos nombres que hemos localizado en la consulta directa de archivos, así como otros sueltos, dispersos en publicaciones no especializadas. Unos y otros se suman al ya numeroso grupo de violeros conocidos. Era necesario organizar toda esta información para reunir una visión de conjunto. No se trataba de optar por un método cuantitativo. Los datos reunidos no tienen más que un valor de muestreo, ya que sería imposible contar con la información detallada de todos los talleres y todos los violeros. En cualquier caso, la gran cantidad de nombres, es un magnífico indicador, suficiente para jerarquizar la importancia de los focos a lo largo del tiempo.

<sup>141</sup> Se recoge en el apéndice estadístico, tablas E1 y E2.

**Tabla 2.- Resumen de la distribución geográfica de los violeros españoles en los siglos XVI y XVII. (Confeccionado a partir de los datos de los cuadros E1 y E2 insertados en el apéndice documental).**

CIUDAD	SIGLO XVI	SIGLO XVII	TOTAL
ZARAGOZA	37	9	46
TOLEDO	36	3	39
MADRID	26	47	73
VALENCIA	5	1	6
VALLADOLID	9	3	12
BARCELONA	5	17	22
SEVILLA	15	11	26
GRANADA	4	2	6
MÁLAGA	1	5	4
MURCIA	5	3	8
PALMA	3		3
ÚBEDA	4		4
LORCA	2		2
CÓRDOBA	7		7
ALCALÁ DE HENARES	4	5	9
TUDELA	1		1
JAÉN.	3	3	6
ALCALÁ LA REAL	3	2	5
BADAJOZ		2	2
TORRIJOS, (TOLEDO)		1	1
ANTEQUERA		1	1
<b>TOTAL</b>	<b>170</b>	<b>104</b>	<b>274</b>

### II.2.1.1- Zaragoza.

La pujanza del centro aragonés en los inicios del quinientos, vino a continuar la fortaleza que mantuvo a lo largo de todo el siglo XV, en este caso, especialmente ligada a ciertas familias mudéjares, cuyos miembros se convirtieron mayoritariamente al cristianismo en 1526. Pese a las limitaciones de ordenanzas como las de Sevilla, entre los constructores medievales de instrumentos hubo importantes talleres mudéjares. Su presencia no representa siempre una prueba fehaciente de que sus técnicas fuesen heredadas. Este particular asunto merecería mayor investigación, aunque volvamos a referirnos a él en otros puntos de este trabajo. En algunos casos, pudo haber pervivencia de la tradición andalusí, en otros, sencillamente, adaptación a estéticas vigentes. Lo más probable, yuxtaposición de ambas fuentes. De momento, como base de reflexiones que no pueden ser concluidas hasta estudiar la estética de algunas producciones, nos limitaremos a describir brevemente la situación de algunos de los artesanos mudéjares y moriscos activos en los siglos XVI y principios del XVII en la ciudad de Zaragoza.

La cofradía cristiana de la Transfiguración, San Esteban y San José incluía un amplio grupo de especialidades artesanas: obreros de villa, fusteros, cuberos, torneros, mazoneros, e incluso a los piedra piqueros, imagineros, carreteros, cocheros y aladreros hasta 1548, cuando estos últimos oficios fundaron cofradía propia. En el siglo XVII la corporación fue dando lugar a otras más especializadas, como la de obreros de villa (1620), ensambladores, entalladores y escultores (1619), la de los torneros (1613) y finalmente la de cuberos (1645)<sup>142</sup>. Se trataba de una cofradía múltiple como solía ser habitual en la mayor parte de las ciudades. El vínculo entre ellas era la madera, como materia prima común, a excepción de los picapedreros. Su origen se sitúa a finales del siglo XIV, como la mayoría de las corporaciones de oficios de la Corona de Aragón. Llama la atención que aun siendo tan vigorosos los talleres de violería en Zaragoza, no se hubieran incluido en el seno de la cofradía de la transfiguración. Sin embargo, parece clara la existencia de algún tipo de organización corporativa o gremial, a juzgar por los títulos de *maestro* y *honorable*, que suele precederles y las prácticas formativas que

---

<sup>142</sup> GÓMEZ URDÁNEZ, *op. cit.* Tomo II p. 13. AMZ, Caja 19 Ordenanzas de albañiles (1620 y adiciones posteriores). REDONDO VEINTEMILLAS, G.: *Las corporaciones de artesanos en Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, IFC, 1982, pp. 84-91. SANCHO REAL, L.: “El gremio zaragozano del siglo XVI. Datos para la historia de la organización corporativa del trabajo en España”. En Revista Universidad, Zaragoza (1925), núm. 3. pp. 641-642.

desarrollaban, propias de un gremio organizado, constatadas en los contratos de aprendizaje conservados.

Al margen de posibles casos aislados, la única ciudad en la que encontramos un conjunto de talleres moriscos reseñable es Zaragoza. En el importante foco zaragozano, uno de los más pujantes en el siglo XV y principios del XVI, encontramos familias moriscas enteras dedicadas a la manufactura de instrumentos musicales, como los Mofferriz, los Albariel o los Palacio. En el caso de los Albariel, por ejemplo queda clara la continuidad de, al menos, tres generaciones. Lope de Albariel ya estaba activo en el último tercio del siglo XV, Melchor, aparece en un documento del 31 de agosto de 1544, junto a su hijo Manuel: “los señores melchor de albariel y manuel de albariel violeros, padre y fijo”<sup>143</sup>. Aunque ya teníamos noticias de Manuel, no conocíamos a Melchor, a no ser que fuera el nombre converso del mismo que en 1524 aparece como Alí Albariel. En cualquier caso, Melchor, o Alí, pudo ser hijo de Lope.

En paralelo a la cofradía cristiana se desarrolló otra mudéjar en Zaragoza a la que se dotó de ordinaciones en 1503 y que al igual que la cristiana, incluía una gran diversidad de oficios: “maestros de casas, de aljez, réjola y fusta e iglesias, capillas, campanares e otras cualesquiere obras de aljez”. Carmen Gómez Urdáñez observó el común denominador de designar los oficios por los materiales utilizados. Esta peculiar fórmula de agrupación puede situarse en antecedentes tan lejanos como los citados por Tilander a mediados del siglo XIV: “maestro de obras de cassas, de fusta, alieuz o de tapiar cassas”<sup>144</sup>.

El documento que quizá mejor avale la relación estrecha entre los oficios de la madera es una nota fechada el 8 de febrero de 1496, que recoge un pago de 7011 maravedies que la cámara real debía a Mahoma de Palacios por ciertas arcas que construyó y algunos instrumentos de música<sup>145</sup>. Mahoma de Palacios era un afamadísimo carpintero y en las cuentas de Gonzalo de Baeza ya era citado desde 1495 como carpintero del rey,

<sup>143</sup> Citado por GÓMEZ URDÁÑEZ, *op. cit.*, p. 189.

<sup>144</sup> TILANDER, G: “Fueros aragoneses desconocidos promulgados a consecuencia de la gran peste de 1348”, en *Leges Hispaniae Medii Aevi*, IX. Estocolmo, 1959, p. 12.

<sup>145</sup> AGUILÓ ALONSO, María Paz: *El Mueble en España, siglos XVI-XVII*, Madrid, CSIC, , 1993, p.399.

A Mahoma de Palacios, moro carpintero, 7011 mrs. que le heran devidos de ciertas arcas e otras cosas que por mandato de su alteza fiso para su cámara y por los instrumentos de música.

más adelante aparece como “carpintero e albañil de su Alteza”. Tenía mujer, Ana de Palacios y un hijo.

Aunque no tenemos constancia de que los carpinteros y violeros zaragozanos se agruparan en el mismo gremio, esta interesante noticia deja clara la relación existente entre ellos. En el caso concreto de Zaragoza, todavía reviste más interés, por abrir la posibilidad a que los violeros zaragozanos, de los que no conservamos ordenanzas, pudieran estar incluidos en la amplia corporación de fusteros. En otras ciudades, la agrupación de carpinteros y violeros era clara, pero en Zaragoza no está documentada esta relación.

La cofradía mora surgió a partir del privilegio otorgado por Fernando el Católico el 30 de marzo de 1503, confirmado por Carlos I el 20 de diciembre de 1518. Carmen Gómez Urdáñez alude a la reiterada asociación profesional de algunos mudéjares zaragozanos con obras promovidas por Fernando el Católico. Alarifes zaragozanos trabajaron en el palacio de la Aljafería y en las reformas de la Alhambra. En una carta de Fernando el Católico, de marzo de 1492, pide al lugarteniente de Aragón que ordene a dos hijos del maestro Moferriz, “el que labra organos y el otro que labra el algez que se dirijan a Granada para trabajar en unas obras, llevando consigo cada uno de ellos, dos oficiales de cada una de las dos especialidades”<sup>146</sup>.

La Zaragoza de finales del XV y principios del XVI, contaba con una población importante, en relación a la dimensión de otras ciudades españolas, situada entre 18.000 (1495) y 20.000 (1548) habitantes<sup>147</sup>. Aunque la presencia porcentual de población morisca no era superior a la de otras ciudades, su vinculación a las tareas artísticas y artesanas era altísima. Según cálculos de Gómez Urdáñez, mientras el 97% de la población de la ciudad que era cristiana proporcionaba el 50% de los maestros de la construcción y actividades afines, el 3% restante, la población morisca, generaba otro 50% aproximadamente.

El caso de Zaragoza no solo es excepcional por el elevado número de violeros moros, sino que a la vez, hay algunos indicios que nos hacen suponer que la conviven-

<sup>146</sup> TORRE Y DEL CERRO, Antonio: “Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra”. *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*. Madrid, 1935.

<sup>147</sup> GOMEZ URDÁÑEZ, Carmen: *La arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*. Zaragoza, 1987, p. 21. Esta autora basa sus cálculos en aplicación del índice 4,5 sobre fuegos, manteniendo criterios de autores como Domínguez Ortiz.

cia entre artesanos cristianos y mudéjares fuera posible e incluso fluida. Un documento excepcional, el contrato de aprendizaje de Ybrahem Moferriz con el honorable maestro Miguel Terradas, representa un ejemplo único, valiosísimo. El nuevo aprendiz trabajaría durante las fiestas cristianas, pero no durante las festividades musulmanas: “Item es condicion que el dicho Ybrahem durant el dicho tiempo haya de trabajar todos dias ahunque sean domingos o dias de fiestas de cristianos sino seran viernes o dias de pascuas o fiestas de moros”<sup>148</sup>. Esta permisividad está en las antípodas de los reglamentos y ordenanzas de otras ciudades que imposibilitaban el acceso al aprendizaje a jóvenes no cristianos.

Igual que veremos en otras ciudades, de Zaragoza salieron violeros a trabajar a las Américas. En el Archivo General de Indias, hemos localizado un interesante documento que refleja la trayectoria de uno de ellos, Juan de Zárate. Murió en Lima y su esposa Mari Álvarez, como legítima representante de sus herederos, sus hijos Julián y Leonor, reclamaba sus bienes en 1534.

“Nuestro gobernador de la provincia del Peru R<sup>a</sup> de Maçuelas en nombre de mari alba-rez como madre e tutriz de las personas y vienes de Julyan y Leonor sus hijas de juan de çarate, violero, su marido me hizo relación a el d(ich)o Juan de çarate murio en la provincia donde diz que dexo muchos v(iene)s, ropas y oro y otras cosas los cuales le pertenesçen a los dichos sus hijos como sus legitimos y universales herederos según dixo que merescia por cierta probança e inf(ormaci)on de que ante los del n(uest)ro consejo de las yndias hizo presentación el me su(pli)ca le mandemos entregar todos los quales quier vienes que quedaron sin razón del d(ich)o juan de çarate marido de la d(ic)ha su pte e padre de los dichos sus hijos al t(iem)po de su fin y muerte con que sustente y alymente los d(ich)o sus hijos o como la fuese por ente yo vos mando que luego que este venys vos ynformeys y separeys que vienes son los que el d(ic)ho juan De çarate dexo en esa provincia y los entre(gue)y en el primer nabio que para estos Reynos vinie-re a los n(uest)ros oficiales que resyden en Sevilla en la casa de la contratacion de las yndias para que de ally se entreguen a la persona o personas que de d(erech)o los obiese y si alguna persona paresçiere ante vos los que pretenda d(erech)o a los d(ic)hos v(iene)s llamada las pte hazes just e no fagades en la (...) en Çaragoza a ocho días del mes de marzo de mil e qu(inient)os e treinta e tres años yo la Reyna Refrenda de la mano señalada (...).”<sup>149</sup>.

Encontraremos más adelante otros violeros que marcharon a América, procedentes de otras ciudades continuando allí su oficio. Estos artesanos salían de sus ciudades

<sup>148</sup> APNZ, 1515, fols 24, 42 vto. y 43.

<sup>149</sup> Real Cédula de D<sup>a</sup> Juana al gobernador de la provincia del Perú, sobre los bienes de Juan de Zárate, violero, muerto en aquella provincia, que son reclamados por su viuda Mari Alvarez e hijos, disponiendo que dichos bienes sean enviados a España, en el primer navío que salga, a los oficiales de la Casa de Contratación para que estos los entreguen a quien de derecho co-rresponda. Archivo General de Indias. Registro de oficio y partes. Virreinato del Perú. ES.41091.AGI/23.9//LIMA,565,L.1,F.121.

dejando en ellas a su familia, con el convencimiento de que alguna vez volverían con mayor fortuna. No tenemos datos del trasiego de violeros zaragozanos hacia otras ciudades españolas, pero sí, de la afluencia a esta ciudad de aprendices procedentes de diferentes puntos, como veremos en el apartado correspondiente al aprendizaje.

La documentación sobre violeros en la ciudad de Zaragoza es diversa. Una fuente interesante procede de los actos comunes de la ciudad. En ella aparecen informaciones que van desde venta de cuerdas de vihuela, hasta las cartas de franqueza y otras noticias reseñables. Uno de estos documentos recoge la autorización para la venta de cuerdas de vihuela a Joan de Aguilera, el 16 de mayo de 1549. Se le permitía utilizar un banco situado bajo un cobertizo en la calle de la tripería, por tiempo de tres años<sup>150</sup>. En Zaragoza, se solían arrendar los intestinos de las carnicerías para confeccionar cuerdas para vihuela y son frecuentes las noticias donde se trazan al mayor dador<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Libro 29, *Actos comunes de los jurados de la ciudad de Zaragoza del año 1549*, CISNEROS COARASA, Javier: “Actos comunes de los jurados de Zaragoza II (1500-1672)”. *Documentación musicológica aragonesa, IV. Institución Fernando el Católico* (C.S.I.C.) Sección de música antigua. Zaragoza, (2000), pp. 38-39.:

134. Jueves, 16 de mayo de 1549

(Al margen: Loguacion de vanco y patio.) Eodem die los dichos Señores Jurados dieron a loguero y lograron a Joan de Aguilera hacedor de cuerdas de vihuela y vecino de la dicha ciudad un vanco situado en la entrada de la calle de la triperia azia el mercado, a mano izquierda dentrando por la dicha calle e yendo hazia el rio, baxo los cobertiços que es el primer vanco que tiene de pilar a pilar que afronta con la dicha calle y con el dicho cobertizo, para tener en el ejercicio de vender cuerdas de vihuelas y por tiempo de tres años contaderos del presente dia de hoi en adelante continuos y siguientes e por loguero en cada un año de veinte dos sueldos jaqueses pagaderos en cada un año por dia y fiesta de nuestra Señora de Agosto al mayordomo de la dicha Ciudad que es y será etc. con las condiciones acostumbradas etc. con condicion expresa que havia de tener el cobertizo libre y expedito sin poner estorvo ni embargo alguno para los que pasaren por el etc. el qual precio pagando etc. prometieron y se obligaron etc. el dicho Joan de Aguilera que presente era açcepto la dicha locaçon por el dicho precio y tiempo etc. Renunciando etc. sometiendose etc. Testes Domingo Xavierre, andador, y Miguel de Mur, ayudante, habitantes Caesaragustae. (fols. 136-136v.).

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 50.

165. Sábado, 4 de septiembre

173. Sábado, 22 de marzo de 1567 (Al margen: Que se salga a hazer la arrendacion de la reboleria.) Item por el dicho don Joan Francisco de Lanaja jurado primero fue dicho y puesto que las arrendaciones de corambre lanio y estentinos de las carnes para cuerdas de vihuelas habia muchos dias que se pregonaba por los corredores de la Ciudat y para el presente dia e hora se habia pregonado y assignado de trançar aquellas cada una de por si a la caudela al mas dante juxta tenor de las ordinaciones de la dicha Ciudat assi que viessen e deliberasen... (fol. 94).

Item por mandado de los dichos Señores capitol y consejo fue encendida otra candela de cera y puesta en el dicho cuchillo que estaba fincado en el dicho faxistor y por mandado de los dichos SS. Jurados el dicho Anthon de Requena corredor pregoño la arrendacion

Las cartas de franqueza eran documentos otorgados para no pagar determinados impuestos municipales en Aragón, como bien explica María Isabel Falcón: “Para conseguir una carta testimonial de franqueza había que ser ya vecino y/o ciudadano de esa ciudad, comparecer ante los municipios acompañado de dos testigos, también vecinos o ciudadanos, quienes juraban que conocían bien al peticionario, que les constaba que era vecino y que vivía aquí todo o la mayor parte del año “con su mujer y compañía”. Comprobado que reunía todos los requisitos, los jurados le otorgaban la carta y el interesado prestaba un determinado juramento que estaba contenido en las ordinaciones de la ciudad y que cada vez se transcribía en las actas municipales”<sup>152</sup>. En algunas de estas cartas encontramos como beneficiarios a algunos violeros, como Juan de Lardiés, que fue acompañado por los labradores Pedro Alcoçar y Joan de Monçón, que actuaron como testigos, en otras eran testigos los violeros, como Martín Palacio, que aparece referido como vigolero, a favor de la franqueza de Tomás de Villa, mesonero<sup>153</sup>.

En otras ocasiones, encontramos documentación que evidencia la relación entre artesanos de diferentes oficios, como Pedro Palacio, que en 1536, fue fiador y testigo en el contrato de aprendizaje de su sobrino Pedro Palacio, como tallador del aljez<sup>154</sup>. Más pluriactividad ejercían los asistentes a un acto de compraventa, un violero, un ballestero, un pintor y un borceguinero. Lope de Albariel, moro violero de Zaragoza, compró los bienes muebles e inmuebles de Mahoma Albariel, moro ballestero, por la cantidad de 2500 sueltos, actuando como testigos el pintor Miguel Vallés y Mahoma Bretón, borce-

---

de los estentinos de los carneros, cabrones, cabras y ovejas que se haran y mataran en el desollador y carnicerías de la dicha ciudad a tiempo y por tiempo de un año continuo...y luego Baltasar de Olivares vigolero vezino de la dicha ciudad que presente era dyo y mando los dichos quatrocientos sueldos en la dicha arrendación por el dicho tiempo de un año con las condiciones acostumbradas... (fol. 95).

<sup>152</sup> FALCÓN PÉREZ, María Isabel: “Gobierno y poder municipal en las ciudades de Aragón en la Baja Edad Media”, en *El món urbà a la Corona d’Aragó del 1137 als Decrets de Nova Planta. XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Actas volumen I. Barcelona-Lleida, (2000), p.73.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 44:

...habida información mediante juramento de Martin Palacio vigolero... otorgaron carta testimonial de franqueza a Thomas de Villa mesonero... (fol. 449<sup>153</sup>).

<sup>154</sup> AHPZ, Domingo Monzón, 1536. Ff.116-116 v. Zaragoza, 2-II-1539. Noticia procedente de CRIADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier: “Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero del aljez”. En *Artigrama*, núm. 17, (2002), pp. 223-273.

guinero<sup>155</sup>. Los “actos comunes”, incluso recogen informaciones sobre procesos judiciales en los que violeros aparecen implicados de diferentes modos, como Joan de Bonilla, que en 1563, es procesado, junto a Diego, *el morrudo de Muel*, por diferentes delitos<sup>156</sup>. En cualquier caso, la documentación que más información nos ofrece sobre los violeros zaragozanos, se refleja en los inventarios y en las cartas de aprendizaje, cuyo estudio queda pendiente para otros apartados específicos.

### II. 2.1.2.- Los focos andaluces.

Los violeros andaluces estaban distribuidos en las ciudades de Sevilla, Córdoba, Málaga, Granada, Jaén, Úbeda y Alcalá la Real. Entre ellos, fue la ciudad de Sevilla la más activa, con catorce nombres en el siglo XVI y nueve en el XVII; seguida de Córdoba en el siglo XVI, con siete, aunque en el XVII no encontramos ninguno; Granada, con tres en el XVI y dos en el XVII; Alcalá la Real y Jaén, ambas con tres en el XVI y dos en el XVII, Málaga, con dos violeros documentados en el siglo XVI y cuatro en el XVII. Incluso en Antequera se ha localizado un taller<sup>157</sup>.

En Sevilla parece reiterarse la asociación de familias enteras al oficio, como hemos visto en otras ciudades, apellidados Martin (Alfonso, Cristóbal y Sebastián), Rodríguez (Juan y Sebastián), Herrera (Pedro y Pablo).

Las ordenanzas de violeros de Sevilla de 1502, que más tarde estudiaremos, no establecen un límite del todo claro entre violeros y organeros, incluyendo entre los instrumentos que debían construir los primeros, un *claviorgano* y un *clavezimbano*: y un

---

<sup>155</sup> AHPZ, Martín de Torla, año 1474, f. 1, en PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit*, vol VII, 2.

<sup>156</sup> CISNEROS COARASA, *op. cit*, pp. 46-47.

164. Viernes, 21 de mayo de 1563

(Al margen: Mandamiento de apellidar.)

“Eodem die los muy magnificos don Joan Francisco Lanaja, don Pedro Sunyen y Val, don Joan aguas, don Francisco de la Cabra y don Joan Villar jurados mandaron a Damián Lario notario causídico Procurador del concello y universitat de la dicha y a su substituto y a qualquiere dellos que de apellido se denunciaron y haga parte assi en virtud de los fueros del presente reyno como de los statutos y ordinaciones de la dicha ciudad et als contra Joan de Bonilla violero por rufian e contra Diego el morrudo de Muel por encubridor de ladrones y hurtos e por otros crímenes y delictos por ellos y el otro de llos cometidos y perpetrados y prosiga las dichas causas, procesos y acusaciones hasta sentencia definitiva y ejecucion de aquella respectivamente inclusive etc”.

“Testes Francisco de Alloça y Mateo Ruiz ayudante de andador Cesaraugustae habitantes”. (fol. 29).

<sup>157</sup> AYALA RUIZ, Juan Carlos: “Aproximación a los violeros malagueños del siglo XVII”, en *Hispanica Lyra, Revista de la Sociedad de la Vihuela*, núm. 15 (2012), pp. 6-7. En Antequera trabajaba el violero Salvador Pérez, que examinó a Francisco García Cañadas en 1658.

*monacordio*. En 1527 será un organero quien enseñe a construir *clavicordios* y *monacordios* a su aprendiz, labrados con *laços* y *atarçeadas*. Similares vinculaciones encontramos en Granada, donde el primer título de las ordenanzas se dedica no sólo a los violeros, sino también a los organeros y otros oficios de música<sup>158</sup>. En Sevilla encontramos nuevos indicios de la cercanía de estos dos oficios en un encargo efectuado por Francisco Pinelo. Francisco Pinelo (padre), mercader genovés amigo de Cristóbal Colón vivía en Sevilla con tres sobrinos a los que los Reyes Católicos nombraron hidalgos: Bernardo, Luco y Agustín. Francisco, uno de sus hijos, maestre de la catedral encargó el 27 de febrero de 1506 al violero Pero Sánchez Gilfaire y al organero Bernal de Pastrana, “dos órganos de madera de azere al tono de un clavecinbano”, por 12.000 marevedíes<sup>159</sup>. Otros violeros aparecen como corderos, manufactores de cuerdas de tripa. El mercader de libros y especiero Juan del Carpio firmó un documento el 22 de septiembre de 1510 con el violero Pedro Marín, vecino de la collación de Santa Catalina, para que le suministrara todas las cuerdas comunes de vihuela que hiciese al precio de 10 maravedíes en mazo de treinta y seis con sus bordones, entregándole a cuenta 750 maravedíes<sup>160</sup>. Otro violero sevillano aparece ahorcado en el motín de Sevilla de 1520, en una de las almenas de la puerta del Alcázar<sup>161</sup>.

Entre las noticias que nos hablan de violeros sevillanos, reseñamos, por ejemplo la alusión a ciertos instrumentos construidos por Sebastián Rodríguez. Aparecen en el intercambio de regalos sin fechar de don Juan de Austria y el duque de Medina: “El primero entregó al segundo una espada y el duque a don Juan, una vihuela y tres guitarras laudadas, obra del violero sevillano Sebastián Rodríguez, adornadas con sello de plata, donde se grabaron las armas del bastardo”<sup>162</sup>. Parece que se trata del mismo violero que firmó una de las vihuelas de Rodrigo Sarmiento de Villandrando, IV conde de Salinas y V de Ribadeo, que aparece en su inventario, tras su fallecimiento en 1580:

<sup>158</sup> Estos documentos aparecen estudiados y citados en los capítulos dedicados a las ordenanzas y el aprendizaje.

<sup>159</sup> Archivo Provincial de Sevilla (APS), VII, 1506, f. 156 v., citado por SANTAELA, Rodrigo. *El Libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón*, Madrid, 1987.

<sup>160</sup> ALVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del Quinientos. Volumen II*, parte 1, Zaragoza, Pórtico, 2009, p. 98

<sup>161</sup> GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Manuel: *Política inicial de Carlos I en Indias, Bartolomé de las Casas*. Tomo II, Madrid, Gráficas Urpe, S.A., 1960, p. 980: APS, Oficio XV. Bernal González de Vallezillo. Lib. I, fol. 718 vto., nota marginal “Este dia ahorcaron a Juan Vazquez, violero, de una almena de la puerta del Alcazar porque fue en toma del Alcazar”.

<sup>162</sup> ÁLVAREZ DE TOLEDO, Luisa Isabel: *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Armada Invencible*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995, p. 35.

“Una vihuela de ébano alaudada con su lazo hondo y un letrero en la cabeza que dice Sebastian Rodriguez, con su caja aforrada en fustán”<sup>163</sup>. El interés de estas noticias, más allá de informarnos de la existencia de un violero sevillano reputado, nos orientan sobre la importancia que se le concedía a la autoría de los instrumentos, por un lado, y, a la movilidad de los instrumentos de calidad entre diferentes ciudades.

Algunos violeros andaluces emigraron a América, de forma similar al violero zaragozano ya referido con anterioridad, Juan de Zárate. Conocemos tres de ellos, al menos, Pedro Mercader, Francisco de Ocaña y Francisco de Quezada. Los tres procedían de Jaén. El violero jienense Pedro Mercader, más tarde vecino de Sanlúcar de Barrameda, llevaba siete años en México en 1585, cuando envió una carta a su mujer, Leonor Álvarez, para que marchase a México con él. Leonor se encontraba entonces aquejada por una grave enfermedad de asma, por lo que temiendo por su vida prefirió no cruzar el océano, pero en paralelo, inició un complejo expediente para intentar alargar la licencia que Pedro Mercader tenía. La petición se basaba como único argumento, en la existencia de importantes deudas a favor de Pedro en Méjico y otras ciudades, que de no ser cobradas representarían para ambos un gravísimo perjuicio. Apoyaron la petición diferentes personas que actuaron, respaldando la veracidad de los datos aportados por Leonor<sup>164</sup>.

Otro violero jienense que emigró a Lima fue Francisco de Ocaña. En el documento aparece referido en varias ocasiones como *maestro guitarrero*. Al marchar a las Indias, dejó una hija de corta edad huérfana, Jerónima de Ocaña en Sanlúcar de Barrameda, al cuidado de un tal Juan, hortelano de la huerta de Santo Domingo, del que comenta que “en el tiempo que estubo en la ciudad de Sanlucar depues de yo naçida me crio, trato y alimento”. El escribano Juan Marcelino fue su padrino. Francisco de Ocaña enviaba dinero periódicamente para el cuidado de su hija a Juan, hasta 1639, cuando muere. Jerónima tenía entonces trece años de edad y ya estaba casada con Juan Pérez, “Cavo de esquadra de Guzmanes de la compañía del capp(itan) don Juan de la Ylarraga,

<sup>163</sup> AHPV, Protocolos, leg. 386, fol. 587. Cita aportada por GRIFFITHS, John, “Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana”, *Hispanica Lyra*, 2009.

<sup>164</sup> 1585. *Expediente de prórroga de licencia para permanecer por dos años más en México a favor de Pedro Mercader, violero, estante en México*. La petición la hace su mujer Leonor Álvarez residente en Sevilla.ES.41091.AGI/23.15.2132//INDIFERENTE,2062,N.85.

una de las del tercio de galeones y armada de la guardia de las indias". Los bienes de Francisco, se valoraron 575 pesos corrientes de a ocho<sup>165</sup>.

El tercer violero de Jaén que emigró a México e ejercer allí su oficio, fue Francisco de Quezada. Allí obtuvo la siguiente licencia: Abril, 1617. "Licencia a Francisco de Quezada para usar de su oficio, de acuerdo a la carta de examen que presentó, dada en Jaén; Guarden las ordenanzas"<sup>166</sup>. Es un nuevo ejemplo de violeros españoles que se trasladaron a las Américas a ejercer su oficio. En el mismo documento, aparecen otros dos nombres, con similares referencias, pero sin que conste su procedencia: Julio de 1616, "Licencia por seis meses con el auto acordado a Juan Jiménez, oficial violero"<sup>167</sup>; Enero, 1617. "Violero. Licencia por un año con el auto acordado a Diego de Matos, para usar de su oficio"<sup>168</sup>. Todas las noticias alusivas al traslado de violeros a América vienen a confirmar la translación de los modelos ibéricos. Solo se les permitía trabajar en las ciudades americanas, si mostraban su carta de examen, es decir, si acreditaban que eran oficiales. El caso de Francisco de Quezada, demuestra la validez de las pruebas que previamente había superado en Jaén, que vendrían a homologar sus derechos profesionales en las nuevas ciudades.

En las operaciones mercantiles efectuadas con América, registradas en diferente documentación, vuelven a aparecer noticias de algunos violeros sevillanos. El violero Juan López, firma en nombre de Juan de Pablos, impresor de libros en la Nueva España y vecino de Ciudad de Méjico, con un fundidor de caracteres móviles, Tomé Ric, natural de Martín Muñoz, para que éste le sirviera durante tres años, contaderos desde la fecha de llegada de la "nao en que se le ordenase embarcar, a cambio de manutención, alojamiento y 11 ducados, además del pasaje, comida y bebida y una cabalgadura en la que trasladarse desde San Juan de Ulúa a Ciudad de Méjico y 5 ducados y medio mensuales hasta el día de la llegada"<sup>169</sup>.

<sup>165</sup> Autos sobre los bienes de Francisco de Ocaña, guitarrero, natural de Jaén, vecino de Sanlúcar de Barrameda, hijo de Francisco de Ocaña e Isabel de Tejada. Falleció en Lima, con testamento. Albaceas: Juan de Bruas Guerrero y Gaspar Guerra, moradores en Lima. Heredera: Jerónima de Ocaña, vecina de Sanlúcar de Barrameda, su hija. ES.41091.AGI/10.5.11.460/CONTRATACION,546,N.5, 23 hojas. Apéndice documental, doc. Núm. 13.

<sup>166</sup> MONROY CASTILLO, María Isabel:, *Guía de las actas de cabildo de la ciudad de Mexico. Años 1611-1620*. Siglo XVII. México, 1988, p. 275.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p.241.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p.268.

<sup>169</sup> ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen: *La impresión y el comercio de libros en Sevilla*, Salamanca, SIGLO XVI, 2007, p. 35.

Para concluir este breve repaso por algunas noticias de violeros andaluces, resumiremos las relativas al violero Joan Luis, vecino de Écija<sup>170</sup>. En 1581 compareció ante el comisario de aquella ciudad para denunciar al pintor Joan de Molina, vecino suyo, “de que estando hablando en cosas de mujeres avia dicho que era mejor estar amancebado que casado, porque con una amiga se rescevia mas deleyte que con la muger propia”. En la visita del tribunal de la Inquisición a Córdoba, en 1593, se estudió la denuncia y se llamó a Joan Luis para preguntarle si se ratificaba en ella. Joan Luis, lo hizo sin dudarlo, añadiendo que también fue testigo de esta manifestación María Blas, su mujer y “examinada (María Blas) dixo lo mismo y añadió que avia dicho el dicho Joan de Molina quando dixo las dichas palabras quando decía por lo que tocava a lo de Dios, sino que tomaba mas vicio con la amiga que con la muger propia”<sup>171</sup>.

Uno de los aspectos en los que convendría profundizar en trabajos posteriores es la posible presencia en los focos andaluces de violeros mudéjares o moriscos. Las ordenanzas de Sevilla restringían el acceso al gremio a los no cristianos:

“Item que ninguno de los dichos oficiales susodichos sea obligado a tomar moço ni lo meta para aprender el oficio al menos que sea cristiano y de linaje de cristianos limpio...

Item que ningún negro o esclavo que assi fuere de qualquier oficial: ora sea comprado por sus dineros; ora sea puesto para que aprenda el dicho oficio y lo aprendiere: no pueda ser examinado del dicho oficio; ni poner tienda del dicho oficio en la calle de los

---

<sup>170</sup> En el estudio demográfico de Carlos Flores Varela aparecen tres violeros andaluces inéditos: FLORES VARELA, Carlos: *Estudio demográfico de la Andalucía cristiana, 1400-1535*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2001. Nicolás Rodríguez, violero cordobés que era curador de tres sobrinos que mantenía en su casa (Archivo Histórico Provincial de Córdoba (AHPCO), Prot. of. 24, leg. 4, 180 v-183 v, de 21 de septiembre de 1513, notario Rodríguez de Trujillo, Juan), p.155 y 545. *ibidem*, María del Castillo en su testamento aparece como esposa de Miguel de Orozco, veinticuatro de Córdoba, violero (AHPCO, Prot.of.14, leg. 43, cuad. 3, 12 r-16 r, 23 enero 1513. Otra testadora, Juana Gómez, fue esposa de Alfonso Martín Gómez, violero sevillano (Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Prot 09101, 277 v, apéndice 3. Notario Diego Fernández Pascual). Así mismo, en otro estudio demográfico encontramos referencias a un violero gaditano: SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: “Estructura y perfil demográfico de Cádiz en el siglo XVI” en VIÑAS Y MEY, Carmelo: *Estudios de Historia Social de España*, volumen II, CSIC, (1957) p. 609. En el *Padrón de habitantes de Cádiz formado en 1605 por acuerdo capitular de la misma ciudad de 4 de junio del indicado año*, aparece el nombre de un violero, Juan González.

<sup>171</sup> Relación de causas de visita del Tribunal de la Inquisición de Córdoba. 1593. Joan Luis, violero, vecino de Écija, acusa al pintor Joan de Molina de sostener que era mejor estar amancebado que casado. ES.28079.AHN/1.-2.11.6.18.2//INQUISICIÓN,1856,Exp.43,fols 3 vto- 4 r. Apéndice documental, doc. Núm. 9. En 1593, el pintor Joan de Molina ya no residía en Écija, sino en Fuente Ovejuna

carpinteros desta cibdad: porque estos atales no es honra de los dichos oficiales que entren con ellos en sus cabildos y ayuntamientos”<sup>172</sup>.

Aunque en Sevilla hubo varios artesanos moriscos desarrollando su actividad y ésta, en algunos casos llegara a ser muy próspera<sup>173</sup>, no conocemos ninguno que ejerciera el oficio de violero. Las situaciones de los diferentes territorios ibéricos fueron muy diferentes. Mientras que en la Corona de Aragón, o en ciudades como Granada, se mantuvo una pujante casta artesanal de origen morisco, en Sevilla, se reservaron ciertos oficios a los cristianos. El tránsito de la ciudad de Granada de su personalidad musulmana a la cristiana y la regulación que se aplicó a los dos estamentos artesanales, fueron estudiados por Caro Baroja, justificando la actitud de los gobernantes locales en los temores de los artesanos: “Es fácil suponer que la existencia de una dicotomía dentro de cada oficio había de producir tensiones y que la abundancia de manufacturas moriscas debía preocupar a los nuevos pobladores de clases menestrales”. Estas prevenciones generaron diferentes respuestas locales incluso en las ciudades recién reconquistadas, emitiendo disposiciones absolutamente prohibitivas en algunas, como Sevilla, o admitiéndose actividades en paralelo de moriscos y cristianos, como en Granada: “Las ordenanzas de 1552 contienen títulos referentes a setenta y cuatro oficios o profesiones, en muchos de los cuales cabía desplegar un estilo cristiano viejo y un estilo morisco. No faltan en ellas, además de abundantes nombres arábigos de tipo técnico, referencias a labores específicamente morunas.”<sup>174</sup> Pero no detectamos violeros mudéjares en Granada que conozcamos, entre los nombres de los únicos registrados, Juan Alcázar, Juan de Córdoba, Lázaro Escalante o Diego Atienza.

---

<sup>172</sup> De nuevo, citaremos y estudiaremos este documento en el apartado dedicado a las ordenanzas sevillanas.

<sup>173</sup> FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel F. PEREZ GARCÍA, Rafael M.: *En los márgenes de la ciudad de Dios. Los moriscos en Sevilla*. Valencia, 2009

<sup>174</sup> CARO BAROJA, Julio: *Los moriscos del Reino de Granada*. Quinta edición, Madrid, 2000, pp. 95 y 96

### II.2.1.3.-Valencia.

Veíamos antes una incipiente corporación vinculada a los fusteros en Valencia a finales del XV. En el siglo siguiente no son numerosos los violeros activos. En el XVI, 5 casos y en el XVII, 1. Merece, en todo caso, aludirse a una reciente noticia que hemos localizado en el Archivo General de Valencia. Conocíamos dos violeros de apellido Guadalupe. El primero, Juan Sánchez de Guadalupe, localizado en Jaén en 1505.<sup>175</sup> El segundo, Juan de Guadalupe, citado en un documento estudiado por Rynaud en Toledo en 1523<sup>176</sup>. Una de las escasas vihuelas conservadas lleva en su clavijero, o cabeza, el rótulo grabado con el nombre *Guadalvpe*, por lo que se suponía que podría haber sido construida por cualquiera de estos dos. Con la noticia del tercer violero de apellido homónimo, esta vez, activo en la ciudad de Valencia en 1522, se abren nuevas posibilidades.

Alfonso de Guadalupe y su mujer participaron en los levantamientos de las germanías de Valencia. En represalia, el 15 de marzo de 1522, les fueron confiscados todos sus bienes a él y a su esposa. Para inventariarlos, se redacta un documento que se conserva en el Archivo General de Valencia, Real Cancillería<sup>177</sup>. Se trata de un inventario en el que no encontramos herramientas, quizás porque el taller estaba en un domicilio diferente. Lamentablemente, los bienes no están valorados, pero se incluyen en él un arpa, nueve vihuelas y un laúd.

La candidatura de Alonso de Guadalupe a la autoría de la vihuela homónima, podría contar con más probabilidades de ser la auténtica, tras las dudas planteadas sobre la autoría toledana. En el artículo dedicado al estudio sobre la metrología de esta vihuela, expuse la teoría de que pudiera hubiera sido construida en Aragón, o entorno cercano, por el claro uso del sistema metrológico aragonés en el diseño de su traza y en las

<sup>175</sup> Jiménez Cavallé no incluyó la cita del documento en el que encontró la información de este y otros violeros, como Marcos Fernández (1509), Bartolomé Téllez (1516), Sebastián Ruiz (1548), Rodrigo Godínez (1540), Cristóbal Gutiérrez de la Cueva (1593), Juan Jiménez (Alcalá la Real, 1575), Jorge de Mendoza (1575) y Cristóbal de Castro (1575). JIMÉNEZ CAVALLÉ, Pedro: *La música en Jaén*, Jaén, Universidad de Jaén, 1991, p.64. No nombramos en esta relación a todos estos violeros, aunque los incluimos en el apéndice estadístico para resaltar la importancia de este nuevo foco de violeros en Jaén y ciudades cercanas.

<sup>176</sup> REYNAUD, François: *La Polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, Turnhout: CNRS Editions-. Brepols 1996, pp. 399-416.

<sup>177</sup> *Scriptio de bens de la casa d'en Alonso de Guadalupe, violer, e de sa muller, 5 de marzo de 1522*, Archivo General de Valencia (AGV), Real Cancillería, t. 639, f. 30. El documento, que está en valenciano antiguo, ha sido transscrito a petición nuestra por Francesc Torres. Se incluye en el apéndice documental, como documento número 2.

distancias entre las unidades decorativas. Aunque el sistema de medidas aragonés, a principios del XVI difiera del valenciano, el contacto entre los talleres valencianos y aragoneses parece más fluido, a juzgar por la reiteración de tipologías similares en estos dos territorios, según podemos apreciar en la iconografía. Por otro lado, el inventario de Alonso, es anterior a las noticias de los otros dos violeros del mismo apellido y las características morfológicas y estéticas de la vihuela Jacquemart-André apuntan hacia los inicios del siglo XVI.

Encontramos otros artesanos Guadalupe en oficios de la madera. Diego Guadalupe pudo colaborar en los pilares de la catedral de Toledo en 1504 y talló las puertas de la capilla real de Granada<sup>178</sup>. Un Pedro Guadalupe trabajó en Valladolid y Palencia entre 1470 y 1530<sup>179</sup>.

#### **II.2.1.4- Toledo.**

Esta ciudad experimentó un importante crecimiento económico y demográfico durante la primera mitad del siglo XVI. La demanda de instrumentos musicales de una bien situada nobleza, una burguesía emergente y un abundante clero, propició el crecimiento de los talleres. Hacia 1530, Toledo contaba con poco más de 30.000 habitantes, treinta años después superaría los 57.000, convirtiéndose en la segunda población española, después de Sevilla, con una población en torno a los 100.000 habitantes. En el último tercio del siglo XVI, se experimentó un declive económico en toda Castilla, como consecuencia de diversos factores, como el alza de precios por la entrada de oro y plata americanos, la competencia de las manufacturas extranjeras en sectores como el textil, la insoportable presión fiscal, sobre todo a partir de 1560 y la carencia de capital privado inversor<sup>180</sup>. Se inició entonces una larga crisis económica y demográfica que, sin duda afectaría a las producciones artesanales. Las Cortes de 1571, protestaron por las crecientes cargas fiscales, manifestando: “Hay tales cargas y tan gran carestía de

---

<sup>178</sup> AGUILÓ ALONSO, *op. cit.*, p. 387.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 388.

<sup>180</sup> RINGROSE, David R., *Imperio y península: ensayos sobre historia económica de España (siglos XVI-XIX)*. Madrid, 1987.

todas las cosas necesarias a la existencia de los hombres, que son muy pocos los que pueden vivir sin dificultades”<sup>181</sup>.

En Toledo se produjo esta regresión socioeconómica en el contexto del cambio de capitalidad, con la salida hacia Madrid de gran parte de las élites, clientes naturales de los violeros. Según Manuel Fernández Álvarez, Toledo perdió la mitad de su población, Cuenca, tres cuartas partes y Alcalá dos tercios, “la única que crece y se desarrolla es Madrid, que se convierte en la primera ciudad de la nación, gracias a la capitalidad y al éxodo de tantos, que arruinados y consumidos en sus lugares, esperan encontrar en la Corte un alivio a sus miserias”<sup>182</sup>. De ahí, que la decadencia del gremio en Toledo fuera muy significativa y mientras conocemos 36 violeros en el siglo XVI, solo registramos tres casos en el XVII. No obstante hay indicios que nos hacen pensar que quizá los violeros toledanos que cambiaron de domicilio, desplazándose a Madrid, o incluso Alcalá de Henares pudieran mantener sus vínculos comerciales con la ciudad, quizá uno de los motivos reales de la iniciativa de promulgar ordenanzas en 1617, que más adelante estudiaremos.

Al igual que sucediera en Zaragoza, en Toledo se habían creado sagas familiares que demuestran la trasmisión del oficio de padres a hijos. Entre ellas, los Ayllón (Melchor, Pedro, Rodrigo (padre), Rodrigo (hijo)); Contreras (Andrés y Francisco); Medina (Diego, padre, Diego, hijo, Francisco, Gaspar, Juan y Luis que se asentaría en Alcalá de Henares); Mena (Bernal y Marcos); Portillo (Juan, Alonso y Diego), Tofiño (Juan, Pedro y Francisco). La mayor parte de los violeros pertenecerían a estas familias con algunas excepciones que estudiaremos más adelante.

<sup>181</sup> SANTOS VAQUERO, ÁNGEL, *La industria textil sedera de Toledo*. Toledo, Universidad de Castilla la Mancha, 2010.

<sup>182</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La sociedad española en el siglo de Oro*. Madrid, 1983. p 78.

### II.2.1.5.- Madrid.

Madrid constituye otro caso excepcional, dentro del panorama general de los violeros españoles. Aun siendo tardía la implantación del gremio en esta ciudad, en el último cuarto del siglo XVI, pronto adquirió gran dimensión como consecuencia de la masiva afluencia de violeros procedentes de Toledo, sobre todo a finales de este siglo y principios del siguiente.

Los violeros madrileños han merecido la atención de varios musicólogos y organólogos, publicándose numerosos artículos monográficos<sup>183</sup>. De entre ellos, merece destacarse un trabajo muy exhaustivo realizado por Cristina Bordas<sup>184</sup>. Analiza en él, la vinculación entre muchos violeros madrileños y toledanos, el origen de las ordenanzas madrileñas, algunas de sus reformas<sup>185</sup> y su posible contenido, incluyendo, finalmente, un resumen de la legislación gremial de las diferentes ciudades.

Según las mencionadas investigaciones, la corporación se constituyó formalmente entre 1577 y 1578. En las primeras reuniones participaron ocho violeros. No han llegado hasta nosotros los primeros reglamentos, que solo podemos conocer parcialmen-

<sup>183</sup> Cristina Bordas estudió cómo los violeros madrileños se establecieron como corporación entre 1577 y 1578. BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y ARRIAGA, Gerardo, “La guitarra desde el barroco hasta 1950”, en *La Guitarra Española- The Spanish Guitar, catálogo de la exposición*, Madrid, Sociedad Estatal V Centenario, 1991. P. 69-81; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”. La guitarra en la historia. Madrid, 1995, pp. 47-67. En la primera reunión celebrada en el Hospital de la Pasión, se reunieron ocho violeros. BORDAS IBÁÑEZ, CRISTINA, Du violero au guitartero..., *op.cit.*, p. 30. BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “La construcción de guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, *La Guitarra en la Historia VI*, Córdoba, 1995, p. 47-67. BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “E cosas de música: instrumentos musicales en la corte de Felipe II, en *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, 2000, pp 215-272. ROBLEDO, Luis, “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, en *España en la música de Occidente*, vol 2, Madrid, 198, pp. 63-76. ROMANILLOS, José Luis, “La guitarra en Madrid entre 1577 y 1850”, en *Doce Notas*, 6, 1997. Pp. 22-26.

José Nieto aporta un cuadro en el que se detalla el número de artesanos pertenecientes a cada uno de los gremios activos en Madrid en 1592 y 1625, no constando la presencia de violeros en 1592 y cifrando en 8 los activos en 1625. Desconocemos la fuente utilizada para la confección de este listado, pero no corresponde con los datos reales que podemos deducir a partir de las investigaciones realizadas (NIETO José A, *Artesanos y mercaderes, una historia social y económica de Madrid. (1450-1850)*. Madrid, 2006.)

<sup>184</sup> BORDAS IBÁÑEZ, “de violero a guitarero...”, *op.cit.*, 2007.

<sup>185</sup> Entre estas reformas, nos interesa muy especialmente la de 1584, para los objetivos de nuestro estudio, cuando se incluyen una nueva cláusula en la que se indica que los oficiales, en el examen de maestría, se examinasen de una *vihuela llana, arpa y violón de arco a imitación de los extranjeros*. (AHPM, T. 982, fol. 1254 r.) Se trata de una puntualización que ya nos advierte de la entrada de nuevas tipologías instrumentales, los violones a imitación de los extranjeros, claramente diferenciadas de las tradicionales vihuelas de arco ibéricas.

te, de forma indirecta, a través de procesos contra violeros infractores, o por las alusiones en modificaciones posteriores. Consideramos innecesario dedicar atención en este estudio a las reglamentaciones del mencionado gremio madrileño, dada la gran calidad de los estudios que ha merecido, aunque queremos efectuar algunas aportaciones y reflexiones tras la lectura del informe sobre el gremio de violeros, publicado en 1777. Aunque este documento está muy alejado cronológicamente del período que nos interesa, no podemos dejar de comentarlo por las interesantísimas informaciones que indirectamente aporta sobre las antiguas ordenanzas de violeros de Madrid.

A lo largo del siglo XVIII, surgen varios intentos de modificar los gremios, algunos a instancia del poder central, otros en las ciudades y a iniciativa de los propios artesanos. Las nuevas instituciones borbónicas, desde las primeras décadas del siglo, solicitaron información a varias ciudades, en un intento por reducir sus privilegios y monopolios<sup>186</sup>. Los problemas de interpretación de la Real Orden de 9 de junio de 1755, sobre gremios mayores dieron pie a que surgieran otros intentos renovadores<sup>187</sup>. En defensa de la especialización de los gremios y sus diferentes oficios, Alexo Bracamonte menciona al gremio de violeros, en un discurso publicado en Guatemala<sup>188</sup>. Una Real

---

<sup>186</sup> Este proceso ha sido muy bien estudiado por RAMIRO MOYA, Francisco: *Mujeres y trabajo en la Zaragoza del siglo XVIII*. Zaragoza, 2012.

<sup>187</sup> Carlos III, a propuesta de la Junta de Comercio y Moneda, resolviendo las dudas que suscitaba La Real Orden de 9 de junio de 1755, en la que se declaraba la reserva del fuero, en el encabezamiento de la Real Cédula sobre gremios de 1767<sup>187</sup>, aclara que éste se refiere tan solo a los llamados gremios mayores: “que Real Orden se debía entender tan solamente á los Individuos de los cinco Gremios mayores y de ningún modo respecto de los menores, los cuales nunca habían debido ni podido extraerse de la política subordinacion de la Sala, adonde juraban sus Veedores y adonde pertenecía el conocimiento de todos sus recursos, con las apelaciones al mi Consejo, de donde dimanaban sus Ordenanzas”. Se pretendía evitar los trasnortos provocados por los errores de interpretación de la Real Orden mencionada, unas veces porque algunos gremios pretendieron cambiar sus ordenanzas, ocultando las antiguas, modificando sobre todo los puntos que afectaban a su gobierno, otros, al adquirir ahora la personalidad de cofradías o hermandades de socorro, emitían ordenanzas que eran aprobadas por jueces eclesiásticos, completamente ajenos a la materia. Para evitar estos desórdenes, la Real Cédula sobre gremios de 1767. Resuelve lo siguiente:

1º.- La Junta solo debía conocer de las Causas que puedan surgir de las reglas de Tráfico, Comercio y Ordenanzas de maniobras.

2º.- El concedido a los cinco gremios mayores, se debía entender ceñido a la observancia de sus Ordenanzas sobre tráfico, comercio, negociaciones de mercader a mercader y tratos por hecho de mercaderías, pues el conocimiento de las demás causas y pleitos correspondía a la Justicia Ordinaria.

3.- La Junta no se debe mezclar en las ordenanzas de negocios ni en las instancias de los Gremios menores ni menestrales, sino en el caso de que los Individuos de los cinco mayores contravengan a las ordenanzas de los otros y tengan la cualidad de reos.

<sup>188</sup> BRACAMONTE, Alexo Mariano: *Discurso político económico sobre la influencia de los gremios en el estado, en las costumbres populares y en los mismos artesanos.*, Guatemala,

Cédula de 1777 obligaba a los gremios a admitir a examen a oficiales que hubieran desarrollado su aprendizaje y oficialía en otras ciudades y se liberalizaba la aceptación de los maestros foráneos, siempre que fueran provistos de su correspondiente carta de examen. Poco a poco, fueron emitiéndose disposiciones centrales o municipales que reducían las potestades gremiales. En 1777, una consulta de los diputados de Oviedo, dirigida a la Sociedad Económica de Amigos del País, motivó un minucioso informe que vuelvía a redundar en la idea de acabar con el monopolio gremial<sup>189</sup>. En Oviedo se venían desarrollando diferentes actividades artesanales sin ordenanzas gremiales, y tras surgir algunos conflictos entre algunos artesanos, los ovetenses planteaban sus dudas sobre la idoneidad de emitir ordenanzas, a imitación de las vigentes en la mayor parte de las ciudades donde trabajaban artesanos. En el preámbulo del informe se recogían las opiniones de la Sociedad Económica, manifiestamente contrarias a la tradicional reglamentación gremial<sup>190</sup>, a la que no consideraba responsable del desarrollo industrial, sino tan solo de la formación de los artífices. Similares postulados se advierten en el informe número 5, de este mismo tomo, titulado: “Ordenanzas de los diez gremios de artesanos que en esta corte se dedican a labrar la madera”<sup>191</sup>. Los gremios estudiados

---

1776.: “Los gremios dieron el ser à los oficios, y hasta el nombre que hoy ignoramos. Si el carpintero hubiere tenido siempre la libertad de abrazar todas las artes, que hoy se exercen sobre la madera, no exixtirán aun las de escultor, evanista, violero, etc. Cuyos nombres se derivan de la división política y fabril que se hizo del trabajo de la madera en general . Un sillero no se llama tal, porque hace sillas, sino porque no trabaja otra cosa: quando el carpintero las fabrica, ni el nombre se conoce.”

<sup>189</sup> “Observaciones de los señores don Agustín de la Cana, don Agustín de la Cana, don Pedro Avout y don Miguel Sarralde, hechas en un informe sobre cierta representación del Ayuntamiento de la ciudad de Oviedo, remitida de orden del Consejo, al examen de la Sociedad, leída en Junta de 31 de Agosto de 1776”. En *Memorias de la Sociedad Económica, Tomo Segundo*. Madrid, 1780.

<sup>190</sup> *Ibidem*:

Esta falta de ordenanzas que tal vez se hará extraña, no la conceptuamos en sí misma esencialmente contraria á la industria, por tener entendido que los oficios y la industria, aun mas necesitan de enseñanza y protección, que de ordenanzas, que no siempre se reconoce cierta conexión entre éstas y aquéllas y que de no mediar esta unión, las formalidades, por bien que parezcan á la primera vista, se transforman muchas veces en trabas perjudiciales ó impeditivas de la prosperidad pública. Lo que sí conduce principalmente al adelantamiento de las artes es la instrucción cuya falta como lo advierten sabiamente los señores diputados de Oviedo debe mirarse como causa del atraso que experimentan en aquella ciudad reparo justo y fundado”.

<sup>191</sup>

Ordenanzas de los diez gremios de artesanos que en esta corte se dedican a labrar la madera, examinadas por los señores don Agustín de la Cana, don Francisco Antoyne y don Pedro Davout, remitida a la Sociedad de orden del Consejo por la Sala de los señores alcaldes de Casa y Corte y por el ilustre Ayuntamiento de Madrid”. En *Memorias de*

fueron los de ebanistas, entalladores, ensambladores de nogal; carpinteros de taller; puertaventaneros; torneros; maestros de hace coches; maestros carreteros; silleros de paja; jauleros; cesteros y peineros, junto al de los violeros. El apartado destinado a los violeros, se titula “Ordenanzas, Memorias del Arte de Violeros”<sup>192</sup>. Pese a que el ámbito temporal de nuestro estudio se cierra a mediados del siglo XVII, no podemos dejar de estudiar este documento, que refleja la decadencia del gremio de Madrid en el último cuarto del siglo XVIII, pero que también aporta información que desconocíamos y que complementa la registrada en los archivos en los tres siglos anteriores. El informe se inicia recordando la antigüedad de este gremio en Madrid, considerándolo como el más antiguo de todos. Sus ordenanzas eran anteriores a 1578, pero se lamentan los autores, que no se hayan conservado por haberse descuidado su custodia, aunque alaban la capacidad de adaptación de estas ordenanzas a las mudanzas del gusto:

“Deseosos de ocurrir al mal en su mismo origen, dispusieron desde el principio que los maestros, sus sucesores pudieran alterar, añadir y quitar quantos artículos estimasen convenientes, sin que por ello se hubiese de estimar vulnerado lo substancial de la ordenanza: la qual así precabida, pudo en todos tiempos renacer, qual otro Fenix, de sus mismas cenizas”.

Así, en uso de esta facultad de adaptación, añadieron en 1695 diez y seis capítulos a las anteriores ordenanzas. El nuevo articulado se encontraba inserto en un cuaderno que ahora, los veedores del gremio de violeros, presentaban para la redacción de este informe. En aquellos años, la actividad de los violeros madrileños estaba muy menguada. Los redactores del informe hablan del corto número de maestros y definen la actividad como “más curiosa que importante al bien común”. Este comentario, fundamentado en una visión meramente economicista, no atendió a la importancia cultural del oficio y el documento que recogía las ordenanzas no fue transscrito. La pérdida de las antiguas ordenanzas de violeros madrileños, en cualquier caso, queda parcialmente atenuada, por el resumen de las mismas que se recoge en el informe.

Las ordenanzas vigentes en 1777 se reducían a la descripción de los procesos de construcción de una guitarra llana y un arpa de dos órdenes, según se explica en el informe: “el arte de los maestros violeros y guitarreros se ciñe á hacer una arpa de dos órdenes, y una guitarra llana, sin que se mienten otros instrumentos”.

---

*la Sociedad Económica, Tomo Segundo.* Madrid, 1780. Las informaciones relativas al gremio de violeros, se transcriben íntegras en el apéndice documental.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 78.

Pese a la reducción del número de instrumentos respecto a las ordenanzas de siglos anteriores, observamos cómo se mantuvo el período de aprendizaje en cinco años. Las ordenanzas recogían las medidas y proporciones de estos dos instrumentos y detaillaban los materiales con los que podrían construirse. El documento criticaba la excesiva prolijidad de estas disposiciones. Esta minuciosa descripción, de llegar hasta nosotros, las hubiera convertido en una fuente excepcional, ayudándonos a entender las búsquedas de los violeros y sus exigencias de calidad y a discernir la reglamentación heredada de las ordenanzas de 1578 de las aportaciones de la reforma de 1695.

Los informantes eran partidarios de la libertad de tráfico mercantil y criticaron algunos usos antiguos del gremio de violeros, como las formas de proceder en la compra de materiales. Las ordenanzas estipulaban la obligación que tenían los maestros de informarse mutuamente cuando compraban madera para confeccionar las tapas de arpa y guitarra. Los reformadores criticaron esta práctica tradicional, calificándola como “restricción que conceptuamos gravosa al tráfico”. Los expertos demostraban así una notable falta de sensibilidad con las peculiaridades en la manufactura de los instrumentos musicales, desconociendo la dificultad en el abastecimiento de las maderas, en este caso, maderas bien cortadas y de calidad que nunca podrían importarse en grandes volúmenes.

El informe prosigue con la somera descripción de las exigencias de calidad de los exámenes, los actos religiosos, festivos y musicales que solían practicarse en el gremio, sin dejar de utilizar un tono sarcástico que denota de nuevo la corta visión de los informantes

(...) como arpa y guitarra llaman naturalmente especies musicales y placenteras, todo respira fiestas y regocijos. Si el aspirante á la maestría no acierta á fabricar bien la pieza de examen, se le reprueba á él y á la pieza, devolviéndole quanta madera haya traído á este fin. Si por el contrario logra labrarla á satisfacción del examinador, éste se queda con ella y paga de su caudal la limosna de una Misa cantada, que se ha de decir con toda solemnidad y su música en la iglesia de San Luis de esta Corte. El valor de la pieza de examen ó instrumento musical, debe invertirse en dicha función, y si algo sobrase se ha de decir de misas, previniéndose, que en caso de no presentarse examinando alguno durante tres ó más años, cada maestro deberá satisfacer ocho reales, para que se celebre la propia función el día de nombramiento de los examinadores y veedor.

Finalmente, se aconseja otorgar a los profesores absoluta libertad para “exercer sus talentos, sin las pensiones y formalidades que traen sus ordenanzas”. Pese a la subjetiva exposición y desafortunados comentarios sobre las ordenanzas de los violeros, al hablar de un modo genérico acerca del cuidado que los artesanos debían mantener en las

calidades de sus productos, se alaba el interés de los maestros violeros al respecto, como caso único entre todos los gremios:

“Aun se manifiesta menos útil la intervención de los veedores, en quanto á la segunda parte de su encargo. Esta debiera conspirar principalmente á remover los fraudes ó descuidos en los artefactos; pero, a excepción de la ordenanza de los violeros que demuestra un buen zelo por la perfección de su arte, en las demás solo se registra tal qual prevención, á veces pueril é inconducente al fin que aparentan”<sup>193</sup>.

Eugenio Larruga, conocedor del informe publicado en las Memorias de la Real Sociedad Económica, unos años más tarde vuelve a referirse a la decadencia del gremio en los siguientes términos:

“Los maestros guitarreros, y violeros forman gremio en Madrid, y es bastante antiguo, pues en el año de 1578 ya tenía ordenanzas y las adiccionaron en el de 1695. Sus individuos son poquísimos, y pudieran ser muchos si esta industria se promoviese por ser grande el consumo de instrumentos musicales en Madrid, que debiera en gremio saberlos fabricar, pero es poca la habilidad que tienen”<sup>194</sup>

### II.2.1.6.- Alcalá de Henares.

Un foco de violeros muy especial, por sus características, fue el de Alcalá de Henares, aun sin llegar a ser muy numeroso. Los violeros establecidos en esta localidad mantuvieron una relación muy estrecha con el ambiente universitario, situándose en talleres muy cercanos a la universidad, a veces alquilados a profesores o incluso instalados dentro del propio Colegio de San Ildefonso.

En 1566, Juan del Castillo, violero, vecino de Alcalá de Henares, alquiló unas casas al maestro Domingo Pérez de Ybarra, catedrático de griego, situadas en la calle de la Rúa Vieja, entre la calle Mayor y el colegio de San Ildefonso. El pago se efectuaría cada año, en tres plazos de cuatro ducados, complementado mediante la entrega de algunas gallinas el día de navidad. El alquiler se prolongó sin problemas aparentes durante veintitrés años, pero en 1589, Juan de Castillo no pudo efectuar el pago. En consecuencia, el 5 de septiembre de 1589, el rector don Juan de Talavera publicó su excomunión<sup>195</sup>. Un caso parecido fué el de Juan Aldaz, violero, vecino de Alcalá de Henares,

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>194</sup> LARRUGA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, fábricas y minas de España*, Tomo IV, Madrid, 1789.

<sup>195</sup> 1589-8-20/ 1589-9-10. *Pleito ejecutivo del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, contra Juan del Castillo Violero, vecino de Alcalá de Henares (Madrid), por una deuda de 12 ducados y 2 gallinas por un alquiler de unas casas propiedad de dicho colegio*.ES.28079.AHN/1.2.9.5.4.6//UNIVERSIDADES,376,Exp.15.

quien en mancomunidad con Francisco López, arrendó en 1591 unas casas al Colegio de San Idelfonso:

“unas casas que el dicho colegio tiene en la calle Mayor que dizen de Guadalaxara, lin de de casas del dicho colegio que tiene a censo Hernan Ramirez y de la otra parte Agustin de Lapuente que bacaron por fin y muerte de Maria de Valles y Ysabel Suarez, beatas, por precio y quantia de treinta y seis ducados de arrendamiento y cinco en cada un año durante los días de la dicha mi vida”.

A esta cantidad, se unían cien ducados que debían pagar en reparaciones y nuevo edificio. Otras condiciones de este arrendamiento de por vida eran el compromiso de mantener las casas en buenas condiciones durante todo el tiempo de vigencia del contrato, es decir, “hasta todo el tiempo de la dicha mi vida, en este momento, la casa revertiría en el colegio, en pie y bien reparada”. El compromiso vitalicio de Juan de Aldaz, adquirido en 1594, al parecer fue atendido puntualmente durante años. En 1606 se le acumula una deuda impagada de 18050 marevedíes. Juan ya es viejo, como bien consta en el documento, en el que entonces aparece como *Juan Aldaz, el viejo*. El 9 de julio de 1606 se redacta la notificación, con un escueto plazo de dos días para pagar o mostrar quita ante el juez apostólico ordinario de la Universidad de Alcalá de Henares, Fray Martín Sánchez, bajo amenaza de excomunión de no comparecer. La notificación se hace efectiva el 12 de julio. Prosigue el expediente con una instancia y pedimento del mayordomo del colegio de San Idelfonso por conjuras, contra Juan de Aldaz, pidiendo su encarcelación, *como publico descomulgado*, invocando el auxilio del brazo seglar. Un corto inventario de bienes y una relación de las costas del proceso, cierran el expediente. El viejo y pobre violero ya no conservaba herramientas, quizá vendidas para subsistir y de entre sus instrumentos, solo aparece en el inventario de enero de 1607, una vihuela, junto a un corto número de enseres domésticos<sup>196</sup>.

Un nuevo documento vuelve a asociar la actividad de los violeros con el mundo universitario<sup>197</sup>. La mayor parte de la clientela natural de estos artesanos eran los pro-

<sup>196</sup> Pleito ejecutivo del maestro Juan Eugenio, mayordomo del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá, contra Juan de Aldaz Violero y Francisco López Aguado vecinos de Alcalá de Henares (Madrid) por una deuda de 18.058 maravedíes de plazos pasados en virtud de una carta de censo y arrendamiento de por vida. 1606/1607.ES.28079. AHN/1.2.9.5.4.6//UNIVERSIDADES, 250, Exp.4.

<sup>197</sup> Pleito Criminal de Antonio Policeto, guitarrero, contra Jerónimo Valles, José de Villalobos, Diego de Villegas y Juan de Castillejo, por las heridas causadas por arma blanca por el desacuerdo en el resultado del encargo de una tiorba. AHN ES.28079.AHN/1.2.9.5.4.5//UNIVERSIDADES, 306, Exp.16. Apéndice documental, documento núm. 11.

pios estudiantes. Los que aparecen en el proceso, conocen perfectamente la tienda y al violero, que unas veces aparece como Antonio Lovera o Lobera y otras como Antonio Policeto. La relación entre violero y estudiantes queda clara en el texto, algunos de ellos incluso solían visitar la tienda regularmente, quizá para probar instrumentos en horarios entre clases. Una desavencia en una de las operaciones realizadas será el motivo de un conflicto que nos permite conocer algunos detalles de la vida cotidiana de los talleres.

El 14 de diciembre de 1614, Antonio Lovera, guitarrero, recibió la visita del estudiante Gerónimo de Vallés, hijo de don Gabriel de Vallés, a las dos y media de la tarde, para devolverle una tiorba que le había construido por encargo y le había entregado un mes antes. Gerónimo le dijo que no estaba bien acabada ni a su gusto, pidiéndole el dinero que le había pagado y amenazándole de que si no lo hacía se llevaría todas las guitarras que tuviera en su casa. Antonio, se negó a admitir la devolución, diciendo que solo podría venderla por encargo y no a sus clientes habituales. Gerónimo cogió una guitarra y quiso darle con ella, Antonio se desvió evitando el golpe, pero en ese momento entraron en su tienda.

“don Dº. de Villegas, un hijo del Castillego, un hijo del tesorero Villalobos y y entre todos aunque detubieron al dicho don Geronimo, no le pudieron detener y saco el hijo del dicho thesorero un cuchillo de monte y le dio a este declarante una herida en la caveza en el lado izquierdo de que le salio mucha cantidad de sangre y le corto cueros y carne”.

El estudiante Juan de Castillejo, de dieciocho años, siendo interrogado este mismo día por el alguacil Antonio Ros Medrano, dijo que a las dos y media, “viniendo a lecion a la dicha Universidad”, se pasó por casa del guitarrero Antonio Lobera pero luego se fue a pasear con Gerónimo y no vio ni oyó nada de lo sucedido. Diego de Villegas, que estaba preso en la cárcel, el mismo día, dijo que vió discutir a Gerónimo de Vallés con el guitarrero y con otros estudiantes, pero no sabía nada más. El rector gaspar Alfaro decretó prisión para los hijos de Gabriel Vallés y el tesorero Villalobos, para que fueran recluidos en la cárcel eclesiástica. A continuación, el cirujano Luis Debra declaró que había visto dos heridas hechas con cosas cortantes, dos en la cabeza del violero y una en un dedo de la mano. Un nuevo testigo, el bachiller Damián Gil de Vallés, de veintitrés años de edad, declaró:

“Y esta de presente en esta dicha Vª. en cassa de don Gavriel de Valles, Vz. de ella el qual despues de aver jurado y siendo preguntado por el tenos desta caussa, declaro por lo que passava y passa que el dia contenido en la caveça de processo, este tº. salio de su cassa con don Geronimo y don Luis de Valles hermanos estu(diant)es esta unibersidad y binieron a la calle de los libreros estando en cassa de un guitarrero que se llama Antº.

Lobera y el dicho don Geronimo le dixo que una tiorba que le avia hecho no estava bien acavada que la tomasse y le diese su dinero a lo qual respondio el dicho guitarro (sic) que la tomaria y cobraria del susodicho lo restante del concierto de la tiorba y el dicho don Ge(roni)mo dixo que se llevaria todas las guitarras a lo qual el dicho Antº. Lobera respondio que se abia de llevar el y el dicho don Ger(oni)mo le dixo que ablase bien por que sino se lo enseñarian y el dicho guitarro (sic) le respondio que a de enseñarle a el un puerco, a la qual respuesta, el dicho don Ger(oni)mo fue a tomar una guitarra para darle con ella y este declarante le detubo y se fueron acia el mercado y por adelante a la unibersidad desta Vª”.

En una nueva declaración del guitarrero, de 16 de diciembre, que ahora, en lugar de ser referido como Antonio Lobera, aparece como Antonio Policeto, reiteró lo que ya había declarado, pero sumó algunos detalles. Por ejemplo, dijo que la visita que recibió de los estudiantes era habitual, como solían hacer otras veces y que estando en su tienda entró Gerónimo y luego todos se volvieron contra él. Juan de Castillejo sacó una daga e intentó herir a su mujer, Antonia de Lara, mientras que Diego de Villegas le agredía con una guitarra, dándole con ella en la cabeza y espalda. Más interés reviste la declaración de su mujer Antonia de Lara, que nos orienta sobre el pacto económico previo alcanzado por el guitarrero y el estudiante, que tan solo había pagado una señal y debía el resto del importe del instrumento. Sus declaraciones también son muy descriptivas sobre el ambiente del interior de la tienda:

“... estando el dicho su marido en su tienda llego don Ger(oni)mo de Balles, estudiante, y le dixo que fuese por aquella tiorba que tenia en su casa y pues abia tanto tiempo que se lo decia porque no estaba a su gusto a lo qual respondio el marido desta testigo que el (...) por ella con que le diese lo que estaba debiendo della segura y el dicho don Ger(oni)mo le respondio que mejor seria se volviera la señal que le habia dado y sobre esto, el dicho su marido le respondio que le daria el dinero que en dicho tenia de presente y el dicho don Ger(oni)mo le dixo que si no se lo daba se avia de llevar las guitarras que tuviese en su tienda en la cave (za) y luego el marido desta testigo quito las guitarras que estavan encima del mostrador para que lo las llevasse y el susodicho dio que le queria dar con ellas y saco una daga y se la tiro y en esto estava don Joseh de Villalobos hijo del tessorero Villalobos que estava de parte de la puerta afuera de la cassa desta testigo y saco un puñal y le dio un golpe en la caveza de que le corto cuero y carne y le salio mucha sangre y don Diego de Villegas que tambien estaba en cassa desta testigo quando llego el dicho don Ger(oni)mo como amigo suyo por ayudarle tomo una guitarra y le dio con ella un golpe al marido desta testigo asta que la acia pedaços en la espalda y le tiro y le espuesto? Una daga aunque no le dio con ella y don Juan de Castillejo le (...) esta testigo otras el dicho su marido con una daga en la mano pa herilla o matalle y le irio en una mano que a no tenerle esta testigo entrara tras el dicho su marido a la sala y le diera de puñaladas dize salga el picaro dando muchas vozes y sabe que de la dicha herida esta muy malo y a peligro en la cama y esto declaro ser la verdad y el juramento fecho en que se afirma y ratifica y no firmo por que dixo no ssaver y que quien se allo presente pueden decir muchos lacayo? De don gavriel de Valles Frnco Sañez librero y Con. Todriguez mesonero”.

Sigue la declaración de otros cuatro estudiantes, que conocían muy bien al guitarrero y que vivían en la casa enfrente a la tienda, propiedad de Bartolomé Ortega. Describen la escena, en la que vieron dagas desnudas en las manos de los estudiantes y pocos más detalles, aparte de la identificación de algunos partícipes. Tras la querella criminal de Antonio, de nuevo llamado Policeto, que ahora aparece referido como violero, el 9 de enero de 1627, Gerónimo del Vallés, natural de Alcalá, de dieciocho años de edad, confesó que le había encargado una tiorba a Antonio y le había dado una señal, pero que le hizo un instrumento diferente de lo concertado, que no le hirió ni le quebro tres guitarras, sino que en el tumulto se cayeron y se rompieron. Juan de Castilejo se ratificó en su declaración anterior y José de Villalobos negó participar en los hechos. El 19 de enero de 1627, Gaspar de Alfaro, después de ver los autos y las confesiones, condenó a cada uno de los cuatro acusados a trescientos maravedíes, aplicando la mitad a la justicia, la otra mitad al fiscal y obras pías.

A parte del ambiente universitario que estos documentos reflejan, que generaba una importante demanda de instrumentos musicales, el conflicto, pone de manifiesto la entrada de influencias italianas en la confección de instrumentos como la tiorba. El violero, en varias ocasiones, habla de la imposibilidad de vender un instrumento como este si no había sido encargado por alguien interesado en él, por ser poco habitual. Quizá, precisamente, esta novedad pudiera haber sido la causa de las desavenencias entre el violero y el estudiante.

#### **II. 2.1.7.- Valladolid, Barcelona, Murcia, Palma y otros focos menores.**

En Valladolid se recogen informaciones de la existencia de nueve violeros en el siglo XVI y tres en el XVII<sup>198</sup>. Como más adelante veremos, se detecta una migración

---

<sup>198</sup> A los ya publicados, sumamos un nuevo caso. El violero Joan Martín fue acusado por Hernando de León de cometer adulterio con su mujer, Ana López. Una ejecutoria conservada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid recoge el proceso, que incluye una primera sentencia, emitida tras someterle a tormento, por la que le condenaban a cinco años de destierro, una segunda absolución y una tercera definitiva, en la que se le condenaba a cuatro años de destierro de la ciudad de Torrijos y cinco leguas en derredor. *Ejecutoria del pleito litigado por Hernando de León, vecino de Torrijos (Toledo), con Juan Martín, guitarrero, de la misma vecindad*. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHV), REGISTRO DE EJECUTORIAS, CAJA 1940,44. Apéndice documental, doc. Núm. 10. Unos años más tarde un violero llamado Juan Martín y su mujer, vecinos de Trevejo (Cáceres), son demandados por Juan Mateos 1612-1618. (*Pleito de Juan Mateos con Juan Martín, violero, y su mujer, vecinos de Trevejo*

desde Valladolid hacia Toledo (Mateo Arratia), y hacia Madrid (Juan Díaz), ambos hijos de violeros vallisoletanos (Pedro y Felipe, respectivamente). En el siglo XVII, Antonio de Medina Gallarda, otro violero vallisoletano, marcha a Madrid<sup>199</sup>.

Un foco que mantiene un comportamiento similar al de Madrid, aunque a distancia cuantitativa, es Barcelona. No se conservan sus ordenanzas<sup>200</sup>. Las noticias que hemos podido reunir sobre violeros barceloneses en el siglo XVI son tan solo cinco, mientras en el siguiente se elevan a diecisiete. De nuevo podemos apreciar como el fenómeno de la violería es netamente urbano. En Madrid y Barcelona, en estos siglos, se comporta de un modo indisociable con el incremento demográfico de estas dos ciudades.

En Barcelona, los violeros se mantenían incluidos en el gremio de carpinteros, a juzgar por la reiteración de noticias en diferentes documentos al respecto. A mediados del siglo XVII, Pere Alier, violero de Barcelona, solicitó la inclusión de los violeros en el gremio de carpinteros de Barcelona<sup>201</sup>. Más adelante aparece como miembro de este gremio, en 1648, el violero Miquel Bofill. Incluso Miguel Escaler figura en varias ocasiones como examinador (1638, 1641, 1648) y miembro de la cofradía de carpinteros de Barcelona. El 21 de abril de 1648, Pere Nicholau es elegido por el gremio para negociar el precio del nogal.

Mientras que ciudades como Murcia desarrollan algunos talleres (cinco en el XVI y tres en el XVII), aparecen noticias sueltas de la existencia de violeros con carácter puntual y disperso en localidades como Palma, Úbeda, Lorca, Tudela, Badajoz, Torrijos o Antequera. Las referencias que de estos centros nos han llegado son variopintas, pero en ocasiones interesantes, al informarnos sobre la presencia de un violero francés en Tudela<sup>202</sup>, por ejemplo, y otros casos de movilidad forzada, como el de Joan Martín,

---

jo (Cáceres). ES.47186.ARCHV/6.11.1.2//PL CIVILES, ALONSO RODRÍGUEZ (F), CAJA 1600,1.).

<sup>199</sup> ROMANILLOS, *op.cit*, p. 243.

<sup>201</sup> PINTO COMAS, Ramón: “Noves Aportacions a l’ Estudi dels Luthiers Catalans (Segles XVI al XVIII)”, *Revista Catalana de Musicología*, I. Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, (2001).

<sup>202</sup> *Relación de las personas que salieron al Aucto publico de la fee que se celebró en la cibdad de Logroño, dia de sant lucas, que se contaron 18 de octubre del Año de 1570. Penintenciados por diversas cosas, ansí tocantes a la secta de Lutherio como de proposiciones heréticas, malsostenentes, escandalosas y cassados dos veces, con abjutación de levi y otros de behementi.* LEON DE LA VEGA, Manuel: *Los protestantes y la espiritualidad evangélica en la España del siglo XVI*. Tomo II. Madrid, 2011.

que acusado de cometer adulterio es desterrado de Torrijos y, al parecer, se traslada a Trevejos<sup>203</sup>.

Un ejemplo de la presencia de violeros en ciudades menos pobladas, es el de Manuel Alvaler, violero de Badajoz que aparece incluido en la cofradía de carpinteros. Manuel y Leonor Rodríguez, su mujer, vendieron a Alonso Lobo una viña en el camino de los Dos Pozos, Badajoz<sup>204</sup>. Más relevante, para nuestras búsquedas, es otra noticia que aparece en este mismo documento. Se trata de un poder otorgado por Andrés Hernández Ruano, carpintero, Manuel Álvarez, violero, Francisco Rodríguez, tornero y Francisco Pérez, hornero, a favor de Diego Sánchez y Baltasar Suárez para representarles a ellos y a los demás oficiales carpinteros sobre el nombramiento de Mayordomo de la Cofradía de San José, en Badajoz, el 25 de abril de 1607, ante el escribano Blas González<sup>205</sup>. Es una nueva evidencia, que demuestra la colaboración de diferentes oficios dentro de un gremio amplio. En 1612, su mujer, Leonor Rodríguez, seguía trabajando, como veremos en el apartado correspondiente a las mujeres violeras.

---

<sup>203</sup> Ejecutoria del pleito litigado por Hernando de León, vecino de Torrijos (Toledo), con Juan Martín, guitarrero, de la misma vecindad. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (AR-CHV), REGISTRO DE EJECUTORIAS, CAJA 1940,44. Apéndice documental, doc. Núm. 12. El violero Joan Martín fue acusado por Hernando de León de cometer adulterio con su mujer, Ana López. Una ejecutoria conservada en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid recoge el proceso, que incluye una primera sentencia, emitida tras someterle a tormento, por la que le condenaban a cinco años de destierro, una segunda absolución y una tercera definitiva, en la que se le condenaba a cuatro años de destierro de la ciudad de Torrijos y cinco leguas en derredor. Unos años más tarde un violero llamado Juan Martín y su mujer, vecinos de Trevejo (Cáceres), son demandados por Juan Mateos 1612-1618. (*Pleito de Juan Mateos con Juan Martín, violero, y su mujer, vecinos de Trevejo* (Cáceres). ES.47186.ARCHV/6.11.1.2//PL CIVILES, ALONSO RODRÍGUEZ (F), CAJA 1600,1.).

<sup>204</sup> RODRIGUEZ-MOÑIÑO, A.: “La escultura en Badajoz durante el siglo XVI”, en *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid*. Curso 1945-46. Valladolid, (1946). P-130.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 138.

## II.2.2.- Ubicación de viviendas y talleres.

### II.2.2.1.- Situación de los talleres en la ciudad de Toledo en los siglos XVI y XVII.

Con los datos que conocemos respecto a la ubicación de las tiendas o talleres en la ciudad de Toledo hemos configurado la tabla núm. 3. Los localizados se situaban en su mayor parte en la calle de los lauderos, que más tarde pasó a llamarse, calle de los violeros. Otros talleres o tiendas estaban en el Solarejo, calle de los estantales, plazuela de Hernando de Toledo, o al lado de la catedral. Las noticias sobre la ubicación de los talleres, aunque no son muy abundantes, pueden tener valor estadístico. Los locales ocupados por los violeros solían estar alquilados y se situaban en un espacio comercial muy céntrico, denominado la Alcaná<sup>206</sup>. Allí se situaban las tiendas de muchos gremios toledanos, algunos de los cuales contaban con calles propias, como los caldereros o los lauderos, más tarde violeros. El ambiente de este espacio, muy concurrido por artesanos, mercaderes y clientes, llegó a abigarrarse tanto, que las autoridades municipales decidieron prohibir cubrir las tiendas con tejadillos “por oviar e quitar los engaños que se

**Tabla 3.- Situación de algunos talleres en la ciudad de Toledo.**

VOLERO	AÑO	TALLER	RENTA
Diego Portillo	1608	Hospital del Nuncio.	8000 y 20 gallinas.
Haro, Francisco de	1585	Solarejo (Parroquia de San Pedro)	6225 mrs.
Medina, Juan	1500	En 1507 se trasladó fuera de los locales que tenía en la calle de los estantales En 1520 alquiló dos talleres en Toledo	450 mrs. y 2 gallinas. 175 y 200 mrs. Respectivamente
Ayllón, Pedro	1500		413 mrs. y dos gallinas-
Valdivieso, Alonso	Antes de 1537	Calle de los Lauderos	

<sup>206</sup> Sobre la Alcaná, su delimitación e historia, puede consultarse a PORRES MARTIN-CLETO, Julio: *Historia de las calles de Toledo*. 1973, segunda edición, Toledo, 2002. y sobre el uso comercial de este espacio: MOLÉNANT, Jean Pierre: “Deux éléments du paysage urbain: adarves et alcaicerías de Tolède à la fin du Moyen Âge”. *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*. Volumen 11, Número 11. (1980). Este espacio de la Alcaná es el mismo en el que Cervantes situó el hallazgo de los famosos cartapacios, que encontró Don Quijote, en los que aparecía su historia.

Francisco Tofiño	1537	Toma el taller del fallecido Valdivieso en la calle de los Lauderos	1575 mrs. y cinco gallinas.
Medina, Diego	1538	Calle de los Lauderos, parece que le pertenecía, porque luego la arrienda a Juan de Portillo.	
Portillo, Juan		Calle de los Lauderos, de Medina, Diego	1000 maravedíes
Pineda, Alonso de	1545	Subarrienda parte de su taller a Juan de Portillo	3000 mrs y 4 gallinas.
Juan de Morales	1553	Tienda al lado de la catedral	
Ayllón, Rodrigo	1601	Plazuela de Hernando de Toledo.	6375 mrs.
Portillo, Diego	1608		800 mrs. y 20 gallinas

podían faser entre los compradores e vendedores estando la dicha calle cubierta ". Los artesanos, considerándose agraviados con esta decisión, protestaron, forzando al consejo municipal a emitir una nueva ordenanza en la que se reconocía este antiguo derecho, si bien se regulaba para evitar excesos:

... que de aquí adelante los dichos tenderos (...) puedan crecer las alas de los tejados de las dichas sus tiendas de maderos fechos con sus tablas e tejado tanto que dese de lus avierta en la calle de teja a teja una bara de medir e quarta en ancho por medio de la calle por do entre e de la lus en ella. E que dende la dicha tienda de Venançio como va a la calle (...) E que desde la dicha tienda de Venançio o la otra calle abaxo hasta la calle que sube a las tiendas de los violeros puedan los dichos tenderos crecer las alas de sus tiendas de madera e de tejado dexando de lus abierta por medio de la calle e de theja a teja una bara de medir en ancho...<sup>207</sup>

Pese que la calle de los lauderos, luego llamada de los violeros, no era más que una corta callejuela, identificada por Jean Passini, como la actual calleja de la Sal, según los estudios de este investigador del urbanismo toledano, estaba ocupada por muchos talleres y tiendas de violeros, todos de reducida dimensión. Si tenemos en cuenta que en el siglo XV aparecen varias alusiones a esta calle, y que pocos gremios o corporaciones

---

<sup>207</sup> 1491, 11 de noviembre *Pregón difundido por Toledo por el que se permite a los tenderos del Alcaná que pudiesen prolongar las alas de los tejados de sus tiendas, aunque anteriormente se había prohibido para que no oscureciesen las calles y ello favoreciese cometer fraudes.* A.M.T, Alacena 2<sup>a</sup>, legajo 6º. núm. 2, fols 60 – 60 v. Transcrito por IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Un espacio desordenado: Toledo a fines de la Edad Media*, Madrid, 1996, p 212.

artesanas contaban con una calle propia en Toledo, no podemos dejar de suponer que el grupo de violeros o lauderos toledanos fuera vigoroso desde antiguo.

## **II. 2.2.2.- Ubicación de los domicilios de los violeros españoles en las principales ciudades.**

En la tabla número 4, registramos muchos de los domicilios particulares de los violeros activos en los siglos XVI y XVII. Como sucediera con los talleres toledanos antes estudiados, las casas de los violeros solían situarse en espacios céntricos de las ciudades. En muchos casos estaban alquiladas y las rentas que conocemos son altas. Al comparar la ubicación de las casas y talleres de los violeros con las de otros artesanos, observamos cómo no todos los oficios buscaban espacios tan céntricos, bien por las características de su propia actividad o por el nivel de ingresos del oficio. En nuestro caso, la ubicación de talleres y viviendas se equiparaba a la de los artesanos más pudientes que desarrollaban actividades suntuarias o artísticas.

Casa, tienda y obrador estaban en el mismo edificio, o bien permanecían disociadas. Muchos violeros, como la mayor parte de la población urbana, no contaban con vivienda propia, sino alquilada. El importe de los alquileres era muy variado. Encuentramos alquileres de espacios mínimos, como el de Juan Tofiño, por tan solo dos habitaciones, pagando por ellas 3750 maravedís al año. Diego Medina pagó en 1538, 6568 maravedís y 13 gallinas, por el alquiler de su casa en la parroquia de San Lorenzo de Toledo. En un nivel medio también, se situaba el alquiler de Baltasar Medina, que pagó entre 1542, 4687 maravedíes. Más altos fueron los alquileres de Bernal de Mena y Luis de Ayllón, quienes alquilaron casas en Toledo por 10000 maravedíes al año.

**Tabla 4.- Situación de las casas de los violeros en las principales ciudades españolas.**

VOLERO	AÑO	CIUDAD	CASA
Juan Fuentes	1596	Córdoba	Calle de la Judería
Juan de la Fuente	1654	Córdoba	Calle de la Feria (Parroquia de San Pedro)
Rodríguez, Melchor	1509	Córdoba	Parroquia de San Pedro
Rodríguez de la Tapia, Juan	1577	Sevilla	Parroquia de Los Alcázares
Francisco García	1534	Sevilla	Parroquia El Divino Salvador
Martín. Cristóbal	1528	Sevilla	San Idelfonso
Matín, Sebastián	1575	Sevilla	Parroquia de El Salvador
Espinosa, Sebastián	1665	Sevilla	Parroquia de Santa Marina
Durán, Pedro	1707	Sevilla	Calle Santa Ana, Parroquia de San Lorenzo
Medina, Francisco	1619	Acalá de H.	Portal del Mercado
Luys de Medina	1549	Alcalá de H.	Calle Mayor
Antonio Hidalgo	1657	Madrid.	Calle de Bordadores
Baltasar Medina	1569 y 1579	Madrid.	Calle de la Cruz. Arrienda algunas casas por 34 ducados anuales y ese mismo año compra unas casas en la calle de la Portería de San Martín, parroquia de San Ginés.
Juan de Rojas Carrión	1629	Madrid	Plazuela de Herradores
Juan Dagusán	1658	Madrid	Calle de Tribuleque al ventorrillo
Guipúzcoa, Francisco	1638	Madrid	Calle del Príncipe
Jiménez Marcos	1682	Madrid	Calle Bordadores
Logrós, Francés.		Madrid	Calle del Gobernador
Mateo, Juan	1529	Zaragoza	Parroquia de San Pablo
Juan	1559	Zaragoza	Parroquia de San Pablo
Antón de Palacio	1578	Zaragoza	“parrochia de San Gil y con la torre de la dicha iglesia que aze canton en la placetilla dicha de micer Daroca”
Gabriel Mofferriz	1588	Zaragoza	“en la moreria cerrada y parrochia de San Gil que confrontan con casas de los herederos de Micer Castillo y con patios de Miguel Olmedas y con dos calles publicas” <sup>208</sup> .
Juan	1599	Zaragoza	Parroquia de San Pablo
Liendo, Gregorio	1552	Valladolid	Cantarranas
Martín, Pedro	1643	Valladolid	Calle de Cantarranas
Luis	1568	Murcia	Parroquia de Santa María.
Amador, Alonso	1591	Murcia	Parr. San Pedro
Diego Portillo	1608		Locales pertenecientes al Hospital del Nuncio.
Haro, Francisco de	1585	Toledo	Tintorería que lleva a Torneros
Medina, Diego	1538	Toledo	Parroquia de San Lorenzo, casa por la que pagaba 6568 maravedíes y 13 gallinas, al año.
Medina, Gaspar	1542	Toledo	Parroquia de San Justo, por 4687 maravedíes.
Arratia, Mateo	1560	Toledo	Frente a la catedral
Arratia, Mateo	1594	Toledo	Calle Hombre de Palo
Mena, Bernal	1541	Toledo	Calle de los Azacanes, parroquia de San Justo, renta de 10000 maravedíes y 20 pares de galli-

<sup>208</sup> En 1578, se describe así la ubicación de su domicilio: “parrochia en la nueva christiandad en la calle del colegio que afrontan con casas de herederos de micter Jayme Castillo y con patios de Miguel Olmedas” AHPZ, Notario Martín de Gurrea, 4 de julio de 1578, fols 423-425.

			nas
Juan de Morales	1558	Toledo	Calle de la Sal
Ayllón, Luis,	1580	Toledo	Plaza de las gallinas (10000 maravedies anuales).
Tofiño, Juan	1563	Toledo	Dos habitaciones, calle de corral hondo, 3750 maravedies.
Ayllón, Rodrigo	1601	Toledo	Calle de la sillería,

## II.3.- ORDENANZAS DE VIOLEROS.

### II.3.1.- Las primitivas organizaciones corporativas. .

Las ordenanzas ocupan un lugar destacado entre la documentación más valiosa para el estudio del universo de violeros. Se conservan las de algunas ciudades desde que en 1502 aparecieran las primeras conservadas, en la ciudad de Sevilla. Con anterioridad a esta fecha tenemos indicios muy sólidos que nos invitan a pensar que, al menos, ya en el siglo XV hubo corporaciones activas. Las organizaciones profesionales medievales, según la bibliografía especializada, se gobernaban por sus propias normas, que habían ido gestándose consuetudinariamente para organizar y reglamentar aspectos tan destacados como el abastecimiento de las materias primas, el control de la competencia y a la aspiración de mantener ciertos privilegios y exclusividades<sup>209</sup>.

Algunas ciudades, pese a que contaran con una presencia muy importante de violeros en los siglos XV y XVI, no dispusieron regulación alguna, o si la hubo, no se ha conservado. Puede que en determinados casos fueran las propias corporaciones artesanales las que se reglamentaban de forma autónoma, sin llegar a plasmar sus ordenanzas particulares en documento oficial, que de haberlas, no se hayan conservado, o que no existieran. Siendo rigurosos, tampoco podemos asegurar que la personalidad de estas agrupaciones incipientes fuera de naturaleza gremial. Los especialistas suelen mantener que no puede hablarse propiamente de la existencia de un gremio, mientras las corporaciones artesanales no hubieran desarrollado la organización de todas sus competencias.

---

<sup>209</sup> Alfonso X el Sabio, en las *Siete Partidas*, comentaba las finalidades de las organizaciones de menestrales, reservando al rey su aprobación:

Cotos e posturas ponen los mercaderes entre sí haciendo juras e cofradías que se ayuden unos con otros, poniendo precio entre sí por cuanto den la vara de cada paño, e por cuanto den otrosí el peso e la medida de cada una de las otras cosas, e no menos. Otrosí los menestrales ponen coto entre sí por cuanto precio den cada una de las cosas que hacen de sus menesteres. Otrosí hacen posturas que otro ninguno no labre de sus menesteres, sino aquellos que ellos reciben en sus compañías, e aún que aquellos que así fueron recibidos, que no acabe el uno lo que el otro hubiere comenzado. E aún ponen coto en otra manera, que muestren sus menesteres a otros sino aquellos que descendieren de sus linajes de ellos mismos. E porque se siguen muchos males de esto, defendemos que tales cofradías, e posturas e cotos como estos sobredichos ni otros semejantes de ellos no sean puestos sin sabiduría e otorgamiento del rey, e si los pusieren no valgan. E todos cuantos de aquí adelante los pusieren pierdan todo cuanto que hubieren, e sea del rey. E aún más de esto que sean echados de la tierra para siempre. Otrosí decimos que los juzgadores mayores de la villa, si consintieren que tales cotos sean puestos, o si después que fueren puestos no los hicieren deshacer si lo supieren, o no lo enviaren decir al rey que los deshaga, que deben pechar al rey cincuenta libras de oro.

ALFONSO X, *Las Siete Partidas* (Part. V, Tit. VII, Ley II).

En sentido estricto, esta afirmación pudiera cuestionar la existencia de cualquier gremio artesano en la Edad Media, ya que su corpus normativo nunca llegó a abarcar la totalidad de los campos que suelen entenderse como propios: protección de las exclusividades de producción, designación de autoridades, reglamentación laboral, fijación de precios y salarios, definición de las fórmulas de exclusión, delimitación de los privilegios de la élite de los maestros frente al resto de los artesanos, etc. La precisión y exhaustividad normativa en los gremios de violeros, no parece abarcar todos estos ámbitos hasta épocas modernas, tras sucesivas reformas que los fueron adaptando al devenir de los tiempos.

El incipiente autogobierno gremial, aun manteniendo diferentes grados de libertad frente al poder político y administrativo, pudo ser respaldado por concesiones o privilegios otorgados por la autoridad local o incluso la corona. Los gremios, aun incluso antes de formarse como tales y ser tan solo primitivas agrupaciones artesanales, irían tejiendo escuetas pero rígidas reglamentaciones que afectarían a todos los talleres u obradores de la ciudad. Las reiteradas alusiones al título de maestro que encontramos en la documentación del siglo XV, por ejemplo, nos hace suponer la existencia de gremios o, al menos, talleres organizados entre los que tuviera sentido ese grado.

En 1482, aparece en Valencia un grupo de artesanos de varias especialidades agrupados como “membres del dit ofici”, entre los que aparecen constructores de “violas, mestres de orgues e de címbol e clavicímbol e monacort”<sup>210</sup>. Este texto, previo a las ordenanzas posteriores que reglamentarían gran parte de los aspectos de la vida del gremio, constituye un valioso testimonio de su incipiente organización:

E per so volents declarar e nomenar los membres del dit offici per levar dubtes en es devenidor statuim ordenam e declararam que aquells dits membres del dit offici son primo los fusters e caixers pintors axí pintors de cofres com de caixes artimbanchs morischs cubertes de cases pavesos de iuyr e de camp vanderes e altres senys per obs de homens darmes e armes de sepultures e torners poalers violes capses e aladres e mestres de molins farines e drapers e arquers mestres de orgues e de címbol e clavicímbol e monacort e aquells que fan e obren les postes de cadires de cordes e los serradors de fusta.

Las ordenanzas gremiales, pese a demostrar la cohesión del grupo, en definitiva no vienen a ser más que refuerzos a las prácticas antiguas. En unos casos surgen desde

---

<sup>210</sup> TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta Domenech, 1889, p. 80.

la iniciativa pública, como en el caso de las ciudades andaluzas, y en otros, oficializan propuestas efectuadas por los propios violeros, como en Toledo, o Madrid.

### II.3.2.- Las ordenanzas de Sevilla.

Las ordenanzas municipales sevillanas recopilaron algunos de los privilegios antiguos concedidos a las corporaciones de artesanos desde Fernando III. Se dividían en dos grandes apartados, las *Ordenanzas de lo común*, que afectaban a las normas generales de gobierno de la ciudad y las específicas, que reglamentaban los diferentes oficios. Fue en este segundo grupo donde se incluyeron las ordenanzas de violeros.

Los Reyes Católicos ordenaron la emisión de una serie de ordenanzas que reglamentarían, entre otros, al gremio de los violeros. La recopilación de las ordenanzas de Sevilla se inició el 18 de mayo de 1518 y se concluyó el 18 de agosto de 1519, imprimiéndose en Sevilla en 1527<sup>211</sup>. Estas disposiciones han sido reproducidas en infinitud de publicaciones, desde que con un interés musicológico, se citaran y transcribieran por primera vez, que sepamos, en 1758<sup>212</sup>. Para evitar errores que se han ido heredando de las sucesivas copias, hemos vuelto a transcribirlas directamente desde las fuentes originales, a partir el texto inicial de 1527. Al compararlas con la posterior edición de 1632, encontramos algunos cambios tipográficos poco sustanciales<sup>213</sup>.

Las ordenanzas de carpinteros ocupan el primer título de la segunda parte<sup>214</sup>, *De los carpinteros*. Dada la gran transcendencia de estas ordenanzas, las transcribimos íntegramente en el apéndice documental<sup>215</sup>. Los constructores de instrumentos, entalladores y carpinteros compartían materia prima, la madera. Siendo la regulación de su

---

<sup>211</sup> *Recopilacion de las ordenanças de la muy noble et muy leal cibdad de Sevilla: de todas las leyes et ordenamientos antiguos et modernos: cartas et provisiones reales: para la buena gobernación del bien publico et pacifico regimiento de Sevilla et su tierra. Fecha por mandado de los muy altos et muy poderosos: catholicos reyes et señores don Fernando et doña Ysabel de gloriosa memoriaet por su real provision.* Sevilla, Iuan de Varela, 1527. Original conservado en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla.

<sup>212</sup> PLUCHE, *op.cit.*

<sup>213</sup> *Ordenanzas de Sevilla, que por su original son ahora nuevamente impressas, con licencia del señor asistente, por Andrés Grande, impresor de libros, Año de mil y seyscientos y treynta y dos.* Sevilla, 1632

<sup>214</sup> *Comienza la segunda parte de las ordenanças de los oficios mecánicos: y otros oficios particulares que Sevilla tiene*

<sup>215</sup> Aunque en el documento original no están numeradas, hemos preferido hacerlo para mejor explicar su contenido y poder localizar su procedencia.

comercio una de las principales motivaciones de la agrupación profesional, no es difícil entender que integraran el mismo oficio en Sevilla y otras ciudades. Incluían disposiciones que afectaban a los oficios de carpintería (“carpintería de lo blanco y de lo prieto”), violeros y entalladores. Un grupo importante de las disposiciones atañía exclusivamente a los carpinteros, bajo el siguiente apartado: “Las cosas de que se han de examinar los carpinteros assi de la tienda como de obras de fuera lo que cada uno alcanzare: y assi mismo de las cosas que tocan a la iumetria de que della se quissiere examinar tocante a la carpintería es lo que se sigue”. Bajo este título, se articulaban todos los pormenores propios del examen de carpinteros. Son diez artículos relativos a las pruebas a superar por los “carpinteros de lo blanco”, más uno correspondiente al examen de los “carpinteros de lo prieto”.

La mayor parte de los artículos reglamentaban aspectos de la actividad productiva, mercantil y administrativa del gremio, afectando a sus tres oficios, aunque en diferente grado. Las primeras disposiciones regulaban la adquisición de las materias primas, prohibiendo comprar madera o clavazón para revenderlos posteriormente. Queda claro aquí que las potestades del gremio y sus oficios se limitaban a la explotación artesanal, quedando excluida la mercantil de compra-venta de materias primas. El artículo núm. 4 establece el sistema de consensuar la compra de madera procedente del mar. Para supervisar las compras y garantizar la información a todos los miembros del gremio, se nombraban anualmente cuatro carpinteros vehedores responsables de las adquisiciones (“la compren pa todos por bien de paz y amor”). Este procedimiento salvaguardaba los derechos de todos los artesanos, que de común acuerdo podrían así comprar madera, sin que nadie se quedara sin suministro por no haberse enterado de la recepción de las embarcaciones (“porque todos ayan presente cada uno lo que le cupiere”). Aunque no se habla de precios, parece claro que este sistema colegiado de compra beneficiaría al común, que agrupado, siempre podría negociar las mejores condiciones. La regulación afectaba únicamente a las maderas que no eran de hilo, ya que ésta abundaba en la ciudad y su compra era libre (“y esto no se entienda a cierta madera de hilo porque esta atal esta estante en esta dicha cibdad mas que la otra”). Los artículos 6 y 7 imponían sanciones a los mencionados cuatro carpinteros “compradores”, si encubrían de cualquier modo a los infractores de las normas anteriores y si no comunicaban al cabildo de la ciudad los hechos, lo más tardar, al día siguiente a que hubieran sucedido.

Las penas por las infracciones cometidas por cualquiera de las irregularidades descritas en la compra de madera o clavazón se destinaban en un tercio al hospital de los carpinteros y a su reparación, y las dos terceras partes restantes a los propios de Sevilla. Las sanciones se pregonarían en la calle de los carpinteros y en la calle de Castro para que fueran notorias<sup>216</sup>. Los oficiales carpinteros, responsables del control de las compras, eran elegidos por todos los miembros y posteriormente nombrados solemnemente en el cabildo de la ciudad, en presencia del alcalde y los diputados, donde juraban su cargo y sus obligaciones<sup>217</sup>.

Los artículos mencionados se enmarcan de lleno en una de las funciones clásicas de los gremios artesanales y artísticos, el control sobre la compra de las materias primas, limitado únicamente a las maderas procedentes del mar, más difíciles de conseguir que las que habitualmente podrían comprarse en la ciudad. Pero no solo nos aportan información sobre el control del comercio, sino que dejan claro el sometimiento a la autoridad de la ciudad, ejercida en este caso por el cabildo de Sevilla. El papel del poder municipal parece limitarse a la percepción de un importante porcentaje de las multas, a cambio de ejercer la función recaudatoria y a solemnizar el acto de juramento, dejando libertad al gremio para la vigilancia y estipulación de las condiciones particulares que requiriera cada una de las operaciones de compra, incluyendo la tasación o valoración de las partidas.

Los artículos siguientes, que integran un segundo bloque en este documento, versan sobre aspectos vinculados a la actividad artesanal y la venta de sus producciones. El título del artículo 9 es significativo al respecto: “Item para que mas en perfeccion se faga de aquí adelante las obras del oficio de los carpinteros de lo blanco y de lo prieto y entalladores y violeros”. En primer lugar se regula la apertura de las tiendas de cualquiera de estos oficios y los requisitos para su autorización. La condición previa común a todos exigía haber superado el examen, en pruebas oficiales del gremio que luego se describen y que debían ser certificadas por el “alcalde alarife del dicho oficio con dos acompañados”. A los carpinteros se exigía una fianza de diez mil maravedís “para las maderas que le fueren dadas y en esta cibdad se repartieren”. No queda claro si esta fianza se exigía a los entalladores y violeros, si bien así parece unas líneas más abajo “Y el que de otra manera pusiere la dicha tienda del dicho oficio assi de

---

<sup>216</sup> Ord. Art. 7 *De carpinteros*, fol. 147 vto.

<sup>217</sup> Ord. Art. 8 *De carpinteros*, fol 147 vto.

carpintería como de entallador: como de violeros: el alcalde alarife del dicho oficio caya y incurra en pena de cinco mill maravedis". Otro requisito económico para obtener la licencia de apertura de la tienda era pagar la cuota de doscientos maravedis para el arca del oficio<sup>218</sup>. El ámbito territorial de las licencias se circunscribia a la propia ciudad, pero dentro de ella quedaba libre elegir cualquier ubicación para la tienda ("en todos los lugares que fueren menester"). La licencia de apertura de las tiendas no era una mera autorización para construir y vender instrumentos, significaba de algún modo la plenitud de los derechos gremiales, permitiendo, por ejemplo, poder acceder al reparto de maderas procedentes de mar o tierra.

Junto a la tienda, el segundo asunto de importancia para el buen funcionamiento de los talleres era la entrada de aprendices, regulado directa o indirectamente en los artículos 12, 13 y 14<sup>219</sup>. Al contar con documentación complementaria a la de las ordenanzas, hemos preferido dedicar un apartado diferenciado para el aprendizaje. La regulación de la competencia interna dentro del gremio de carpinteros para evitar conflictos entre los oficiales, es materia de la ordenanza 15. Se prohibía que un oficial trabajara en una obra adjudicada previamente a otro. A la vez, el mismo artículo impedía trabajar para encargantes morosos cuando los oficiales a quienes correspondía ejecutar la obra no la habían concluido por falta de cobro. Se trata, de nuevo, de un punto en el que solo se habla de obras de carpintería, pero que se extendía a trabajos y encargos en curso similares de entalladores o violeros.

De nuevo, las ordenanzas, en este punto, vuelven a completar la reglamentación sobre el comercio y el abastecimiento de las maderas, prohibiendo a los mercaderes comprarlas en tablazón o hilo en la ciudad. Los mercaderes solo podían comprar maderas en sus lugares de origen y al llevarlas a la ciudad, quedaban obligados a avisar a los cuatro vehedores de los que antes hablábamos, junto con el alcalde del oficio de los carpinteros. Una vez avisados, antes de que la madera fuera apilada, los vehedores y el alcalde, la marcaban con diferentes símbolos que son registrados en las ordenanzas, compuestos por la yuxtaposición de puntos, formando diferentes y esquemáticas figuras<sup>220</sup>. Los mercaderes, una vez marcada la madera, debían pagar una tasa al alcalde y los vehedores de 2000 maravedíes.

---

<sup>218</sup> Ord. *De los carpinteros*, núm. 9, fo.1 147 vto.

<sup>219</sup> Idem. Ord. *De los carpinteros*, fol. 148.

<sup>220</sup> Idem, Ord. *De los carpinteros*, núm. 17, fol. 148 vto.

Tras la exposición de las diez ordenanzas específicas de los exámenes de carpinteros de lo blanco y carpinteros de lo prieto, aparece el artículo dedicado al examen de violeros. Esta ordenanza, mil veces comentada y reproducida entre músicos, musicólogos, organólogos y nuevos violeros, se ha convertido casi en referente obligatorio de todas las publicaciones sobre la música antigua y sus instrumentos. La transcripción de esta ordenanza, a partir de la publicación de 1527, es la siguiente:

“Examen de violero:

Item que el oficial violero para saber bien su oficio y ser singular del: ha de saber fazer instrumentos de muchas artes, que sepa fazer un claviorgano y un clavezimbano: y un monacordio: y un laud: y una vihuela de arco: y una harpa: y una vihuela grande de pieças con sus atarcees: y otras vihuelas que son menos que todo esto: y el oficial que todo esto no supiere: lo examinen de lo que dello diere razón y fiziere por sus manos bien acabado; y para examinarse el tal oficial: el alcalde carpintero, y los dos diputados tomen consigo un oficial de los sobredichos para que él y el alcalde y diputados examinen al tal oficial que se viniere a examinar de lo que supiere de lo sobredicho: y si el tal oficial que para esto fuere llamado no quisiere venir incurra en pena de mill mrs; la mitad para el arca del oficio; y la otra mitad para cl que lo denunciare y assí mismo incurra el oficial en la pena el que pusiere tienda o fiziere obras sin ser examinado; y el menos examen que ha de fazer ha de ser de una vihuela grande de pieças como dicho es con un lazo de talla de incomes con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenescen para buena a contento de los examinadores que se la vean fazer que no le enseñe a la sazón nadie”.

Vamos a intentar desmenuzar la valiosísima información que contiene en cada una de las frases de que se compone. La primera no deja duda respecto a la gran variedad de instrumentos que un buen oficial violero debía saber construir, (“instrumentos de muchas artes”). Los instrumentos que a continuación se expresan pueden ser agrupados en dos apartados claramente diferenciados. En primer lugar un “claviorgano y un clavezimbano: y un monacordio”, instrumentos que solían ser construidos por maestros organeros, como hemos visto en las citas y referencias a los violeros a lo largo del siglo XV. En segundo lugar se especifican los corfófonos de cuerda frotada o pulsada, más propios de la figura ideal de un violero, vista desde la perspectiva actual: “y un laud: y una vihuela de arco: y una harpa: y una vihuela grande de pieças con sus atarcees: y otras vihuelas que son menos que todo esto.” Vihuelas de mano y arco, arpás y laúdes eran los instrumentos en los que la mayor parte de los violeros conocidos, activos en el siglo XVI estaban especializados, como iremos viendo a lo largo de este estudio.

La ordenanza permite al violero aspirante limitarse a optar al título de oficial en un grado menor. Según se interpreta de la redacción del texto, era el propio aprendiz quien decidiría el nivel (“examinen al tal oficial que se viniere a examinar de lo que supiere de lo sobredicho”). Suponemos que esta importante decisión, que marcaría su

futuro profesional, se adoptaría en concierto con el maestro del taller de procedencia. El nivel resultante, asociado a la obra de examen, sería el que más adelante se le reconocería, no pudiendo construir en su futuro taller, otros instrumentos que los examinados. En cualquier caso, se establecen como conocimientos mínimos, la manufactura de “una vihuela grande de piezas como dicho es con un lazo de talla de incomes con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenescen para buena”. Es decir, una vihuela muy habitual a inicios del siglo XVI, según podemos constatar en la iconografía conservada. Se trataba de una vihuela de cierta calidad, ornamentada con las obligatorias taraceas y un lazo de “talla de incomes”<sup>221</sup>.

El equipo de examinadores se integraba por el alcalde carpintero, dos diputados del gremio y un oficial violero. El hecho de que el propio alcalde carpintero presidiera este tribunal y que participaran dos diputados, que podrían proceder de cualquiera de los oficios integrados en el gremio, viene a sumar nuevos indicios a la idea de que carpinteros, entalladores y violeros no participaran del mismo modo en la administración del gremio y sus órganos de gobierno, o quizás que la denominación genérica de carpinteros encerrara un significado amplio, en el que cabría incluir las cuatro especialidades (“de lo blanco, de lo prieto, entalladores y violeros”).

Las ordenanzas de carpinteros concluyen con el examen de entalladores, que no transcribimos, salvo el párrafo final, por afectar nuevamente a los violeros:

“E todos los dichos oficiales de todos los oficios sobredichos fagan las obras por sus manos y den razon dellas dentro en el ospital de Santiago y allí los examinen en dia de fiesta des que ayan demostrar lo que saben: y el oficial entallador violero y de lo prieto que para esto fueren llamados el alcalde carpintero les tome juramento”.

Cada uno de los gremios contaba con una iglesia, al modo de sede donde se celebraban los acontecimientos de la corporación, siendo en Sevilla, la del Hospital de Santiago, la que correspondía a los oficios relacionados con la madera<sup>222</sup>.

<sup>221</sup> Desconocemos el significado del término *incomes*, bien asociado a la técnica mediante la cual se tallaba el lazo, o como elemento dispuesto en la boca del instrumento. Enigma sobre el que volveremos en el apartado que más adelante dedicaremos a los lazos.

<sup>222</sup> Gestoso estudió la organización gremial en Sevilla. Extraemos el párrafo en el que habla de estos usos. GESTOSO Y PÉREZ, *op.cit.*

“Cada uno de los gremios comprendidos en las citadas Ordenanzas de la ciudad reuníase anualmente en alguna iglesia, capilla ú hospital, para celebrar juntas generales. Los carpinteros y albañiles, en el día del Corpus ó en el domingo siguiente, en el hospital de Santiago; los guadamecileros y colcheros, el día de San Juan Bautista, en las Casas Capitulares; los plateros, en su capilla propia, sita en el convento de San Francisco, el día de su patrón San Eligio; los correeros de hilo de oro, en la fiesta de

**Tabla 5.- Cuadro de faltas, penas y destino de las multas a los miembros del gremio de carpinteros de Sevilla (carpinteros de los blanco, carpinteros de los prieto, violeros y entalladores).**

FALTA	PENA	DESTINO DE LA MULTA			
		HOSPITAL DE CARPINTEROS	PROPIOS DE SEVILLA	OBRAS PÚBLICAS	COSTAS DEL OFICIO
<i>Prohibición de comprar madera o clavazón para revenderlos. (ord. 1,2 y 3)</i>	<i>Primera vez: 600 mrs. Segunda vez: 1200 mrs y 9 días de cárcel. Tercera vez: 1800 mrs y 30 días de cárcel.</i>	1/3 .	2/3		
<i>Por comprar madera (excluida la de hilo) sin avisar a los cuatro carpinteros responsables de las compras. Id. Clavazón comprada por caras o millares. (ord. 4 y 5)</i>	<i>Primera vez: 600 mrs. Segunda vez: 1200 mrs y 9 días de cárcel. Tercera vez: 1800 mrs y 30 días de cárcel.</i>	1/3	2/3		
<i>A los cuatro carpinteros "compradores", por encubrir a los infractores.</i>	<i>600 mrs. A cada uno de ellos</i>	1/3	2/3		
<i>Al alcalde alarife, por no exigir fianzas para la apertura de las tiendas</i>	<i>5000 mrs.</i>			1/2	1/4
<i>A los oficiales que vendieren maderas a oficiales solteros, o sin tienda</i>	<i>600 mrs.</i>			1/2	1/2
<i>Labrar obras a señores morosos o terminar las iniciadas por otros oficiales a los que aquellos debían dinero.</i>	<i>2000 mrs.</i>			1/2	1/4
<i>A los mercaderes, por no pagar la tasa al alcalde y veedores después de marcar la madera.</i>	<i>La primera vez: 2000. La segunda vez: Perder la madera y 10 días de cárcel.</i>			1	
<i>A los oficiales que no asistieran al tribunal de examen</i>	<i>1000 mrs.</i>				1/2
<i>A los violeros que ejercieran oficio sin ser examinados</i>					1/2

San Pedro, en su hospital de la misma advocación; los pintores reuníanse el día del Corpus en su hospital de la collación de San Martín; y una vez reunidos, procedían á la elección de alcaldes y veedores y al examen de los oficiales que aspiraban á poner tienda al público. Entonces trataban de los asuntos de la hermandad (que mejor puede ser llamada que gremio), presentábanse las denuncias contra los que habían faltado á las ordenanzas, imponíanse las penas y, en suma, trataban de todo género de asuntos relativos al buen régimen de la asociación.

Como en el resto del articulado, la ordenanza del examen de violeros, incluía penas a los oficiales que no quisieran formar parte del tribunal o al violero que abriera tienda sin haber sido examinado. Del análisis de las sanciones y multas que aparecen a lo largo de todas las ordenanzas, podremos extraer algunas nuevas informaciones relativas al gremio, su administración, sus órganos de gobierno y la relación con la autoridad municipal. Para poder apreciar de un modo global la política de sanciones, hemos elaborado la tabla número 4.

### II.3.3. Las ordenanzas de Granada y Málaga.

La organización gremial de los violeros granadinos pertenece al conjunto de disposiciones emitidas a lo largo del siglo XVI en esta ciudad para regular los oficios. Se inscriben dentro de las ordenanzas de la ciudad, que tratan diversos aspectos municipales y regulan los diferentes gremios de oficios mecánicos y artísticos. Se iniciaba su redacción a partir de un privilegio concedido a Granada el 15 de octubre de 1501 y se publican en 1552, reimprimiéndose en 1672. De nuevo, al igual que sucediera en Sevilla, los violeros, aquí denominados *vigoleros*, figuraban dentro del genérico gremio de carpinteros, junto a carpinteros de lo blanco, carpinteros de lo prieto y entalladores. La ordenanza de carpinteros (título 80), se emitió el 15 de mayo de 1528, en las casas del cabildo y ayuntamiento de la ciudad de Granada, estando reunidos los señores de Granada y actuando como escribano Jorge de Baeza, escribano mayor del cabildo y ayuntamiento<sup>223</sup>. No sabemos, por el momento, si las ordenanzas de violeros de las que dispuso la ciudad de Granada respondían a una necesidad real, motivada en una realidad económica y social, de un grupo de artesanos en activo, o bien a la mera traslación de las otras ciudades, al modo de un marco normativo previo que regulara o reglamentara actividades futuras. La duda tiene además cierta base en la práctica inexistencia de alusiones a los violeros granadinos, si bien, conocemos que sus parientes organeros tuvie-

<sup>223</sup> *Ordenanzas que los muy ilustres y muy magníficos señores de Granada mandaron guardar para la buena gobernación de su Republica, impressas año de 1552. Se han vuelto a imprimir por mandado de los señores Presidente y Oydores de la Real Chancillería de esta Ciudad de Granada, año de 1670. Añadiendo otras que no estaban impresas.* Granada, Francisco de Ochoa, 1672.

ron cierta presencia. No encontramos hasta bien entrado el siglo XVII los primeros nombres, aunque a partir de estos años parecen desarrollarse y ser ciertamente prósperos, en relación con otros artesanos coetáneos.

Estas ordenanzas, se asemejan a las de Sevilla, de las que serían casi copiadas, del mismo modo que sucediera en otras ciudades posiblemente. Así, por ejemplo, La organización gremial de origen medieval propia de la Península Ibérica, fue trasladada de algún modo a las colonias americanas. El cabildo de la ciudad de México expidió sus propias ordenanzas de carpinteros, ensambladores y violeros el 30 de agosto de 1568, confirmadas poco después por la Real Audiencia Gobernadora. Las de escultores y entalladores se reformaron en 1589 y finalmente en 1703, solo las de los entalladores, quedando así los gremios claramente separados.

La primera de sus ordenanzas, titulada “Que ninguno pueda poner tienda sin ser examinado”, establece la obligatoriedad de ser examinado para tener tienda y hacer obras fuera de ella. De nuevo encontramos en esta ordenanza, al igual que observábamos en algunas de las emitidas en Sevilla, cierta confusión en la reglamentación de los oficios, ya que, aunque en el principio de su redacción se señala que afecta a los cuatro oficios mencionados, más adelante se detiene en el examen específico de carpinteros, prohibiéndoles que trabajaran en obras de nivel superior al que se hubieran examinado. Los oficiales forasteros que mostraban su carta de examen, obtenida en otra ciudad, podían trabajar en Granada, siempre que su nivel de cualificación fuera superior que la obra encargada. Este reconocimiento de movilidad es un aspecto que pudo también afectar a los violeros que se desplazaban de una ciudad a otra, si bien no queda de momento clara la posibilidad de que pudieran abrir tienda.

En segundo artículos reconoce la necesidad de un libro donde asentar a los examinados y registrar las cartas de examen emitidas por el escribano del cabildo. Siguen a continuación una serie de artículos específicos de carpinteros, dedicándose el número 10 al examen de violeros:

#### “10.- EXAMEN DE VIGOLEROS Y ORGANISTAS Y OTROS OFICIOS DE MUSICA.

Item el oficial vigolerio, para ser buen oficial y ser singular en el, ha de saber hazer instrumentos de muchos artes: conviene a saber, que sepa hazer un claviórgano y un clavizimbalo y un monocordio y un laúd y una vigüela de arco, y vna harpa, y vna vigüela grande de piezas con sus tarazeas y otras vigüelas que son menos que todo esto: y el oficial que todo esto no supiere, lo examinen de lo que de ello diere razón y hiziere por sus manos bien acabado: y para examinar el tal oficial, los dichos Alarifes de

carpintería, tomen consigo vn oficial examinado de lo sobredicho, si pudiere ser avido, y si no el mejor oficial que a la sazon se hallare, pagándole su devido salario y los dichos Alarifes, juntamente con el dicho oficial examinen al tal oficial que se huviere de examinar de lo que supiere de lo sobredicho y si el tal oficial que para ello fuere llamado, y no quisiere venir, incurra en pena de mil maravedis, y en la misma pena incurre el oficial que pusiere tienda sin ser examinado o hiziere obras de lo que no es examinado, y él mismo examen ha de ser de una viguela grande de piezas, como dicho es, con un lazo de talla o de encomes, con buenas atarazeas y con todas las cosas que le pertenece para bien acontentamiento de los examinadores que se la vean hazer y que a la sazon nadie se la enseñe”.

Esta ordenanza es casi idéntica a la del examen de violeros de Sevilla, pero en ella aparecen algunos cambios que merecen reseñarse. En primer lugar, el propio título se extiende no solo a los violeros, sino también a los organeros y otros oficios de música. De nuevo vemos cómo los oficios de violero y organero eran muy cercanos, aunque necesariamente especializados. Se incorporan también algunos cambios léxicos, como la sustitución del término *atarcees* (Sevilla), por el de *taraceas* (Granada) y en la especificación de la calidad del lazo, se habla de *talla o encomes* y no *talla de encomes*, como en Sevilla.

Los capítulos siguientes atañen a todos los oficios del gremio, incluyendo por lo tanto al de los violeros. El artículo 12, “Examen de todos los dichos oficios”, exige a los oficiales, que al examinarse procuraran hacer la mejor obra que supieren, ya que una vez examinados, no se les permitiría trabajar en obras superiores a su cualificación. Este artículo viene a extender el contenido de la primera ordenanza a todos los oficios como antes comentábamos. El artículo 13 determina que los oficiales juraran en manos de los Alarifes y el 14, que los alarifes examinaran de acuerdo a estas ordenanzas. Finalmente se complementan con disposiciones sobre el tráfico de maderas y los abastecimientos de las mismas.

El ordenamiento jurídico de Málaga, tras la conquista del reino nazarí, se inició en 1489, con las “Ordenanzas para la gobernaçon y repartimiento de la ciudad de Málaga”, renovado en 1495 denominado *Fuero Nuevo*. En 1501 se ordenó su recopilación, que hasta 1556, no se concluye. En muchas actas anteriores a esta compilación se ordenaba que se copiaran las ordenanzas de Sevilla o las de Granada<sup>224</sup>. Así, vemos como aun redactadas de una forma muy distinta, su contenido viene a reproducir de forma muy literal el texto de las anteriores de Granada o Sevilla, pero muy resumido ahora.

<sup>224</sup> MARTÍN ACOSTA, María Dolores: *Ordenanzas de Málaga de 1611, edición y estudio léxico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, SPICUM, Málaga, 2010.

Las ordenanzas de violeros malagueños se incluyen en la titulada: “Carpinteros de obra prima e prieta e violeros e torneros entalladores, carreteros y en lo que toca a la madera de Galizia”.

La primera de las obligaciones de cualquier oficial violero era ser examinado, por el sistema habitual descrito en las anteriores ciudades, con presencia de los veedores y un oficial violero: “Otrosí quando algún violero se uviere de examinar se haga como de suso esta dicho que se hace con el entallador, e lo mismo haga quando se quiere examinar algún carretero o tornero”<sup>225</sup>. De nuevo se impide que los violeros puedan desarrollar actividades de una cualificación superior al nivel de que fueron examinados.

En un artículo específico sobre los violeros, se detallan los importes de las tasas que deben pagar por ser examinados. “Violeros. Así mismo sean examinados los violeros según que dicho es, y siendo examinados el dicho violero según dicho es, e los otros dos tercios para el trabaxo que los dichos examinadores pusieren para ellos”<sup>226</sup>.

#### II.3.4.- Un posible gremio en Jaén.

Jiménez Cavallé localizó un buen número de violeros en Jaén y ciudades cercanas. En su trabajo, que abre las puertas a nuevas investigaciones, incluye los nombres de Juan Sánchez de Guadalupe, 1505, Marcos Fernández, 1509, Bartolomé Téllez, 1516, Sebastián Ruiz, 1548, Rodríguez Godínez, 1540, Cristóbal Gutiérrez de la Cueva, 1593, Juan Jiménez, 1597, Jorge de Mendoza y Cristóbal de Castro, 1575. El autor comenta la posibilidad de que a finales del siglo XVI pudieran estar organizados en gremio: “En la década de los noventa, dada su proliferación, debieron formar un gremio, como se deduce del hecho de que aparezcan representados en el nombramiento de oficios menestrales del Ayuntamiento de Jaén. Así se puede comprobar en los libros de actas de esta institución”<sup>227</sup>.

<sup>225</sup> *Ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Malaga / mandadas imprimir por la justicia y regimiento della, siendo corregidor de la dicha ciudad con la de Velez Malaga Don Antonio de Velez de Medrano y Mendoza Cavallero [...] Sevilla, 1611. Biblioteca Cánovas del Castillo (Málaga) — Ubicación: Fondo Antiguo — Signatura: Bueno FAN XVII 32 — N° de registro: 13.224, fol, 54 vto.*

<sup>226</sup> Ordenanzas de la Ciudad de Málaga, 1611. Fol. 55.

<sup>227</sup> JIMÉNEZ CAVALLÉ, op. cit., p. 64

## II.3. 5.- Ordenanzas de Lisboa.

En Portugal se desarrollaron varios talleres de violeros, estudiados por Manuel Morais, quien transcribió algunas de sus ordenanzas.<sup>228</sup> Dada la cercanía geográfica y cultural con España, estas disposiciones enriquecen nuestra visión del fenómeno de la violería durante el siglo XVI, común a toda la Península Ibérica y a algunos territorios americanos y nos aportan informaciones muy interesantes sobre las técnicas, procedimientos de trabajo y materiales. Fueron parcialmente comentadas por Morais<sup>229</sup>, Incluyendo un articulado mucho más extenso que el publicado por Correira y que ahora omitimos, centrándonos nada más en los puntos que nos interesan, dentro de los objetivos de nuestra investigación.

E o oficial do dito offício que tenda houver de ter faraa huma viola de seis ordens de costilhas de pao preto ou vermelho laurada de fogo muito bem moldada e laurada tam-paõ e fundo de duas metades-ss- [isto é] junta pelo meo muito bem feita e marchetada com hum marchete de oito e outro de quatro muito bem feitos e pelo pescoço arriba leuaraõ hum rotulo ou huma trena com humas encaixaduras com seus remates e seraã grudada com grude de pexe fundo e tampaõ, e sera forrada per dentro com forros de panno.

Item faraa hum laço de talha fundo ou raso muito bem feito.

Item regrara muito bem a dita viola e a limpara e per esta maneira seraã acabada.

Item encordoara a dita viola muito bem segundo pertencer ao tamaño della, e a apontara, e afinara de maneira que possaõ nella tanger.

Item faraa hum taboleiro de xadres e tauolas acostumado muito bem desempenado que seia para passar com as casas do taboleiro muito bem assentadas.

Item faraa huma arpa do tamanho que quiserem bem laurada e bem junta e bem grudada com grude de pexe e de boom compasso das cordas que naõ vaõ humas mais largas que outras.

Item faraa huma viola darco tipre ou contrabaxa qual quiserem laurada de fogo e do tampaõ cauado de muito boa grossura toda igual e da regra que venha conforme ao caualete que naõ seia muito alto nem muito baixo.

[...]

6. Da qual examinaçaõ o oficial que assi examinar pagaraa trezentos reais e sendo estrangeiro seiscentos reis de que seraõ as duas partes paraas despesas do dito offício e a terça parte para os examinadores.

[...]

12. Item mandaõ que os violeiros que tenda teuerem façaõ as violas de seis ordens de duas costilhas. E sejaõ forradas com pioñs ou lençós. E os laços dellas de talha sejaõ de folha. E se os quiserem fazer no tampaõ sejaõ forradas de purgaminho. [...]

<sup>228</sup> Estas ordenanzas aparecen publicadas en CORREIRA Vergilio (ed.): *Liuro dos Regiments dos officiaes mecanicos da mui nobre e sempre leal Cidade de Lixboa reformados per ordeñça do Illustrissimo Senado della pllo Ldo Drte nunez do liam. Ano.m MDLxxij, P-Lisboa, Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa (AHCML), cod. 35, cap. XLI, ff. 157-159.*

<sup>229</sup> MORAIS, Manuel, *op.cit.*

En primer lugar, destacaremos las alusión al uso de la madera de “pao preto ou vermelho” para la confección de los aros. Con estas dos denominaciones se conocía en Portugal a una amplia variedad de especies americanas, procedentes del Brasil. En la ordenanza portuguesa se alude a estas maderas por la calidad que conferían a los instrumentos, para su uso en los cercos, o laterales, que debían ser muy bien amoldados con fuego. Nada se dice sobre la madera con la que hacer tapas o suelos. Las especificaciones sobre procesos y calidades que reflejan estas ordenanzas son las siguientes:

- 1.- Doblado de las costillas al fuego.
- 2.- Tapa y suelo compuestos de dos mitades.
- 3.- Junta de las mitades de la tapa y el suelo.
- 4.- Incrustaciones de “cuatro” y de “ocho” (taraceas).
- 5.- Rótulo en la parte de arriba del cuello.
- 6- Tapa y suelo pegados con cola de pescado.
- 7.- Refuerzos interiores con paño.
- 8.- Lazos de talla, hondos o planos.
- 9.- Cuidados en el reglaje final y limpieza del instrumento.
- 10.- Correcta encordadura y afinación.
- 11.- Labrado de la tapa de una vihuela de arco dándole el espesor correcto y uniforme.
- 12.- Ángulo adecuado de las cuerdas en la vihuela de arco, con un puente ni muy alto ni muy bajo.
- 13.- Se pueden utilizar peones de refuerzo, o linos.
- 14.- Los oficiales con tienda, pueden hacer lazos de “hoja”, o en la tapa, pero estos debían ser reforzados con pergamino.

Junto a estas especificaciones técnicas, las ordenanzas establecen como tasas de examen trescientos reales para los aspirantes locales y seiscientos para los forasteros. De este importe, dos terceras partes irían destinadas a las arcas del oficio y una para los examinadores.

Las ordenanzas prosiguen, el su folio 60, con un interesante capítulo: “Cap. XLII. Do Regimento dos que fazem cordas de viola”, con un nuevo articulado, en el que nos interesa especialmente una de las ordenanzas, en la que se detalla la forma de ir calibrando el grosor de las cuerdas acrecentándolo de dos en dos hilos, hasta llegar a veinte:

“Item saberaa fazer grosso para tanger assi violas de mao como violas de arco. E arpas em que entraraa quartas de dous fio ate bordao de vinte fios acrescentando na grossura dous fio a cada corda. O qual grosso se traçeraa na roda ate bordao de dous fios que nao tenha noo algum. E outro se faraa nos cambos de pedaços muito bem feito e torcido de tal maneira que despois de acabado fique muito igual sem lombo nenhum nem outro algum defeito como convem para tanger”.

Más adelante, en la ordenanza número 11 de este apartado, se determina que ninguna de las cuerdas que se hagan sea de oveja, ni de cabra ni de vaca, sino todas ellas, tanto las delgadas, como las gruesas, sean de hilos de carnero.

## II. 3. 6.- Ordenanzas de Toledo de 1617.<sup>230</sup>

El 16 de enero de 1617, en una reunión ordinaria del Ayuntamiento de Toledo, en escribano mayor Ambrosio Mejía leyó una petición de Rodrigo de Ayllón y “consortes maestros de aacer biguelas”, en la que se recogían una propuesta de ordenanzas. Los peticionarios, Rodrigo de Ayllón, Francisco Rodríguez y Miguel Puche, maestros de aacer viguelas” acompañaban al texto, la siguiente petición:

“Rodrigo de Ayllon, Francisco Rodriguez y Miguel Puche, maestros de aacer viguelas decimos que para el buen uso y ejercicio del dicho arte y oficio es necesario aacer y que se agan ordenanzas por donde se han de rregir los maestros y oficiales del dicho oficio en la labor e fabrica de las cosas tocantes a el de manera que la republica no reciba daño para cuyo hefeto emos hecho los capitulos que presentamos de que parece convendra aacer ordenanzas mandando que se ynvie al Real Consejo a pedir confirmation de ellas y que en el ynterin se guarden y executen y que se pregonen para que venga a noticia de todos en que se hara justicia que pedimos, etc”.

Sorprende que esta iniciativa se produzca en un momento de decadencia, cuando el número de artesanos activos en Toledo había descendido mucho. De hecho, en aquel momento, los únicos talleres toledanos activos eran los de estos tres maestros<sup>231</sup>, ya que muchos otros se habían marchado a Madrid. El motivo de la petición de estas ordenanzas, pudo ser, precisamente, una reacción frente a la competencia de los talleres madrileños, cuyo gremio contaba con reglamentación desde 1578. El propio título que precede a los capítulos parece orientarnos hacia esta hipótesis: “Capitulos que se an de aacer ordenanzas para el buen uso y ejercicio del arte de vigoleros que se an de guardar por los maestros y oficiales que obiere en esta ciudad de Toledo”. Algunas de las ordenanzas finales de este documento, volverán a sumar nuevas pistas en favor de esta posibilidad. En la documentación que las acompaña, se dice que eran necesarias “para el buen gobierno del dicho oficio y escussar que los que eran y adelante fuesen no vendiesen

---

<sup>230</sup> AHPT, Fondo Histórico, caja núm. 1769. Apéndice documental, doc. Núm.: 12

<sup>231</sup> Rodrigo de Ayllón, del que conocemos algunas noticias anteriores, pudo ser hijo, e incluso nieto del Rodrigo de Ayllón socio de Juan de Guadalupe en 1525 (ROMANILLOS, *op.cit*, p.27). De Francisco Rodríguez sólo conocemos esta noticia. Un Miguel Puche, quizá hijo de éste, aparece como maestro de hacer órganos entre 1630 y 1678.

los ynstrumetos de musica falsos". Esos "instrumentos falsos", podrían proceder de talleres externos, de este modo, se reafirma el carácter protecciónista de esta iniciativa.

La primera ordenanza exigía a los maestros que para tener tienda fueran examinados y tuvieran carta de examen, en la que se recogieran los instrumentos que sabían hacer siguientes:

"Lo primero tres instrumentos que son una biguela llana de seis ordenes con sus tamaños reglas y compases y se entiende que para aacer la a de hacer primero el molde de papel y lo ha de aacer en presencia de los vehedores y exsaminadores para averlo de aacer ho a de tener sino un cuchillo delante y compas y regla y un cartabón y no ha de usar de patrón sino por lo que supiere y entendiere de dicho arte".

Las características de esta vihuela deberían ser : "Yten que este ynstrumento a de llevar veril y plantilla de hevano con un lazo de box de treinta y seis". A continuación se describía el arpa que debería construir:

"Yten que ha de aacer un arpa de dos ordenes con costillas y brazo y cabeza de nogal todo con perfección".

Yten que todos los abujeros que a de llevar la cabeza de la dicha arpa para poner las clavixas los aya de aacer delante del exsaminador y vehedor y para aacer los no ha de aacer señal alguna por donde se rija sino que lo a de aacer a el ojo".

Se trataría de un arpa ibérica típica, de dos órdenes, similar a los ejemplares conservados, en las que, precisamente, predomina la madera de nogal. Sorprende que en esta prueba, en examinando no pudiera utilizar compás o cualquier sistema de medición de las distancias de los agujeros de la cabeza. Quizá se trataba de acreditar de este modo cierta experiencia previa y buen ojo.

El tercer instrumento de examen era un violín, pero el aspirante debía acreditar saber trazar el resto de los instrumentos que componían la familia. Como veremos más adelante, esta ordenanza representa la constatación de la entrada de modelos italianos, pero a la vez, viene a confirmar la prevalencia de los sistemas de trabajo españoles, donde, a diferencia de Italia, no se copiaban plantillas, sino que sería cada artesano, el que confeccionara sus propios diseños, o trazas:

"Yten que a de aacer un biolin tiple de los que se usan y a de dar traçados los demás que faltan para el juego entero que son tiple tenor contalto y contrabaxo"

Estos instrumentos los debía construir en casa del examinador, en el plazo de seis meses. En el resto de las ordenanzas, se determina que se cierren las tiendas que no obieren estado año y dia abiertas, ni pudieran hacer los trabajos reservados a los maestros, bajo la pena de mil maravedís, que se repartirían en tres partes, para el juez y alcal-

de mayor y muros de Toledo. Esta pena se duplicaba en caso de reincidencia, con el mismo reparto, a la que se sumarían treinta días de cárcel.

A partir de este momento, se emiten una serie de ordenanzas tendentes a garantizar unas calidades mínimas, por un lado y una clasificación de niveles, por otro, que aunque no se especifican serían parejos a sus precios:

“Yten que qualquiera (persona, tachado) biguela de qualquier calidad que sea lleve la madera vieja que es suelo y cuello de pino con tapa de pinavete y no de otra madera alguna y baya aforrada por la parte de a dentro con tres lienços en cada costilla de quattro dedos de largo pena de mil maravedís lo que en contrario desto se hiciere aplicados segun dicho es”.

Volveremos más adelante sobre los significados posibles de esta ordenanza y la información que contiene sobre los materiales a utilizar. Esta descripción viene a corroborar la existencia de un tipo muy concreto y extendido de vihuelas, con claras conexiones y similitudes con algunos instrumentos conservados y restos de procedentes de naufragios. Eran instrumentos masivos, de menor precio que los que aparecen reflejados en otra ordenanza, de superior calidad: “Yten que la biguela que llevare veril alrededor del lazo lleve puntos y plantilla de ébano”. Estas dos calidades claramente definidas serán analizadas en posteriores capítulos, y en las ordenanzas, vuelven a ser perfiladas más adelante, al reglamentar las características de las reparaciones:

“Yten que ninguna biguela que se hechara tapa nueva no a de quedar cosa alguna en la tapa que aya tenido vieja, sino que sea toda en un pedazo.

(...)

Yten que si alguno ttrujiere biguela de hebano para que le hechen tapa que se le heche de pino pinavete (el sufijo *vete* escrito encima) y con lazo de boj y no de pergamino”.

De nuevo, en la última detectamos el perfil de un nuevo nivel de calidad, el de las vihuelas de ébano, en las que no se permitirían lazos de pergamino, que se reservaban para la ornamentación de las bocas de las vihuelas llanas, de inferior calidad. El requisito de utilizar lazos de boj mucho más costosos, por su material, y sobre todo, por el primor del trabajo que exigían, es una característica de gran interés que también estudiaremos más adelante.

La siguiente disposición viene a determinar los plazos mínimos del aprendizaje para la maestría, que serían cuatro años para los aprendices y dos para los oficiales, tiempo que solo podría acreditarse con la firma del escribano. A continuación, aparece una corta ordenanza, que beneficia a los hijos de los maestros activos: “que el que fuere hijo de maestro se le examine de lo que supiere su padre con tal que no usse de lo demás asta que sea examinado de todo”. La redacción de esta ordenanza es confusa, pero

parece indicar que los hijos de los maestros podrían ser examinados por sus padres. En ella se advierte un claro protecciónismo para los miembros de las familias artesanas. Con anterioridad a este proyecto de ordenanzas, ya debía ser una práctica habitual en Toledo. A la vez, la ordenanza restringiría el acceso al oficio de aprendices ajenos a las tradicionales familias. Parece que tuvo efectos posteriores claros, a juzgar por la nula aparición de violeros de apellido diferente a los conocidos en Toledo a lo largo de todo el siglo XVII, con la única excepción de, Gabriel Puche, que podría quizá ser hijo o hermano de Miguel y que, aun nacido en Toledo, pronto pasa a Madrid, donde aparece como violero al servicio de la corte en 1638<sup>232</sup>.

Las ordenanzas se cierran con los siguientes puntos:

“Yten que si en alguna tienda aviendose visita se allare alguna cosa imperfecta por cada una de las cosas se le pene mil maravedís aplicados segun dicho es.

Yten que qualquiera mujer de maestro dl dicho arte que enviudare pueda tener tienda un año y que pasado el dicho año la zierre o tenga un oficial exsaminado con que teniéndole pueda tener la dicha tienda asta que se case otra vez.

Yten que la ciudad nombre en cada un año señores visitadores sobrevedores como los demas los quales nombrén vehedores y tengan las demas preeminencias que en los demás oficios”.

---

<sup>232</sup> Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGPRM), Cº. 632/Guitarreros, citado por AGUIRRE, Ricardo de, “Noticias para la historia de la guitarra con motivo de un legado al Museo Arqueológico Nacional”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. 41, 1920, Luego recogido en ROMANILLOS, *op.cit*, p. 313.

## II.4.- EL APRENDIZAJE.

El aprendizaje era la primera de las fases en la carrera profesional de un violero, o el primero de sus grados, previo a los de oficial y maestro. Como en el resto de oficios mecánicos y artísticos, se planteaba con finalidad formativa, para que los jóvenes adquiriesen los conocimientos profesionales adecuados y suficientes para poder acceder posteriormente al nivel superior de oficial. A cambio, el taller se nutría de mano de obra barata para desarrollar tareas sencillas, que apenas precisaban conocimientos del oficio y, en algunas ocasiones, incluso servicios domésticos en la casa del maestro.

Este tipo de relación que se establecía entre el taller y el aprendiz era muy similar a la que observamos en otros muchos oficios artísticos y mecánicos y, en general, se enmarcaba dentro de los esquemas gremiales habituales. En el gremio de violeros transcendía la mera relación laboral, ya que las cartas de aprendizaje incluían todo un conjunto de disposiciones que reglamentaban aspectos relacionados con las buenas costumbres, la fidelidad al taller, la dignidad del aprendiz y la salvaguarda de todo tipo de intereses del maestro.

Advertimos diferencias en la reglamentación del aprendizaje de los violeros con la de otros oficios, e incluso entre los contratos conservados en Aragón y Castilla. Se producen interesantes variaciones en aspectos relacionados con la protección del aprendiz o las garantías que asumen los maestros para exigir el cumplimiento de las obligaciones de los jóvenes. Estos matices, reflejados en las cartas de aprendizaje que se han conservado, vienen a enriquecer nuestros conocimientos sobre el gremio, sus estructuras, las relaciones entre sus miembros y la formación en el oficio.

La minuciosa redacción de las condiciones del período de aprendizaje constituirá el apartado al que se dedique una mayor atención en todas las ordenanzas que se han conservado. Entre las ordenanzas y los contratos, contamos con suficiente documentación para poder conocer aspectos tan importantes como la forma de elegir aprendiz, las relaciones que se establecían entre el taller y el aprendiz, entre el maestro y el aprendiz, la duración del período de formación, los diferentes niveles, las obligaciones del maestro respecto del aprendiz y viceversa, las gratificaciones al finalizar los contratos, la protección del aprendiz en períodos de enfermedad, sanciones a los aprendices por incumplimiento o deslealtad, etc...

## II.4.1.- Edades y duración del período formativo.

En la tabla número 2, incluida al modo de muestreo, se especifican las edades de inicio de los aprendizajes de diversos violeros a lo largo de los siglos XVI y XVII. La edad más habitual estaba comprendida entre los doce y los dieciséis, con pocas excepciones, que ampliaban este paréntesis. Las edades de 12, como más temprana y 17, como más adulta, eran excepcionales. En ambos casos, motivadas por situaciones de orfandad de Toribio de la Mora (12 años) y de Francisco de León (17). El aprendizaje sería una buena solución de urgencia para amparar a estos dos huérfanos tras la muerte de sus padres. Otros familiares cercanos se ocupaban de colocarlos como aprendices, para resolver sus necesidades de manutención.

Predominaban los contratos de seis años, aunque hay cuatro casos de cuatro años, cinco de seis años, dos de cinco y dos de siete. Su duración, en términos generales, viene a coincidir con la estipulada en las ordenanzas de Sevilla de 1502:

“...y el tal oficial assi carpintero como entallador como violero no lo tomen menos de por tiempo de seys años el tal moço que quisiere aprender las obras de fuera y de la tienda: seyendo de hedad el dicho moço para que pueda bien aprender el dicho oficio. E assi mismo el tal moço que quisiere aprender obras de la tienda que no lo tome menos de por quattro años para que aprenda en dicho oficio: por que sirviendo los tales moços a los oficiales el dicho tiempo puedan bien aprender y salir maestros”.

En esta ordenanza, encontramos la primera diferenciación de los dos niveles de aprendizaje. Correspondían con la formación para desempeñar trabajos propios de la tienda, de cuatro años de duración y la destinada al aprendizaje del oficio en el taller, de mayor complejidad, para el que se requerían 6 años. Otro párrafo de las ordenanzas de Sevilla de 1502 vuelve a insistir en el período mínimo de aprendizaje

“Ytem, que todos los oficiales que se ovieren de exsaminar tengan cuatro años de aprendices y dos de oficiales para poderse exsaminar de que aran demostrar ser cierto por ante escribano y no se admita de otra manera al exsamen”.

Las ordenanzas limitaban la duración mínima del aprendizaje, pero no la máxima, ya que si durante su vigencia, el aprendiz no hubiera adquirido los suficientes conocimientos para desempeñar bien el oficio, podía permanecer en este estado hasta que el maestro lo considerase apto para concurrir al examen. El maestro debía pagar su salario durante esta prórroga como si ya fuese oficial.

**Tabla 6. Muestreo de contratos, con edad de los aprendices y duración del período de aprendizaje.**

AÑO	APRENDIZ	CIUDAD	MAESTRO	EDAD DE INICIO	DURACIÓN, EN AÑOS
1515	Ybrahem Mofferriz (moro de Zaragoza)	Zaragoza	Miguel Terradas		2
1573	Aguitera, Justo	Toledo	Mateo Arratia	14	4
1577	Cayre, Pedro, Francia	Zaragoza	Claudio Guillón (Natural de Lyon)		7
1578	Juan de Torres (Úbeda)	Zaragoza	Claudio Guillón		6
1580	Gaspar Martín	Toledo	Diego de Portillo		7
1580	Fuentes, Juanico	Zaragoza	Pedro Pizaza		6
1588	Díaz, Juan, hijo de Felipe, violero	Toledo	Tofiño, Pedro	15	4
1594	Francisco de León, huérfano de Tudela.		Juan Morales	17	4
1609	Hernández, Antonio		Pablo de Herrera		4
1617	Toribio de la Mora, (huérfano)	Madrid	Rojas Carrión, Juan	12	5
1633	Francisco Demoscocco, huérfano.		Pablo de Herrera		6
1669	López, Manuel	Madrid	José González		6
1670	Hernández, Francisco	Madrid	José González	13	8
1671	Báez, Juan, (hijo de ebanista)	Madrid	José González		5
1685	Francisco Vázquez	Madrid	Murcia, Gabriel	14	6

La relación entre el tiempo de aprendizaje y los conocimientos que se pretendía transmitir, viene a confirmarse en un contrato que consideramos excepcional por diferentes motivos. Se trata del suscrito por Yrahem Mofferriz con Miguel Terradas, violero de Zaragoza, el 1 de junio de 1515. El contrato, de dos años de duración, se establece para aprender a “tañer e encordar e hacer biguelas”<sup>233</sup>. Reviste un especial interés por presentar varios rasgos peculiares. En primer lugar, su corta duración, sin duda motivada por la concisa formación que se pretendía. En segundo lugar, por afectar a un aprendiz mudéjar, como más tarde mencionaremos, en tercer lugar por tratarse de un joven que procedía de una familia con larga experiencia en la construcción de instrumentos musicales.

#### **II.4.2.- Aspectos sociales y económicos del aprendizaje.**

La iniciativa para “tomar aprendices” correspondía al propio maestro, en función de las necesidades de mano de obra en el taller. Desconocemos la forma concreta de elegir a los mozos, pero no hay duda de que la inmensa mayoría procederían de familias de artesanos y muy especialmente de violeros. Cada maestro podría incluir en su taller a un número variable de aprendices, de acuerdo a las necesidades del propio negocio. Las ordenanzas no restringían este número, aunque no parece ser muy abundante.

Casi siempre parece existir una relación previa entre los padres del aprendiz y el maestro, bien profesional, familiar o de amistad. Como en otros oficios, muchos hijos de violeros permanecían en el taller de sus padres, pero también encontramos contratos de aprendizaje suscritos con jóvenes procedentes de otras ciudades, a veces lejanas. Los aprendices del violero zaragozano Claudio Guillón son buenos ejemplos de esta movilidad. El honorable Guillón enseñó el oficio a Pedro de Cayre, *natural de la villa de Marsiac del Reino de Gascuña*, Pedro Calahorra identifica a Claudio Guillón con Claudio Girón, violero que también aparece en documentos originales como Xirón. Este violero, que construía en un primer momento vihuelas, pronto se especializó en la manufactura de órganos. En 1578 vuelve a firmar con Juan de Torres, natural de Úbeda otro contrato de aprendizaje, esta vez por tiempo de seis años. El taller de Guillón, o Girón, tuvo un enorme prestigio en la época, atrayendo el interés de los futuros violeros, que no dudaron en desplazarse para obtener una formación de calidad. Es significativo el hecho de que el violero Claudio Guillón ejerciera de maestro al mismo tiempo de un

---

<sup>233</sup> APNZ, 1515, folios 42-43, Notario Juan de Aguas.

aprendiz gascón y otro andaluz, lo que demostraría, además de la pujanza del centro aragonés, el trasiego de información entre los diferentes talleres. Hubo casos en los que volvemos a encontrar cierta movilidad, pero en distancias más cortas, como en el contrato firmado el 1580 entre Juanico de Fuentes, natural de Paniza (Zaragoza), como aprendiz de Pedro Picaz, o Picaza, de Zaragoza, “maestro de hacer vihuelas” por tiempo de seis años<sup>234</sup>. Otro contrato se firmó en 1583 entre Mateo San Juste, natural de Aitona, en Cataluña, aprendiz con el violero zaragozano Francisco Balaguer<sup>235</sup>.

Es muy poco habitual encontrar a hijos de violeros como aprendices en talleres de otros maestros. La ausencia de informaciones al respecto, nos hace suponer que estos jóvenes desarrollarían su aprendizaje en el taller de sus padres. Pero tenemos pocas informaciones respecto a esta última modalidad, tan solo algunas noticias indirectas, como el comentario de Juan de Rojas Carrión, que en 1602 afirmaba haber aprendido a construir arpas con su abuelo, el violero Juan de Carrión, al que por otro lado, atribuía la invención del arpa de dos órdenes.

Es de suponer que los hijos de los maestros gozarían de ciertas ventajas respecto a los aprendices que se formaban en el seno de otras familias. Entre otras, iniciar el aprendizaje a menor edad, o contar con ciertos privilegios en el momento del ascenso laboral o la apertura de taller propio. En las ordenanzas de Toledo, veíamos como se permitía a los hijos de los maestros ser examinados por estos, un privilegio que los situaba en un estado ventajoso en relación a los aprendices ajenos. Hubo, no obstante, algunos violeros que prefirieron enviar a sus hijos a aprender el oficio a otros talleres. Conocemos tres casos de esta categoría. El más temprano corresponde con el contrato de Ybrahem Mofferriz, antes mencionado, los otros dos casos, coinciden con dos hijos de violeros vallisoletanos que reciben sus enseñanzas en talleres toledanos. El primero de ellos fue Mateo de Arratia, hijo de Pedro Arratia, violero de Valladolid, como veremos. Pedro envió a su hijo con Juan de Portillo, a los diecisiete años de edad. Seguramente, Mateo ya era oficial, trabajaría durante los preceptivos dos años como oficial con Portillo, donde permaneció, al menos, hasta los veintidós años. El segundo, el de Juan Díaz, hijo del violero vallisoletano Felipe Díaz, que tuvo como maestro al violero toledano Pedro Tofiño. El desplazamiento de estos dos jóvenes de Valladolid a Toledo pudo responder a motivos personales, pero es más probable que los padres buscaran

<sup>234</sup> Calahorra, Pedro, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, 1977 y 1978: Not. Sebastián Moles, menor, 23 de febrero 1577, fol. 160 vº. APNZ.

<sup>235</sup> *Ibidem*, 14 de agosto 1578, fol 554.

para sus hijos un prestigio mayor que el que ellos pudieran darles. Así les asegurarían una formación de calidad, por la mayor consideración que pudieran tener los talleres toledanos. Otra razón posible podría estar motivada en las facilidades comerciales para la venta de los instrumentos musicales de Toledo, donde la demanda sería pareja al crecimiento demográfico y a la presencia de una élite mucho más numerosa que en Valladolid por aquellos años.

El elevado porcentaje de huérfanos entre los aprendices es una constante en muchos oficios y en nuestro caso, se convertía en una recurrida solución a las situaciones precarias de muchos de estos muchachos, descargando a sus familiares cercanos de obligado papel protector y garantizando la subsistencia de los huérfanos hasta la edad en la que ya podrían vivir de su propio trabajo. La formación no se limitaría al aprendizaje de las artes del oficio, sino que incluiría una educación social y personal que iban más allá de las tareas propias, abarcando otros ámbitos sociales o religiosos. En algunos casos los maestros asumían la condición de tutores de sus aprendices. Parece que era así, a juzgar por algunas expresiones recogidas en los contratos, como en el del maestro Juan de Morales con Francisco de León, al que entre otras cosas debía darle “vida honesta e razonable”<sup>236</sup>. Precisamente, la relación que se establece entre el maestro y sus aprendices, en muchos aspectos, se asemeja a una auténtica adopción, no limitándose a los ámbitos laborales y formativos. Los jóvenes, al entrar en el taller, pasaban a integrar una familia que los acogía, les daba techo, comida y vestuario a una edad temprana, en una quasi adopción temporal que se prolongaría durante todo el período de su aprendizaje, integrando la “familia” del maestro, en la que residirían. El maestro asignaría determinadas funciones a estos aprendices en beneficio del taller y este trabajo sería compensado con su manutención, hospedaje, vestuario y formación. En el contrato del aprendiz

---

<sup>236</sup> Fragmento del contrato de aprendizaje de Francisco de León con Juan de Morales, ROMANILLOS, *op. cit.* p. 254, :

“Francisco de León de la dicha edad con Juan de Morales, violero, vecino de Toledo, que estaba presente, para que le sirva en todas que le mandare lícitas y onestas de hacer por tiempo y espacio de quatro años que a de ser su comienço oy dia de la fecha de esta carta porque en este tiempo le de mantenimiento, de comer e beber, vida onesta e razonable, e vestir e calzar e para su servicio e trabajo en fin del dicho tiempo de mas de el vestido que a la sazón tuviere le de un vestido de nuevo de un ferreruelo e sayo e greguescos e calzones de paño de a dos ducados la vara de la mezcla e color que el moço quisiere e medias calzas de estambre, jubón, dos camisas de lienzo casero, cueillos, sombrero, zapatos y talaverte todo nuevo de mas de el vestido que a la sazon tuviere.”

Antonio Hernández, de dieciséis años de edad con el violero Pablo de Herrera, se estipula que le “a de serbir dentro y fuera de su casa así en lo tocante al dicho su oficio, como en lo demás que el dicho Pablo de Herrera le mandare que sea lícito y onesto de hacer”. En este caso nos encontramos con la autorización expresa de los padres del aprendiz para que su hijo pudiera desempeñar las funciones de un criado, además de las propias de aprendiz. En otros contratos, volvemos a encontrar cláusulas similares, mediante las cuales quedaba regulada la potestad del maestro de disponer de los aprendices como criados casi gratuitos. Uno de los más evidentes, es el de Alejandro de Zulueta Uribe, que entró como aprendiz de Manuel de Vega y su mujer Francisca de Herrera en 1656, “como oficial aprendiz del dicho oficio criado de los otorgantes”<sup>237</sup>. Al año siguiente, su hermano, el también violero Antonio de Zulueta, recibe en su nombre, 200 reales de vellón por sus servicios<sup>238</sup>.

Los aprendizajes remunerados eran excepcionales, aunque algunos investigadores, como San Vicente, han encontrado casos en otros oficios ya desde el siglo XIV<sup>239</sup>. Carmen Gómez Urdáñez reflexiona sobre las peculiaridades del aprendizaje de determinados gremios vallisoletanos<sup>240</sup>, como los de calcetero, bordador y barbero, en los que el aprendizaje era siempre de pago. En nuestro caso, encontramos un solo ejemplo. Se trata del contrato de aprendizaje de Yuste de Aguilera (hijo), con Mateo Arratia. Yuste de Aguilera (padre), debía pagar a Mateo 200 reales por sus enseñanzas. Quizá el hecho de que en Mateo Arratia subyacieran algunos recuerdos culturales de estas prácticas de su ciudad natal pudiera justificar esta modalidad contractual con Yuste de Aguilera. O bien, desde la supuesta holgada posición paterna, se procurara evitar en el aprendizaje las ocupaciones serviles del mozo, compensando al maestro de esta forma.

Algunos contratos informan pormenorizadamente sobre la digna vestimenta con la que los maestros gratificaban a sus aprendices al finalizar el contrato. De alguna forma, al concluir esta relación, se pretendía garantizar a estos jóvenes una formación adecuada para ejercer el oficio, el vestuario digno para un artesano y, en algunos casos, una

<sup>237</sup> AHPM, Testamento, 30-12-1656. Prot. 5438, fols. 165-69r. Romanillos, *op.cit*, p. 437.

<sup>238</sup> AHPM, Carta de pago, 5-11-1657. Prot. 9144 fol. 1078 r.

<sup>239</sup> Gómez Urdáñez, cita en su referida obra algunos de estos ejemplos recogidos por San Vicente y Redondo Veintemillas. SAN VICENTE, A. *El oficio de Padre de Huérfanos en Zaragoza*. Zaragoza, 1965. P.139. Guillermo Redondo localizó otros casos posteriores, ya en el siglo XVII. REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, *op.cit.* p. 108.

<sup>240</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, *op.cit.*, p.30.

paga con la que poder iniciar su nueva actividad<sup>241</sup>. En otros casos no se incluye este finiquito, sino el derecho a percibir a partir de este momento una paga de oficial en el mismo taller del maestro.

Otro grupo de claúsulas procuraba salvaguardar los intereses de los maestros, evitando las ausencias injustificadas o la desobediencia de los aprendices. Eran disposiciones muy habituales entre los diferentes gremios. Los días perdidos, bien se restaban del cómputo total del período de aprendizaje, debiendo ser restituidos, o se recuperaban compensándolos con el doble del tiempo vacante. El aprendiz de Girón, en su contrato, incluso se comprometió a pagar todo lo consumido, hasta la sal. Las faltas de los aprendices se castigaban severamente con sanciones económicas y pudo haber incluso rescisiones de contratos, como el de Yuste de Aguilera con su maestro Mateo Arratia. En otros casos hubo diferencias entre el maestro y el aprendiz, como las que surgieron entre Antonio Hernández y su maestro Pablo Herrera, en 1613, al finalizar el contrato suscrito en 1609<sup>242</sup>. En la misma línea de protección de los derechos de los maestros, las ordenanzas de Sevilla prohíben la movilidad de los aprendices entre los talleres:

“Item que el tal moço que assí estuviere aprendiendo el dicho oficio con qualquier oficial de los susodichos no lo pueda tomar ni tomen ni lo ssaque otro oficial alguno fasta tanto que aya el tal moço servido y cumplido el dicho tiempo que assí oviere puesto y concertado con el dicho oficial: assí por el recabdo como por concierto o palabra que assí ayan fecho entre ambos”.

La práctica usual en las relaciones de aprendizaje de esperar a la conclusión del proceso de formación para satisfacer la paga y entregar el vestuario intentaría garantizar la fidelidad del muchacho, para que no abandonara el taller ni interrumpiera su aprendizaje. La constante insistencia en la documentación conservada sobre las medidas a adoptar en caso de abandono, podría estar motivada en el perjuicio que se ocasionaba a los maestros, que no podían contar con aprendices ya formados durante sus últimos meses de estancia. Se confirma así una de las funciones más importantes del aprendizaje, como forma cómoda y barata de contar con mano de obra y no solo salvaguarda de continuidad. Este particular queda bastante claro en los comentarios de Alonso Berruguete respecto a los aprendices de pintor:

---

<sup>241</sup> Las pagas de final de aprendizaje fueron de 300 reales vellón para Francisco Demoscoso (1633-1639), y de doscientos para Manuel López (1669-1675) (AHPM, Asiento de aprendiz , 24-05-1669. Prot. 11867, fol 1

<sup>242</sup> AHPM, 25-10-1611, Prot. 2731. Fol 453. Citado por ROMANILLOS, *op. cit*, p. 184.

“yten si saben que quando algún aprendiz entra a aprender oficio con algún pintor la parte del tienpo primera en que comienza a aprender es dañosa al maestro, porque le ocupa en dezir e mostrar las cosas tocantes al dicho oficio, e que la parte postrera del tiempo es muy probechosa y de que se a de aprovechar el maestro para excusar del trabajo de algunas cosas de su oficio, porque les suelen encomendar a los tales criados que ya an aprendido, y que vale tanto el año postrero de tres tanto como los dos primeiros y aun mas”<sup>243</sup>.

Los contratos solían incluir una especie de seguro por enfermedad del aprendiz, garantizando un período durante el cual el maestro se responsabilizaba de la manutención del enfermo. En la mayor parte de los contratos castellanos analizados, el período de enfermedad era de quince días, mientras que en los aragoneses solían durar un mes.

#### II. 4. 3.- Contenidos del aprendizaje

El método de enseñanza tradicional exigía la repetición de procesos, desde temprana edad. Se precisaban muchos años hasta adquirir una progresiva destreza. Mientras los muchachos participaban del trabajo de sus maestros, recibían breves explicaciones de éstos, según el procedimiento habitual de las sociedades en las que prevalecía la transmisión oral. En estas enseñanzas, los aprendices iban introduciéndose en el manejo de las herramientas, el conocimiento de los materiales y ensayo de los procesos y técnicas. El conjunto de saberes más avanzados precisaría mayor dedicación por parte del amo. Entre ellos cabría incluir los conocimientos geométricos, las explicaciones sobre el comportamiento acústico de materiales, volúmenes y arquitecturas, la resistencia de estructuras y las complejas técnicas de lacería, marquertería y taraceado.

En un contrato suscrito en Sevilla en 1527 entre el organero Cristóbal de León y el músico Diego Fernández, por tres años, se especifican con menudencia algunos por-menos de la formación que el aprendiz debía recibir:

“enseñarle a fazer clavicordios labrados de molduras e de atarceas e más que me mos tréis fazer las atarceas e los laços de los instrumentos muy enteramente como vos lo sabéis. E más que me enseñéis a fazer vn monacordio grande e otro cheqito dende principio fasta el cabo e que yo los tiemle e los encuerde que no falte cosa ninguna”<sup>244</sup>.

En otros casos, la mención a los contenidos formativos se limita a una frase, pero llena de significado, más que suficiente para sellar el compromiso de enseñanza total del maestro con su alumno. Un buen ejemplo es la que aparece en el contrato esta-

<sup>243</sup> ALONSO CORTÉS, Narciso: “Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid. 1922.

<sup>244</sup> GESTOSO Y PÉREZ, Gestoso: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Tomo III p. 255 Sevilla, 1889.

blecido entre el maestro Claudio Guillón o Girón y Juan de Torres en 1578<sup>245</sup>, “que vos dicho Claudio Giron me habeis denseñar el officio de vigolero como vos lo sabeis y Dios os lo ha enseñado”. Escueta es también la descripción de los contenidos de la formación que recibiría Antonio Hernández del maestro Pablo de Herrera: “y en el dicho tiempo le ha de dar enseñado el dicho oficio de violero de manera que el dicho Antonio Hernández este abil y suficiente para se poder examinar”<sup>246</sup>. En esta misma línea, Juan de Morales, debía enseñar a su aprendiz Francisco de León, el arte de construir instrumentos sin reservarse ningún secreto<sup>247</sup>. Encontramos otros casos similares que sumados a los mencionados demuestran que en los contratos de aprendizaje, no se solía especificar con detalle los contenidos de la formación, sino que se daba por entendido que esta abarcaba todos los aspectos relacionados con la construcción de instrumentos. Como caso excepcional, mencionaremos el contrato establecido entre el maestro Miguel Terradas, violero zaragozano, con Ybrahem Mofferriz, el 9 de marzo de 1515<sup>248</sup>. Es un contrato atípico y en su corta duración, tan solo dos años, le enseñaría a construir vihuelas y otros instrumentos, encordarlas y tañerlas: “Item es condicion que durant el dicho tiempo el dicho Miguel Terradas sea obligado de mostrar al dicho Ybrahem de tanyer e encordar e hacer biguelas e otros qualesquiere instrumentos de musica quanto a el fuere posible demostrarselo”.

En contratos de aprendizaje de otros oficios de la madera, muy cercanos al nuestro, quedaba claro el carácter progresivo de las enseñanzas, estipulándose que los primeros meses se dedicaran a la limpieza de las obras o el taller, para ir aprendiendo poco a poco hasta dominar ciertas técnicas<sup>249</sup>. Es muy posible que la formación de los violeros siguiera los mismos derroteros iniciándose en las labores de limpieza, preparación de las maderas para ir adentrándose poco a poco en el dominio de las técnicas avanzadas y en la adquisición de los conocimientos geométricos suficientes para proyectar nuevos ins-

<sup>245</sup> *Firmas de aprendiz.* APNZ, Sebastián Moles Menor, 14 de agosto de 1578. Fol. 554 r.- 555 v.

<sup>246</sup> *Contrato entre Pablo de Herrera y Antonio Espresso y su muger Maria Freyla.* AHPM, 22-01-1609, Prot. 2728, fols. 58-59r. ROMANILLOS, *op. cit.*, apéndice documental núm. 2, pp.447-448.

<sup>247</sup> AHPT, 15-10-1594. Prot. 2610, fols. 533 r-534. Citado por ROMANILLOS, *op.cit.*, p.254.

<sup>248</sup> APNZ, Juan Aguás. 9-03-1515. Fol. 42.

<sup>249</sup> GÓMEZ URDÁÑEZ, *op.cit.*, menciona los contrato de aprendizaje de Luys Muñoz, más adelante Gaspar de Pereda con Damian Forment, las primeras tareas encomendadas eran la limpieza de imágenes, durante seis meses, más delante desbastaban durante unos dos años y finalmente tallaban, mientras otros aprendices limpiaban las imágenes de éstos.

trumentos sin copiar modelo alguno. La transmisión del saber se convierte así en uno de los fundamentos que daban sentido a la institución gremial, preservando técnicas y desarrollando capacidades. La construcción de instrumentos con estructuras complejas y sofisticados diseños, precisó del uso de técnicas de representación gráfica, que serían parte de los conocimientos a transmitir a los aprendices y después, a los propios oficiales.

Muchos de los contratos que conocemos previenen sobre la posibilidad de que el período destinado al aprendizaje fuera insuficiente para completar la formación de los mozos, lo que se resolvía alargándolo durante el tiempo necesario, prórroga en la que trabajaban como oficiales al servicio del maestro. La fórmula típica que se utilizaba para documentar esta circunstancia la encontramos en varios casos, por ejemplo en el contrato del maestro Pablo de Herrera con su aprendiz Antonio Hernández, ya mencionado:

“y si no lo estubuiere pasados los dichos quattro años el dicho Pablo de Herrera le a de tener en su casa todo el demas tiempo que fuere necesario hasta que acabe de aprender el dicho oficio e le a de dar lo que a la saçon ganare otro qualquier oficial ynteligente y capaz del dicho oficio”.

Similares claúsulas aparecen en las firmas del maestro Juan Morales con Francisco de León; Diego de Portillo con el aprendiz Gaspar Martín; Juan de Rojas Carrión con Toribio de la Mora, entre otros. El reconocimiento de esta especie de prórroga de los estudios durante el período de oficialía, parece generalizado, por la abundancia de contratos en los que figura. Presenta, en todo caso, contradicciones con el requisito que se exigía para poder examinarse, de permanencia temporal como oficial en el taller del maestro por un mínimo de cuatro años como aprendices y dos como oficiales<sup>250</sup>. En un documento estudiado por Pinto Comas, consta la oposición de Nicholau Perelló en 1666 a que el violero José Dordal pudiera inscribirse en el Registro de Aprendices, por no haber probado haber servido como aprendiz durante el mínimo de cuatro años o tres como oficial, duración mínima que sería requerida en Barcelona<sup>251</sup>. No llegamos a entender, cómo, por un lado, mientras en los contratos se establecía que

<sup>250</sup> Así lo recoge la propuesta de ordenanzas de Toledo de 1617: *Ytem que todos los oficiales que se ovieren de exsaminar tengan quattro años de aprendices y dos de oficiales para poderse examinar de que aran demostrar ser cierto por ante escribanos y no se admita de otra manera al exsamen. Ordenanzas del ofizio de Bigoleros o Vihueleros.* Toledo, 1617. AMT, Caja de Oficios.

<sup>251</sup> PINTO COMAS, Ramón: “Noves Aportacions a l’Estudi dels Luthiers Catalans (Segles XVI al XVIII)”. *Revista Catalana de Musicología*, I. Barcelona, (2001).

pudiera alargarse el aprendizaje para que los muchachos pudieran alcanzar el nivel de conocimientos suficientes para poder examinarse, por otro, las ordenanzas exigían ese período mínimo de oficialía en dos o tres años. ¿Podría tratarse de una fórmula que pudiera permitir a los maestros oponerse al examen de sus oficiales, por entender que aún no estaban suficientemente formados? Precisamente, uno de los puntos que desde la perspectiva actual pueden resultarnos más confusos, es el referente a la decisión de independencia del oficial. Los maestros perderían un colaborador cualificado y quizás parte de su clientela. Pese a esto, las ordenanzas parecen reconocer este derecho siempre que se hubieran cumplido los requisitos de permanencia temporal.

## II. 4.4.- Los exámenes del *arte de la violería*.

El período formativo se cerraba con los exámenes, tras el aprendizaje y unos años de oficialía. Los violeros, tras superarlos, adquirían personalidad profesional independiente. Los examinandos, además de la confección de los diversos patrones en papel, respondían a varias preguntas sobre cuestiones tocantes al oficio y construían diferentes instrumentos. Las ordenanzas de violeros, a lo largo de los tiempos, irían regulando el número y naturaleza de los instrumentos a construir. Ya vimos cómo en las de Sevilla, en 1502 se requería que el “el oficial violero para saber bien su oficio y ser singular del: ha de saber fazer instrumentos de muchas artes”, como *claviórganos*, *clavezímbanos*, *monacordios*, laúdes, vihuelas de arco, arpas y vihuelas de mano de diferentes hechuras. Los violeros sevillanos podrían examinarse de unos u otros instrumentos y el número de los que el artesano era capaz de construir satisfactoriamente sería indicador de su nivel profesional. Las mismas ordenanzas establecían un nivel mínimo, que equivalía a la construcción de una vihuela grande de piezas:

“y el menos examen que ha de fazer ha de ser de una vihuela grande de piezas como dicho es con un lazo de talla de incomes con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenescen para buena a contento de los examinadores que se la vean fazer que no le enseñe a la sazón nadie”.

Parece que este mínimo se mantuvo durante décadas, aunque nunca podremos verificarlo fehacientemente al carecer de suficiente documentación sobre las ordenanzas. El testimonio de Diego Fernández a favor de Juan Aldaz es muy gráfico al respec-

to<sup>252</sup>. Diego Fernández manifiesta que Juan de Aldaz se había examinado en el año 1586 y nos habla de las diferentes exigencias de las ordenanzas antiguas y las vigentes en aquel año en relación a la forma de realizar los exámenes, ya que en las antiguas solo se pedía hacerlo de una vihuela llana. Pero ya en 1584, hubo una reforma por la que incluirían en los exámenes de los violeros madrileños instrumentos como una vihuela llana, arpa y violón de arco a imitación de los extranjeros<sup>253</sup>. El 21 de junio de 1587, se vuelven a mencionar nuevos instrumentos de examen: “una vigüela llana y un arpa y una vigüela de arco a imitación de las de Flandes”<sup>254</sup>. Nuevamente, en 1653, “todos los del dicho arte combinaron en declarar que las piezas en que se habían de exsaminar los que hubiesen de poner tienda había de ser en que supiesen haçer una vihuela llana, una arpa y un biolon de arco a modo e imitazion de los extranjeros ”<sup>255</sup>. Dejando para más adelante el asunto de la terminología respecto de los instrumentos de arco mencionados y del proceso de introducción de modelos europeos<sup>256</sup>, vemos como en líneas generales se mantienen la vihuela llana, el arpa y la vihuela de arco o violón según los casos, que como vimos al estudiar el informe de 1777, más adelante se reducirían a un arpa de dos órdenes y una guitarra llana.

Una constante que permaneció vigente a lo largo de los siglos, era la posibilidad de realizar uno o varios exámenes en diversos instrumentos. Volvemos a ver aquí una nueva prueba de la prolongación de la formación de los violeros durante muchos años después de concluir su aprendizaje. En 1607, Pablo de Herrera se examinó de un arpa, por segunda vez, puesto que ya lo había hecho anteriormente de una vihuela y un violón<sup>257</sup>. En los casos en los que no se repetía el examen, los violeros debían ceñirse a la construcción de los instrumentos que habían aprobado en su examen. Así, por ejemplo,

<sup>252</sup> *Juan Aldaz es maestro exsaminado del arte de violeria y se exsamino en una biguela llana que hera lo que entonces mandaban las hordenanças porque fue su examen el año de ochenta y seis, uno mas o menos, antes que se hiciese las ordenanças nuevas, que se hicieron muchos despues, pero los que quedaron exsaminados con las viejas no fue necesario bolberse a exsaminar con las nuevas sino que quedaron exsaminados y usaban sus oficios.* AHPM, 3-07-1607. Prot.24848, fol. 594r. ROMANILLOS, *op. cit.*, p. 455.

<sup>253</sup> AHPM, t. 860, s/f. Esta y otras reformas posteriores, han estudiadas por Cristina Bordas. BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “Du violero au guitarro: “l’activité de la corporation des violeros de Madrid (ca.1577- ca. 1801)”. En DUGOT, JOËL, *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano. Les cahiers du musée de la musique*. Paris, 2004.

<sup>254</sup> AHPM, t. 863, fol 467 v. BORDAS, *op.cit.*

<sup>255</sup> BORDAS IBÁÑEZ, *op. cit.*, p. 33.

<sup>256</sup> Sobre este proceso, consultar a ROBLEDO, Luis, “Vihuelas de arco y violines en la corte de Felipe III”, en *España en la música de occidente*, vol. 2. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 63-76.

<sup>257</sup> AHPM, 2-12-1607, Prot. 2726, fols. 587-588.

vemos cómo Pedro Tofiño, que se examinó de una vihuela llana y una cítara de lazos hondos, no podía construir otros instrumentos, como “biguela de arco ni arpa ni biguela aconvada ni echar ataracea ni lazo en la tapa salvo si no es tornándose a desaminar dello solas penas contenidas en las dichas ordenanzas y de dos mil maravedíes para la cámara de su magestad”<sup>258</sup>.

---

<sup>258</sup> AHPM, 17-08-1588, Prot: 864. ROMANILLOS, op.cit, Apéndice documental, doc. Nú., 4, pp 451-452.

## II.5.- VARIADA SITUACIÓN SOCIOECONÓMICA DE LOS VIOLEROS. ENTRE LA SUPERVIVENCIA Y LA EMULACIÓN DE LAS ELITES URBANAS.

### II. 5.1.- Algunos datos sobre la actividad productiva de los violeros.

Las informaciones económicas de las que podemos disponer, sin ser muy abundantes, permiten aproximarnos al nivel económico y status social de los violeros. Las agruparemos en torno a dos grandes áreas: actividad productiva y hacienda. Contamos con algunos datos interesantes que nos aportan información sobre la actividad productiva, como el precio de los instrumentos, las partidas de compra de materias primas, noticias sobre salarios, producciones anuales, impuestos, etc.

#### II. 5. 1.1.- Precio de algunos instrumentos construidos por los violeros.

Desde las primeras operaciones de compra-venta registradas en el siglo XV, observamos un amplísimo espectro de valoraciones. La amplitud del abanico de precios queda justificada en varias circunstancias que conviene considerar, antes de extraer conclusiones fáciles. En primer lugar hemos de pensar en el tipo de operación del que proceden los datos, si se trata de una compra o una venta y si la naturaleza de ésta representa cierto grado de alteración, como sucede en las ventas a precio de almoneda, por intentar liquidar con celeridad una hacienda o una herencia<sup>259</sup>. Otras veces, el efecto es el contrario y los instrumentos subastados consiguen venderse a un precio significativamente superior al de su tasación, como el clavicordio construido por un moro de Zaragoza, seguramente Moferriz, que aparece en el inventario de Pedro de Santa Cruz, camarero de la emperatriz, en 1539, tasado en diez ducados y vendido en diez y seis<sup>260</sup>. Por otro lado, los precios que se marcan sobre instrumentos viejos, inconclusos o dete-

<sup>259</sup> Así, por ejemplo de las doce vihuelas propiedad del duque de Béjar, solo se consiguieron vender diez y las cinco vihuelas que pretendían venderse al precio de almoneda a la muerte del violero zaragozano Miguel de Terradas, no pudieron venderse por estar tasadas a un precio superior al que estaban dispuestos a pagar los mercaderes.

<sup>260</sup> “Un clavicordio echo en Barcelona tassado en diez ducados, vendióse en diez y seis ducados á Don Bartolomé de la Cueva. Vendióse á Don Bartolomé de la Cueva un clavicordio echo en Zaragoza, en diez y seis ducados, los quales rescibió el dicho tesorero y se le haze cargo dellos, y recibe en quenta por cédula de su Mag. echo á 18 de octubre de 1539 años”. PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua*. Barcelona, J.Gili, 1901, p. 103, Pedrell cita el documento como “Del mismo fondo, Contaduría mayor, 1º época, leg. 464.”

riorados siempre son inferiores que los de los nuevos. Algunos instrumentos aparecen con su caja, como una unidad, incluyendo nuevas dificultades a la hora de conocer el precio neto de un instrumento concreto. Pese a la dispersión, esta diversidad encierra valores modales muy interesantes que nos permiten conocer la presencia de diferentes estadios de calidad dentro de las mismas familias instrumentales y el escalafón entre las valoraciones de cada una de ellas.

Hemos confeccionado algunas tablas estadísticas en las que reflejamos los datos de los que actualmente disponemos en la valoración de vihuelas, guitarras, laúdes, arpas y otros instrumentos que los violeros construían de forma cotidiana. Aunque encierran otro tipo de informaciones que nos interesan, como la asociación de precios con materiales o datos relevantes sobre la personalidad de los instrumentos musicales, nos centraremos de momento en los aspectos económicos. Dentro de este ámbito, los precios, en todo caso, nos orientan acerca de las amplias distancias de calidad entre instrumentos y muy indirectamente sobre la rentabilidad de algunos trabajos, como una fuente más en la búsqueda de respuestas sobre la estructura económica y productiva de los talleres.

**Tabla 7.- Computación y equivalencias de algunas monedas españolas a principios del siglo XVI<sup>261</sup>.**

	CASTILLA	ARAGÓN	BARCELONA	VALENCIA	MALLORCA
Castellano de oro	485 mrs.	28 sueldos jaqueses (sj).	30 sueldos y 6 dineros barceloneses (db).	27 sueldos y 4c dineros valencianos (dv).	40 sm.
Real de Plata	34 mrs.	2 sj.		1 s. 11 d.	
Ducado	375 mrs.	22 sj.	24 sb.	21 sv.	32 sm.

<sup>261</sup> VENTURA, Jordi: *Equivalencia de las monedas castellanas en la Corona de Aragón, en tiempos de Fernando el Católico*. Barcelona, Medievalia, 10, 1992, pp 495-514.

Para la equiparación de los precios de los instrumentos en moneda castellana y aragonesa utilizaremos este cuadro, formado a partir de las conclusiones del estudio monetario de Jordi Ventura, puntuizando que estas equivalencias no se mantuvieron constantes a lo largo del período de estudio, de forma que solo pueden ser orientativas

### II.5.1.2.- Vihuelas de mano y guitarras.

Dejando al margen las guitarras medievales de las que más adelante hablaremos, por pertenecer a una morfología muy diferente, los importes de las guitarras de mano y vihuelas pueden ser estudiadas conjuntamente. En 1443 encontramos un dato muy temprano sobre el precio de una *viyuela*. Es una curiosa noticia que aparece en un pleito entre un tal Fontaneda contra el rector García González, al que acusa de robarle una vihuela, tasada en 150 maravedíes<sup>262</sup>. Pocos años más tarde, en las cuentas de Gonzalo de Baeza, aparecen algunos asientos de gran interés: En 1486, se arreglan las *biuelas* de la cámara (p. 119). En 1490, se compra “una vihuela, que costo tres ducados, 1125 mrs”. (p.372). En 1491 “costo adobar una bihuela que se quebro tres reales”, 93 mrs (p. 425). Finalmente, de nuevo en 1491, se pagan 485 maravedíes por “una vihuela que mando la ynfante a un tañedor, que costo un castellano, 485 mrs” (p. 429<sup>263</sup>). Los precios de las vihuelas posteriores proceden de los inventarios de violeros o de testamentos de poderosos aristócratas.

---

<sup>262</sup> HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Margarita Y VICENTE BAD, Raúl: “Los albores de la jurisdicción escolástica. Los primeros pleitos conservados en el Archivo Catedral de Salamanca”, en RODRÍGUEZ- SAN PEDRO BEZARES, Luis E: *Salamanca y su universidad en el primer Renacimiento: siglo XV. Miscelánea Alfonso IX*, 2010.

“Fontaneda demandó a García González, rector del colegio, porque tenía una casa de él arrendada por este año, en la que está hecho un portillo en la pared, por donde puede entrar un hombre, y confiesa que le habían robado una vihuela....

--- Presentación de testigos de Rodrigo de Fontaneda, sobre la viyuela, a Martin de vihuela a un rincón de casa, arrimada a la pared y se fueron de casa; cuando vino el testigo encontró la puerta cerrada, pero no estaba la viyuela, y cree que .....

Cuando vino el testigo encontró la puerta cerrada, pero no estaba la viyuela y cree que por el portillo debió de ser robada. Juan García dijo que vio la vihuela a Rodrigo, y que sabe que la casa tiene dicho portillo, lunes, 13 de mayo...”

Lunes, 3 de junio (1443), f. 27 v. Rodrigo de Fontaneda, ante el juez, presentó por testigo a Juan de San Isidro, que juró en forma. Testigos los susodichos. Pedro Alfonso notario.

“Juan de San Isidro dijo que podría valer la dicha vihuela a todo más valer ciento e çin cuenta maravedís y esto sabe. Ytem presentó por testigo a Pedro Cate, que juró en forma. Testigos los susodichos y Juan Alonso, bedel”.

El dicho Pedro Cate dijo que la dicha vihuela puede valer ciento cincuenta maravedís corrientes, “e que esto sabe de este hecho.”

<sup>263</sup> BAEZA, Gonzalo: *Cuentas de Gonzalo de Baeza: tesorero de Isabel la Católica*. CSIC, Madrid, 1955.

Aunque en la tabla solo incluimos valoraciones de vihuelas en diferentes ciudades españolas, para completar el panorama en las primeras décadas del siglo XVI, mencionaremos con carácter complementario los precios de algunos instrumentos exportados a América recogidos por Tanodi. En su recopilación de datos sobre las importaciones a Puerto Rico desde Sevilla entre 1510 y 1519, aparecen algunas vihuelas. En 1512 Alonso de Bueñano importó una vihuela pequeña, quizá la primera que llegó a la isla, valorada en un peso y dos tomines. El 13 de mayo de 1513, Fernán Muñiz de Godoy llevó otra vihuela, en un peso. El 18 de noviembre de ese mismo año, el comerciante Gonzalo de Cea acerca a la isla 3 vihuelas, tasadas en cinco pesos y seis tomines. El 14 de junio de 1516, Bartolomé Ponce lleva una vihuela vieja valorada en dos tomines y el 28 de junio de 1516, el comerciante Alonso Hernández introduce otra vihuela en Puerto Rico, de cinco tomines<sup>264</sup>. Suponiendo un valor de 272 maravedíes por peso<sup>265</sup>, y de seis tomines por ducado, los precios de estos instrumentos serían bajos, en relación a la mayor parte de los que aparecen en documentos peninsulares.

---

<sup>264</sup> TANODI, Aurelio: *Documentos de la Real Hacienda de Puerto Rico, 1510-1519*. Vol. I. Universidad de Puerto Rico, 1971.

<sup>265</sup> CASTILLERO CALVO, Alfredo: *Historia general de América Latina: Consolidación del orden colonial*. Madrid, 2000, p. 168

**Tabla 8.- Precio de algunas vihuelas.**

AÑO	VOLERO	DESCRIPCIÓN	IMPORTE	IMPORTE	NOTAS
			BRUTO DE	MRS.	
			LA OPERA-	UNIDAD	SACIÓN
1441		<i>Una viyuela</i>	150 mrs.	150	<sup>266</sup>
1486		<i>Una vihuela, que costo tres ducados</i>	3 ducados	1125	<sup>267</sup>
1491		<i>Una vihuela, que mando dar a la ynfante a un tañedor que costo un castellano</i>	1castellano	485	<sup>268</sup>
1518		<i>Una vihuela</i>		750	<sup>269</sup>
1539		<i>Una vihuela grande con un lazo</i>	3 duc.	1125	<sup>270</sup>
1539		<i>Una vihuela mediana con dos lazos</i>	5 duc.	1875	<sup>271</sup>
1539		<i>Una vihuela pequeña</i>	3,5 duc.	1312,5	<sup>272</sup>
1546		<i>Myll y ochocientos y setenta y cinco mrs. de dos viguelas una caxa y una caxa de servidor que se vendió dicho Rrafael</i>	1875 mrs.	937,5	<sup>273</sup>
1546		<i>Ocho reales de una viguela de acordes vieja y quebrada</i>	8 rs	374	<sup>274</sup>
1546		<i>...y carganse seys cientos y cincuenta y siete mrs. de una viguela quebrada con su caxa y ...</i>		657	<sup>275</sup>
1546		<i>doze rreales de una biguela quebrada con una caxa a Salazar tañedor</i>		408	<sup>276</sup>
1546		<i>Seys reales de una viguela quebrada</i>	6 rs	204	<sup>277</sup>

<sup>266</sup> HERNÁNDEZ JIMÉNEZ, *op.cit.*<sup>267</sup> BAEZA, Gonzalo, *op.cit.* p. 372<sup>268</sup> BAEZA, Gonzalo, *op.cit.*, p. 429<sup>269</sup> QUINTANILLA RASO, M.C.: Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba: la casa de Aguilar: (siglos XIV y XV). Córdoba, 1979., p 324.<sup>270</sup> Inventario de los instrumentos de Pedro de Santa Cruz, camarero de la emperatriz, 1539. Este inventario fue citado por primera vez por VANDER STRAETEN, Edmon: *Les musiciens néerlandais en Espagne dus douzième au dix-huitième siècle: études et documents (gravures, musique et table)*, 1885, p. 349. Posteriormente Pedrell vuelve a interesarse por él y lo reproduce parcialmente, PEDRELL, *op. cit.*, p 103.<sup>271</sup> *Ibidem.*<sup>272</sup> *Ibidem.*<sup>273</sup> *Instrumentos musicales vendidos en la subasta pública de los bienes de la III Duque de Béjar acuerdo con la contabilidad de Diego de Toro (1546).* Madrid, AHN, Sección dE Osuna, Legajo 327, n 11. RUSSELL, Eleanor: *Music in the house of the third Duke of Béjar*, Ca. 1520-154 en *Encomium musicale, Essays in honor of Robert J. Snow*. Pendragon Press, 2002, pp. 285-304.<sup>274</sup> *Ibidem.*<sup>275</sup> *Ibidem.*<sup>276</sup> *Ibidem.*<sup>277</sup> *Ibidem.*

		<i>con una caxa de pino e olivares</i>				
1573	Diego Rojas	<i>Una biguela las espaldas quarteadas de madera de brasil y blanca y el cerco de hebano que entre las clavijas tiene escripto don Diego de Rrojas tasada en 8 rreales que balen 272 mrs.</i>	8 rs		272	278
1575	M. Arratia	<i>Una viguela en L reales falta vordº de menos de (¿)</i>	1226 mrs. (incompleta)		1700	279
1575	M. Arratia	<i>De las vihuelas que compro de la de Aguilera.</i>	102 (desconocemos el concepto y el número)			
1575	M. Arratia	<i>Dos viguelas nuevas de hevano de Portugal la una con lazo hondo la otra con lazo en la tapa</i>			735	280
1580		<i>Item una vihuela de ébano con sus taraceas y su lazo en la misma tapa y arriba un letrero que dice Diego del Castillo sin puente.</i>	3 ducados		1125	281
1580		<i>Item otra vihuela de costillas de ébano con el lazo de talla con un letrero que dice Diego de Portillo</i>	3 ducados		1125	282
1580		<i>Item otra vihuela grande con costi-</i>	34 reales		1156	283

<sup>278</sup> 1573: Inventario de Juana de Portugal (E-Mrah, 9/5543, olim C-122). Se cita J1573(10). Respetamos la clasificación y transcripción de Cristina Bordas por ser la más precisa y actualizada de entre todas las publicadas, que recogemos en el estado de la cuestión. BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “E cosas de música”: Instrumentos musicales en la corte de Felipe II”, en ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGTON, Tess; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; CARRERAS, Juan José: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, 2000. Bordas añade este comentario: “Cristobal Pérez Pastor (Memorias de la Academia Española, p. 376, nº 36) transcribe “y el arco de ébano”, por y el cerco de ebano lo que ha podido inducir a considerarlo como vihuela de arco. En nuestro cuadro se incluye entre los instrumentos de cuerda pulsada, aunque se mantiene la duda.” P. 221. Compartimos la opinión de Cristina Bordas de que este instrumento es una vihuela de mano, aunque en un entorno en el que predominan las vihuelas de arco, hay dudas razonables. Sin embargo, pensamos que el cerco no corresponde con un filete perimetral, sino los aros.

<sup>279</sup> ROMANILLOS, *op. cit.*, p. 21 y apéndice núm. 13, P. 481. AHPT, 30 06 1575, prot. 1564, fols. 930-33 r. De este documento proceden las dos vihuelas de Arratia. Esta vihuela aparece tasada en 1226 maravedies, pero está inconclusa y pertenece al rango de las vihuelas de 50 reales.

<sup>280</sup> *Ibidem*.

<sup>281</sup> Inventario de Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villandrando, conde de Salinas y de Ribadeo, 1580. redactado el 31 de mayo de 1580. AHPV, Protocolos, leg. 386, fol. 587. Este documento fue localizado por TREVOR J. DADSON: *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Madrid, 1998, que lo menciona parcialmente. Posteriormente aparece de nuevo, esta vez incluyendo los precios de los instrumentos en FENLON, Iain and KNIGHTON: *Tess Early Music Printing And Publishing in the Iberian Word*. Kassel. Reichenberger, 2006.p. 116. John Griffits lo comenta en GRIFFITHS, John: “Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana”. *Hispánica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela*, N°. 9, 2009 , págs. 14-25 y en “Las vihuelas en la época de Isabel la Católica”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 20, 2010 , págs. 7-36.

<sup>282</sup> *Ibidem*.

		<i>llas de nogal y unas armas de los Sarmientos y una taracea en las espaldas, lo que se hallare por ella (34 reales).</i>			
1580					
1580	Sebastián Rodríguez	<i>Una vihuela de ébano alaudada con su lazo hondo y un letrero en la cabeza que dice Sebastian Rodríguez, con su caja aforrada en fustán,</i>	16 ducados	6000	<sup>284</sup>
1588		<i>Una vihuela de hevano laudada con su caxa e llave tassada en cinco ducados</i>	5 ducados	1875	<sup>285</sup>
1591	Tomás Armengol	<i>Una viola rompuda</i>	52 y 2 d	610	<sup>286</sup>
1591	T. Armengol	<i>Una viola grosse rompuda</i>	7 s.	83	<sup>287</sup>
1591	T. Armengol	<i>Otra viola grosse</i>	10 s y 2 d	118	<sup>288</sup>
1591	T. Armengol	<i>Altre viola</i>	20 s.	236	<sup>289</sup>
1591	T. Armengol	<i>Altre viola</i>	6 s.		<sup>290</sup>
1591	T. Armengol	<i>Una viola vella.</i>	4 s		<sup>291</sup>
1591	T. Armengol	<i>Altre viola grossa vella</i>	14 s. y 6 d.		<sup>292</sup>
1591	T. Armengol	<i>Altre viola vella y rompuda</i>	8 s.		<sup>293</sup>
1591	T. Armengol	<i>Altre viola</i>	20 s. y 2 d.		<sup>294</sup>

Dejando a un lado la vihuela *alaudada*, valorada en 6000 maravedíes, con una hechura muy diferenciada de los instrumentos llanos, de los que hablaremos junto a las guitarras tumbadas o acanaladas, advertimos en este muestreo muy diferentes precios. Al margen de los factores distorsionantes de los que antes hablábamos, encontramos cierto agrupamiento en torno a dos grandes conjuntos que pudieran ser parejos a dos niveles de calidad bien definidos. En el rango máximo se situarían la vihuela de dos lazos de 1539 de la emperatriz valorada en cinco ducados, 1875 mrs., seguida de la vihuela de cincuenta reales de Arratia, 1700 maravedíes. A esta última le faltaba poco para ser concluida, pero la redacción del asiento, aunque confuso e ilegible en algunos

<sup>283</sup> *Ibidem.*

<sup>284</sup> *Ibidem.*

<sup>285</sup> *Tasación de instrumentos que pertenecieron al banquero Andrés de Écija por el violero Francisco Bejarano AHPM, 27-06-1588, Prot: 1238, fol. 530r. ROMANILLOS, op.cit, apéndice nº.14, p.484.*

<sup>286</sup> ROMANILLOS, p. 22. Apéndice núm. 16. De este documento proceden las informaciones de todas las vihuelas de Armengol.

<sup>287</sup> *Ibidem.*

<sup>288</sup> *Ibidem.*

<sup>289</sup> *Ibidem.*

<sup>290</sup> *Ibidem.*

<sup>291</sup> *Ibidem.*

<sup>292</sup> *Altre viola grossa vella*

<sup>293</sup> *Una viola vella y rompuda*

<sup>294</sup> *Altre viola*

fragmentos, parece indicarnos su pertenencia a un estadio concreto de cincuenta reales, propio de vihuelas de alta calidad. Mientras tanto, la vihuela de dos lazos, en cinco ducados, parece diferenciarse de la de 3 ducados tan solo en llevar dos lazos en la tapa.

Un nivel alto, aunque inferior al anterior, es el de las vihuelas valoradas en 3 ducados, valor que aparece ante nosotros como modal, el más repetido entre los conocidos. Finalmente y siempre hablando de vihuelas nuevas o en buen estado, encontramos dos casos cuyas valoraciones se sitúan en 735 y 750 mrs, que pudieran representar los precios habituales. Los precios de los instrumentos de Tomás Armengol que aparecen en sueldos y dineros han sido convertidos a maravedíes. Cada sueldo mallorquín equivalía a 11,71875 mrs<sup>295</sup>. Los valores de estas vihuelas vuelven a ser inferiores a los mencionados por tratarse de instrumentos rotos o viejos almacenados en el taller.

**Tabla 9.- Precio de algunas guitarras.**

AÑO	VOLERO	CONCEPTO	REALES POR UNIDAD	NOTAS
1575	M. Arratia	<i>Una guitarra pequeña de haya</i>	136	<sup>296</sup>
1575	M. Arratia	<i>Dos guitarrones pequeños</i>	408	<sup>297</sup>
1577	F. de Murcia	12 guitarras, prod/año	816	<sup>298</sup>
1580	J. Rodriguez	<i>Item una guitarra de ébano con el lazo hondo con el letrero en la cabeza que dice Iuan Rodríguez con su caja, tres ducados.</i>	1125	<sup>299</sup>
1588		<i>Una guitarra canalada</i>	4250	<sup>300</sup>
1591	T. Armengol	<i>Una guitarra petita</i>	235	<sup>301</sup>
1591	T. Armengol	<i>Una guitarra</i>	93	

<sup>295</sup> VENTURA, Jordi, *op.cit.*, pp 495-514.

<sup>296</sup> AHPT, 30-06.1575, Prot. 1564, fols. 930-933 r., ROMANILLOS, *op. cit.* p.23.

<sup>297</sup> *Ibidem.*

<sup>298</sup> AMM, 1577, doc 406/154, fol.46. ROMANILLOS, *op.cit.*, p. 130.

<sup>299</sup> Inventario de Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villandrando, conde de Salinas y de Ribadeo, 1580.

<sup>300</sup> *Tasación de instrumentos que pertenecieron al banquero Andrés de Écija por el violero Francisco Bejarano* AHPM, 27-06-1588, Prot. 1238, fold. 530. ROMANILLOS, *op.cit.*, p. 35.

<sup>301</sup> PARETS I SERRA, Joan, MIR I MARQUÈS, Antonio: *Documents per la Historia de la Música a Mallorca*. Mallorca, 1998. Todas las guitarras de Tomás Armengol proceden de esta publicación, luego recogida por Romanillos en su apéndice documental, núm., 16, pp. 490-491. El resto de los instrumentos de este violero pertenecen al mismo documento.

1591	T. Armengol	<i>Una guitarra petita rompuda</i>	87	
1591	T. Armengol	<i>Una guitarra noua, no acab.</i>	93	
1591	T. Armengol	<i>Una guitarra no acabade</i>	94	
1591	T. Armengol	<i>Una griterra no acabade</i>	88	
1591	T. Armengol	<i>Una guitarra noua sens cord</i>	236	
1591	T. Armengol	<i>Un guiterro ab ses cordes</i>	117	
1591	T. Armengol	<i>Una guitarra noua</i>	234	
1591	T. Armengol	<i>Una guitarra noua</i>	211	
1591	T. Armengol	<i>Una guitarra noua</i>	458	
1591	P. Carranza	<i>Dos guitarras (precio medio de cada una de ellas)</i>	1700	302
1594	Arratia y un violero sevillano.	<i>Dos guitarras (precio medio de cada una de ellas)</i>	1122	303
1622	P. Herrera	<i>Item me debe el señor Alonso Gutiérrez (...) una guitarra que vale diez y seis escudos</i>	5600	304
1622	P. Herrera	<i>Item su Magesad de la Reyna (...) me deve una guitarra que a lo menos vale cien ducados.</i>	37500	305
1622	P. Herrera	<i>Marques de Alcañices me deve una guitarra que hice de cocobola que a lo menos vale 800 rs.</i>	27200	306
1622	P. Herrera	<i>Otra guitarra tumbada de aya, que vale 150</i>	5100	307
1622	P. Herrera	<i>Otra llana de zenefa de cuatro ducados.</i>	1500	308
1622	P. Herrera	<i>Al señor Conde de Navalmoral, una de cocobola</i>	17000	309
1622	P. Herrera	<i>(Al mismo señor), otra de veinte y cuatro reales.</i>	816	
1633		<i>Dos guitarras, cuarenta libras</i>	6800	310
1653	M. Arguello	<i>Una guitarra nueva en treinta reales</i>	1020	311
1653	M. Arguello	<i>Seis reales de una guitarra</i>	204	312

<sup>302</sup> a Pablo de Carranca, 100 Reales que balen tres mil y quattrocientos maravedíes rs por dos Guitarras nuevas que hizo para el Príncipe Nuestro Señor. Los lados de evano y el suelo de la una de evano de costillas y el suelo de la otra de evano y box. Encordadas y entrastadas con sus lazos. AGPRM, 4-03-1591, sección administrativa, doc. 900, información procedente de Beryl Kenyon, recogida por ROMANILLOS, *op.cit.*, p. 65.

<sup>303</sup> Dos guitarras la una de Arratia de laço mordido de hebano y la otra ni mas ni menos de un maestro afamado de Sevilla, 66 reales. AHPT, 28-05-1590, Prot. 2059, fols. 811-813r. ROMANILLOS, *op.cit.*, p.23. EL aludido maestro sevillano pudo ser Pablo de Herrera, que colaboró con Arratia, según vimos.

<sup>304</sup> AHPM, Testamento, 27-07-1622. Prot. 2740, fols. 398-401 r. ROMANILLOS, *op. cit.* Apéndice 17. P. 494. *Item me debe el señor Alonso Gutiérrez de Grimaldo, ayuda de la guardajoyas, una guitarra que vale diez y seis escudos; y mando se tome lo que su merced fuere servido de dar por ella.*

<sup>305</sup> *Ibidem*, en este caso, vuelve a añadir: *también se tome lo que su Magestad fuere servida de mandar dar.*

<sup>306</sup> *Ibidem*

<sup>307</sup> *Ibidem*

<sup>308</sup> *Ibidem*

<sup>309</sup> *Ibidem*

<sup>310</sup> AHPZ, Inventario de Mateo Lorfelin. Not.º Francisco Bierge, año 1633, cuadernillo 20, fol. 820

<sup>311</sup> AHPM, 11-0-1653, Prot. 5351, Fols 2-5. Fol 495, Apéndice 18.

<sup>312</sup> *Ibidem*

1653	M. Arguello	<i>Una guitarra en doce reales se entregó a Juan Hidalgo dos guitarras con su tapa que cada una valía diez ducados y la caja diez ducados y más un macito de cuerdas de Roma, que valía 18 reales y todo lo susodicho se dio para la jornada de Aranjuez</i>	408	313
1558			3750	314
1670		Guitarras adquiridas por Calderón de la Barca.	680	315
1674	A. de Medina	<i>19 guitarras llanas a 66 reales cada una Quatro guitarras de rayos de nogal, 121 rs. cada una</i>	7986	316
1674	A. de Medina	<i>Dos guitarras de labor de piezas de hevano y marfil a trescientos reales cada una</i>	4414	
1674	A. de Medina	<i>Un casco de guitarra de hevano de Portugal acanelada con perfiles de hevano y marfil con su tapa empezada, trescientos reales</i>	10200	
1674	A. de Medina	<i>Un casco de arze acanelado con sus perfiles de hevano palo maria y un baúl del propio doscientos sesenta y siete reales.</i>	10200	
1674	A de Medina	<i>Un casco de nogal con su tapa de piezas empezada</i>	9078	
1674	A. de Medina	<i>seis guitarras con costillas de nogal o llanas</i>	3400	
1674	A. de Medina		2040	

De nuevo, la aparente dispersión de precios de las guitarras solo puede ser entendida, conocidas las diversas condiciones de los instrumentos y sus variadas calidades. A lo largo del siglo XVI la mayor parte de las guitarras se valoraban muy por debajo de las vihuelas. En un estadio medio situaríamos las guitarras adquiridas por Calderón de la Barca, que aparecen en la recopilación de manuscritos de Sliwa. A finales de siglo, algunas guitarras se construyen con materiales suntuarios y sus precios empiezan a desorbitarse en comparación con los de las vihuelas del siglo anterior. Esta

<sup>313</sup> *Ibidem.*

<sup>314</sup> Memoria de lo que Antonio de Zulueta, violero de la Real Capilla de S.M. ha dado para el servicio de ella de cuerdas y aderezo de instrumentos por orden de su Ilma. El señor patriarca, en el tercio primero de este presente año de mil y seiscientos y cincuenta y ocho años. CASARES RODICIO, *op. cit.*, 1986, p. 516.

<sup>315</sup> KRZYSZTOF SLIWA, Krzysztof: *Cartas, documentos y escrituras de Pedro Calderón de la Barca*. Valencia, 2008. *Memoria de las apariencias que se han de hacer en los carros para la representación de los Autos en las fiestas de este año 670. (...) (Demásias en los autos del Corpus del presente año)*. También aparecen un cencerro, una flauta y un tamboril, tasados en 34 reales, p. 217.

<sup>316</sup> En este asiento se advierte un claro error involuntario anotando reales en lugar de maravedíes y otro aritmético, totalizando un múltiplo de 60 maravedíes. AHPM 16-06-1674, Prot. 11629, fols. 335-343. ROMANILLOS, *op.cit.*, Apéndice 20, fol. 501. El resto de los instrumentos de este violero pertenecen al mismo documento.

distancia es especialmente lejana en el caso de las guitarras tumbadas, o las construidas con cocobolo.

Similares precauciones que las descritas para las vihuelas hemos de adoptar a la hora de ponderar las valoraciones de las guitarras. Las contenidas en el testamento de Pablo de Herrera eran instrumentos valorados por él mismo. Los había entregado a diferentes personajes de la realeza y alta nobleza y estaban pendientes de cobro. Parece clara la exagerada valoración de algunos de ellos. El mismo violero, aceptaba un precio inferior al propuesto<sup>317</sup>.

### **II. 5.1.3.- Precios de instrumentos de arco.**

Las dos únicas fuentes que nos proporcionan datos sobre el precio de las vihuelas de arco son los inventarios del banquero Andrés de Écija, de 1558 y los inventarios reales de 1550 a 1602. Las dos vihuelas de Andrés de Écija, se valoran en 3000 y 408 reales, la segunda seguramente con algún daño o defecto y vieja. La mayor parte de las vihuelas del entorno de Felipe II, se tasaron en 5 ducados. Las contenidas en el cofre barreado superaban con mucho esta valoración, el precio del cofre debía ser alto, así que no podemos saber el precio neto de los instrumentos.

A los factores de distorsión de precios antes aludidos para las vihuelas de mano o las guitarras, añadiremos ahora dudas sobre el origen de algunos instrumentos, que parecen haber sido construidos en el extranjero, según veremos más adelante.

---

<sup>317</sup> Pablo de Herrera, en el mencionado testamento, tras la tasación de los instrumentos que le adeudaba la reina, anotó las siguientes apostillas: *mando se tome lo que su merced fuere sevido de dar por ella; se tome lo que su Magestad fuere servida de mandar dar; suplico a su Magestad mande se me pague lo que fuere servida*. Del mismo modo, suplica al marqués de Alcañices: *me haga merced de mandar se le pague a mi muger e hijos que quedan muy pobres*.

**Tabla 10.- Precios de instrumentos de arco.**

AÑO	VOLERO	DESCRIPCIÓN	PRECIO UD.	NOTAS
1558		<i>Una vihuela de arco (8 ducados)</i>	3000	<sup>318</sup>
1558		<i>Una vihuela de arco sin caja, vieja (12 reales).</i>	408	<sup>319</sup>
1559 - 1602		<i>Un cofre barreado forrado por dentro con frisa negra y dentro del cinco bihuelas de arco la una muy grande y las quatro pequeñas de madera de Alemania que fueron de la reina Maria. Tasados en 100 ducados con su cofre nº 40</i>	7500	<sup>320</sup>
1559 - 1602		<i>F61- Un arca de madera pintada por de fuera de verde y por de dentro colorada con seis bihuelas de arco la trasera y la dos (1597: lados) de evano y las tapas de madera de Alemania con sus arquillos y cuerdas nº. 57. Tasado en 30 ducados.</i>	1875	<sup>321</sup>
1588		<i>Una biguela de arco con su caxa tassada en ocho ducados</i>	3000	<sup>322</sup>
1588		<i>Otra biguela de arco syn caja vieja doce reales.</i>	408	<sup>323</sup>
1602		<i>Cinco vihuelas de arco de madera blanca con unos quadros samblados de taraçea de mano de Dominico en tres caxas, nº 59. Tasado en 25 ducados.</i>	1875	<sup>324</sup>

<sup>318</sup> Tasación de instrumentos que pertenecieron al banquero Andrés de Écija por el violero Francisco Bejarano. AHPM, 27-06-1588. Prot. 1238, fols. 530r. ROMANILLOS *op.cit.* Apéndice, p. 484. *Una biguela de arco con su caxa tassada en ocho ducados.*

<sup>319</sup> *Ibidem. Otra biguela de arco syn caja, vieja, doce reales.*

<sup>320</sup> 1602: Inventario de bienes de Felipe II (E-Mpa, Registros, 235 y 236.). En BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “E cosas de musca”...*op.cit.* p. 220. Parece que estas vihuelas ya aparecían en el inventario de 1559 de María de Hungría, así las sitúa Bordas.

<sup>321</sup> 1602: *Inventario de bienes de Felipe II* (E-Mpa, Registros, 235 y 236. Se cita F42. BORDAS IBÁÑEZ, *op. cit.* p.221.

<sup>322</sup> AHPM, 27-06-1588, Prot: 1238, fol. 530r. ROMANILLOS, *op.cit.*, apéndice nº.14, p.484.

<sup>323</sup> *Ibidem.*

<sup>324</sup> 1602: *Inventario de bienes de Felipe II* (E-Mpa, Registros, 235 y 236. Se cita F63. Bordas añade este comentario a pie de página: *Este juego se había comprado en 1591 a Isabel Sánchez Coello, la hija del pintor, para la educación del príncipe Felipe (Luis Robledo, “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, España en la música de Occidente, Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, vol. 2, 63-76, especialmente p. 66) Robledo sugiere también que este Dominico, mencionado de manera tan familiar, podría identificarse con El Greco.* BORDAS IBÁÑEZ, *op. cit.* p.221.

Otro interesante grupo de instrumentos de arco mencionados en los inventarios reales es el de los violones. Desde el punto de vista económico, la producción de este tipo de instrumentos no debió de llegar a ser medianamente significativo hasta finales del siglo XVI y, en todo caso, limitado a la ciudad de Madrid<sup>325</sup>.

En el inventario del violero mallorquín Tomás Armengol se incluyen algunos instrumentos de arco que nos interesan de un modo muy especial porque se construyeron en España. Solo podemos conocer el precio real de uno de ellos, puesto que los demás estaban en proceso. Se tasó en 1 libra y 4 sueldos, que muy aproximadamente, al cambio en moneda castellana equivaldría a 281 maravedíes. El precio de los otros tres violines, inacabados era de 10 sueldos; 7 sueldos y 4 dineros; y 7 sueldos<sup>326</sup> Mencionaremos finalmente algunas noticias sueltas sobre precios de arcos, o *arquillos*, como solían conocerse. Hemos encontrado algunos arquillos de 2 reales (68 maravedíes). Uno de ellos aparece en el inventario de bienes de Manuel Arguello<sup>327</sup>.

#### II. 5.1.4.- Precios de laúdes, cítaras, arpas y otros instrumentos.

La mayor parte de los laúdes de los que conocemos precio proceden de los inventarios reales, especialmente del de Felipe II de 1602. Son instrumentos de precio similar al de las vihuelas y guitarras *alaudadas*, *tumbadas* o *acanaladas*. Entre ellos destaca por su elevado precio el de marfil, en 60 ducados, 22500 mrs.

Otros precios dispersos corresponden a inventarios de particulares, como Alonso Hernández, librero de Córdoba, quien tenía entre sus propiedades, tres laúdes, tasados en conjunto en 15 ducados (5625 maravedíes) y una vihuela, valorada en 750 maravedíes, en 1518. Esta información es muy interesante por la escasez de datos sobre precios de laúdes en el siglo XVI y por la comparación entre el precio de los laúdes y la vihuela en una misma partida. En inventarios de violeros encontramos algunos instrumentos más, como el laúd de Miguel Terradas, violero zaragozano que murió en 1533, que fue liquidado precipitadamente a su muerte a precio de almoneda en 94 sueldos jaqueses, en una operación en la que no pudieron venderse cinco vihuelas de este mismo violero, por no

<sup>325</sup> BORDAS IBÁÑEZ, Cristina, “E cosas de música...”, p.240-243.

<sup>326</sup> ROMANILLOS, *op.cit*, p. 22. Apéndice núm. 16. De este documento proceden las informaciones de todas las vihuelas de Armengol.

<sup>327</sup> *Un arquillo de violin de cerdas*. AHPM, Inventario y tasación, 11-07-1653, Prot. 5351, fols.

2-5. *Inventario y tasación de los bienes de Manuel Arguello tasados por Francisco Méndez y Francisco de la Ano*. ROMANILLOS, *op. cit.*, p. 20.

obtener el precio que merecían. El violero Juan de Villalpando contaba con un laudico de ducado y medio. En el inventario de Andrés de Écija aparece otro en seis ducados y en el de Armengol, uno roto, en 5 sueldos mallorquines. Mucha mayor es la valoración del archilaúd mediano de Antonio de Medina que cierra nuestra relación, 267 reales (9078 maravedíes).

**Tabla 11.- Algunos precios de laúdes, archilaúdes y tiorbas.**

AÑO	VOLERO	CONCEPTO	IMPORTE UNIDAD EN MARAVEDÍES	NOTAS
1518		<i>Tres laúdes, tasados en 15 ducados o 5625 maravedíes.</i>	1875	<sup>328</sup>
1537	Miguel Terradas	<i>Item hun laut en 94 sueldos jaqueses</i>	3196	<sup>329</sup>
1550-1602		<i>F41- Dos laudes en sus caxas de cuero negro. nº 37 y 38. Tasado en num 37 en 16 reales y el nº 38 en 24 reales</i>	544	<sup>330</sup>
1550-1602		<i>F41- Dos laudes en sus caxas de cuero negro nº 37 y 38. Tasado en num 37 en 16 reales y el nº 38 en 24 reales</i>	816	<sup>331</sup>
1580		<i>Un laud de marfil con sus vetas de ébano en su caja, en doscientos reales.</i>	6800	<sup>332</sup>
1580	Juan de Villalpando	<i>Item un laudico con un caracol de nogal en la cabeza y con letrero que dice Juan de Villalpando, ducado y medio sin caja</i>	562,5	<sup>333</sup>

<sup>328</sup> Propiedad de Alonso Hernández, librero de Córdoba. QUINTANILLA RASO, M.C.: *Nobleza y señoríos del reino de Córdoba*, Córdoba, Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1979

<sup>329</sup> APNZ, 1515, Notario Juan de Aguas, fols. 42-43.

<sup>330</sup> Ya aparecen estos instrumentos en el inventario de 1550 de María de Hungría.: M43. IIII laúdes (margen derecho). “Mas quattro laudes con sus caxas y cerraduras en las caxas según p(a)r(ec)e por el d(ic)ho ynvent(ari)o”. De nuevo los vemos en el de Juana de Portugal, 1559.: J6- IIII laudes (margen derecho). “A la d(ic)ha princesa y al d(ic)ho Mathoso quattro laudes cada uno dellos en su caxa como parece por el d(ic)ho entrego”. Desaparecen dos de estos instrumentos en la “Entrega de los bienes de María a Felipe II, realizada por Juana de Portugal”, (E-Mahp, T 455, escribano Francisco Ortiz, 9/X/1571, fols. 658r-703v). Se cita M1571(2)- “Dos laudes con sus cajas que son de una p(art)ida de quattro laudes que dice el cargo”.

<sup>331</sup> *Ibidem*.

<sup>332</sup> *Inventario de Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villandrando, conde de Salinas y de Ribadeo*, 1580. redactado el 31 de mayo de 1580. AHPV, Protocolos, leg. 386, fol. 587.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

1588		<i>Un laúd con su caja tassado en 6 ducados.</i>	2250	<sup>334</sup>
1591	T.Armengol	<i>Un lleut romput, 5 s.( mallorquines)</i>	86	<sup>335</sup>
1602		<i>F66- Un laud la tapa de pinabete y el braço de caoba y la cabeza mas derecha q(ue) los ordinarios con la barriga de caña de la Yndia barnizada listada de madera blanca en su caxa de madera cubierta de cuero negro. nº 62 Tasado en 20 ducados.</i>	7500	<sup>336</sup>
1602		<i>F67- Otro laud como el dicho un poco menor de ocho (tachado debajo: nuebe) ordenes la cabeza de ébano listado de marfil en caxa de madera cubierta de cuero negro. num 63. Tasado en 20 ducados.</i>	7500	
1602		<i>F68- Otro laud de diez ordenes la tapa e pinabete y la barriga de cipres con perfiles de ébano y marfil y la cabeza de ebano cubierta la caxa de cuero negro. nº 64. Tasado en 24 ducados.</i>	9000	
		<i>F69- Otro laud la tapa de pinabete y lo demás todo de marphil con perfiles de ebano de siete ordenes en su caja cubierta de cuero negro. nº 65. Tasado en 60 ducados.</i>	22500	
1602		<i>F70- Otro laud pequeño de siete ordenes con la tapa de pinavete y la trasera de caña de Yndias barnizada con cabeza de ebano en su caja de madera cubierta de cuero negro. nº.66. Tasado en 12 (al lado tachado: y seis) ducados. Tiene dos hendiduras en las costillas.</i>		
1602		<i>F71 Otro laud la tapa de pinabete y la bariga de caña de Yndias barnizada de colorado con puntos de ebano con dos mascaroncillos de bronce uno junto al cuello y otro en lo bajo para prenderle en su caja cubierta de cuero negro que esta maltratado. N67. Tasado en 100 reales.</i>	3400	

<sup>334</sup> Tasación de instrumentos que pertenecieron al banquero Andrés de Écija por el violero Francisco Bejarano AHPM, 27-06-1588, Prot: 1238, folios 530r. ROMANILLOS, *op. cit*, p 35 y apéndice núm. 14, p. 484

<sup>335</sup> ROMANILLOS *op.cit*, p. 22. Apéndice núm 16.

<sup>336</sup> 1602: Inventario de bienes de Felipe II (E-Mpa, Registros, 235 y 236). Pertenecen a este mismo inventario, los laúdes que se citan en esta tabla con las referencias de Cristina Bordas F67, F68, F70, F71, F72, F73, F74, F64 Y F65).

1602		<i>F72- Otro laud la tapa de pinabete y las costillas de caña de Yndias con cabeza y braço de ebano barnizada de colorado, en su caxa cubierta de cuero negro. nº 68. Tasado en 16 ducados.</i>	6000	
1602		<i>F73- Otro laud la tapa de pinabete y las costillas de caña de Yndias de siete ordenes, el braço y cabeza cubierto de ebano con algunas hendeduras en las costillas y maltratada la cabeza en su caja cubierta de cuero negro. nº 69. Tasado en 8 ducados.</i>	3000	
1602		<i>F74- Otro laud chiquito como el dicho roto y muy maltratado sin caja. nº 70. Tasado en 8 reales.</i>	272	
1602		<i>F64-Una tiورvia (sic) con dos cabeças de hechura de laud barnizada por el embes con listas de marfil en su caxa. nº 60. Tasado en 300 reales. Esta en su caja cubierta de cuero negro.</i>	10200	
1602		<i>F65.Una teورvia (sic) de dos cabeças con dos puentes la tapa de madera blanca y el embes de colorado de caña de Yndias listada de marphil y ebano hecha en Padua es de treze ordenes en su caxa de madera cubierta de cuero colorado. Nº 61. Tasado en 36 ducados.</i>	13500	
1633		<i>Nº 219. Item, dos laudes, valen diez libras.</i>	1700	<sup>337</sup>
1674	A.Medina	<i>Un archilau mediano. (267 rs)</i>	9078	<sup>338</sup>

<sup>337</sup> AHPZ, Not.<sup>o</sup> Francisco Bierge, año 1633, cuadernillo 20, fol. 820.

<sup>338</sup> AHPM, 16-06-1674, Prot. 11629, fols. 335-343. *Carta de pago y recibo de dote otorgado por Antonio de Medina a favor de Catalina Rodríguez.* ROMANILLOS, *op.cit.* Apéndice 20, p. 503.

### II.5.1.5.- Arpas.

Son escasas las informaciones sobre precios de arpas, pero no dejan dudas respecto a su autoría, como sucede con otros instrumentos. Las arpas construidas en la segunda mitad del siglo XVI, aun situándose en valoración por encima de vihuelas de mano, guitarras, laúdes y vihuelas de arco, no llegan a distanciarse tanto de estos instrumentos como en el siglo XVII.

**Tabla 12. Algunos precios de arpas.**

AÑO	VOLERO	CONCEPTO	IMPORTE MEDIO EN MRS. POR UNIDAD	NOTAS
1563	J. Carrión	<i>Dos arpas</i> (34 ducados).	6375	<sup>339</sup>
1565	J. Carrión.	<i>Un arpa y reparaciones.</i> <i>Item una arpa de dos ordenes con su caja, en seis ducados</i>	6750	<sup>340</sup>
1580			2250	<sup>341</sup>
1588		<i>Un arpa con unos atareiae en la tapa bieja</i> (3 ducados).	1125	<sup>342</sup>
1588		<i>Otra arpilla pequeña de una horden bieja</i> (1,5 ducados).	562,5	<sup>343</sup>
1615	A.Hidalgo	<i>Arpa doble</i> (500 rs).	17000	<sup>344</sup>
1616	A.Hidalgo	<i>Arpa doble</i> (600 rs.)	20400	<sup>345</sup>
1674	A.Medina	<i>Dos arpas nuevas doscientos reales cada una</i>	13600	<sup>346</sup>

<sup>339</sup> Simancas, Casa Real, 13-09-1563, doc. 52 K. ROMANILLOS, *op. cit.*, p. 67.

<sup>340</sup> *Ibidem.*

<sup>341</sup> *Inventario de Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villandrando, conde de Salinas y de Ribadeo, 1580.* AHPV, Protocolos, leg. 386, fol. 587

<sup>342</sup> *Tasación de instrumentos que pertenecieron al banquero Andrés de Écija por el violero Francisco Bejarano.* AHPM, 27-06-1588, Prot: 1238, fols. 530r. ROMANILLOS, *op.cit.*, apéndice nº. 14, p. 484.

<sup>343</sup> *Ibidem.*

<sup>344</sup> CASARES RODICIO, *op. cit.*, 1986, p. 431. “Una arpa grande, de dos órdenes, de álamo blanco, perfilada de hebano y marphil con cinco viriles en los lazos, con molduras de hebano que la hizo Antonio Hidalgo, violero.”

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 304.

Un arpa de alamo blanco y nogal perphilada de hebano de a tres, con cinco lazos en el arca y por señal en la buelta unos castillos y leones y águilas imperiales, todo de hebano, es de dos ordenes enteras universales (my emphasis) que tiene e alto siete quartas, con molduras de hebano en los cantos, es la que hizo de nuevo Antonio Hidalgo violero, de quien se compro en seiscientos reales para servicio de su magestad en su Capilla Real.

<sup>346</sup> AHPM, 16-6-1674, Prot: 11629, fols. 335-343. ROMANILLOS, *op. cit.*, apéndice nº. 20, p. 501.

### II.5.1.6.- Otros instrumentos.

Desde el punto de vista del estudio de la rentabilidad o productividad de los talleres, único aspecto que atendemos en este capítulo, nos interesa repasar la totalidad de los instrumentos construidos por los violeros, incluyendo algunos de los que no se habla en las pruebas de examen, ni hay más noticias que las que podemos extraer de los inventarios. Entre ellos mencionaremos a las bandurrias, las cítaras, o los sistres en Mallorca, los guitarrones o los guitarros. No son instrumentos frecuentes, o al menos, no tenemos muchas noticias sobre ellos, pero completaban la oferta de las tiendas de los violeros.

De las bandurrias solo conservamos dos testimonios, ambos incluidos en el inventario de bienes de Felipe II. “Una bandurria de quatro ordenes la tapa de enebro y la barriga de una concha natural de tortuga en su caja cubierta de cuero negro forrada en tafetán carmesí. N° 71. Tasada en 6 ducado”<sup>s</sup><sup>347</sup> (2250 maravedíes). Estamos ante un instrumento de lujo, como otros muchos conservados en el mismo inventario, lejos de la imagen populachera con la que se solía asociar a este instrumento posteriormente. La otra bandurria, de este mismo inventario, se tasa a un precio medio: “Otra bandurrilla de quattro ordenes de box con un rostro de muger por remate en su caja cubierta de cuero negro forrada en tafetán carmesí. N° 72. Tasada en 25 reales (850 mrs.)”<sup>348</sup>.

En los inventarios de Mateo Arratia y el banquero Andrés de Écija, tasados por Francisco Bejarano aparecen cítaras. La más barata es una del banquero, 14 reales (476 mrs.), “Una cítara de aya con unas listas negras”, y la más cara, también de Andrés de Écija, “una çitara barniçada estrangera”, en 4 ducados, (1500) mrs. En un estadio intermedio se sitúan la “çitara de hevano” del banquero, de 3 ducados (1125 mrs.)<sup>349</sup> y la “cítara nueva de Mateo Arratia”, en 1575, tasada en 32 reales, (1088 mrs)<sup>350</sup>.

Para concluir este apartado, mencionaremos la presencia de tres “sistres” en el inventario de Tomás Armengol, 1591, una tasada en 6 sueldos, otra en 10 y otra en 12<sup>351</sup>.

<sup>347</sup> 1602: Inventario de bienes de Felipe II (E-Mpa, Registros, 235 y 236). Se cita como F75.

<sup>348</sup> *Ibidem*, Se cita como F76.

<sup>349</sup> Las tres cítaras aparecen en la *tasación de instrumentos que pertenecieron al banquero Andrés de Écija por el violero Francisco Bejarano*. AHPM, 27-06-1588, Prot: 1238, fols. 530r.

ROMANILLOS, *op.cit.*, apéndice nº. 14, p. 484.

<sup>350</sup> AHPT, 30-06.1575, Prot. 1564, fols. 930-933 r., ROMANILLOS, *op. cit.* p .23

<sup>351</sup> PARETS I SERRA y MIR I MARQUÈS, *op.cit.*

## II.5.2. - Actividad económica de los talleres.

Para intuir las capacidades productivas de los talleres, tendremos que recurrir a la búsqueda de datos sobre la estructura de estos centros productivos y la composición de su equipo humano. Otras pistas las encontraremos en las noticias sobre ciertos pactos de colaboración entre violeros. Finalmente, son muy significativas las informaciones sobre adquisición de materias primas.

Las informaciones comunicadas por algunos violeros murcianos para determinar la carga impositiva que les correspondía, perfilan talleres muy poco productivos, en los que se manufacturaban instrumentos muy económicos. Si fueran ciertos los datos que trasladan, sus ingresos serían insuficientes para poder alcanzar niveles mínimos de subsistencia, por lo que con toda probabilidad, estos artesanos habrían ocultado gran parte de sus ingresos para aminorar sus cargas fiscales. Juan Amador, uno de ellos, declaró ingresos anuales de 3390 maravedíes, equivalentes a la suma de los importes de las guitarras construidas durante 1577, insuficientes a todas luces, ni siquiera para asumir los costes del alquiler medio de una casa<sup>352</sup>. Otro violero murciano, Francisco, dice haber construido ese mismo año, doce guitarras, que tasa globalmente en 816 maravedíes. De ser todas del mismo precio, cada una de ellas se habría vendido a 68 maravedíes<sup>353</sup>. Jusepe Melgar, declara haber construido un arpa, una vihuela y varias guitarras, por las que paga la cuota de 302 maravedíes, de forma que sus ingresos teóricos serían cercanos a los 3000 maravedíes anuales. Sin descartar la posibilidad de que estos artesanos compaginaran su oficio como violeros con otras ocupaciones, las informaciones relativas a su productividad deben ser estimadas con precaución ya que denotan un claro intento de ocultación fiscal.

No contamos con datos suficientes para poder conocer las producciones anuales de otros talleres. Intentaremos acercarnos al estudio de las estructuras, por si en esta búsqueda pudiéramos reunir nuevos indicadores. El concepto de “taller”, como unidad productiva dirigida por un maestro, en la que trabajaban algunos oficiales y varios aprendices, parece que era equiparable al concepto de “tienda propia”, o tienda con obrador, anexo a ella o no. Una vez superado el examen, el violero podría abrir esta

---

<sup>352</sup> Por estos ingresos, pagó 337 maravedíes de impuesto. AMM, 1577 archivo 406/154, fol. 46. ROMANILLOS, *op. cit* p. 18.

<sup>353</sup> En este caso, la carga fiscal se reducía a 52 maravedíes. AMM, 1577 archivo 406/154, fol. 46, *ibidem*.

tienda y vender sus propias producciones. La actividad podía iniciarla en solitario o con la ayuda de su mujer, ampliéndola con la ayuda de sus primeros aprendices. La mayor parte de los talleres debieron contar con esta estructura, a la que más adelante se sumarían oficiales que permanecían tras la conclusión de su período de aprendizaje. El número de aprendices y oficiales por taller es una incógnita, pero no debieron ser muchos. Conforme avanzaba el siglo XVI, la actividad productiva de algunos talleres llegó a ser notable y en ocasiones se requirió mano de obra extra. Mateo Arratia, en el último tercio del siglo XVI, debió desarrollar una intensa actividad. En 1578 compró un esclavo negro, por el que pagó la cantidad de 22125 maravedíes. José Luis Cortés ha estudiado la esclavitud negra en la España del siglo XVI y sostiene que los artesanos y gente de oficio eran los más esclavistas de todos los estamentos sociales, tras aportar unas estadísticas en las que se refleja el reparto de los esclavos en las diferentes clases sociales. Localizó dos esclavos, propiedad de violeros en Sevilla, en datos extraídos del Archivo de Protocolos Notariales entre 1500 y 1513<sup>354</sup>.

Otra solución a los picos puntuales de la demanda, la encontramos en el mismo taller de Arratia. En 1589 contrató los servicios del joven violero sevillano Pablo de Herrera, haciéndose cargo de una deuda de 3740 maravedíes de éste, por la compra de material. Herrera trabajaría en este taller durante un período de diez meses, remunerado a 782 maravedíes mensuales más sus gastos de manutención y alojamiento a cuenta del maestro Arratia<sup>355</sup>. Es el único caso que conocemos sobre el salario de un oficial, pero inexacto por desconocer el importe de la deuda de materiales y los costes de manutención y alojamiento. De redondear gastos y considerando el prorrato de esa deuda, los honorarios aproximados de Herrera podrían situarse en torno a los mil maravedíes mensuales. Esta cantidad estaría muy alejada del máximo estipulado en la tasa general de precios de 1627 para oficiales artesanos similares, pero Herrera, en aquel momento no era más que un joven oficial poco cualificado<sup>356</sup>. Si consideramos los costes de las materias primas y gastos propios de la estructura del taller, incluido el alto alquiler, la ratio de productividad por oficial debería ser obligatoriamente alta, equivalente, como míni-

<sup>354</sup> CORTÉS LÓPEZ, José Luis: *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*. Salamanca, 1989.

<sup>355</sup> REYNAUD, François: *La Polyphonie Tolédane et son Milieu des Premiers Témoignages aux Environs de 1600*. Paris, 1996.

<sup>356</sup> Pablo de Herrera en 1607 contaba con carta de examen de vihuela y violón y fue examinado de un arpa doble, superando las pruebas satisfactoriamente. ROMANILLOS, *op. cit*, apéndices núm. 7 y 8, pp. 460-462.

mo a una veintena de instrumentos anuales de calidad media, o una docena, en calidad alta.

La tasa general de 1627, antes referida, al igual que marcaba los precios máximos de las mercaderías, establecía límites a los jornales en los diferentes oficios. Los de los oficiales carpinteros podían llegar a los ocho reales, mientras que el resto de solían estar comprendidos entre los cuatro y los seis. No aparecen los violeros en esta relación, que solían equipararse a los carpinteros. Aunque el estudio de Juan Ruiz Jiménez, sobre los oficios musicales en Granada abarca un período histórico posterior a nuestro ámbito, merece la pena mencionarlo, por complementario y orientativo. El mencionado autor constata cómo los organeros y violeros granadinos vivían en las zonas burguesas de Granada, en las parroquias más céntricas, como San Gil, Santa María Magdalena, Santa Ana, Santiago y Santa Escolástica. El salario de los violeros granadinos a mediados del siglo XVIII era de 8 reales, en segundo lugar en relación al resto de los gremios, tras los bataneros, equiparándose con el de los canteros, escultores, cordoneros y organeros. El salario medio de tallistas, libreros, impresores y carpinteros era de 6 reales y el resto de los oficios, inferior a éstos<sup>357</sup>.

Estas primeras pistas, puestas en relación con otros datos, como los precios de algunas de sus obras, podrán ayudarnos a esbozar una primera aproximación a la situación económica de algunos de estos talleres. Pero si estas fuentes se nos presentan incompletas e inconexas, contamos en otra categoría, con nuevas e interesantes informa-

<sup>357</sup> RUIZ JIMÉNEZ, Juan: “Radiografía socioprofesional de los oficios musicales en el siglo XVIII. Granada en el catastro de ensenada (1752)”, en BOMBI, A; CARRERAS, Juan J.; MARÍN, MIGUEL Á: *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, 2005. A mediados del siglo XVIII, según el catastro de Ensenada, los violeros pertenecían al gremio de carpinteros, junto a carpinteros, carreteros, tallistas, torneros, cocheros, taconeros y silleros. Aporta nuevas informaciones económicas sobre los violeros de varias ciudades: “Los maestros de violero en Sevilla tenían un salario diario de 8 reales, similar al de los granadinos (La Sevilla de las luces, p. 260). En Cádiz, el salario de cada uno de los seis maestros “guitarreiros” de la ciudad, será de 5 reales diarios, los dos oficiales recibirán 4 y 3 reales respectivamente; pero de su negocio obtendrán 16750 reales anuales, lo que hará un montante global anual de ingresos de 23.410 reales para el conjunto del gremio (A, García Baquero González; Cádiz 1753, pp. 135 y 142). En Córdoba, cada uno de los seis maestros obtendrán 4 reales diarios y cada uno de los tres oficiales percibirán 3 reales (A. López Ontiveros; Cordoba 1752, p.240. En Málaga se recoge el nombre e ingresos de cada uno de los tres maestros guitarreiros: Juan Clemente (/ reales al día y 27 ducados al año) ganará 200 ducados al año y Jacinto Ruiz y Antonio Guerrero (4 reales diarios) que obtendrán 100 ducados cada uno. El salario del único aprendiz citado es de 1 real (S. Villas Tinoco; Málaga 1752, p.373. Por último citaremos el caso de Valladolid, donde también se recoge el nombre de cada uno de los cuatro maestros guitarreiros activos en la ciudad y se consigna el salario diario de cada uno de ellos que era, de mayor a menor; 4 (Francisco Román), ,5 (Domingo Fernández), 2 (Gerónimo Montés) y 1 ral (Sebastián Balcázar) (D. Bennassar., p. 206”.

ciones, la adquisición de las materias primas, enriqueciendo la visión que tenemos acerca de la actividad de algunos talleres. El abastecimiento de maderas para construir instrumentos económicos entraría en la práctica diaria de suministro, en ocasiones estipulada por las ordenanzas, pero escasamente documentada. Tenemos conocimiento de la compra colectiva de nogal en Barcelona, ya mencionada, y del papel de supervisión de algunos violeros en la tasación colectiva de las partidas de nogal compradas para todo el gremio, en el que se incluían carpinteros, entalladores y violeros. Más precisas y cuantificables fueron las compras de maderas importadas. Arratia, casado con la viuda de su maestro, Juan de Portillo, supo sobreponerse a las circunstancias personales adversas tras el proceso inquisitorial del que fue víctima, al que dedicamos un apartado por su enorme interés. Pese a haber sido despojado de todas sus propiedades, en menos de veinte años logró convertirse quizá en el violero más productivo de Toledo. En 1574, Mateo Arratia compró 6 arrobas y 15 libras de ébano, por importe de 178 reales, 6052 maravedíes<sup>358</sup> y en 1576 pagó 1496 mrs., en concepto de impuestos por la compra de otra partida. El ébano es una madera complicada, que, comprada en tronco o tablón, presenta muchas pérdidas por rajas, pero la compra es importante. Estas adquisiciones, más que orientarnos sobre los volúmenes productivos, evidencian la tendencia de algunos violeros hacia una especialización en instrumentos caros, siempre más rentables que los construidos con maderas medias o económicas. Tres años después, el violero Hernando Bejarano compró tres arrobas y dos libras de ébano<sup>359</sup>, valorados en 56, 5 reales de plata.

Además de los instrumentos construidos por los violeros en sus propios talleres, detectamos cierto movimiento estrictamente mercantil en algunos de ellos. Son operaciones de compra-venta de cuerdas de tripa en la mayor parte de los casos y, residualmente, maderas e instrumentos construidos por otros. La comercialización se canalizaba fundamentalmente a través de la tienda, pero también en ocasiones respondería a operaciones de colaboración con mercaderes. Así encontramos en Zaragoza un ejemplo muy interesante, localizado por Pedro Calahorra. Se trata del inventario de los bienes del almacén del mecader Mateo Lorfelín, fallecido en 1633, que otras veces aparece como

<sup>358</sup> AHPT, Carta de Pago, 17-03-1574. Prot. 1997, fol. 146r. REYNAUD, François: “Les Luthiers Tolédans au XVI siècle”. En *Tolède et l’expansion urbaine en Espagne (1450-1650): actes du colloque organisé par la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha et la Casa de Velázquez*; Toledo (1991).

<sup>359</sup> AHPM, Carta de Obligación, 17-02-1570. Prot: 464, fol. 445. ROMANILLOS, *op.cit.*, p. 35.

platero. La relación incluye instrumentos entre sus existencias, con las que comercializaría habitualmente<sup>360</sup>.

Las compras de cuerdas se efectuaban en grandes volúmenes. Eran adquisiciones al por mayor que podrían destinarse a la encordadura de los instrumentos propios, a la venta en la tienda al público y a otros violeros. El importe de estas compras era tan elevado, que podían pactarse plazos de pago con vencimiento prorrogado durante años. Tal es el caso de la compra de 175 mazos de cuerdas de tripa de cerdo, efectuada por Juan del Portillo en 1553, valorados en 9000 maravedíes, beneficiándose de un aplazamiento a tres años vista desde el momento de la compra<sup>361</sup>. Se registran varias importaciones de cuerdas procedentes de Italia o Alemania, pero también tenemos constancia de cierta producción nacional. El 22 de septiembre de 1510, Juan del Carpio, mercader de libros y especiero, concierta con el violero Pedro Marín, vecino de la collación de Santa Catalina, en recibir de él, durante un año, a contar desde el día de la fecha, todas las cuerdas comunes de vihuela que hiciese, al precio de 10 maravedíes el mazo de treinta y seis cuerdas con sus bordones, entregándole a cuenta 750 maravedíes<sup>362</sup>.

Pedro Calahorra publicó interesantes noticias de la producción de cuerdas en Zaragoza. Entre ellas nos interesa especialmente la de unos corderos de apellido italiano que trabajaban en Zaragoza: Alejandro Cosi, Antonio Desideri y Tomás Scipión. Se trataría de una producción de calidad, elaborada “a la florentina” y no “a la napolitana”, como consta en el contrato que establecen con los mercaderes genoveses Agustín Castaño y Juanbatista Seno. Debían suministrarles “todas las cuerdas de guitarra, vihuela y

---

<sup>360</sup> APNZ Not.<sup>º</sup> Francisco Bierge, año 1633, cuadernillo 20, fol. 820.

Instrumentos

- Nº 219. Item, dos laúdes, valen diez libras.
- Nº 220. Item, un clavicordio grande, vale catorce libras.
- Nº 221. Item, un manacordio, vale cinco libras.
- Nº 222. Item, unas dulzainas de ébano y marfil, valen treinta libras.
- Nº 223. Item, dos guitarras, valen cuatro libras.
- Nº 224. Item, una cítara, vale una libra.
- Nº 225. Item, una corneta o bocina, se cree que es para correos, es antigua, vale dos libras

<sup>361</sup> REYNAUD, *op. cit.*, 1996.

<sup>362</sup> ALVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen, *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del Quinientos*. Volumen II, parte 1, 2009, p. 89.

de estos instrumentos, como sean primas, segundas y terceras que hicieren durante tiempo de dos años”<sup>363</sup>.

Los corderos, o violeros especializados en la confección de las cuerdas de tripa y bordones, comercializaban sus producciones frecuentemente a través de contratos con mercaderes, venta a violeros con tienda y venta directa en sus propias tiendas o puestos en mercados de las ciudades. Tenemos un ejemplo de esta última modalidad en la autorización que se concedió a Joan de Aguilera, *hacedor de cuerdas de vihuela*, vecino de Zaragoza, para que instalara un puesto en la entrada de la calle de la tripería<sup>364</sup>. Pero lo más frecuente era que los corderos no se ocuparan de la venta directa al público, que correspondía habitualmente a los violeros. Así, en 1641, el violero Francisco Méndez, compra a Juan de Chinique, 98 mazos de cuerdas de Roma y 65 mazos de cuerdas de Florencia por 1594 reales de vellón. Avaló la operación Pedro Canseca, un barbero y cirujano que vivía en la calle de las Carretas de Madrid<sup>365</sup>. Pablo de Herrera compró en 1597 cien mazos de cuerdas de vihuela de Roma, por 35200 maravedíes a unos mercaderes italianos pagando la mitad de su importe al contado y el resto a tres meses<sup>366</sup>. De nuevo, en 1609, Pablo de Herrera compró cincuenta mazos al italiano Andrea, distribuidor de Carminati, por 850 reales (28900 mrs)<sup>367</sup>. El pago se organizaba en un vencimiento a enero, de 150 reales, y siete cuotas mensuales sucesivas de 100 reales. En 1613, Pablo de Herrera tuvo que pagar Rafael Romena 3676 reales por 196 mazos de cuerdas (cuerdas de Florencia de Lorenço)<sup>368</sup>.

Tenemos conocimiento de la existencia de dos categorías de mazos, el de 36<sup>369</sup> y el de doce docenas<sup>370</sup>. Los mazos de compra, en las operaciones descritas anterior-

<sup>363</sup> No abordamos en nuestro trabajo el estudio en profundidad de la manufactura de cuerdas y bordones de tripa. La tesis doctoral de Fernando Marín, en redacción, aportará nuevas luces a este interesantísimo tema. Tan solo mencionamos estas producciones por interesarnos en las cuerdas, como producto fundamental dentro de la actividad mercantil de los violeros.

<sup>364</sup> Ver el apartado dedicado a los violeros zaragozanos.

<sup>365</sup> BNM, Carta de Obligación, 11-07-1641, Prot: 14036, CASARES RODICIO, *op. cit.*, 1986.

<sup>366</sup> AHPT, Carta de Obligación, 26-02-1597, Prot: 2227, fol. 361 REYNAUD, *op. cit.*, 1991.

<sup>367</sup> AHPM, *Carta de Obligación*, 17-01-1609, Prot: 2728, fol. 27. ROMANILLOS, *op. cit.*, p.

183.

<sup>368</sup> AHPM, *Carta de Obligación*, 16-07-1613, Prot: 2731, fol. 637. ROMANILLOS, *op. cit.*, p. 184.

<sup>369</sup> Pervivió esta forma de empaquetar cuerdas todavía en el siglo XIX. Encontramos mazos de 30 cuerdas: *Cuerdas de tripa para instrumentos de música llamadas romanas, mazos de 30 cuerdas.* (DE LA PEZUELA, Jacobo, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la isla de Cuba.* Tomo segundo. Madrid, 1863, p. 77.); *cuerdas de tripa para instrumentos de música, llamadas romanas, mazos de treinta cuerdas*, mientras, la cuerdas catalanas para tiples se agru-

mente, por su elevado precio, podrían corresponder con los de doce docenas, cada uno de los mazos, contendría 144 cuerdas. Sin tener en cuenta la compra de cuerdas de tripa de cerdo por Juan de Portillo, seguramente destinadas a su uso como trastes, observamos cómo se produce un notable incremento en el precio de compra de las cuerdas, acentuado a principios del siglo XVII. El precio por mazo se incrementaría de los 338,72 maravedíes en 1541, a los 637, 67 en 1613, y el precio medio de cada cuerda, pasaría de los 2,35 maravedíes en 1541, a los 4,42 en 1613.

**Tabla 13.- Algunas compras de cuerdas entre 1541 y 1613.**

CONCEPTO	1541	1597	1609	1613
<b>Violero com-</b> <b>prador</b>	Francisco Méndez	Pablo de Herrera	Pablo de Herrera	Pablo de Herrera
<b>Procedencia</b>	Roma y Florencia	Roma		Florencia ( <i>de Lorenço</i> )
<b>Vendedor</b>	Desconocido	Mercaderes italianos	Andrea, distribuidor de Carminati	Rafael Romena
<b>Importe de la compra (mrs.)</b>	54196	35200	28900	124984
<b>Número de mazos</b>	160	100	50	196
<b>Importe por mazo</b>	338,72	352	578	637, 67
<b>Importe por cuerda</b>	2,35	2,44	4,01	4,42

---

paban en gruesas. (RODRÍGUEZ DE SAN PEDRO, Joaquín, *Legislación ultramarina*, Tomo noveno. Madrid, Los señores Viote, Cubas y Vicente, 1867.)

<sup>370</sup> En la voz “cuerda”, del diccionario de la RAE de 1729, aparece una clara alusión a los mazos de doce docenas de cuerdas: Pragmática de tasas, año 1680. Fol. 15:” Cada mazo de cuerdas finas de Florencia, de doce docenas, no pueda pasar de veinte reales”. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua, dedicado a nuestro señor don Phelipe V. Real Academia Española. Tomo segundo, que contiene la letra C.* Madrid, 1729.

Si los mazos de doce docenas serían los comprados al por mayor por los violeros, los mazos de 36 podrían ser los de venta, también llamados “macitos”. Entre las mercaderías que aparecen reguladas en la tasa general de precios de 1627, encontramos las siguientes:

“Cada mazo de cuerdas finas de Florencia, a diez y ocho reales.Cada maço de cuerdas finas de Pisa, a diez y seis reales.Cada maço de cuerdas ordinarias, a seis reales.Cada maço de bordones a seis reales”<sup>371</sup>.

En este documento se reflejan los precios máximos a los que se podían vender las cuerdas. Los precios de compra en 1617 no estarían muy alejados de los de 1613. De cada uno de los mazos de compra se generarían 4 de venta. Suponemos que no todos los mazos comprados por estos violeros referidos se destinarían a la venta en la tienda, sino que muchos de ellos se trasladaron a otros violeros, con márgenes brutos inferiores. Las partidas de cuerdas compradas por Pablo de Herrera que conocemos entre 1597 y 1613, sumaban 346 mazos, si eran de 12 docenas, cada mazo reunía 144 cuerdas, y los 346 totalizarían 49824 cuerdas para vihuelas de mano, vihuelas de arco, arpás y otros instrumentos de cuerda<sup>372</sup>.

Para contrastar los resultados de los cálculos efectuados sobre las operaciones de Herrera descritas, recurrimos a la revisión de algunos de los asientos reflejados en los libros de cuentas de la Capilla Real<sup>373</sup>. La mayor parte de las partidas se valoran a 18 reales por mazo, resultando precios individuales de 17 maravedíes por cuerda. En otras ocasiones, el precio es de 10 maravedíes y son escasas las valoraciones inferiores. Tomando como referencia estos dos datos, comprobamos el enorme margen comercial de estas operaciones. El primero de los valores, calculado en base al precio de compra referido de Pablo de Herrera, de 4,42 maravedíes por cuerda, representaría un diferencial bruto de 284, 61% sobre el precio de compra (626.785,mrs), y en el segundo, del

---

<sup>371</sup> *Tassa general de los precios a que se han de vender las mercaderías y de las hechuras, salarios y jornales y demás cosas contenidas en esta relación...* Madrid. 1627.

<sup>372</sup> Para ponderar desde la perspectiva actual la enorme cantidad de cuerdas resultantes, a partir de las partidas adquiridas por Pablo de Herrera, efectuaremos un cálculo de aproximación, puesto que incluían cuerdas de instrumentos diversos. Divididas por doce unidades, que coincidirían con un juego de encordado más una prima extra, las cuerdas compradas por Herrera en este período, equivaldrían a 4152 juegos. Insistimos en que estas partidas son aleatorias y a ellas hay que sumar otras posteriores muy importantes compradas por el mismo violero y, por supuesto, otras adquiridas por otros talleres. Merecería explorarse este particular, investigando con mayor profundidad las operaciones de compra venta, para extraer conclusiones, que sin duda vendrían a añadir nuevas evidencias a la masiva utilización de instrumentos de cuerda en los Siglos de Oro.

<sup>373</sup> CASARES RODICIO, Emilio, *op.cit* .vol I, 1986.

126,24% (278.017). Además, Herrera, continuó comerciando con cuerdas con posterioridad, a juzgar por la deuda de 1235 reales que reconoce frente a Andrea Carminati en 1626<sup>374</sup>.

Aun siendo prudentes y no cerrando totalmente los cálculos, por circunstancias o variables desconocidas para nosotros, los beneficios obtenidos en la venta de cuerdas, representarían para los violeros importantes ingresos, incluso en los casos de talleres que no adquirían partidas directamente a los mercaderes, sino a los violeros intermedia-rios<sup>375</sup>.

Otro tipo de operaciones de compra venta, en este caso de bienes inmuebles, vuelve a orientarnos sobre las capacidades económicas de algunos violeros. Dentro de este nuevo grupo de documentación, mencionaremos en primer lugar, un testimonio relevante sobre un violero del siglo XV, Lope de Albariel, moro violero de Zaragoza. Compró los bienes muebles e inmuebles de Mahoma Albariel, moro ballestero, por la cantidad de 2500 sueldos, actuando como testigos el pintor Miguel Vallés y Mahoma Bretón, borceguinero<sup>376</sup>. Es una información interesante que nos orienta sobre las capacidades económicas de un violero del siglo XV. Esta cantidad, en moneda jaquesa, aragonesa, equivaldría aproximadamente a unos 42500 maravedíes castellanos. Unas décadas más tarde, el inventario de bienes de otro violero aragonés, Miguel Terradas, vuelve a confirmarnos en la idea de que la actividad artesanal de los violeros zaragozanos parece desenvolverse con holgura. El interesantísimo inventario de 1537, redactado tras su muerte para valorar la herencia que dejó a su pupilo, Miguel, de 14 años de edad, es un documento excepcional porque nos permite conocer la totalidad de las propiedades contenidas en su casa, situada en la parroquia de San Gil de Zaragoza. En la primera parte del inventario, Pedro Cerdá, curador o tutor del joven Miguel, recorre cada una de las salas y dependencias, registrando con el más mínimo detalle todas las pertenencias. Entre estos bienes, aparecen varias piezas de lujo, riquísimo mobiliario, retablos, joyas, armas, vestuario y enseres domésticos, junto a algunas herramientas e instrumentos musicales<sup>377</sup>. Al parecer, la muerte de Miguel Terradas pudo producirse de forma acciden-

<sup>374</sup> AHPM, 22-07-1626. Prot: 2744, fols. 586-93r.

<sup>375</sup> 32.- Duque de Estrada. Manuel, dc 1680.1681. El 10 de julio de 1680, el maestro violero del Rey Francisco López de Lobera, compró 200 paquetes de cuerdas de vihuela, por valor de 800 reales de plata (1200 reales vellón) de Manuel Duque de Estrada, maestro violero de Valladolid, que había muerto en 1681 AHPM, Carta de Pago 21-06-1681, Prot. 12830 folios 203 r.

<sup>376</sup> AHPZ, Martín de Torla, año 1474, f. 1, en PALLARÉS JIMÉNEZ, *op. cit*, vol VII, 2.

<sup>377</sup> Ver apéndice documental, documento núm. 4.

tal o repentina, ya que aparece ante nosotros una verdadera imagen estática de la casa, que refleja el estado puntual en el que se encontraba en ese momento. La mansión era grande, dividida en multitud de dependencias y varios pisos, cuadra y granero. En una de las arcas aparecen unas monedas de diversa procedencia, que suman un montante que superaba los 2000 sueldos jaqueses. Resulta anecdótica la afición de Terradas a la ornitología, o nos ilustra sobre sus inquietudes. En su inventario aparecen varias gabias, dos con un ruiseñor (en una ocasión aparece como *ruxiñol*), otra con un tordo, otra con una calandria y una docena vacías, así como algunas herramientas para construirlas. Terradas pudo complementar quizá sus trabajos como músico, violero y cordero, con la construcción de estas “gabias”, o jaulas. Poco después de registrar este inventario, Pedro Cerdá, tutor del pupilo Miguel, vendió gran parte de estas pertenencias, que aparecen relacionadas con pormenor, indicando el precio de cada una de ellas. Las propiedades vendidas sumaron un montante cercano a los 2800 sueldos jaqueses.

En Castilla, bien entrado el siglo XVI, volvemos a constatar la pujanza de algunos talleres, como el de Mateo Arratia, ya comentado, o el de su colaborador Pablo de Herrera. Los datos de rentabilidad comercial de la explotación de Herrera, sumados a los obtenidos por la construcción de sus instrumentos, situarían a este violero en una posición privilegiada en relación con el resto de los colegas coetáneos. Pablo de Herrera es el ejemplo perfecto de cómo un artesano podía lograr ascender hasta el máximo rango de la escala estamental del propio oficio. Desde su modesta paga de oficial, en el taller de Mateo Arratia, Pablo Herrera, alcanzó un temprano éxito profesional, al que se sumó la enorme cuantía de la dote de su esposa. En 1614 fue nombrado violero oficial del rey Felipe III<sup>378</sup>. Buen indicador de la capacidad económica que logró, son algunas operaciones suntuarias, como los dos candelabros de plata que adquirió en la platería de Ignacio Martínez, aportando como garantía su casa en la calle de las Carretas<sup>379</sup>. Tres años después, Pablo de Herrera solicitó un préstamo de 1000 reales a Gregorio Laçarra-

<sup>378</sup> CASARES RODICIO, *op. cit.*, 1986, p. 151. En voz Mateo de Córdoba, “Y en el libro de asientos de los criados del Rey, nuestro señor, D. Felipe III, del tiempo que fue grefier Ramiro de Zabalza, dice el asiento de Pablo de Herrera: *Pablo de Herrera, violero, fue recibido por violero de S.M. en 1 de enero de 1614 años, y a la margen dice: Sin gajes ni casa de aposento.*”

<sup>379</sup> AHPM, 18-07-1616, Prot: 1344, s/f. ROMANILLOS, *op. cit.*, p. 184.

ga, a devolver en dos meses<sup>380</sup>. En 1632 vuelve a comprar una enorme partida de seda al mercader Bartolomé Pichón, valorada en 2000 reales.<sup>381</sup>

Entre los violeros madrileños activos en el último tercio del siglo XVI y principios del XVII, no solo encontramos ejemplos de pertenencia a élites económicas. Algunos, como Antonio Hidalgo y su mujer Francisca Polanco, hija del violero Juan de Polanco, contaron con los medios suficientes para educar y convertir a su hijo Juan, en uno de los músicos españoles más sobresalientes del siglo XVII<sup>382</sup>. Francisco Hidalgo, al parecer, otro de sus hijos, destacó también como arpista<sup>383</sup>. Antonio Hidalgo, maestro violero, construyó instrumentos de gran calidad y altísimo precio, como vimos. Conocemos, al menos, dos arpas suyas valoradas respectivamente en 500 y 600 reales de veillón, destinadas a los arpistas de la Capilla Real Juan de San Martín y Lope Machado<sup>384</sup>.

Un título muy apetecible, por el reconocimiento que llevaba aparejado y los ingresos seguros que generaba, era el de violero del rey o de la reina. Estos maestros debían mantener la extensa colección de instrumentos de la Real Capilla y construir algunos más. Como el resto de oficiales de la Casa Real, estaban sujetos a la jurisdicción del

---

<sup>380</sup> AHPM, Carta de Pago y Obligación, 21.09-1617, Prot 2731, fol. 637 ¿Se destinaría este importe al pago parcial de la compra de cuerdas que efectuó en 1613?

<sup>381</sup> Nieto Sánchez detecta entre los artesanos de Madrid de la segunda mitad del siglo XVI, una capacidad de consumo que les permitía acceder a objetos suntuarios como emergente grupo social: “los inventarios de familias artesanas y las citas de los cronistas revelan que este colectivo también se vio afectado por esta “pulsión consumista”, de modo que el aumento de la demanda incentivaba la producción y diversificación de artículos de mobiliario, decoración, vidrio, cerámica o instrumentos musicales. Desde 1561 ya estaba en marcha un proceso realimentativo por el que al aumento de artículos de lujo se respondía con sucedáneos destinados a economías más modestas pero con capacidad de consumo”. NIETO SÁNCHEZ, Jose A., *op. cit.* p. 100.

<sup>382</sup> Juan Hidalgo fue nombrado en 1633 arpista y claviarpista de la Capilla real. En 1638 solicitó ser nombrado Familiar del Santo Oficio y en 1640 se convierte en notario de la Inquisición. Colaboró con Calderón de la Barca y en óperas como *La púrpura de la rosa*, compuesta para los espousales de la infanta María Teresa con Luis XIV de Francia. LOLO, Begoña: “Juan Hidalgo”, en *Diccionario de la Música en Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, 2000. p. 283. Según Luis Robledo, “Desde los años 50 su actividad principal se orienta a la composición de música para las fiestas teatrales cortesanas, cuya cima pueden considerarse las óperas *La púrpura de la rosa* (1659) y *Celos, aun del aire matan* (1660). Estimado por sus contemporáneos como el músico teatral por excelencia, continuó componiendo comedias con música y zarzuelas, para la Corte y para los teatros públicos madrileños, hasta su muerte acaecida el 31 de marzo de 1685. Además de música teatral, se conservan de Hidalgo obras vocales de cámara, composiciones religiosas en lengua vulgar y composiciones litúrgicas en latín.” ROBLEDO ESTAIRE, Luis: *Semblanzas de compositores españoles, Juan Hidalgo, 1616-1685*. Fundación Juan March. ([www.march.es](http://www.march.es)).

<sup>383</sup> ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Volume I. Pendragon Press, p. 189.

<sup>384</sup> CASARES RODICIO, *op. cit.*, 1986, en la voz “Antonio Hidalgo”.

mayordomo mayor y eran nombrados por él sin consulta, priorizando a los hijos y deudos de los que hubiesen servido el oficio<sup>385</sup>. La plantilla de la Real Capilla se componía de un maestro de capilla, un teniente de maestro, capellanes de altar, cantores, organistas, arpistas, violones, una vihuela de arco, un archilaúd, bajones, corneta, sacabuche, violinistas, un violero, un maestro de hacer instrumentos y bajones, un copista y un afinador<sup>386</sup>.

Entre los violeros que estuvieron de un modo u otro vinculados a la casa real, mencionaremos a Juan de Rojas Carrión, Pablo de Herrera, Manuel de Vega, Mateo de Ávila Salazar, Francisco de León, Gabriel de Murcia, Francisco López de Lobera, Francisco Quirino o Antonio Hidalgo. Como hemos comentado, el puesto se transmitía en ocasiones por vínculos familiares con otros violeros previos o incluso músicos. Así, Antonio de Zulueta, el 11 de agosto de 1657, al hallarse su tío Manuel de Vega “con algunos achaques que le impedían asistir a ella con la puntualidad que requería, lo sustituyó, con calidad que hubiese de servir las ausencias y enfermedades de su tío”. Al tratarse de una plaza de oficial de manos y sin gajes, no se le formó asiento y así se excusó dar aviso al grefier<sup>387</sup>. Gabriel de Murcia, guitarrero de la Real Capilla, era sobrino del compositor y músico Juan Hidalgo, pero a la vez, se había casado con Luliana de León, hija de Francisco de León, violero de la reina.

Aunque los violeros reales, de alguna manera, ocupaban la cúspide del estamento y su trabajo se remuneraba dignamente, nos sorprende cómo en ocasiones solicitaban pagos apelando a la penuria en la que se encontraban sus familias. Gabriel de Murcia dice “que esta sirbiendo el oficio de violero de dies años a esta parte, y hallarse cargado de obligaciones de mujer e hijos y no hallarse con medios p(ara) su sustento, suplica...alguna ayuda de costa”<sup>388</sup>. Poco después conocemos el importe de sus remunera-

<sup>385</sup> MARTÍNEZ MILLÁN, José: “La transformación institucional de la Cámara de la Casa Real de la Monarquía hispana durante el siglo XVII”. En *La Casa de Borgoña: La Casa del rey de España*, Leuven, 2014, p. 284.

<sup>386</sup> CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino: “Los oficios musicales en la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVII”, en *La Casa de Borgoña: La Casa del rey de España*, Leuven, 2014, p. 241.

<sup>387</sup> CASARES RODICIO, *op. cit.*, 1986, MSS 14026 (173-174). Voz Mateo de Córdoba.

<sup>388</sup> Archivo General del Palacio Real (APR), Sección Real Capilla, Caja 120, Memorial de Gabriel de Murcia de 27 de julio de 1690. RUSSELL, *op.cit.*

ciones por sus gajes como violero desde el 1 de enero de 1699 hasta finales de octubre de 1700, 109.598 maravedíes<sup>389</sup>.

A la vista de todos los datos anteriores, podemos concluir que hubo algunos violeros que alcanzaron posicionarse económicamente en un nivel aceptable. Las bases de la estabilidad eran el éxito profesional y la pertenencia a un núcleo social cerrado que se fue cohesionando con matrimonios entre diferentes familias. En paralelo, encontramos otro grupo, de cierta relevancia, que comparte su actividad con otras ocupaciones y que merecerá comentarios más adelante.

### **II. 5.3.- Violeras y mujeres de violeros.**

Los jóvenes violeros, tras superar las pruebas de oficialía o maestría y abrir tienda propia, iniciarían la actividad con la corta asignación del maestro, en su caso, tras acabar su aprendizaje, algunas herramientas y la dote de sus mujeres. La costumbre de regalar ropa al finalizar el contrato de aprendizaje era común a otros gremios artesanos. La minuciosa descripción del vestuario marcaba un mínimo de calidad que pudo tener mucho que ver con la dignidad que los oficiales violeros debían ostentar en una sociedad urbana en la que se valoraba el lujo en el vestir, especialmente entre los artesanos. Jaqueline Ferrera aporta algunos testimonios críticos de moralistas o viajeros, respecto a los excesos en el vestir entre los artesanos que imitaban a las clases nobiliarias<sup>390</sup>.

El importe de la dote dependía de diversos factores de la familia de origen, como el número de hermanos o las capacidades económicas de los padres. Era una asignación casi obligatoria y aunque ésta fuera miserable, socialmente era poco honroso que las novias concurrieran al matrimonio sin ella. Miembros de la iglesia o particulares pudentes llegaban a dotar a algunas doncellas pobres, o incluso institucionalizaban donaciones públicas para este fin. Dándose la circunstancia de que gran parte de las novias eran hijas de violeros, la cuantía de las dotes se convierte en otro interesante indicio del poder económico y estatus social.

<sup>389</sup> APR: Caja 731/32, papel 5B.: “el Rey. Testamentarios de sus M(a)g(esta)des Catholicas y demas Personas R(ea)l(e)s Descargos Libreis a Gabriel de Murzia o a q(ue)uen por el su partte le (sic) z(u)ma 109.598 m(a)r(avedi)s questo de haver por sus gajes de Violero de la Real Capilla desde 1º de Henero de 1696 hasta fin de Octubre de 1700 como ha constado por zerttificazion de Dn Joseph Martinez Grefier ynterino que fue de mi Real Casa... RUSSELL, op.cit, p. 241.

<sup>390</sup> FERRERA, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, segunda edición, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

Los hermanos Andrés y Francisco Contreras se casaron en 1555. El primero con Francisca de Peñaranda, que aportó 33.000 maravedíes, el segundo con María Mexía, hija de un carnicero, cuya dote fue de 50.000<sup>391</sup>. Ana Gómez, viuda de Cristóbal de Castroverde<sup>392</sup>, aportó cien ducados en su matrimonio con Juan de Borgoña, equivalentes a 37.500 mrs., resultantes de la venta de las propiedades de su padre en Valladolid. Al morir, Ana testó a favor de Juan López, hijo de su primer matrimonio. La segunda esposa de Juan de Borgoña, Catalina Muñoz, aportó en 1596 como dote, un viñedo heredado de su madre, Juana Benavente<sup>393</sup>.

La cédula de capitulación matrimonial de Gabriel de Moferriz, *vigolero* y Thomasa de Alegría, hija del doctor en medicina Matheo Brun, suscrita el 25 de mayo de 1588, ante el notario Juan Moles<sup>394</sup>, describe las propiedades que cada uno de ellos aporta al matrimonio. Gabriel, “unas casas suyas sitias en la moreria cerrada y parrochia de San Gil que confrontan con casas de los herederos de Micer Castillo y con patios de Miguel Olmedas y con dos calles publicas”, más tres mil sueldos jaqueses en efectivo, moneda aragonesa que equivalía aproximadamente a 51.000 maravedíes castellanos. Por su lado, Thomasa aportó en vestidos y joyas dos mil sueldos jaqueses, 34.000 maravedíes, en concepto de dote y ajuar (*axubar*). La dote de Thomasa fue donada por su tío, mosen Juan de Nájera, mientras su padre, Matheo Brun, se comprometía a transmitirle todos sus bienes como herencia tras su muerte. Gabriel, como hemos visto, pertenecía a una prestigiosa familia morisca de constructores de instrumentos musicales, su aportación al matrimonio era importante, superior a la media de otros jóvenes coetáneos. Del mismo modo, la dote de Thomasa era de un nivel medio-alto. El matrimonio, más allá de indicarnos el status razonablemente alto de ambos, es una magnífica muestra, aunque excepcional, de la convivencia entre moriscos y cristianos viejos pertenecientes al artesanado medio-alto.

En un escalafón superior a los ejemplos anteriores se situaban Ana de San Juan y Pablo de Herrera. La dote de Ana (1626), es la mayor que conocemos para la esposa de un violero, ascendía a 17641 reales (599794 mrs.). Pablo de Herrera, gracias a los inten-

<sup>391</sup> ROMANILLOS, *op.cit.*, p. 86.

<sup>392</sup> En la librería de Cristóbal de Castroverde, en 1542, la inquisición requisó el libro *Ap. Hugo-nem Aporta*, por estar incluido en la lista de los libros prohibidos del *Memorial de los libros prohibidos que mantiene el tribunal de la Santa Inquisición de Sevilla, en los casos en que haya de tomarse alguna determinación*. LEÓN DE LA VEGA, Manuel, *op.cit.*, p. 540.

<sup>393</sup> ROMANILLOS, *op. cit.*, p. 43.

<sup>394</sup> APNZ, Juan Moles, notario, 1588.

sos movimientos mercantiles que desarrolló y a su privilegiada posición como violero del rey Felipe III, inventarió propiedades por valor de 2939 reales (99926 mrs.) menos una deuda de 135 reales con Andrea Carminati. Según Ibáñez Pérez<sup>395</sup>, la mayor parte de las dotes del pueblo llano oscilaban entre los 1000 y los 500 maravedíes, las de las esposas de los referidos violeros superaban a mucha distancia estos valores.

Otro ejemplo del valor de los activos de un violero, al casarse, la encontramos en la persona de Pablo de Carranza, violero que trabajó en Madrid durante el último tercio del siglo XVI. Casó en segundas nupcias con la viuda María Gutiérrez, sus propiedades en ese momento, recogidas en un inventario de 1594 ascendían a la suma de 100 duca-dos (37500 mrs)<sup>396</sup>.

Los datos anteriores nos permiten sumar una nueva estela a nuestro mosaico. Comparadas estas cantidades, con las estudiadas por especialistas en historia social y sin dejar de puntualizar su carácter esporádico, resultan superiores a la media que suele establecerse para el pueblo llano. El matrimonio, además de representar un hito económico clave en la vida de los violeros, implicaba toda una serie de cambios en su posicionamiento gremial. Al menos, en el caso sevillano, advertíamos una clara diferenciación entre los violeros solteros y los casados. Los primeros, aun habiendo sido examinados, en el reparto de las maderas, solo podían tener derecho a la mitad que los casados. Esta limitación en los derechos de compra, establecida en las ordenanzas de 1502, podría estar motivada en la supuesta reducción de la actividad de su taller, ya que las mujeres de los oficiales solían trabajar en la propia tienda y en otras tareas propias del obrador. Veíamos también, cómo a los aprendices, se les inicia en la profesión, precisamente en la tienda, complementando las tareas de las mujeres. Además de la venta de instrumentos, cuerdas y muy posiblemente libros de música, en la tienda se desarrollaban procesos importantes, de acabado, como, por ejemplo, el encordado de los instrumentos.

El derecho de apertura de las tiendas, como veíamos, lo adquirían los violeros una vez superadas las pruebas de examen, pero no era una facultad personal, al modo de un título individual, sino que se confería a la tienda, como concepto, o unidad productiva. Así, tras el fallecimiento del violero, su viuda, de acuerdo al artículo 16 de las ordenanzas sevillanas, heredaba esos derechos para toda su vida, con las dos únicas

<sup>395</sup> IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*. Burgos, Autor-Editor, 1990, pp. 490-491.

<sup>396</sup> AHPM, *Carta de Dote*, 28-4-1594, Prot. 740, folios 513-20r.

salvedades de que no se volviese a casar y viviese castamente. De casarse de nuevo y no hacerlo con un oficial violero, perdería los derechos y la tienda debería ser cerrada<sup>397</sup>. De algún modo, las ordenanzas de Sevilla, aunque no exigían conocimientos a las mujeres de los violeros, parecen reconocer implícitamente su capacidad para mantener la tienda abierta, lo que de algún modo precisaba que incluso pudieran construir instrumentos.

Más claridad al respecto, nos ofrecen las ordenanzas de los *violeiros* lisboetas especializados en la manufactura de cuerdas, también llamados corderos. En Lisboa podían examinarse sus mujeres :

“E porque as mais pessoas que o dito offício usao sao molheres e seraia Inconveniente nao se acharem homens que seiao juizes e examinadores para meter o offício em orden, mandaq; daqui em diante quando alguma molher cassada com violeiro se quiser examinar do dito officio de fazer cordas nao vse delle sem seu marido ser tambem examinado. E a que o contrario fezer pagaraa mil reaes a metade para as obras da Cidade a a outra para quem a acusar. E todas as mais molheres assim solteiras como casadas poderao ser examinadas e usar do dito offício liuremente, ajnda que seus maridos nao seiao delle examinados”<sup>398</sup>.

De nuevo, los corderos de Madrid, dedicaban una de sus ordenanzas a las mujeres:

“8.- La octava que las mugeres que queden viudas de Mtro del dho oficio puedan tener obrador sin oficial por un año y dia como es costumbre en los demás oficios y pasado el dho tiempo no lo pueda tener sino fuere como oficial exsaminado”<sup>399</sup>.

El plazo que se concede a las viudas de maestros, por un año, se mantuvo en las ordenanzas de Toledo:

“Yten que qualquiera mujer de maestro del dicho arte que enviudare pueda tener tienda un año y que pasado el dicho año la zierre o tenga un oficial exsaminado con que te niéndole pueda tener la dicha tienda asta que se case otra vez”.

En Toledo se restringen notablemente los derechos de las viudas, en relación a Sevilla. De hecho, el sentido de estas disposiciones, es muy diferente. La licencia no se asocia al concepto tienda, sino al de violero y el permiso para mantenerla abierta durante un año, respondía a la necesidad de vender las existencias. Era un plazo, por lo tanto, para cerrar el negocio, que solo se interrumpiría, de contratar la viuda a un oficial debi-

<sup>397</sup> Ordenanzas de violeros de Sevilla, *op.cit*, “De los carpinteros”, núm. 16, fol. 148.

<sup>398</sup> *Liuro dos Regiments dos officiaes mecánicos...cap. XLII Do Regimento dos que facem cordas de viola* (11).

<sup>399</sup> ORDENANZAS DE LOS FABRICANTES DE CUERDAS, MADRID, 1679. AHPM, Prot. Núm. 10359 de Mateo de Ivaizabal, fol. 98 y 99 r. En Louis Jambou: “La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle”, en *Revista de Musicología*, IX, 2 (1986), pp. 446-448.

damente examinado, o bien, de casarse de nuevo con un violero. Aunque en cada ciudad pudo haber diferentes variantes, quizá ese fuera en estado en el que se encontraba Leonor Rodríguez, una violera de Badajoz, viuda del violero Manuel Álvarez. Aparece en la lista de los cofrades más antiguos de la cofradía de San José de carpinteros de Badajoz, en 1612. En esta lista, aparecen los nombres de otras viudas de carpinteros. Manuel Álvarez será el mismo que otras veces aparezca como Alvaler<sup>400</sup>.

En la agresión que sufrió Antonio Lobera en Alcalá de Henares, que anteriormente hemos estudiado, su mujer, Antonia de Lara, estaba trabajando junto a él<sup>401</sup>. Aparece como la responsable de la tienda, cuidando de las guitarras y el resto de los instrumentos expuestos. Esta sería una tarea habitual ejercida por las mujeres, mientras sus maridos construían o reparaban en el taller. El Romancero General editado en 1614, entre sutiles metáforas, nos ofrece una descriptiva escena en la que aparece la mujer de un violero, ayudando a su marido en el encordado de las guitarras:

“...Con la del violero,/ Que vive de cara/ Comunica mucho/y son como hermanas./Ella es de la vida,/ y tambien muchacha/ y con su marido/encuerda guitarras./ El busca las primas/ frescas de Alemania / y ella las terceras/ de la tierra, y rancias./ El mira las cuerdas,/que solas dos hagan,/ y ella, por no serlo / haze las que bastan./Y otras mil cosillas /que el hombre se calla,/ por tener presente/ la amistad pasada./ Otro la celebre/ como a la escrivana /hasta hazer entre ellas/ la traviesa pata”<sup>402</sup>.

El aprendizaje, no estipulado oficialmente, por línea femenina, en el caso de las hijas de los violeros, parece demostrado, aunque solo podamos disponer de un solo dato, el de Luliana de León, hija del violero de la reina Francisco de León. Tras la muerte de su padre, ejerció el oficio provisionalmente: “y que ella a servido por sobstituto el oficio despues que murió su Padre”<sup>403</sup>. Más adelante, se casaría con el violero Gabriel de Murcia.

<sup>400</sup> RODRIGUEZ-MOÑIÑO, A. “La escultura en Badajoz durante el siglo XVI”, en *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid*. Curso 1945-46. Valladolid, (1946). P-130, p. 114.

<sup>401</sup> Ver Cap. 2.7.1.

<sup>402</sup> FLORES, Pedro: *Romancero General, en que se contienen todos los Romances que andan impressos, aora nuevamente añadido, y emendado por Pedro Flores*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1614, pp. 287-288.

<sup>403</sup> Madrid, 22 de febrero de 1682. RUSSELL, Craig H. Santiago de Murcia’s “Codice Saldívar n°. 4” A treasury of guitar music from baroque Mexico. Vol. 1. : Universidad de Illinois, 1995, p.240.

## II.6.- EL VIOLEIRO MATEO ARRATIA, UN EJEMPLO SINGULAR.

### II.6.1.- Antecedentes.

Uno de los violeros más conocidos fue Mateo Arratia. Con anterioridad a la aparición del interesantísimo documento que hemos localizado en el Archivo de la Inquisición, y que más adelante estudiaremos, ya conocíamos algunas noticias biográficas sobre él. La primera, localizada por Reynaud, databa de 1560. Por ella sabíamos que vivía frente a la catedral de Toledo<sup>404</sup>. En 1573 tomó como aprendiz a Justo de Aguilera, de catorce años de edad, por un período de cuatro años.<sup>405</sup> En 1575 muere María de Tofiño, mujer de Mateo de Arratia y viuda de otro violero, Juan de Portillo. Fue entonces cuando Pedro Tofiño evaluó la herramienta de Mateo de Arratia, instrumentos y madera, documento excepcional, por ser el inventario de un violero que refleja un mayor número de existencias entre todos los conservados en el siglo XVI.<sup>406</sup>

Contábamos también con informaciones relativas a ciertas transacciones comerciales que realizó, como en 1574, cuando Mateo de Arratia declaró que debía al comerciante Juan Carrasco de Toledo 178 reales de plata españoles por haberle comprado 6 arrobas y 15 libras de ébano, cantidad que se pagaría en dos plazos.<sup>407</sup> En 1576 Mateo de Arratia pagó 1.496 maravedíes en concepto del pago de impuestos devengados por la compra de madera.

Conocíamos otras pistas sobre su actividad y el entorno social en el que se desenvolvía. Nos llama especialmente la atención la compra de un esclavo negro de

<sup>404</sup> REYNAUD, François: *La Polyphonie Tolédane et son Milieu des Premiers Témoignages aux Environs de 1600*, Paris CNRS, 1996.

<sup>405</sup> REYNAUD, François: “Les luthiers Tolédans au XVI siecle”, en *Tolède et L’expansion Urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Rencontres de la Casa de Velázquez, 1991, AHPT, Carta de Aprendizaje, 10-8-1573, fols. 449-r.

<sup>406</sup> AHPT, 30-6-1575, Prot. 1564, fols 930-33r. REYNAUD, *op.cit.*, 1991.

<sup>407</sup> AHPT, *Carta de pago*, 17-3-1574, prot.1997, fol 146r, REYNAUD, *op.cit.*, 1991.

veintiséis años de edad en 1578, por el que pagó 22.125 maravedíes. Lo señaló con su marca en ambas mejillas y lo calificó como borracho y ladrón<sup>408</sup>. La riqueza de su inventario es muestra de su prolífica actividad, corroborada por el contrato que firmó en 1589 con el violero de Sevilla Pablo de Herrera por diez meses. Arratia le proporcionaría alojamiento, hospedaje y un salario de 782 maravedíes mensuales a cambio de su trabajo. Mateo de Arratia se hizo cargo de la deuda de 3740 maravedíes que Pablo de Herrera había contraído por la compra de cierto material.<sup>409</sup> En el inventario de los elementos que se tomaron en el matrimonio de Juan de Herrera, se incluyeron dos guitarras por un valor de 66 reales, una de ellas construida hecha por un famoso violero sevillano y la otra obra de Arratia, “dos guitarras la uña de Arratia del laço mordido y la otra ni más ni menos de un maestro afamado de Sevilla, Sesenta y seys reales”.<sup>410</sup> El instrumento sevillano, con mucha probabilidad podría ser obra de su colaborador Pablo Herrera. La última noticia que recogen Romanillos y Harris Winspear data de 1594, cuando Mateo Arratia vivía en la calle del Hombre de Palo<sup>411</sup>.

Antes hablábamos de ese anhelado mosaico de informaciones y de la necesidad de ir completándolo. A los datos anteriores, sumaremos ahora un nuevo documento que recoge un proceso inquisitorial contra Mateo Arratia por herejía. Añadiremos informaciones biográficas. Desde la perspectiva que más nos atrae, podremos acercarnos al ambiente de uno de los talleres de violeros en el que trabajó y tendremos nuevas pistas sobre las relaciones personales entre los artesanos. Estos aspectos son muy relevantes, por la falta de informaciones al respecto.

De un modo complementario, el legajo no se limita a estos semblantes y transcendiéndolos, se adentra en los ambientes urbanos de la época. Los conflictos entre muchos de los testigos, las intrigas en el interior de la prisión, el corrupto comportamiento de su alcaide, las pesquisas de los familiares y oficiales del Santo Oficio en los interrogatorios, las técnicas de persuasión y tormento, no nos dejan indiferentes y mueven en nosotros resonancias en la misma octava que todo el inframundo descrito en las novelas picarescas coetáneas, pero con armónicos más precisos, porque aun pareciendo literarios, son históricos. Toda una galería de picaruelos personajes con los que Mateo man-

<sup>408</sup> ROMANILLOS, *op.cit*, p. 23.

<sup>409</sup> REYNAUD, *op.cit*, 1996.

<sup>410</sup> AHPT, 28-5-1590, Prot. 2059, fols.811-13r, citado por REYNAUD, *op.cit*, 1991

<sup>411</sup> ROMANILLOS Y HARRIS WINSPEAR, *op. cit*, p.23.

tuvo relaciones variopintas, entre los que no falta una buscona que parece facsímile de la mismísima Celestina, la “Piçana”, desfilará ante nosotros a través de míseros y ruines ambientes tabernarios y carcelarios, no más sórdidos que las sombrías salas en las que se desarrollan los interrogatorios de los inquisidores.

Finalmente, señalaremos las reiteradas alusiones a la soberbia o rebelde personalidad de este ser humano singular. Su irreverente comportamiento, entre blasfemias, amenazas y agresiones. Su bizarría en los interrogatorios y tormentos a los que es sometido, sorprenden y asustan a los oficiales del Santo Oficio, a la vez que nos perfilan una personalidad compleja y nos trazan un detallado retrato psicológico. A sus disidencias religiosas y arrogantes costumbres, se unen notables habilidades mecánicas y sociales. Consigue organizar una fuga de presos, abriendo todas las puertas y rejas de uno de los presidios mejor custodiados del Santo Oficio, mediante dispositivos diseñados por él mismo con tan solo los materiales que él y sus secuaces compraron al mismísimo alcaide. Y por si fuera poco, frustra la huida, convenciendo a los presos para que volvieran dentro, cuando ya estaban a punto de saltar por la ventana, volviendo a reorganizar unos días después una segunda fuga que concluye con un episodio digno de haber sido relatado en la mejor de las novelas picarescas de aquellos años.

## II.6.2.- El documento.

El documento, que se conserva en el Archivo de la Inquisición<sup>412</sup>, consta de 46 folios escritos a doble cara por varias manos, predominando la del notario Agustín Yllán, en escritura procesal de difícil transcripción.<sup>413</sup>

La documentación acumulada dio lugar a un legajo en el que se recogen informaciones muy interesantes sobre diferentes aspectos de la vida de este violero, su entorno, los ambientes que rodeaban a los talleres, abundantes alusiones sobre otros muchos violeros con los que convivió de forma amigable, en la mayor parte de casos y

<sup>412</sup> Archivo Histórico Nacional, Inquisición (AHN). Tribunal de Toledo, causas de fe, herejías. Arratia, Mateo de 1554-1558. ES.28079.AHN/1.1.56.6//INQUISICIÓN, Leg.98,Exp.4. Apéndice documental, doc. Núm. 5.

<sup>413</sup> No olvidemos lo que don Quijote decía sobre este tipo de escritura a Sancho cuando le mandó escribir una carta a Dulcinea: “y tú tendrás cuidado de hacerla trasladar en papel, de buena letra, en el primer lugar que hallares donde haya maestro de escuela de muchachos, o, si no, cualquiera sacristán te la trasladará; y no se la des a trasladar a ningún escribano, que hacen letra procesada, que no la entenderá Satanás”.

hostil, en otros. Además de todos estos contenidos de enorme interés para el estudio de la actividad de los violeros y sus talleres, el proceso detalla hasta el más mínimo detalle los hábitos blasfemos y herejes de los que se le acusa, poniendo de manifiesto la compleja personalidad de Mateo Arratia y aportando valiosas informaciones para la historia de las mentalidades.

Se estructura en cinco apartados: primer proceso; segundo proceso; permanencia en prisión y fuga; un resumen final de lo sucedido; y la sentencia. Se inicia el 9 de octubre de 1554 y concluye el 11 de agosto de 1558. El legajo, además de reflejar la secuencia de hechos y testimonios recogidos por el notario, carta del procurador fiscal y sentencias, incluye cuatro cartas de Mateo y de una de dos presos. La primera de las cartas de Mateo fue escrita en agosto de 1557, para pedir la restitución contra las declaraciones de los testigos por considerarlas falsas, motivadas por el odio y enemistad capital que, según él, le tenían. A la vez, pedía el nombramiento de abonos que declarasen en su favor. La segunda, sin fechar, podría haber sido escrita en octubre de 1557, tras la muerte de su padre. En ella solicita que se le dé licencia para ir a Valladolid para asistir al reparto de los bienes de su padre entre los herederos, permiso que es concedido por el Santo Oficio por un período de seis meses. La tercera, fechada en 19 de marzo de 1558, la dirige desde la cárcel al licenciado Briceño, dando explicaciones sobre una denuncia previa presentada por dos presos, tras un turbio incidente del que Mateo fue protagonista. La cuarta, de 12 de mayo de 1558, es una carta de súplica desde la cárcel, pidiendo la libertad. La única de estas cartas escrita y firmada por él, es la fechada el 19 de marzo. La escritura de Mateo es suelta y bonita, aunque vaya cargada de abreviaturas como era habitual. Advertimos en ella algunos errores en la separación de sílabas.

### **II.6.3.- Blasfemias en el ventorro.**

Los primeros datos de interés que nos aporta el proceso son la fecha de nacimiento de Mateo Arratia, 1532, y el nombre de sus padres, el vizcaíno Pedro Arratia, violero afincado en Valladolid, e Inés Zapata. En 1544, año en el que se inicia el proceso, Mateo tenía 22 años.

El proceso se abre el 9 de octubre de 1554, con la comparecencia de Marta Ruiz, la *Piçana*, mesonera de sesenta años de edad y Juan Delgado, su marido, de treinta y seis, ante la audiencia del Santo Oficio de la Inquisición, presidida por el licenciado

Francisco Orozco de Arce, para denunciar a Mateo Arratia por blasfemia. Ambos denunciantes sostenían que Mateo Arratia, violero que “vive cabio un boticario en la çapatería de obrar” se enojó porque no le permitieron comer en su misma mesa, sino en otra y que por este motivo blasfemó de forma reiterada, “se asio de las barbas e dixo no creo en Dios, e descreo de Dios, e se lo reprehendio este testigo, e dicho Mateo de Arratia dixo que no dice nada”.

A continuación atestiguó su marido, Juan Delgado, en términos similares, añadiendo la información de que Arratia trabajaba como violero en el taller de Portillo, a su vez, “vigolero cabio en la de Juan de Valle, tornero”.<sup>414</sup> Tras estas primeras acusaciones, el inquisidor Orozco de Arce llamó como testigo a otro violero, Yuste de Aguilera, de veintiún años de edad, que vivía en el Solarejo. Desconocemos el motivo o motivos por los que este joven fue interrogado, pero intuimos que su similar edad, la descripción de escenas compartidas con Mateo y la forma en que suaviza sus comentarios, denotan cierta cercanía que pudiera derivar de la pertenencia al mismo taller, es decir al de Juan de Portillo, aunque este supuesto nunca se confirma de un modo claro en el documento. Yuste declaró ante el licenciado Orozco de Arce el diecinueve de septiembre de 1554<sup>415</sup>. A las preguntas del inquisidor respondió

“Dixo que no sabe de otra cosa salvo que este testigo conoce a un Matheo de Arratia violero oficial de Portillo, al qual a oydo este testigo una e dos veces las que dixo por vida de Dios estando en la casa tienda de dicho Portillo, avra como dos o tres meses , y estando con Guadalupe aviandos (...), estando riñendo el dicho Matheo dixo esta vez por vida de Dios e no se acuerda si le ha oydo otras blasfemias que si se acordara lo dirá, preguntado de odio dice que no se le tiene.”<sup>416</sup>

Aguilera, que intervendrá en numerosas ocasiones como testigo a lo largo de este proceso, nos aporta en esta primera declaración pistas de enorme interés para el estudio de la relación entre violeros, a la vez que nos añade información a las escuetas citas que hasta ahora teníamos sobre el violero Guadalupe. Sobre ambos asuntos refle-

<sup>414</sup> Entiéndase la expresión *cabo en como al final de, detrás de*.

<sup>415</sup> El toledano Francisco Orozco de Arce, en años posteriores aparece como inquisidor general del reino de Sicilia. En 1559 fue nombrado arzobispo de Palermo. Murió el 11 de octubre de 1561. FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel: *Obispos de la Provincia de Toledo, 1500-2000*. Toledo, Estudio Teológico de San Idelfonso, 2000, p .56.

<sup>416</sup> La vihuela conservada en el Musée Jacquemart-André de Paris, lleva un rótulo al fuego en el clavijero, en el lado de los graves, que dice: *Guadalupe*. Hay otros violeros apellidados Guadalupe, localizados en Jaén y en Valencia. Este Guadalupe, con el que discute Mateo Arratia en 1554, pudo ser Juan Guadalupe, violero toledano que trabajó durante un breve período de tiempo con el violero Rodrigo de Ayllón en 1525. REYNAUD, *op.cit*, 1996.

xionaremos más adelante. Esta primera alusión al carácter violento o pendenciero de Arratia, no será la única y a lo largo de la causa se sucederán otras similares.

El 23 de octubre de 1544, el inquisidor Francisco Orozco de Arce llamó a Mateo Arratia, de veintidós años de edad, *vigolero*, natural de Valladolid, que trabajaba en casa de Juan de Portillo, *vigolero*. Se presentó como hijo del *vigolero* vallisoletano Pedro Arratia, que era vizcaíno, y de Ynés Zapata y dijo de ellos que eran tenidos por hidalgos y cristianos viejos. Al ser preguntado si conocía los motivos por los que había sido llamado, dijo que él “es malo e avra dicho algunas cosas mal dichas”. El inquisidor le ordenó que contase lo que se acordase haber dicho y Mateo Arratia respondió “que este declarante en comidas e bebidas es desarreglado e avra dicho algunas veces por vida de Dios y en Medina del Campo dixo (*por vi*, tachado) pese a Dios”. El inquisidor le preguntó si había dicho alguna vez sobre sus blasfemias, pensando que además oculataba otras cosas más graves que habría cometido o dicho y que ahora callaba “sabia y maliciosamente”. Ante la actitud arrogante de Arratia, se extiende en una larga disertación e insiste al violero para que aclare y confiese si ha dicho “no creo en Dios y descreo de Dios”, como le constaba por diferentes informantes. Le promete que de confesarlo, gozaría de “la misericordia que se usa en este Santo Oficio, a lo que Mateo Arratia responde que bien puede ser avello dicho, pero que no se aquerda”. El inquisidor, al no conseguir romper el silencio de Arratia, lo condenó a ser azotado y no poder salir de la ciudad de Toledo.

Tras varias amonestaciones, que se sucedieron del 25 al 27 de octubre, la primera parte del proceso concluía con una sentencia emitida por Alonso Sánchez, capellán del Santo Oficio y Ortiz de Funes, promotor fiscal. Acusaron a Mateo Arratia, “vigolero vezino de Valladolid y estante en esta ciudad de Toledo por herejía, blasfemo e sospechoso de hereje”, resumiendo los hechos que la motivaron en los siguientes términos:

“Especialmente como hombre que tiene costumbre de blasfemar de Dios Nuestro Señor por cualquier cosa y estado y lugar, estando en cierta casa desta ciudad por punto de querer comer, porque le ponyan otra mesa aparte e no con ciertas personas que comyan en otra, de dicho Matheo de Arratia, violero, se aoyo de las barvas e dixo siete u ocho veces a reo no creo en Dios y (reniego, tachado) descreo de Dios.

Ytem, que ansi mesmo, dicho Matheo de Arratia estando jugando ha dicho mas de otras seys veces ansí no creo en Dios y pese a Dios.

Ytem, que ansi mismo, el dicho Matheo de Arratia ha dicho estas mismas veces ansi en esta ciudad de dos o tres meses a esta parte como fuera della por vida de Dios”.

La primera sentencia declaró a Mateo Arratia “aver sido y ser heretico, blasfemo y sospechoso de hereje de Nuestra Santa Fe Católica”, confiscando todos sus bienes y hacienda. Se le ordenó comparecer para que manifestara las intenciones que tuvo al obrar de esta forma y fue sometido a “question de tormento” sobre lo no confesado. Mateo Arratia, más tarde reconocería haber dicho “pese a Dios” en casa de Juan Delgado, negando todo lo demás.

#### **II.6.4.- Inicio del segundo proceso. Enemistad con Juan Delgado.**

Transcurridos tres años desde el proceso de 1554, se reabrió el caso el diecisiete de agosto de 1557, tras haberse recibido nuevas acusaciones contra él. Se le ordenó que no saliera de la ciudad de Toledo, bajo pena de excomunión. Ahora Mateo Arratia vivía en la Rúa Vieja y tenía veinticuatro años de edad. Aparece ya como un violero independiente, con taller propio. Este hecho nos permite concluir que Mateo ya había sido examinado y había superado las pruebas satisfactoriamente. Sin contar con evidencias documentales que demuestren que en Toledo existiría una reglamentación similar a la sevillana, ya que hasta 1617, como vimos, no se aprueban las ordenanzas, todos los indicios parecen certificar esta similitud. Mateo Arratia iniciaría su carrera con cierta holgura, permitiéndose la licencia de acudir a comer al ventorro con regularidad, al menos, durante el tiempo anterior a la presencia de su mujer Leonor en Toledo.

El 18 de agosto fue interrogado por el promotor fiscal Gaspar Muñoz de Siero, quien aceptó sus confesiones, pero decidió revisar los testimonios que había contra él en los libros registros del Santo Oficio. Mateo Arratia le pidió que se hiciese con brevedad. Se reabría el caso recordando las deposiciones de 1554 y Siero publicaba los antiguos testimonios, archivados por el promotor fiscal. El 23 de agosto de 1557, el canónigo Pedro Cebrián le proveyó de un curador, por ser mayor de quince años y menor de veinticinco. El curador, Bartolomé Cabello, alcaide de la cárcel del Santo Oficio, tras jurar la cura prometió que “donde viese un provecho se lo allegara e si daño, se lo arrestara”. Así mismo, debía darle buen consejo y no dejarle indefenso. Mateo, tras aceptar a su nuevo curador, se ratificó en todo lo que antes había manifestado.

La defensa urdió una estrategia que consistía en desacreditar a los testigos, considerándolos enemigos capitales de Mateo, pidiendo abonos que declarasen en su favor. Redactaron cinco preguntas para interrogar a los testigos presentados por Mateo Arratia.

Las cuestiones versaban sobre el conocimiento que estos abonos pudieran tener sobre la persona de Mateo Arratia, su condición de cristiano viejo e hidalgo, si sabían si como buen cristiano se confesaba y comulgaba al menos una vez al año; si cumplía con estas obligaciones con regularidad, o si hacía obras de buen cristiano. Mateo reunió para su defensa a los siguientes abonos: El cura de Santa Justa, Yuste de Aguilera; Luis de Ayllón y Miguel de Arévalo. Sorprende la improvisada elección de estos testigos, puesto que el primero de ellos declaró no conocerle y el último que no entendía las preguntas, reduciéndose las declaraciones favorables a dos únicos testigos, los violeros Luis y Yuste. El interrogatorio se desarrolló durante el 31 de agosto de 1557, ante Pedro Cebrián.

Luis de Ayllón, de 34 años de edad, pertenecía a una de las familias más importantes de violeros de Toledo. Su testimonio se limitó a informar que hacía cinco o seis años que lo conocía, que era cristiano viejo e hidalgo y que desconocía sus hábitos religiosos, aunque le creía buen cristiano, puesto que le había visto algunas veces en misa.

Yuste de Aguilera, de veinticuatro años de edad, como Mateo, manifestó que lo conocía desde hacía siete años. A la segunda pregunta dijo que “a oydo dezir a algunas personas que vienen de su tierra del dicho Mateo de Arratia que es cristiano viejo e fígosalgo”. Al igual que Ayllón, no puede verificar que Mateo confesara y comulgara al menos una vez al año, pero reconoció haber ido con Mateo en varias ocasiones a misa. De nuevo esta afirmación nos acerca a la posibilidad de que ambos fueran compañeros de aprendizaje con Juan Portillo. Sorprende cómo no se pronunciara respecto de las obras de buen cristiano de Mateo, diciendo que desconocía este punto. Yuste, con esta estrategia elusiva intentaría soslayar esta comprometedora pregunta, ya que según veremos a lo largo del proceso, era la persona que mejor lo conocía.

Los inquisidores prepararon una segunda tanda de preguntas a la par que la defensa nombraba nuevos abonos. El nuevo interrogatorio pretendía averiguar las características de la relación existente entre Mateo y los ventorreros Juan Delgado y “La Piçana”, su mujer:

“Primeramente si conocen a las dichas personas.

Ytem, si (saben, tachado) conocen a Juan Delgado y a la Piçana, su muger, vecinos desta ciudad de Toledo, tavernero y panadero que biven a la parroquia de la Madalena, junto al canonygo Tellez.

Ytem, si saben, crehen, vieron y oyeron dezir que el susodicho y cada uno dellos son enemigos capitales del dicho Mateo de Arratia y an e lo eran por el mes de septiembre y estas y antes y después del año pasado de 1554 hasta agora, por causa que los susodichos tuvieron sospecha que avía violado la virginidad de una criada suya que se dize María de Yevenes. Por lo que le dieron quenta del dicho Matheo de Arratia criminal y lo tuvieron Preso en la carcel Real...y le siguieron hasta dar dos semanas y le alló

de....(le dio palabra de Dios, tachado)" y el de las alzadas le condeno con mil maravellidos para la moça y está el pleyto en medio, en grado de apelación.

Ytem, si saben (...) que el dicho Juan Delgado y el dicho Matheo de Arratia an avido muy malas palabras muchas veces con a cuchilladas, de veces a veces de donde a resultado grande enemistad hasta el día de oy

Ytem, si saben que la dicha Piçana es muger de mala lengua y mal (...) e quando la conocen.

Ytem, si saben que el dicho Juan Delgado y la dicha su muger son personas viles (..), de poco crédito, taberneros, vodegoneros y por tales avido y tenidos y comunmente reputados y tales personas (...) no ser de verdad ni crédito".

El curador quería demostrar, por cualquier medio, la enemistad latente entre Juan Delgado y Mateo Arratia, para así poder inhabilitarlo como testigo, o al menos, rebajar el peso de sus acusaciones ante el tribunal inquisidor. Su plan implicaba una estrategia muy arriesgada para Mateo que llama la atención desde nuestra perspectiva actual. Los delitos que motivaban la enemistad, nada tendrían que ver con asuntos religiosos, por lo que no importaba exponerlos tan abiertamente, si así conseguían demostrar la "enemistad capital" existente entre ellos.

El primer testigo, Fernán, de 17 años de edad, apenas aporta otras informaciones de interés, tan solo que hacía dos y medio que conocía a Mateo y Juan Delgado. Seguramente Fernán sería un aprendiz de Portillo<sup>417</sup>. Luis de Ayllón reiteró que conocía a los dos desde hacía más de siete años y que vio preso a Mateo durante muchos días a pedimento de Juan. Manifestó que entre Mateo, Juan y su mujer había una gran enemistad y que no se hablaban y que *La Piçana* era mujer necia. Cerraba su declaración afirmando que "Juan Delgado e su muxer son taberneros e benden en su casa e hacen buñuelos"<sup>418</sup>. En esta segunda ocasión, la declaración de Luis de Ayllón, parece más favorable que la primera para los intereses de Mateo.

Yuste de Aguilera, el 31 de agosto de 1557 dijo que conocía a Juan Delgado y su mujer desde hacía diez años,<sup>419</sup> sabía que Mateo estuvo preso a pedimento de Juan Del-

<sup>417</sup> La inclusión de este joven entre el grupo de testigos y el tiempo desde el que declara conocer a Mateo y Juan podría hacernos suponer esta hipótesis.

<sup>418</sup> La reiterada alusión en todo el proceso a que Delgado y la Piçana vendían buñuelos puede indirectamente insinuar que no eran cristianos viejos, dado el gran predicamento que los buñuelos tenían entre moriscos. Al respecto puede verse GARCÍA ARENAL, Mercedes: *Inquisición y moriscos, los procesos del Tribunal de Cuenca*. Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1978, pp. 71-74.

<sup>419</sup> El citado diccionario de violeros de Romanillos, compila mucha información sobre el violero Juste, Justo o Yuste de Aguilera, que entrara como aprendiz en el taller de Mateo Arratia en 1573. Este violero pudo ser el hijo de nuestro Yuste, el amigo de Mateo, que en 1573 tendría 42 años. La relación de estos dos violeros queda todavía más clara en 1575, si comprobamos cómo

gado y su mujer “sobre la dicha moça” y que le condenaron a pagarle mil maravedíes, sentencia que Mateo apeló en Valladolid. La declaración de Yuste confirma la enemistad entre ellos. A la cuarta pregunta “dixo que este testigo vido como los dichos Juan Delgado e Mateo de Arratia riñeron dos o tres veces de palabra e se quisieron dar de (...) e no sabe mas de la pregunta”. No duda, finalmente, en afirmar que *la Piçana* es mujer de mala lengua y que, entre otras cosas, había deshonrado a algunas personas. Los comentarios de Yuste vuelven a hacernos pensar en que pudieran ser amigos, o, al menos, compañeros de taller y que Yuste quizá fuese la persona más cercana a Mateo. La misma declaración inicial contenida en el folio 1 del proceso. Yuste reconoce abiertamente que son amigos. Si antes afirmaba que algunas veces habían ido juntos a misa, ahora sabemos que concurrían juntos al ventorro. Parece ir perfilándose una relación de amistad entre ellos que volverá a sugerirse más adelante en el documento, cuando Yuste declare sobre algunos aspectos íntimos de la vida de Mateo.

En las sucesivas declaraciones vamos comprobando cómo los testigos que conocían a Mateo desde hacía más tiempo, lo hacían desde siete años atrás. Este dato es muy interesante, porque nos permite conocer la edad aproximada en la que llegó a Toledo, a trabajar con Portillo, diecisiete años. Seguramente, Mateo habría desarrollado su aprendizaje en el taller de su padre, Pedro Arratia y se trasladaría a Toledo, ya como oficial.

Miguel de Arévalo, procurador, cristiano viejo, de cuarenta años de edad, conocía a Mateo de Arratia desde hacía más de siete años y a Juan Delgado y su mujer desde más de diez.<sup>420</sup> Declaró que conocía la enemistad existente entre estas personas porque fue curador de Mateo Arratia en el pleito que pasó ante el licenciado Castro Contreras Pérez., dando cuenta detallada de las amenazas de muerte de Juan Delgado contra Mateo. Acusaba a la *Piçana* de tener mala lengua, “porque lo ha visto”. Como el resto de testigos, concluye diciendo que Juan y la *Piçana* “son taverneros e bodegoneros e fazen buñuelos e tienen su oficio”.

Francisco de Contreras, de treinta años de edad, violero, vecino de Toledo, conocía a Mateo desde hacía cuatro años, mientras que a Juan y su mujer desde hacía diez. Vió preso a Mateo, a pedimento de Juan Delgado. “E a la quarta pregunta dixo que este testigo vido como el dicho Mateo de Arratia fecho mano a una espada contra el dicho

---

en el inventario de Mateo Arratia aparecen algunas vihuelas y tapas compradas “a la de Aguilera”, posiblemente viuda de Yuste padre.

<sup>420</sup> Este testimonio, volvería a orientarnos sobre el tiempo que Mateo podría llevar en Toledo, aproximadamente desde los 17 años.

Juan Delgado porque daba (...) del sobre la dicha moça que el dicho Juan Delgado no quiso reñir con él e se fue a casa del Corregidor e dio cuenta del ". No se pronuncia sobre la personalidad de la Piçana porque dice que no la conoce. Como todos, afirma que Juan y la Piçana son taberneros y bodegoneros y venden buñuelos.

Al día siguiente, 1 de septiembre de 1557, Sebastián de Olmedo inició una nueva sesión. Era procurador y vecino de Toledo, cristiano viejo, de treinta y siete años de edad. Conocía a Mateo desde hacía cuatro años y a Juan y su mujer desde quince:

“...estuvo presso el dicho Mateo de Arratia ocho meses poco mas o menos del dicho Juan Delgado yendo a la carcel real a acusar al dicho Mateo de Arratia e dezia que juraba a Dios que un hombre que le avia hecho tan grande afrenta en violar la virginidad de su moça que le avia destanyar hasta hazelle yr a galeras e sostiene este testigo por ser verdad que dicho Juan Delgado es enemigo capital del dicho Mateo de Arratia e la muxer del dicho Juan Delgado también (...) e apeló (...) donde esté pendiente ahora el proceso.

Dijo a continuación que había visto presos a los dos, a Mateo y a Juan, porque habían reñido. También dijo que la mujer de Juan Delgado y sus hijos son de mala lengua y que son buñueleros y bodegoneros y gente baja y poco honesta”.

Concluidos los testimonios de los abonos, el dos de septiembre de 1557, ante el canónigo Pedro Cebrián y estando presentes dos capellanes del Santo Oficio compareció como testigo Juan Delgado. Tan solo le preguntaron si había dicho algo contra Mateo Arratia. Se le leyeron a solas algunos comentarios suyos recogidos en el proceso. Juan afirmó que eran ciertos y se ratificó en ellos. El ocho de septiembre comparecía Marta, la famosa “Piçana”, mujer de Juan, respondiendo de forma idéntica a Juan, ante la misma pregunta.

El once de septiembre llegó el turno de Mateo Arratia, que ahora ya tenía veinticinco años. Los inquisidores le preguntaron si quería añadir algo a lo dicho en este proceso y Mateo respondió “que no quiere decir ni alegar ninguna cosa más y demanda a Dios perdón”.

En una carta sin fechar, Mateo pidió permiso para poder marcharse a Valladolid. En ella explicaba cómo su padre había muerto recientemente y su madre mucho antes, por lo que debía repartirse la herencia y Mateo quería asistir<sup>421</sup>. A partir de este momento, surgirán nuevos conflictos, ahora en Valladolid, entre Mateo y Leonor, su mujer. Sin esperar a que concluyera el permiso, regresaron a Toledo a finales de enero o principios

---

<sup>421</sup> En la parte posterior de la carta hay una anotación que dice: “Pedro de Arratia, en Valladolid, a cantarranas violero, padre de este reo, diosele licencia por seis meses. La qual liçença se le dio el señor inquisidor (...) por seys meses que comiencen desde primero de noviembre”.

de febrero de 1558. Durante su permanencia en Valladolid, la convivencia entre Mateo y Leonor se complicó muchísimo, como veremos. Continuadas discusiones, celos y respuestas violentas de Mateo, que se prolongaron durante los meses siguientes dieron lugar a una sucesión de acusaciones posteriores de su esposa y amigos más allegados, mientras, en una sesión resolutoria, celebrada el 15 de febrero de 1558, los inquisidores condenan a Mateo al pago de doce ducados<sup>422</sup>, cerrando, de momento la causa.

### II.6.5.- “Confesarme he a un árbol”.

El 23 de febrero, ante el inquisidor don Diego Ramírez “parescio, sin ser llamada, una muger e juro en forma de Dios e prometió dezir verdad e dixo lo siguiente:

“ Leonor Beltran, vecina de Valladolid, esposa de Matheo Arratia, vigolero, e dixo ser de hedad de veinte y dos años e dijo que ella a nueve años que está desposada con Matheo de Arratia e los desposo el cura de la Yglesia de Santa María e no se acuerda del nombre. Que estuvieron presentes, Marga de la Sarte, lavandera que vive en Valladolid junto al Pañuelo, e un Flores, que es tallador, que vive en la plaza del Almirante, e que dicha testigo a dicho muchas veces delante del dicho Mateo de Arratia (...), e con el nombre de las dichas e de la Santisima Trinidad, que es Padre e Hijo e Espíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero, a él me doy y me ofrezco e el dicho Mateo de Arratia, quando esta testigo dezía estas palabras, le dezía, conjuraba de los diablos e por vida de Dios que si mas esas palabras hechas delante de mi ni de ninguna gente, de os dare una cuhillada que os acordereis de mi. E esto pasava en Valladolid, avra un mes, poco mas o menos, estando en su casa, que estaban solos esta testigo e el dicho Mateo de Arratia e que en la dicha casa vivian dos doncellas la una que se llama Luisa de Caravajal e la otra Mariana e tienen media en la dicha casa que es en Valladolid, junto al corral de las campanas e la casa es de la de (...).

Ytem, dixo que este dicho testigo, estando en esta ciudad, en su casa, avra ocho días, en casa de Contreras, maestro de niños a la rua vieja, queriendo esta testigo yr a misa, dixo que queria yr a misa a ver a Dios, e ver ally el Santo Sacramento del altar, el dicho Mateo de Arratia dixo que ally estaba Dios que no era menester yr a misa que esta testigo le dixo que ally esta Dios pintado en una tabla y que en la iglesia le vio esta testigo en la ostia consagrada, vivo e resucitado, e que entonces vio e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo, tanto esta aquí como ally e estaban presentes Medina que es (...) e Contreras e su muger e Francisco de Carabajal, sobrino desta testigo.

Ytem, dixo que anteayer, estando esta testigo en su casa, le dixo al dicho Mateo de Arratia que se confesase e mirase a Dios e visto e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo por vida de Dios que me tengo de confesar con mi amiga e con los árboles del campo e la penitencia que me dieren sera tal cosa fazer con mi amiga tal cosa diciéndolo por palabras feas e torpes aunque sea Jueves Santo Semana Santa e les

<sup>422</sup> Asisten el licenciado Diego Ramírez, inquisidor, el maestro fray Tomás de Pedro, el hermano fray Juan de Ledesma, de la Orden de San Domingo, teólogos y el licenciado Francisco Gutiérrez. En una anotación inferior, en letra del mismo notario Agustín Yllán, se hace constar que estos doce ducados se incluirían en la cantidad de cuarenta ducados que finalmente tuvo que pagar Mateo a la conclusión del segundo proceso, como veremos.

oydo dezir muchas veces por vida de Dios que encomendándose a los diablos diciendo Satanás e Bercebú, diablos, venid raudos e llevadme.

Ytem, dixo que el dicho Mateo de Arratia tiene por amiga una muger que se llama María de Tofiño.<sup>423</sup> Preguntandole de odio Dixo no se le tiene...”

A Leonor Beltrán la acompañó a la audiencia su sobrino Francisco Caravajal, de catorce o quince años. Francisco había venido junto a sus tíos desde Valladolid de regreso tras su reciente viaje, a mediados del mes de enero. No dudó en atestiguar en contra de su tío, reafirmando el testimonio de Leonor.

En apoyo de la acusación de Leonor, el 26 de febrero de 1558 comparecía sin ser llamado, Francisco de Contreras, “maestro describir e leer”, de treinta años de edad. Dio su versión sobre los hechos denunciados por Leonor y dijo que también estaban presentes Diego de Medina, “maestro de tañer” y su mujer, Mari Megía.

“... el dicho Mateo Arratia dijo a la dicha su muger que no queria que saliese de casa ella dixo pues hermano de ocho a ocho días tengo de yr a misa a ver a nuestro señor e visto e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo ay puedes ver a Dios diéndolo por una imagen de nuestro señor que estaba ally pintada en una tabla. Ella dixo, hermano estas ymagenes son semejanças de dios e yo las adoro cada dia por lo que representan, mas la ostia consagrada es el cuerpo de Nuestro Señor luego que ally tengo que yr para que me salve el cuerpo e la anima e el dicho Mateo de Arratia dixo no es menester que vayas a ningún lado, que no tiene más el Santo Sacramento que estas dichas ymágenes e este testigo se lo reprehendió, e el dicho Mateo de Arratia dixo cada uno manda en su casa”.

Francisco Contreras, que unos meses antes había declarado como abono, a favor de Mateo, en este momento comparece *motu proprio* sin ser llamado para respaldar claramente las declaraciones acusatorias de Leonor. Los motivos de este radical cambio de actitud, los encontraremos más adelante.

### II.6.6.- Conjurando a los demonios.

Por si fueran pocos los problemas de Mateo, ciertos comportamientos y comentarios suyos en prisión, motivaron nuevas acusaciones por parte de algunos compañeros. El legajo incluye una de estas denuncias. Se trata de una carta en la que un preso cuenta como él le dijo en cierta ocasión a Mateo, que tuviese paciencia, que Dios es misericor-

<sup>423</sup> Conocemos tres violeros de apellido Tofiño: Francisco, documentado entre 1533 y 1566, Juan, en 1563 y Pedro, entre 1575, cuando evaluó los bienes de Mateo Arratia, y 1599, cuando murió. ROMANILLOS, José Luis, *op.cit.* pp 401-402. Más adelante, María de Tofiño aparece en una relación de testigos, pero nunca declaró. María de Tofiño, amiga de Mateo, viuda de Juan Portillo, aparece casada con Mateo Arratia en 1575. En 1555 nacería uno de sus hijos, Diego de Portillo ROMANILLOS, José Luis, *op.cit.*, p.311.

dioso y todo lo perdona, si hacemos lo que debemos como cristianos. Mateo reaccionó colérico, diciendo que “aunque Dios no le perdonase, no se le daba un maravedí, sino que el diablo le llevase besiblemente”. Conrado, el denunciante, daba los nombres de otros dos testigos que le habían oído decir estas palabras, Gaspar del Río y Pablos.

Mateo, en respuesta, envió una carta, escrita y firmada por él mismo. Lejos de contradecir a sus denunciantes, vino a reconocer que pudo decir estas palabras pero que no se acordaba de haberlas pronunciado, volviendo a utilizar hábilmente una vez más la estrategia amnésica:

“Muy reverendo y muy magnífico señor:

Mateo de Arratia, preso en esta carcel real, digo que ayer, que se contaron dieçinove de marzo de mil y quinientos y cincuenta y hocho años, fui a pedir unas blancas que uno me debe y hotra tercera persona, diciendome que perdonase, pues que Dios perdonó, dicen que dixe que quería mas un marabedi que Dios me perdonase o que me llevase el diablo; de lo qual yo no tengo memoria aber dicho tal, pero dijen que lo dije, diciéndolo ho no, pues lo dijen dos, ho los que fueren, pues que más hoyen dos que no uno, pido a Dios perdón y ab vuesas reverencias misericordia con penitencia de mi pecado, el qual yo no boy a manifestar por estar preso como estoy, al qual soplico me de penitencia saludable con misericordia.

Beso las manos de buesas reberencias. Mateo Arratia”.

El 29 de abril de 1558, por mandamiento de los inquisidores, Mateo fue trasladado a la audiencia, para someterle a un nuevo interrogatorio e intentar averiguar lo sucedido en prisión. Como solía ser habitual, los inquisidores empezaron preguntándole por los motivos de su comparecencia y Mateo dijo que los desconocía y más adelante, tras nuevas preguntas, “Dixo que el ha recorrido su memoria y que no se acuerda de cosa que deva confesar”. Los inquisidores le recriminaron estos comentarios, diciéndole que al Santo Oficio “no se manda traer ninguna persona sino por aver hecho o dicho alguna cosa que toca al Santo Oficio por razon que si el es en cargo alguna cosa destas lo diga e lo confiesse porque haziendolo asi se oyra al fiscal y se hara justicia”. Después, le amonestaron en nombre “de Dios Nuestro Señor y su bendita madre la Virgen Maria”.

Aprovechando la oportunidad, los inquisidores husmearon sobre su hacienda. Mateo declaró que su padre, el violero Pedro Arratia, tenía en Valladolid unas casas y otras propiedades junto a las “casas principales” en Cantarranas y unas huertas, dando detalles de su ubicación, junto a otras heredades. Dijo también que tenía cuatro cubas vacías porque había vendido su vino. Estas haciendas estaban por partir entre Mateo y sus hermanos Gaspar de Arratia y Beatriz de Arratia, y las tenía a su cargo su tío Gregorio

rio, *marcador violero*<sup>424</sup>. En esta densa respuesta se esclarecen algunas incógnitas sobre la situación económica de su familia de procedencia. Su padre, Pedro y su tío, Gregorio, eran violeros y pertenecían al grupo instalado en el entorno de Cantarranas, como otros violeros vallisoletanos que conocemos. Además, el hecho de que su tío fuera marcador del gremio, certifica su existencia en Valladolid, algo que antes de la aparición de este documento, tan solo intuíamos. Sin conocer la valoración de la herencia, su descripción no deja lugar a dudas sobre su importancia. Este hecho, junto a la constatación de la posición ocupada por su tío dentro del estamento gremial de Valladolid, nos perfila una familia de cristianos viejos, hidalgos, acomodada.

Las acusaciones de los presos motivaron una sucesión de interrogatorios, repetidos a diario, en los que se utilizó la tortura. Los inquisidores trataban ahora de averiguar lo sucedido antes de que Mateo entrara en prisión, en Valladolid, pero también investigar su comportamiento en ella. Sabemos que, al menos, durante el tiempo que duró este proceso, Mateo estuvo en la cárcel de Novés y en la Cárcel Real de Toledo. El cuatro de mayo reconoció haber protagonizado un incidente en Novés, cuando quiso cobrar a otro preso una deuda y éste se negaba. Mateo colérico le amenazó utilizando de nuevo expresiones antirreligiosas que escandalizaron a los inquisidores, sobre todo, teniendo en cuenta que el día en el que se produjeron los hechos era el primero de cuaresma: “por vida de Dios que me lo aves de pagar algun tyempo aunque estos abraçado con el altar que vos tengo que dar de puñaladas”. Este incidente fue presenciado por Yuste de Aguilera, que por aquel entonces también estaba preso en la misma cárcel.

La sesión del 4 de mayo debió ser especialmente persuasiva, ya que Mateo confesó con mayor soltura de lo habitual. Por primera vez reconoció otros comportamientos carcelarios, como cuando dijo en la cárcel real: “que le llevase el diablo e que no avia menester vivir pues no tenia honrra”. Pese a estos avances, los inquisidores no estaban nada contentos con los resultados de sus pesquisas e interrogatorios. La obstinación de Mateo, al no terminar de reconocer abiertamente las acusaciones de los demás presos les exasperaba. El 7 de mayo, volvió a negar todo: “dixo que a recorrido su memoria e que no se acuerda de más de lo que tiene confesado”. Los inquisidores volvieron a pensar seriamente en la necesidad de someter a Mateo a cuestión de tormento, ya que el proce-

<sup>424</sup> Los marcadores sellaban con la marca o sello del oficio los géneros de los agremiados y en ocasiones acompañaban a los veedores en sus inspecciones. TORELLA NUIBÓ, F.: *Gremios y cofradías, síntesis histórico-social*, Tarrasa, Editogral Pina, 1961, p.14.

so se alargaba demasiado y no se obtenían resultados convincentes. Dando por concluidas provisionalmente las pesquisas intracarcelarias, volvieron a dirigir su atención hacia los hechos denunciados por Leonor y corroborados por Caravajal y Francisco Contreras, que, en definitiva, constituyan la substancia principal de este segundo proceso. La estrategia de los inquisidores consistía en desmenuzar cada una de las afirmaciones de su mujer y de los demás testigos que la acompañaron en su declaración, planteando preguntas que Mateo replicaba inteligentemente. Al finalizar el interrogatorio, reconoció de soslayo algunos pormenores, siempre los menos gravosos, pero nunca terminaba de completar las informaciones. Los inquisidores le amonestaron hasta tres veces exigiéndole que expusiera la verdad de una forma íntegra, pero solo consiguieron que Mateo aceptara haber dicho en ocasiones “pese a Dios” fuera de la cárcel y en la cárcel, haberse encomendado a los diablos.

### **II.6.7.- Acusaciones de herejía.**

El 9 de mayo de 1558, el promotor fiscal del Santo Oficio, Pedro Ortiz de Funes, dirigió una carta a los inquisidores en la que resumía todas las acusaciones de que había sido objeto Mateo y las dio por válidas. Son tres folios que concluyen con la siguiente propuesta de la fiscalía: declarar a Mateo Arratia hereje, apóstata de la santa fe católica y ordenar la confiscación de todos sus bienes y hacienda y si fuese necesario someterlo a cuestión de tormento sobre lo no confesado.

El once de mayo, Mateo Arratia, acompañado de su curador Bartolomé Cabello, solicitó ser liberado, para que “recorra su memoria e mejor se defienda”, pidió la publicación de las acusaciones, pero el mismo once de mayo de 1558, el licenciado Briceño tomó declaración e interrogó a Mari Mexía,<sup>425</sup> de veinte años de edad poco más o menos, mujer de Francisco de Contreras. Su declaración, que corroboraba uno de los asuntos de mayor enjundia, se sumó a los ya demasiado abundantes testimonios contra Mateo<sup>426</sup>.

---

<sup>425</sup> María Mejía, hija de un carnicero, se casó con el violero Francisco de Contreras en 1555 y su dote ascendió a 50000 maravedís, REYNAUD, *op.cit*, 1996.

<sup>426</sup>

“estando esta testigo en su casa, que a la sazón bibía allí Mateo de Arratia, violero en la dicha casa donde vivía esta testigo e su marido e que estando en el aposento desta testigo su marido e Medina, violero, e un sobrino de su muxer del dicho Mateo de Arratia que se llama Francisco, e la muger del dicho Mateo de Arratia que se llama Leonor Beltrán la que le dixo al dicho Mateo de Arratia , su marido, mañana quiero yr

Mateo insistiendo en sus ruegos para ser liberado, el 12 de mayo, remitió desde prisión la siguiente carta a los inquisidores:

Muy magnífico y muy reverendo Sr.

“Matheo de Arratia, preso en la cárcel pública desta ciudad digo que para V.M. estoy encomendado en aquella cárcel y (el delito, tachado) la causa por que estaba preso acabada agora no falta sino solo lo dese Santo Oficio pido y suplico a V. merced, mande que yo sea traydo aquí o suelto en esta cibdad para que acuda a las audiencias y para todo y en lo necesario su(...) Santo Oficio imploro y pido súplica”

Los inquisidores no se fíaban de las intenciones de Mateo, volvieron a interro-garle y consiguieron algunas nuevas informaciones, que lejos de contentarlos, les irritaban y confundían aún más. Mateo empezó asegurando que se acordaba de lo sucedido en Valladolid, después de la navidad:

“...estando este declarante en esta ciudad en su casa, Leonor Beltrán, su muxer, estava ally con este declarante le dixo muxer, te has de quitar de encima del brasero a la lum-bre, válgate los diablos, más me gastas de carbón que tú vales, ella dixo (...) Santa María (...) la Santísima Trinidad e este declarante le dixo conjuradora de diablos em-pieza ya con tus peticiones”.

Los inquisidores no entendían el mensaje que Arratia quería trasladar respecto a su mujer. Mientras él sostenía que Leonor rezaba a la Trinidad falsamente, ellos interpretaban que identificaba a la Santísima Trinidad con los diablos y que al orarle a ésta, conjuraba a aquéllos. En este momento del proceso, se dedicó mucha atención a este asunto y por más que Mateo se esforzara en aclarar sus intenciones, los inquisidores no dejaban de inquirirle una y otra vez sobre lo mismo. Fue tanta la presión, que Mateo busca nuevos argumentos, pero no llegando a convencerles, se acusó de ser hombre soberbio, justificando muchas de las cosas que había dicho, por estar enojado. Luego reconocía la veracidad de algunos testimonios, mientras negaba otros similares y siguió respondiendo retóricamente en muchos casos: “Al segundo testimonio dixo que el lo diria, pero que no para jurallo, que no lo tiene en la memoria”, o al tercero: “Al tercero dice lo que dicho tiene”. Al resto responde negando todo o diciendo que no se acuerda o que ya tiene dicho: “dixo que dize lo que dicho tiene”. Advertimos en este momento del interrogatorio gran exasperación entre los inquisidores. De nuevo, le amonestaron por no decir la verdad completamente y confundir lo poco que ya parecía esclarecido: “Fue-

---

a misa e visto e oyó esta testigo como el dicho Mateo de Arratia ay tienes imágenes en que rezar diziéndolo por unas ymágenes que ally tenían de Nuestro Señor e un ece homo e la dicha Leonor Beltrán le dixo yo quiero yr a la yglesia que está ally el Santo Sacramento e el dicho Mateo de Arratia dixo estas ymágenes e el Santo Sacramento todo es uno”.

le dicho que el anda vaçilando con esta su confesión diciendo unas veces que lo dijo e otras que no lo dezia e refiriéndose a los testigos que asiente en la verdad”.

La severa postura del promotor fiscal, el nuevo testimonio de Mari Mexía y la actitud arrogante y empecinada de Mateo, motivaron una nueva sesión de tormento para ablandar su voluntad, programándose otras para los días sucesivos. El 13 de mayo fue trasladado a la audiencia. Le interrogaron de nuevo sobre todo lo sucedido en la cárcel, ahora bajo pena de excomunión, pero Mateo estaba gravemente herido tras su última sesión de tortura. Los inquisidores decidieron enviarlo al hospital de Santiago y encomendaron su entrega al alcaide de la prisión Bartolomé Cabello. A la vez, daban orden al administrador del hospital para que no hablase nadie con él y que lo mantuvieran a buen recaudo. Mateo, antes de ir al hospital, pedía a los inquisidores que su curador, Bartolomé Cabello, presentara sus defensas. El proceso no fue interrumpido y entre tanto se recuperaba Mateo, se prosiguieron los interrogatorios. El día 14 de mayo, comparecía Diego Medina, de treinta años de edad, violero que aparece en varias ocasiones como “maestro de mostrar a dançar”<sup>427</sup>. Su testimonio, viene a abundar en las declaraciones de Arratia, en su convicción de que Dios estaba igualmente presente en unas imágenes de la Virgen como en la iglesia, puntualizando que le había oído en muchas ocasiones decir “por vida de Dios e reniego de la leche que mamé”.

Se sucedió una segunda publicación de acusaciones, en la que se incluyeron todos los testimonios anteriores. Empezaba reproduciendo literalmente las declaraciones de Leonor sobre los hechos acaecidos en Valladolid en enero de 1558. Proseguía con la regañina de Mateo cuando Leonor oró a la Santísima Trinidad y con el incidente de las imágenes ocho días después de su regreso de Valladolid a Toledo. La publicación incluyó también el testimonio de las supuestas confesiones de Mateo a los árboles, “dixo por vida de Dios, que me tengo de confesar con mi amiga e con los arboles del campo e la penitencia que me dieren será tal cosa fazer con mi amiga, diciendolo por palabras feas e torpes aunque sea Jueves Santo o Semana Santa” y cómo un testigo le había oido decir muchas veces por vida de Dios y encomendarse a los diablos, profiriendo: “Sata-

<sup>427</sup> Diego de Medina aparece en otras ocasiones como violero, es posible que al igual que Francisco de Contreras, compartiera estas dos ocupaciones. Puede que fuera hijo del violero Diego de Medina, del que tenemos noticias desde 1525 y que en 1538 tenía una tienda en la calle de los Lauderos de Toledo. En 1540 pagaba una renta anual de 6568 maravedis y trece gallinas por el alquiler de una casa en la parroquia de San Lorenzo. En 1542 alquiló su taller a Juan de Portillo (REYNAUD, *op.cit*, 1996), maestro violero con el que trabajaba Mateo Arratia en 1554.

nas e Berçebu e diablos, venid todos e llevadme”. Concluía el acta de publicación con el testimonio que le acusaba del hábito que tenía en decir: “Confesarme he a un árbol”.

La defensa redactó un nuevo y extenso documento que se presentado en la audiencia el 7 de junio de 1558. En él, Mateo restaba importancia a los acontecimientos de Valladolid, diciendo que bromeaba (“estaba riendo con mi mujer”). Respecto al segundo asunto, “que bien se la diferencia que ay de estar Dios en una imagen por representación o estar en la hostia despues de consagrada debaxo de aquellas especies, por verdadera esencia y como tengo dicho yo no siento mal del sacramento, sino que el efeto era no dexarla yr de casa (...) lo demas fue fallo de lengua y no horror en el entendimiento”.

La particular teoría de Mateo sobre la validez de la imagen, como soporte de la divinidad, en la que según él estaba presente por representación, diferenciándola de su presencia en la hostia consagrada, por esencia, pudo quizá ser una argucia del curador para intentar restar importancia a una afirmación, que por sí sola, hubiera sido motivo inmediato de condena por herejía. Pero no convenció a los inquisidores.

Finalmente negó haber dicho que iba a confesarse con los árboles y que si lo hubiera dicho sería por “fallo de lengua”, reconociendo la necesidad de la confesión vocal como lo manda la Iglesia. Pidió penitencia piadosa e imploró justicia y que le dejaran libre.

El 13 de junio se iniciaron nuevos interrogatorios a los testigos de la defensa<sup>428</sup>, sobre diferentes aspectos de la religiosidad de Mateo. Declaró en primer lugar el clérigo Juan Clemente, que dijo que apenas conocía a Mateo y ni siquiera sabía cómo se llamaba, solo podía decir que sabía que había estado preso en muchas cárceles y que por eso le conocía de hacía dos o tres años. También afirmó que Mateo asistió a muchas de las misas que él hacía en las cárceles y que en “la quaresma pasada oyo dezir que el dicho Arratia avia confesado con un frayle de San Pedro Mártir, que este testigo le dio el Santo Sacramento en las cárceles”. Finalmente dijo que por el tiempo que le conocía, pensaba que Mateo era buen hombre y buen cristiano.

---

<sup>428</sup> Los nuevos testigos son “Fray Francisco de Torrecilla, fraile en San Pedro Mártir; Juan Clemente, capellán de la cárcel Real; Bernal de Medina, violero; Luys de Ayllón, violero; Baltasar de Medina, violero; Morales, violero, portero de la Sta Yglesia; Yuste de Aguilera, violero; Francisco de Tofiño, violero; Sebastián de Olmedo, procurador; Diego de Yllescas, tratante que vivía junto a San Nicolás.

El segundo testigo, fue el violero Luis de Ayllon, de 34 años de edad, cristiano viejo,<sup>429</sup>. Había visto a Mateo de cuando en cuando ir a misa. Pero lo tenía por un hombre soberbio, ya que “estando en la carcel real el dicho Mateo de Arratia, le oyo decir por vida de Dios que tengo que dar al diablo esta muger, diciendolo por su muger, por eso no le tiene por tan buen cristiano”. De nuevo vemos cómo un testigo favorable a Mateo cambia su declaración. El último testimonio, nada tendría que ver con el que el violero Luis Ayllón pronunciara el 23 de agosto del año anterior. Pudo modificar su opinión sobre Mateo, por la hostilidad de Mateo frente a su mujer, o pudo tener otras motivaciones.

Baltasar de Medina,<sup>430</sup> violero de 24 años, cristiano viejo, dijo que conocía a Mateo desde hacía cuatro años y que lo tenía por buen cristiano. A la tercera pregunta “dixo que oyo dezir a Portillo, violero, que el dicho Mateo de Arratia confiesa e comulgaba e oya misa”. A la cuarta pregunta “dixo que del tiempo que haze que le conosce al dicho Arratia, nunca le oyó dezir blasfemia ninguna”. Baltasar, por su edad podría ser hermano de Diego, o primo, pero pese a la tensión existente entre Diego y Mateo, se inclina claramente a favor de Mateo. En su testimonio se recoge la opinión de Portillo sobre Mateo. Es la única vez que, aun de forma indirecta, podremos acercarnos a la relación que maestro y oficial mantenían, aun después de la autonomía de Mateo y pese a la relación extramarital de su mujer, María Tofiño, con Mateo. Bernal de Mena<sup>431</sup>, violero de 52 años, solo respondió que no había contratado nunca a Mateo Arratia y que no

<sup>429</sup> Hasta ahora teníamos una primera referencia de este violero en 1555 en Toledo. En 1580 ocupaba una casa en la Plaza de las Gallinas, por la que pagaba 10000 maravedíes de renta. Romanillos incluye en su apéndice un inventario de sus bienes que se hizo el 31 de octubre de 1590, seis días después de su muerte. Es un inventario mucho más escueto, lo que viene a indicar que la actividad de su taller, por aquellos años, no era comparable de lejos a la de Mateo Arratia. ROMANILLOS, *op. cit.*, p. 486.

<sup>430</sup> Posiblemente se trate del mismo Baltasar Medina que en 1569 aparecía en la calle de La Cruz, de Madrid y en 1569 arrendaba algunas casas en esa misma calle a Francisca Sánchez, durante un año, en 34 ducados anuales que se pagarán por anticipado. Ese mismo año compró unas casas en la calle de la Portería de San Martín, en la parroquia de San Ginés. En la reunión de violeros en 1575, votó a favor de Juan de Carrión y Antonio Duarte. Baltasar de Medina y su esposa, Ana Maldonado aparecen de nuevo como propietarios de una casa en la calle de la Cruz, parroquia de San Sebastián, en Madrid, en 1579. ROMANILLOS, *op.cit.*, p. 242.

<sup>431</sup> Bernal de Mena aparece en 1534 como testigo de su mujer para el arriendo de una casa en el Barrio del Adarve del Atocha en Toledo, que previamente había sido alquilada por su primer marido, el violero Juan Vázquez. En 1541 Inés de Torres y Bernal de Mena vivían en una casa en la calle de los Azacanes, en la parroquia de san Justo con una renta anual de 10.000 maravedíes y veinte pares de gallinas. En 1566 se contrató los servicios de una niña de seis años. María por un período de catorce años por un salario anual de 500 maravedíes. Muere en 1575. REY-NAUD, *op. cit.*, 1996.

sabía nada de estas preguntas. Pese a la lacónica respuesta, encierra contenidos que nos interesan. Bernal, desde su posición de maestro, entiende la relación con un violero joven, de la edad de Mateo, desde una perspectiva profesional. Se trata de una prueba más de la habitual colaboración que solía establecerse entre talleres, para atender picos de demanda puntuales.

Fray Francisco de Torrecilla, perteneciente a la orden del Señor Santo Domingo, de veintiocho años de edad, dijo que solo había visto una o dos veces a Mateo Arratia y que le tenía por buen cristiano, incluso que llegó a a “travar con el ciertas amistades”. Terminando la tanda, Diego de Medina, “maestro de mostrar dançar, declaró que entrando una vez Arratia a su casa le hallo comiendo con su muger en un plato juntos y “estuvo por le dar de puñaladas y lo hizo y tenia henemistad capital y se la tiene agora”.

En un nuevo interrogatorio de la defensa, Se aportan los siguientes testigos: Morales,<sup>432</sup> violero, portero de la santa iglesia, Yuste de Aguilera, violero, Juan de Tofiño, violero, María de Tofiño,<sup>433</sup> su hermana y dos muchachos, uno del dicho Medina y otro “hijo y él lo dirá”, Baltasar de Medina, violero y Luis de Ayllón.

El 13 de junio inició las declaraciones el violero Luis de Ayllón, por tercera vez. Dijo que Contreras “hazia buenas obras al dicho Arratia e le prestaba dineros e le buscava dineros sobre prendas”. Así, mantiene su estrategia, iniciada en el segundo de sus interrogatorios, de desprecio de Arratia y se pronuncia a favor de Francisco Contreras. El testimonio del violero Baltasar de Medina, es escueto y poco clarificador, pero nos interesa un detalle de interés, al mencionar que Contreras era violero.<sup>434</sup> El siguiente testigo en intervenir fue Juan de Tofiño, violero y cristiano viejo, de veintiocho años de edad.<sup>435</sup> Conocía a Mateo de Arratia desde hacía seis años a esta parte y a Leonor desde

---

<sup>432</sup> Puede tratarse de Juan de Morales, activo en Toledo en 1553, del que tenemos noticias hasta 1599. ROMANILLOS, *op.cit*, p. 255.

<sup>433</sup> María de Tofiño, mujer del violero Juan del Portillo, era la amiga de Mateo con la que según Leonor, su mujer, Mateo se confesaba en los árboles del campo. Más adelante se casarían ambos en segundas nupcias.

<sup>434</sup> Antes veíamos cómo Francisco Contreras aparece referido como maestro de muchachos, o maestro de niños. Esta aclaración de Baltasar Medina, viene a confirmar la noticia que teníamos de él en 1555, cuando aparece como violero, casado con María Mexía.

<sup>435</sup> En 1563 el violero Juan Tofiño y su mujer, Juana Ramírez, alquilan dos habitaciones en la calle situada en corral hondo, Toledo, por la renta anual de 3750 maravedis. REYNAUD, *op.cit*, 1996.

hacía poco tiempo, por eso, prudentemente, no se pronunció sobre ella<sup>436</sup>. Comentó, no obstante, una conversación que tuvo con su sobrino Francisco Caravajal, en la que le dijo que Mateo estaba preso por hereje y por sus mentiras. Juan de Tofiño también conocía el desencuentro de Arratia con Diego Medina, cuando Arratia le sorprendió comiendo y bebiendo con su mujer, “e que antes deso comían e bebían juntos el dicho Diego de Medina e Arratia e despues que paso lo susodicho no comian juntos ni bebían”. A otras preguntas respondió:

“...que lo que sabe de la dicha pregunta es que antes que el dicho Mateo de Arratia trayese a esta ciudad a su mujer, riñeron los dichos Francisco de Contreras e Arratia sobre que decia el dicho Arratia que el dicho Contreras le tomaba las cosas de la tienda e se desonraron de palabra e se llamaron suzios e borrachos el uno al otro e el dicho Arratia se fue a Valladolid e quando vino a esta ciudad el dicho Arratia se vino a casa del dicho Contreras e alli paso”.

“E a la sesta pregunta dixo que despues de preso el dicho Mateo de Arratia ha visto estar en la dicha casa de Francisco de Contreras a su muxer del dicho Mateo de Arratia porque la visto en la dicha casa unos en lo alto e otros en lo baxo e vido estar al dicho Diego de Medina estar a una ventana (...) de donde estava la dicha muxer del dicho Mateo de Arratia e que vido este testigo como los dichos Mateo e su muxer reñían e le daba el a ella de porrazos e en la cárcel real a vido como dio a la dicha su muxer de Arratia de cozes e bofetones porque no le quería traer ropa para una cama”.

Intentando puntualizar otros nudos y tramas de esta compleja retícula social en la que se desarrollan los acontecimientos, hemos de aclarar que Juan de Tofiño era hermano de María Tofiño, mujer de Juan del Portillo (maestro de Mateo) y amante de Mateo. A la vez, el padre de Juan Tofiño había alquilado a Juan del Portillo su tienda. Se trata de un círculo cerrado, de relaciones personales muy estrechas. Aunque no sabemos si Juan Tofiño conocía la relación que Mateo y su hermana mantenían, en el proceso se muestra locuaz y aporta todo tipo de detalles desde una perspectiva aparentemente neutral. Uno de ellos es muy esclarecedor de la estrategia que Mateo estaba ya urdiendo. Le pidió a Leonor ropa para una cama y, como luego veremos, Mateo y sus secuaces utilizaron unas sábanas anudadas para huir. Por supuesto no aclaró a Leonor sus intenciones. Para Mateo, no representó obstáculo alguno la negativa de Leonor y pronto encontró otras formas de alcanzar su meditado propósito.

Yuste testificó una vez más apoyando a Mateo. En esta nueva declaración dijo que le conocía desde hace seis años y a Leonor Beltrán desde un año a esta parte. Detalló los pormenores de una conversación que tuvo con ella, estando él mismo preso en la

<sup>436</sup> Leonor, pese a llevar unos años casada con Mateo, debió permanecer en Valladolid hasta la navidad de 1557, o enero de 1558, cuando Mateo y ella regresaron a Toledo, tras el reparto de la herencia de los padres de Mateo.

cárcel, pero la cuestionaba. Sobre todo se mostró en desacuerdo con Leonor, cuando le dijo que Matro le había dicho a Leonor que no se confesaría, pese a las insistencias de su mujer y que tan solo “se confesaría con sus putas e con los arboles e que le respondió (Yuste) que no avia oido tal cosa”.

Al igual que advirtiéramos en los incidentes con la criada de Juan Delgado, los abonos dan todo tipo de detalles sobre el comportamiento violento de Arratia, sin temer que los hechos que describían en sí mismos pudieran perjudicarle. Se trataba, sobre todo, de demostrar la enemistad entre Mateo y Leonor. Yuste no dudó en dar todo tipo de detalles sobre la conflictiva relación de la pareja y la violenta reacción de un Mateo celoso de su mujer:

“...e vio por carnestolendas Proximas pasadas, estando en casa del dicho Arratia, porque no le tenia guisado de comer, le dio dos coçes e un bofeton e le vido que los dio dos o tres veces e que veía que la dicha Leonor Beltran tenía mala voluntad al dicho Arratia su marido”.

Yuste abunda en los testimonios de Tofiño sobre la relación de amistad entre Mateo Arratia y Francisco Contreras, a los que vió discutir después de la última navidad “sobre unos dineros e que se dieron malas palabras e luego eran amigos e tan bien los vido reñir otras veces e fueron amigos e bebían juntos e lo demás de la pregunta no lo sabe”. La cercanía personal entre Mateo y Francisco, era muy estrecha, vivían en la misma casa, junto a Mari Mexía, Diego de Medina, Leonor y Francisco Caravajal, según testimoniaba Yuste y solían comer juntos.

Juan de Morales, violero, cristiano viejo, de cuarenta años, conoce a Mateo desde hace seis años. Había oído decir al propio Arratia y a otros de su oficio que Arratia y su mujer habían reñido. La declaración de Juan de Morales, además de aportar nuevos indicios sobre la conflictiva relación del matrimonio, nos informa sobre la situación laboral de Mateo en 1558. Arratia ya no aparece empleado en el taller de Portillo, como en 1554, sino que tiene tienda propia, alquilada al propio Morales, como violero independiente:

“e luego como prendieron al dicho Arratia por la ynquisición que este testigo le tenia alquilada una tienda en (...) e la dicha Leonor Beltran fue a este testigo e le dixo que alquilase la tienda que tenía alquilada a su marido por que ella bien sabía que no saldría su marido de la inquisición que a este testigo le paresció mal e parece que tiene enemistad con dicho su marido”.

Aunque en otras partes del proceso ya se habla de la independencia profesional de Mateo, desconocíamos que tuviera en alquiler una tienda de Juan de Morales y que,

incluso permaneciendo preso, obtuviera recursos para pagar su renta. En la última parte del documento, cuando se habla de la permanencia de Mateo en la cárcel y su huída, aparecen indicios que nos hacen suponer que Mateo habría sobornado al alcaide, permitiéndole éste salir a su taller a solucionar algunos asuntos, mientras permanecía en prisión. La declaración presenta nuevas pistas sobre las intenciones de Leonor, que dejándose llevar por su odio visceral, pretendía acabar con Mateo cortando precisamente este recurso, o quizás, a instancia de Francisco Contreras y Diego Medina, ansiara acabar con su carrera profesional.

El 22 de junio de 1558, los inquisidores sentenciaron: “que el dicho Mateo de Arratia salga al cadalso como penitente e con una mordaza en la lengua e abjure de leví,<sup>437</sup> e que pague quarenta ducados para los gastos del Santo Oficio e en sus quarenta ducados que entren otros doce ducados que estaban en el primero proceso”.<sup>438</sup>

#### **II.6.8.- La huida de la cárcel.**

Si el documento en este punto, recién concluido el segundo proceso, ya tiene enjundia suficiente para constituir una fuente única, excepcional y riquísima sobre los violeros toledanos, a partir de este momento se convierte en un regalo para los amantes de la historia de la vida cotidiana. Los últimos folios describen toda una aventura de la que Mateo fue protagonista, su huida de la cárcel. Nos preguntamos ahora, cómo pudo arriesgarse de ese modo, cuando finalmente iba a ser liberado. Quizás el temor a la condena, pudo motivarle, pero conociendo su personalidad, no sería descabellado suponer que mientras los inquisidores y demás miembros del tribunal deliberaban, Mateo maquinara su escapada al modo de venganza moral contra las afrentas a las que había sido sometido.

El plan se inició unos días antes de San Juan, en la cárcel del “Estrechuelo”, donde estaba recluido. Mateo, junto a una galería de presos que parece extraída de cualquier novela picaresca, programó la huida para la noche de San Juan, pensando que era

<sup>437</sup> Mediante la abjuración, los procesados renegaban de sus creencias contrarias a la fe católica en un acto público humillante. Hubo varios tipos de abjuración, siendo la de levi la que se aplicaba en los casos leves.

<sup>438</sup> Un ducado equivalía a 375 maravedíes. Como valor de referencia, el alquiler anual de una casa normal se situaba entre 5000 y 10000 maravedis, es decir, entre 13 y 27 ducados aproximadamente. Tomando otra referencia, encontramos en el inventario de Mateo Arratia de 1575 dos vihuelas nuevas valoradas conjuntamente en 1870 maravedís, 2,5 ducados aproximadamente cada una de ellas.

el mejor momento, ya que los familiares del Santo Oficio que los vigilaban, volverían cansados de los toros que solían correrse en Toledo en esa solemne festividad. Sus compañeros se llamaban Marcos de Ulloa, Olavide, Blesa y Gaspar Gutiérrez. Mateo dice en el interrogatorio que la iniciativa partió de Marcos de Ulloa, aunque todo parece indicar que el instigador principal fue él mismo, según veremos<sup>439</sup>.

El 4 de julio de 1558, Mateo fue interrogado tras su frustrada huida. Sorprende cómo en esta ocasión, se convirtiera en un narrador minucioso y detallista, respondiendo locuazmente a cada una de las preguntas de los inquisidores. Esta actitud tan distante de la que mantuviera meses atrás en los interrogatorios, nos hace pensar que intentara devolver de este modo al tribunal todas las ignominias y humillaciones a las que lo sometieron, en un afán por demostrar su ingenio y valentía. Inicia su relato de los hechos, contando cómo la noche de San Juan, a las doce, llegaron los referidos presos hasta una ventana que caía a las casas de Lope de Rojas, después de haber abierto diferentes puertas y rejas. El primero en subir a esa ventana fue Mateo, ayudado por Marcos y Gaspar Gutiérrez. Al encaramarse en la ventana “les puso en mal razón” a sus compañeros, porque habían dejado las puertas abiertas y les seguirían. Después subió a la misma ventana Marcos de Ulloa y dijo que con poco esfuerzo, de sobras se podían ir. Blesa dijo que “por vida de Dios”, se podían ir y lo mismo dijo Gaspar Gutiérrez, animándose unos a otros. Sin embargo, “el Olavide”, suplicó a Mateo que no los dejara ir y llorando rogaba Mateo: “por amor de Dios que hagays que no se vayan”. Mateo, accediendo a las peticiones de Olavide, no los dejó salir y los convenció para entrar de nuevo en la cárcel, volviendo a cerrar todas las puertas para que los familiares no advirtieran nada de lo sucedido, y “ansi, porque este declarante estorbo no se fueron la noche de San Juan”. Una vez en prisión, los compañeros de Mateo, empezaron a presionarle para volver a intentarlo: “andavan siguiendo a este declarante sobre que se fuessen, hasta que el dia de San Pedro, en la noche, se coartaron todos de se yr e se fueron”.

Los inquisidores querían averiguar los fallos de seguridad de la prisión y preguntan a Mateo sobre todos los pormenores y Mateo da buena cuenta de cada uno de los pasos que dieron, los mecanismos que diseñó y los materiales que utilizó. Al advertir el fallo de seguridad en la segunda puerta, que no estaba cerrada con llave, los licenciados

<sup>439</sup> En el AHN, Inquisición, puede consultarse un proceso de fe contra Gaspar Gutiérrez. Archivo Histórico Nacional, Signatura: INQUISICIÓN,123, Exp.28 y un proceso contra Marcos de Ulloa por bigamia, Código de Referencia: ES.28079.AHN/1.1.48.6//INQUISICIÓN,30,Exp.11.

Briceño y Gutiérrez, preguntan a Mateo si habría podido abrirla en el caso de que hubiera estado cerrada con su llave, a lo que Mateo les responde que no, “ni se podria hazer, porque el cordel hera delgado y el trecho seria largo”. En este punto, los inquisidores estaban inquiriendo respuestas para averiguar los controles internos de la prisión, o quizá querían saber hasta qué punto el alcaide se habría implicado en este turbio asunto.

Otra cosa que llamó la atención de los licenciados fue la presencia de maderos en el interior de la cárcel. Preguntaron a Mateo sobre ellos. Mateo no solo les habló de su ubicación, sino que dejándose llevar por su buen ojo de violero, les detalló socarronamente sus medidas, “los troços se miden quartones y de quatro pies cada uno y la tabla hera una ojilla más larga que un hombre”.

Prosiguiendo sus pesquisas, los inquisidores no podían dejar de interesarse por el resto de los pormenores, quizá para procurar evitar en el futuro fugas similares, o tan solo por alimentar la curiosidad que les produjo la hábil estratagema de Mateo. Preguntaron entonces cómo habían hecho la soga, así como la procedencia del hilo y demás aderezos que utilizaron al colgarse por la ventana. Su estupor fue mayúsculo cuando Mateo confesara que Gaspar Gutiérrez le compró al alcaide dos maravedís de hilo blanco. Olavide entró en prisión con una sábana que le había dado Melchor Laynez, platero. De esta forma resolverían la negativa de Leonor de llevarle la ropa de cama que Mateo unos días antes le había pedido. Deshicieron otra sábana más, cortándola por medio para lograr mayor tirada.. Cada mitad de ella la llevaron escondida en las piernas de Gaspar Gutiérrez y Marcos de Ulloa. No olvidó detalles Mateo tampoco en esta ocasión:

“con sola la sabana y la manta que hicieron pedaços y con nudos unos a otros, el Marcos de Blesa hizo rollo y las cosió y fue tan largo que aun sobro. Con la sabana deste declarante que avia añadido por si no llegase y por eso la dexaron como sobro y la una pierna se llevo el dicho Ulloa y la que tiene el dicho Gaspar Gutierrez y que a la ventana de arriba por donde se descolgaron atravesaron la dicha raja de la tabla a la que le estaba atada la dicha sabana y abiendo bajado a la casa (...) y allaron que estaba la puerta principal con cerrojo solamente por de dentro, aunque el postigo della tenía candado por de fuera, e asy se salieron todos quattro juntos hasta el arrabal a la calle de la (...) e que en llegando al (...) que esta en la portada de la calderería se quedaron este declarante y el Marcos de Ulloa que la dicha portezuela rajo. Y quebraron a ella ante los dichos Olavide y Gaspar Gutierrez, para que no fuessen juntos por temor de la inquisición, y solamente hasta que los vieron trasponer”.

Sin mediar preguntas, Mateo proseguía su relato, describiendo el ambiente y narrando con detalle lo sucedido durante su escapada. Los inquisidores pudieron comprobar cómo la memoria de Mateo, de la que tanto se quejara durante los interrogatorios

era demasiado precisa y Mateo, convirtiéndose ahora en orador incansable apenas daba tregua al notario Agustín Yllán.

Los cuatro juntos llegaron hasta el puente de Alcántara. Empezaron a llamar al portero para que abriese, pero había allí un hombre que les dijo que no llamaran, que él ya lo había hecho y que no abrirían hasta que se hiciera de día. Los prófugos no esperaron y volvieron al arrabal, a la Puerta Nueva, pero estaba cerrada también, así que intentaron salir por detrás de los alfares, pero estaba muy alto. Siguieron rodeando la ciudad sin encontrar salida y volvieron a San Leonardo. Allí encontraron unos ladrillos por donde pudieron huir de la ciudad.

Los prófugos se dividieron en dos grupos. El primero, formado por Mateo y Marcos Ulloa, el segundo, por Olavide y Gaspar Gutiérrez. Gaspar y Marcos conocían bien la tierra y por eso encabezaron cada uno de estos dos grupos. Marcos dudaba del éxito de la fuga de Gaspar y Olavide, porque “el Olavide no se sabia menear y se artava a cada paso ni conocía la tierra”. Olavide, según Mateo, no solo estorbó en la huida del día de San Juan, sino que también rehusaba el día de San Pedro. Una vez que llegaron al río, un poco más tarde de la una de la noche, subieron río arriba, bebieron agua en una poza y llegaron hasta la barca de Velilla. Había allí un hombre y le encargaron un pan por ocho maravedís y medio azumbre de vino<sup>440</sup>, que les fue a comprar al lugar de Velilla y les dio dos ajos. Con esta compra, se les acabó el dinero.

Los inquisidores interrumpen para saber cómo había conseguido el dinero Mateo. Les respondió que al entrar preso, el alcaide Bartolomé Cabello le preguntó si llevaba armas, cuchillos y dineros y le confesó que traía cinco o seis reales. Un tal Alejo le aconsejó que si los señores inquisidores se los pedían, le se los diese. Aquella misma tarde le compró a Alejo una rosca de pan y un cuartillo de vino y huevos, sin que le devolviera nada, ni Mateo se lo pidiera. Con otro real compró un par de zapatos y una libra de pasas. Más adelante prosigue declarando sobre la ruta que Marcos y él tomaron desde Velilla. Subieron por el soto media legua más arriba de donde estaba la barca, permanecieron allí el jueves, viernes y sábado. Un hortelano los oyó hablando y cantando y los llamó, no querían salir, pero les ofreció pan y vino. Fueron a su cabaña y allí comieron y bebieron, “que lo avian bien menester”. Tras denunciarles, Juan de Yepes, Diego Brasa y otros familiares los detuvieron y el 3 de julio los volvieron a encarcelar.

---

<sup>440</sup> Un azumbre equivalía a poco más de dos litros de vino.

Mateo concluyó la larga y precisa declaración pidiendo disculpas por una estrategia que urdió para poder acudir a “deshauziar una tienda que tenía cerrada por no pagar de vazío”. Le encargó al tal Alejo que pidiese audiencia, suponemos que con la sola pretensión de poder salir de la cárcel y resolver ese asunto. No sabemos si Alejo llegó a pedirla o quizás sobornado por Mateo, le dejara salir sin decirlo a los inquisidores. Este asunto debía ser desconocido ya que no le habían preguntado por él y Mateo lo contó a iniciativa propia, quizás como definitiva demostración de sus habilidades y su orgullo frente al Santo Oficio. Mateo, cierra su monólogo con esta prudente expresión: “que esto es lo que pasa y no otra cosa y que de todo ello le pesa mucho y pide perdón a Nuestro Señor y a los Señores Ynquisidores”.

### **II.6.9.- La sentencia final.**

El resumen final que los inquisidores hacen del proceso, merece reproducirse íntegramente:

“Vista y con diligēcia examinando por nos los ynquisidores contra la heretica pravedad y apostasia en esta muy noble cibdad y su arzobispado y cibdad y Obispado de Sigüença, con los obispados de Avila y Segovia de los (...) y diputados por autoridad apostolica, juntamente con el ordinario, un proceso de pleito criminal que ante nos ha pendido y pen-de a tres partes. De la una el Sr. licenciado Pedro Ortín de Funes, promotor fiscal de este Santo Oficio, actor acusante y de la otra reo acusado Mateo de Arratia, violero, vecino de Valladolid, que presente esta, contra el qual fue avida ynformacion en este Santo Oficio que a cierto proposito, con enojo, se avia asido las barvas y dijo siete u ocho veces a reo no creo en Dios y descreo de Dios y que estando jugando avía mas de otras seys veces no creo en Dios y pese a Dios y por vida de Dios, sobre lo qual fue traydo a este Santo Oficio y fue acusado en forma y hergo con el su processo hasta estar con el uso del dicho proceso y estando en este estado, sobrevino más informacion contra el dicho Mateo de Arratia, de que diciendo una persona sobre la Santísima Trinidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo son tres personas y un solo Dios verdadero, a el me doy y me ofrezco, el dicho Mateo de Arratia avia dicho que la dicha persona que lo dezía que conjuraba diablos y que era conjurador de los diablos y que por vida de Dios asi mas le oya (oía) aquellas palabras delante del ni de la gente, que le avia de dar una cuchillada por que se acordase del. Ytem, que dizendo una persona que queria yr a misa a ver a Dios y ver alli el Santissimo Sacramento del Altar, el dicho Mateo de Arratia avia dicho que ally estaba Dios en una tabla pintada que no era menester yr a misa y replicandole la dicha persona que alli estaba Dios pintado en una tabla y que en la Yglesia le veía en la hostia consagrada en vivo y resucriptado, a lo qual el dicho Mateo de Arratia avía tornado a dezir tanto está en esta tabla como alli, diciendolo por el santíssimo sacramento que las imágenes pintadas y reprehendiéndole una persona, respondió el dicho Mateo de Arratia que cada uno manda en su casa.

Ytem, que dizen de una persona que se confesase, el dicho Mateo de Arratia avía dicho por vida de Dios, que me tengo de confesar con mi amiga y con los arboles del campo y la penitencia que me dieran será que haga tal cosa a mi amiga, declarándolo por palabras torpes y sucias, aunque fuese Jueves Santo y de aver dicho muchas veces por vida de Dios y encomendándose a los diablos diciendo satanás y bercebú veni todos y llevame.

Ytem, que diciendo cierta persona al dicho Mateo de Arratia que toviese paçiençia en cierta cosa, que Dios hera misericordioso y todo lo perdonava haciendo los hombres lo que devén como cristianos, el dicho Mateo de Arratia avía dicho que aunque Dios no le perdonase no se le dava un maravedí sino que el diablo le llevase visiblemente.

Ytem, que el dicho Mateo de Arratia avía dicho a una persona, por vida de Dios, que me lo aveys de pagar algún tiempo, aunque esteys abraçado con el altar que os tengo de dar de puñaladas.

Ytem, que el dicho Mateo de Arratia como hombre que se queria quedar sin castigar los delitos que le tenia acusado quebrato las carceles del Santo Oficio y huyo dellas y dio favor y ayudo para que otros se fuesen”.

A continuación, los inquisidores, añaden algunos folios comentando con gran pormenor cada uno de los delitos cometidos por Mateo y finalmente fallan:

“Fallamos el promotor fiscal deste Santo Oficio, no aver provado su intención contra el dicho Mateo de Arratia, para que el susodicho deva ser declarado por erge, puesto que las proposiciones y blasfemias son ereticas por lo qual si el rigor del Sr. obieramos de seguir, le pudieramos castigar mas gravemente, pero usando con el de misericordia, atento a la calidad de su persona y que es moço y otros justos respetos que a ello nos mueven, le mandamos que salga al presente a vista con los otros penitentes, en cuerpo sin çinto y sin bonete, y con una mordaza a la lengua, e una vela de cera en la mano y alli le sea leyda esta nuestra sentencia publicamente. Abjure de levi en forma de vida de Dios y despues de la vista, le sean dadas cien açotes por las calles publicas acostumbradas, por que quebranto de las carceles de este Santo Oficio y se fue dellas y dio favor y ayuda para que otros se fuesen con el y haga y cumpla las otras penitencias y cosas que por nos seran ympuestas y (...), so pena de ympenitente y por esta nuestra sentencia difinitiva, así lo pronunciamos y declaramos en estos escriptos y por ellos por tribunal se den

El licenciado Don Diego Ramírez,

El licenciado Briceño

R. de Mendoza, doctor”.

La sentencia fue pronunciada en Toledo, el 7 de agosto de 1558, en el cadalso de la plaza de Zocodover. Mateo abjuró en presencia de Alonso de Córdoba, corregidor de Toledo, Francisco de Rojas, alcalde mayor, otras muchas personas y los notarios Francisco López y Agustín Yllán. Se ejecutó el 8 de agosto, Mateo recibió los cien azotes públicamente por la ciudad, acompañado de Juan Ruiz Davila, alguacil del Santo Oficio y los notarios. El 11 de agosto el licenciado Francisco Briceño, inquisidor, condenó a

Mateo Arratia al pago de cuarenta ducados de oro, en el plazo de nueve días, “e el dicho Arratia no dixo nada”.

## II.6.10.- Resumen de los hechos e informaciones de interés sobre algunos violeros toledanos.

Mateo Arratia nació en Valladolid en 1533, hijo del violero vizcaíno afincado en Valladolid Pedro Arratia e Inés Zapata. A lo largo de los dos procesos, se deja clara su condición de cristiano viejo e hidalgo, reconocida por los propios inquisidores, al rebajar su pena y considerar la atenuación de lo contenido en la sentencia en atención a la “calidad de su persona”. Se casó en Valladolid a los 15 años de edad con Leonor Beltrán, teniendo ella tan solo 13. Dos años más tarde marcha sólo a Toledo, a la edad de diecisiete años, más o menos, quizá ya con el título de oficial, concluido el aprendizaje con su padre. En 1554, aparece documentado por primera vez, gracias a la denuncia interpuesta por Juan Delgado y Marta Ruiz, *La Piçana*. Entonces trabajaba como oficial en el taller de Juan de Portillo, con veintidós años de edad. Suele acudir regularmente a comer a una taberna, o ventorro, regentado por Juan Delgado y *La Piçana*, mujer de sesenta años muy denostada por muchos testigos. A veces, en el comedor, Arratia pretende comer en la misma mesa que ellos y al ser rehusado, se enoja y blasfema reiteradamente. Es acusado por Juan y la Piçana y condenado por herejía, siendo torturado y confiscándosele todos sus bienes.

Tras el proceso, Arratia reanudó sus visitas al ventorro y conoció a una de las doncellas que trabajan allí, María de Yébenes, con la que mantuvo relaciones sexuales. Juan le acusó de “violar su virginidad”. Mateo apeló en Valladolid, por considerar que las relaciones eran consentidas, sin que sepamos el resultado, pero entre, tanto, por este motivo ingresó en prisión, donde permaneció ocho meses. Arratia y Juan discutieron y llegaron a amenazarse de muerte. En uno de estos encuentros, Juan rehusó enfrentarse y acudió al Corregidor a denunciar a Mateo.

Mateo se independizó del taller de Juan, empezando a trabajar en uno que alquiló a Juan Morales, “violero portero de la Sta Iglesia”. Conoció a varios violeros jóvenes y estableció amistad con alguno de ellos, especialmente con Yuste de Aguilera, Francisco de Contreras y Diego de Medina. La convivencia diaria con María Tofiño, en el taller de su esposo, el maestro Portillo, había generado una relación amorosa que se prolongaría durante años y se oficializaría posteriormente con su matrimonio.

En agosto de 1557, tres años después de cerrarse el primer caso, Mateo es nuevamente acusado por Juan Delgado y *La Piçana*. En esta segunda ocasión, las acusaciones son más graves. Mateo y Leonor, pese a haberse casado en 1548, se mantienen separados. Leonor se había quedado en Valladolid y Mateo permaneció en Toledo. Tras la muerte de su padre, Mateo obtuvo un permiso de la inquisición de seis meses, para acudir a Valladolid a repartir la herencia con sus hermanos. Durante la navidad de 1557 y días sucesivos, Leonor y Mateo discuten con frecuencia y en enero de 1558, marchan juntos a Toledo, acompañados por el sobrino de Leonor, Francisco Caravajal. En esta ciudad, viven en la misma casa que otros dos violeros amigos, Francisco Contreras y Diego Medina. Francisco, unos meses después, se casó con Mari Mexía.

Leonor, al llegar a Toledo, conoce las anteriores andanzas de Mateo y se entera de la relación que mantenía con María Tofiño. A la vez, entabla amistad con Francisco, Mari y, sobre todo, Diego. Un día, Mateo encuentra a Leonor y Diego comiendo en el mismo plato y con su espada le da a Diego una cuchillada en la cara. Leonor entra en cólera y espera la sentencia de la primera causa, emitida el 15 de febrero, pero al conocerla no le satisface y antes de que se hiciese oficial, intenta modificarla, compareciendo el 23 de febrero acusando a Mateo de hereje. En aquellos días tormentosos, en los que se sucedían violentas discusiones entre ambos, María convence al antiguo amigo de Mateo, Francisco, para que comparezca y corrobore las denuncias de María.

Mateo entra en prisión y allí presta dinero a algunos presos. Al tener dificultad para recuperarlo, entra en cólera, les amenaza y ostensiblemente conjura a los demonios. Entre tanto, Leonor Beltrán sigue convenciendo a Mari Mexia, esposa de Francisco y a Diego Medina para que se sumen a su plan de descrédito, atestiguando contra él.

Durante todo el proceso, Mateo demuestra gran fortaleza y sobrelleva los interrogatorios con mucho ánimo. Los inquisidores lo someten en varias ocasiones a tormento, pero apenas consiguen ningún resultado, ya que Mateo nunca reconoce abiertamente todo lo contenido en las acusaciones. En paralelo, mantiene una paradójica estrategia, confesando hechos y dichos que eran desconocidos por los inquisidores y manifestando una actitud chulesca que les irritaba.

A lo largo de los dos procesos, aparece ante nosotros un ser blasfemo, irreverente, celoso, violento, muy interesado por el dinero. Mateo habla de sí mismo como un hombre soberbio, desarreglado en el beber y en el comer. Pero una segunda lectura nos muestra un Mateo ingenuo, que muerde el anzuelo que Leonor le pone cuando en una

reunión de amigos le consigue encolerizar para que profiriese todo su nefando repertorio de blasfemias y manifestaciones antirreligiosas. Las dotes sociales que demuestra Mateo al organizar a un grupo de presos y lograr liberarlos, vienen a sumarse a su compleja y conflictiva personalidad, en la que, como buen violero, no faltaron las habilidades mecánicas que le permitieron diseñar un plan de fuga exitoso, abriendo varias puertas y rejas.

Aparecen cinco nuevos violeros de los que no teníamos noticia hasta la fecha: Pedro Arratia, padre de Mateo Arratia, hidalgo, casado con Inés de Zapata, violero vizcaino afincado en Valladolid, murió en 1558. Gregorio, tío de Mateo, *marcador violero*. Yuste de Aguilera, padre. Nació en 1533, mantuvo una estrecha relación personal con Mateo Arratia, al que conocía desde 1547, tuvo un hijo, al que bautizaría como Yuste, que entraría como aprendiz en el taller de Mateo en 1573, en este contrato aparece como “doctor” y no como violero. Diego de Medina, hijo, nacido en 1528. Seguramente era hijo de otro violero llamado también Diego. Aparece como violero unas veces, otras como *maestro de tañer* y en otras como *maestro de mostrar dançar*. Sería hermano de los violeros Baltasar y Gaspar de Medina, que era también maestro de música.

El documento aporta datos biográficos desconocidos hasta ahora sobre otros violeros. Por ellos conocemos la fecha de nacimiento de algunos, como Luis de Ayllón (1524), Baltasar de Medina (1534), Juan de Tofiño (1530) y Bernal de Medina (1506), así como la noticia de que Guadalupe aparece en 1554 en el taller de Juan de Portillo y allí discute con Mateo Arratia. Nos desvela también la formación complementaria de algunos jóvenes violeros toledanos. Desde la perspectiva historicista habitual, viene entendiéndose que los artesanos, en general, recibían un conjunto de saberes eminentemente prácticos, adquiridos en el taller de sus maestros, durante su aprendizaje. Esta realidad indiscutible, no obstante, debe ser matizada. Precisamente, una de las mayores aportaciones de este documento, es la constatación de la compatibilidad de dos actividades económicas en paralelo, entre algunos de estos violeros, precisando cada una de ellas, una formación independiente. Así, Yuste, aprendiz de violero en el taller de Portillo, quizá sea el doctor Yuste de Aguilera que le encomendaría a Mateo el aprendizaje de su hijo. Francisco de Contreras, era violero y, a la vez, “maestro de niños, maestro

de muchachos, o maestro descrivir e leer”<sup>441</sup>. Ambos habrían aprendido sus otros oficios complementarios, a la vez que el de violero. Diego de Medina compaginaba su actividad de violero con la de profesor de música y danza. Aparecía unas veces como “maestro de tañer” y en otras como “maestro de mostrar dançar”. Su hermano, Gaspar, era también violero y maestro de música. Diego y Gaspar, al formarse en el taller de su padre, el violero Diego Medina, habrían gozado de una mayor libertad de horarios, al no tener el compromiso habitual de desempeñar las tareas serviles que se exigían en las cartas de aprendizaje. Puede que incluso su propio padre los hubiera formado en la música y la danza.

Pero ¿hasta qué punto este grupo de amigos puede ser representativo dentro del conjunto de violeros toledanos y españoles?, o, por el contrario, ¿no son más que un microcosmos puntual y aislado, que no puede extrapolarse como indicador? Veinticinco años antes, en la ciudad de Zaragoza, Miguel Terradas, como veíamos, enseñaba a Ybrahem Mofferriz a construir vihuelas y a tañerlas<sup>442</sup>, un caso más en el que encontramos una clara vinculación entre la construcción de los instrumentos y su interpretación. El mismo Miguel, a través de su inventario, aparece ante nosotros como un hombre culto, con obras de arte entre sus pertenencias y objetos suntuarios, amante de la música, los instrumentos musicales y los pájaros. El mismo Mahoma Mofferriz, el famoso “moro de zaragoza”, probablemente padre de Ybrahem, era considerado como un hombre cultivado, en el ambiente cortesano de Fernando el Católico. Años más tarde, otros violeros destacaron por sus inquietudes culturales e intelectuales, como por ejemplo Antonio Hidalgo y su mujer Francisca Polanco, hija del violero Juan de Polanco, muy comprometidos con la educación musical de sus hijos

---

<sup>441</sup> “La reglamentación del *horario-trabajo* de los maestros había de guardar regulación con la profesionalidad, dedicación y tipo de contrato al que estaba vinculado el maestro. En la enseñanza pública ya se había generalizado por esta época el horario lectivo de tres horas por la mañana y dos por la tarde, con cambios de horario para verano e invierno, y unas cortas vacaciones en el tiempo de la canícula, aunque el santoral otorgaba con generosidad días festivos a maestros y alumnos. El grupo de maestros que envía un memorial al rey en 1588 justifica las seis horas de trabajo por comparación a los señores de los Consejos y además insiste en la obligación de poner tableros en la puerta de las escuelas donde se indiquen materias, horarios y tasas de la enseñanza” DELGADO CRIADO, Buenaventura: *Historia de la Educación en España y América*, Vol 2. La educación en la España Moderna (siglos XVI.XVIII), Madrid, Ediciones SM, 1994, pp.188-189.

<sup>442</sup> AHPZ, 1515, folios 42-43, Notario Juan de Aguas.

## II.6.11.- Relaciones personales y profesionales entre violeros.

El proceso inquisitorial contra Mateo Arratia constituye, sin lugar a dudas, el mejor documento con el que contamos hasta ahora para conocer la relación personal y profesional entre los violeros toledanos que convivieron a mediados del siglo XVI, precisamente en el momento de mayor esplendor de la violería en esta ciudad. Las noticias biográficas sueltas publicadas hasta el momento, tras la lectura de este texto, cobran mucho más sentido, al quedar entrelazadas, perfilándose un mapa que nos permite otear con cierta nitidez el ambiente de los talleres y acercarnos a sus ocupantes.

La inmensa mayoría de los testigos que desfilan por los interrogatorios son violeros. Queda claro así, ya desde el principio, que los inquisidores recurrieron a ellos en primera instancia, dando por segura la estrecha relación personal y profesional que mantenían. De todos los interrogados, el único que parece distanciarse es Bernal de Mena, que era el violero de más edad, con 52 años, un poco alejado generacionalmente del resto, pero ni siquiera negó conocerle, sino tan solo ignorar las preguntas, y no haberle contratado nunca. De algún modo, la respuesta de Bernal viene a corroborar las habituales relaciones profesionales entre talleres diferentes, ya que Mateo, durante su período de oficialía, anterior a su independencia como maestro, había pertenecido al de Portillo. Quizá, la diferencia de edad entre Mateo con otros violeros mayores, como Portillo o Guadalupe, por ejemplo, sería el motivo por el los inquisidores no los llamaran a declarar, pese a que Portillo había sido su maestro durante años. Es reseñable, no obstante, el episodio acaecido en su taller, cuando Mateo y Guadalupe discuten amargamente y el joven violero profiere alguna expresión blasfema. Lástima que no podamos saber el motivo de esa disputa, quizás surgida como consecuencia de la interpretación personal de ciertos procesos constructivos, o del uso de unos materiales u otros, o cuestiones relacionadas con cualquier aspecto de la violería. Mateo se atrevió a discutir con un gran maestro como Guadalupe, pero sus osadías no quedaron ahí, algunos compañeros, como Luis de Ayllón dirían más tarde que era soberbio, algo que el mismo Arratia reconocería abiertamente.

Todos los interrogatorios se iniciaban con una pregunta sobre el tiempo desde el que los violeros conocían a Mateo. La mayor parte, en 1554, respondieron que desde cuatro o cinco años, menos Yuste, que lo conocía desde 1557. Este indicio es importante y se suma a otros en los que se advierte una relación muy cercana entre ambos, muy

posiblemente motivada en el hecho de que hubieran coincidido desde el principio en el taller de Portillo. De ahí, que Yuste sea quien mejor le conoce y quien dé testimonios más precisos y esclarecedores, a partir de los cuales podemos averiguar el resto del entramado social en el que se desenvuelve Mateo.

Serán, precisamente, las declaraciones de Yuste, las que nos esbozan un segundo núcleo de amistad de Mateo, en este caso, integrado por Francisco Contreras y Diego de Medina. El primero aparece como más íntimo, compañero de juergas y, a la vez colaborador en negocios, llegando a prestarle dinero. Es interesante este dato, en el que vemos cómo dos violeros jóvenes, que en principio mantenían relaciones de competencia entre sí, colaborasen de este modo. Pero esta magnífica relación, en ocasiones desembocaba en discusiones monumentales en las que se insultaban agriamente. Mateo acusaba a veces a Francisco de tomar cosas de su tienda o se deshonraban mutuamente, llamándose sucios y borrachos, aunque luego hicieran las paces y mantuvieran su estrecha amistad, según testimonio de Juan de Tofiño. Tras la boda de Francisco y Mari Mexía, en 1555 y la llegada de Leonor, a principios de 1558, Mateo y Francisco llegan a enemistarse profundamente y Francisco se convierte en cómplice de la trama de Leonor, mediante la cual quería acabar con la actividad profesional de Mateo.

Muy amigo de Mateo, también, aparece en un principio Diego de Medina, que vivía en la misma casa que Mateo y Francisco, pero su relación no es tan estrecha como la de Yuste, o la de Francisco. Aunque Mateo solía comer y beber con Diego, manteniendo buen trato con él, tras la llegada de Leonor y la amistad que establece con ella, Mateo llega a agredirle y lo hiere en la cara con su espada. Diego se sumará al círculo íntimo de Leonor respaldando su acusación.

El resto de los violeros, aunque aparentan neutralidad, con la excepción de Luis de Ayllón, que mantiene cierta simpatía hacia Francisco de Contreras, suelen apoyar a Mateo. De nuevo observamos una relación, si no del todo cordial, al menos sí fluida entre ellos, en la que no se advierte rivalidad profesional. No aparecen expresiones de descrédito, a excepción del comentario de Luys de Ayllón, cuando dijo que creía que era un hombre soberbio y no tan buen cristiano, por el trato que le daba a Leonor.

Los pocos talleres localizados estaban muy céntricos, en el entorno de la catedral. No advertimos tensiones entre ellos, ni celos profesionales, aparte de los roces y discusiones antes mencionados. Unos violeros alquilan talleres a otros con normalidad, como Morales, que arrienda una de sus tiendas a Mateo, Juan del Portillo ocubaba un

espacio en la tienda de Diego de Medina (padre del Diego amigo de Mateo); Francisco de Tofiño (posible padre de María), comparece como garante de Juan de Portillo en una operación mercantil, Pedro Tofiño, cuñado de Mateo, evalúa el contenido de su taller, tras la muerte de su hermana, etc.

No tenemos noticias de la trayectoria de Leonor después del proceso, pero a todas luces moriría pronto, porque Mateo casaría en segundas nupcias con María Tofiño, tras la muerte de su primer marido, Portillo. Mateo entraría así en una de las familias más castizas de violeros toledanos, los Tofiño<sup>443</sup>. María concurriría al matrimonio con un hijo, al menos, Diego del Portillo, nacido en 1555<sup>444</sup>, y aportaría el taller de Juan, lo que ayudaría sin duda a remontar la maltrecha economía de Mateo y contribuiría a restañar su deterioro público.

En definitiva, los violeros toledanos constituyen un grupo cerrado, aparentemente bien avenido y entrelazado por vínculos familiares. Dentro de él, Mateo, aun bien considerado en general, representa un elemento discordante.

## II.6.12.- ¿Marginalidad o disidencia en Arratia?

Mateo Arratia es un caso singular, una personalidad bien diferenciada. No podemos considerar su comportamiento como el de un “violero típico”. Desde la mirada de los demás, Arratia aparece como un hombre distinto. Las actitudes aparentemente asociadas de su juventud, contrastan con la posterior pujanza de su taller, en el que veinte años más tarde, se recogieron materiales, enseres, herramientas e instrumentos de gran valor. La situación de desprecio y la ruina económica en la que lo sumió la condena, en otros casos, pudieran haber sido determinantes para sellar su fracaso, pero, pese a todo, Arratia compensaría su exclusión con sus habilidades sociales y maestría como violero. Representa un caso de movilidad inusual en la sociedad de su época, caracterizada por un encasillamiento muy difícil de superar.

Por la coincidencia cronológica entre los hechos y la publicación del Lazarillo de Tormes, 1554, no podemos dejar de comparar, de algún modo, la trayectoria de Mateo, con algunos personajes literarios de la picaresca. A diferencia de ellos, Arratia no tiene problemas de alojamiento y manutención, gracias a su salario como oficial, que le

<sup>443</sup> Algunos violeros de apellido Tofiño, fueron: Francisco (1533, 1542, 1549); Juan (1563); Pedro (1575, 1587, 1599). ROMANILLOS, *op.cit.*, pp 401-402.

<sup>444</sup> ROMANILLOS, *op. cit*, p. 311

permitía, incluso la licencia de acudir a comer regularmente al ventorro de la Piçana. Pero, a la vez, Mateo se desenvolvía cómodamente entre los ambientes más bajos, no teniendo dificultad alguna en comunicar con ladrones, herejes, bígamos y otros delincuentes menores encarcelados, incluso demostrando habilidades para convencerles al organizar una escapada de la cárcel, o incluso siendo capaz de, cuando ya estaban a punto de salir, volver a encerrarlos. Pese a todo, no podemos hablar de que Mateo perteneciera a la marginalidad, ni aun incluso después de su condena, de la abjuración pública, de su ruina económica.

El recorrido individual de Mateo, se apoya en la pertenencia al grupo social de origen, un encasillamiento definitivo con el que se vincula por su relación económica, por la pertenencia a una identidad laboral, reforzada por su integración en una familia prestigiosa dentro del oficio, la de su nueva mujer. Su misma condición de hidalgo, cristiano viejo, la “calidad de su persona”, con la que los inquisidores definen su status, había sido ya definitiva para atenuar su castigo y después, evitar un descenso social insuperable.

No podemos, por lo tanto, considerar a Mateo Arratia como una persona socialmente excluida, pero ¿estamos frente a una mentalidad divergente? En las confesiones, Arratia utilizaba un lenguaje con rasgos similares a ciertas sensibilidades o mentalidades comunes a otros personajes del Toledo del siglo XVI estudiados por Caro Baroja, por ejemplo<sup>445</sup>. Las expresiones blasfemas de Mateo, *pese a dios y reniego de dios*, eran

---

<sup>445</sup> Caro Baroja nos habla de un clérigo que vivía amancebado con una tal Juana de Vargas y que estaba enviciado con la caza. Fue procesado por la inquisición y penitenciado en 1558 y tenía por costumbre blasfemar con estas mismas expresiones “pese a dios y reniego de dios. ...En su posada que dezia con yra e henojo e porq lo tenya de costumbre pese a dios y rreniego de dios e de quyen le pario, e de quien le hizo”. CARO BAROJA, Julio: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, I. Cuarta edición, Madrid, 2000, p.385. Las Ordenanzas Reales de Castilla tomaban medidas contra los hábitos blasfemos, DIAZ DE MONTALVO, Alonso: *Ordenanzas Reales de Castilla, recopiladas y compuestas por el doctor Alonso Díaz de Montalvo, glosadas por el doctor Diego Pérez, Cathedrático Cánones en la muy ilustre Universidad de Salamanca*. Tomo III, Madrid, 1780:

“...non sean osados de decir descreo de Dios ni despecho de Dios ni malgrado aya Dios ni ha poder en Dios ni pese à Dios. Ni lo digan de nuestra Señora la Virgen María, su Madre, ni otras tales ni semejantes palabras que estas susodichas en su ofensa &

Y en la curia de Toledo, celebrada en el año 1515, confirmada en la curia de Madrid de 1528, se añadió que porque muchos hombres y mugeres tienen en costumbre de jurar por vida de Dios y no ha poder en Dios y no creo en la Fe de Dios y de voto à Dios y otros juramentos feos en desacatamiento de nuestro Señor Dios y porque à nos mas que à otra persona alguna conviene bolver por su honra y poner remedio en ello, mandamos y defendemos que ninguna ni algunas personas de cualquier estado ó condición que sean de más de las palabras contenidas en la pragmática suple prima Regum

habituales en el siglo XVI. Encontramos muchos ejemplos en procesos inquisitoriales similares. Del mismo modo, otras como *descreo de Dios* resultaban perfectamente correspondidas con severas multas y castigos, incluyendo el destierro. Los doce ducados impuestos como multa en la conclusión del primero de los procesos, eran los que habitualmente se imponían a los blasfemos, aunque ya, en este momento se le declarara herético. Lo tuvo peor, no obstante tras la navidad de 1557, cuando se reencuentran Mateo y Leonor.

En Valladolid, tras varios años de estar distanciados, surge pronto la discordia. Se produce un choque entre la irreverente actitud de Mateo y la exaltada devoción tradicional de Leonor. Mateo es capaz de acusarla de conjuradora de los demonios cuando está rezando a la Santísima Trinidad. Sería el primer motivo de alarma serio para los inquisidores, pero Mateo, escurridizo, justifica su actitud en el excesivo gasto de carbón en el brasero y más adelante, diría que estaba riendo con ella, de este modo intentaba convertir el indicio herético, en una simple blasfemia. Sin duda, en el interior de un ambiente doméstico, este tipo de expresiones serían frecuentes y es difícil suponer que Leonor, de haberse escandalizado realmente, no hubiera interpuesto su denuncia en Valladolid, sino en Toledo, evitando así para ella un viaje incómodo. Queremos entender que al conflicto profundo entre ambos, no solo radicaba en el contenido de la acusación de Leonor, sino en una seria incompatibilidad personal y fundamentalmente, en su infidelidad.

---

Catholicorum de los Catholicos Reyes nuestros señores padres y abuelos dada en Valladolid, no sean osados de jurar ni decir Por vida de Dios ni no ha poder en Dios ni de voto à Dios ni no creo en la Fé de Dios ni jurar por otro ninguno de sus santísimos miembros so pena que qualquiera persona que lo dixere por la primera vez que caya è incurra en pena que sea preso y esté en prisiones un mes y por la segunda que sea desterrado del lugar donde viviere por seis meses y más, que pague mil maravedís partidos en tres partes la primera para el que lo acusare y la otra para el que lo sentenciare y la otra para los pobres Y por la tercera vez le enclaven la lengua salvo si fuere escudero o otra persona de mayor condición que la pena sea un año de destierro y dos mil maravedís conforme à la dicha pragmática la qual dicha pena sea ansi ejecutada en su persona y bienes dicit persona”,

Se teorizó mucho sobre la clasificación de las blasfemias en heréticas y las que no contenían error contra la fe, las expresiones comunes *pese a dios y por vida de dios*, no solían ser entendidas como heréticas. Merece ojear algunos párrafos curiosos sobre estas clasificaciones, en LEDESMA, Pedro, *Segunda parte de la summa, en la qual se summa y cifra todo lo moral y casos de conciencia que no pertenecen a los Sacramentos, con todas las dudas, con sus razones brevemente puestas*. Zaragoza, 1611.

Si acusa a Leonor de conjuradora de los demonios, más adelante será él mismo quien los invoque en varias ocasiones, en actos ostentosos frente a los demás presos de la cárcel. Es entonces cuando aparece el Arratia más oscuro, casi nigromante, según la definición de este término que hiciera Ciruelo:

“Es luego la magia o nigromancia aquella arte maldita, con que los malos hombres hazen concierto de amistad con el diablo, y procuran de hablar y platicar con el, para le demandar algunos secretos, que les resuelve, y para que les dé favor y ayuda para alcanzar algunas cosas, que ellos dessean”<sup>446</sup>.

Es entonces cuando los inquisidores se muestran más hostiles con Arratia, desplegando todas los mecanismos de persuasión, pero en ningún caso llegan a ver en estas manifestaciones ninguna práctica nigromante, aunque le declaran en varias ocasiones, *conjurador de diablos*<sup>447</sup>.

Mientras la estrategia de Arratia siempre es intentar reducir la gravedad de sus actos, convirtiendo los heréticos a los ojos de los inquisidores, en meras blasfemias, producto de su enojo, o *fallo de lengua*, como dice en varias ocasiones, Leonor, por el contrario, considera cualquier comportamiento divergente de Mateo, como el fruto de su pecaminosa y hereje voluntad. En esta disyuntiva, los inquisidores intentan esclarecer la verdad en sus largos interrogatorios. Otros asuntos que complican demasiado a Mateo, considerados por los inquisidores como hostilidades contra el sacramento de la confesión, son la acusación de no permitir confesarse a Leonor, confundir la presencia de Dios en la imagen con la de la hostia consagrada y, en particular, no acudir él mismo a hacerlo en jueves santo en la iglesia, sino ante los árboles del campo.

Mateo negará hasta el agotamiento todas estas acusaciones, excepto la relativa a la imagen, pero intentando aminorar su gravedad, cuando diferencia la presencia divina en la hostia, por esencia, de en la imagen, por representación. En el fragor de las discusiones, Mateo se burla de Leonor, diciéndole que se confiesa en los árboles del campo, para regodearse de su relación con María Tofiño, y Leonor convierte esta declaración en

<sup>446</sup> CIRUELO, Pedro: *Tratado en el qual se repruevan todas las supersticiones y hechicerías: muy util y necesario a todos los buenos Christianos zelosos de su salvación*. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1628, p.44.

<sup>447</sup> Sebastián Cirac Estopañán reunió varios de los conjuros habituales a partir de casos recogidos en Toledo y Cuenca. Apelar a los demonios de la forma que lo hacía Arratia era habitual en este tipo de invocaciones. ESTOPAÑÁN, Sebastián: *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 123-124. Al respecto, ver también LARA ALBERONA, Eva: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Publicaciones de la Universidad de Valencia. Valencia, 2010.

una nueva prueba de su herejía. De nuevo aparece aquí el Arratia provocador, disidente, que se burla del propio sacramento de la confesión. En este punto, los inquisidores eluden entrar en la cuestión de las relaciones extramaritales de Mateo y ni siquiera se interesan por la personalidad de su amante, pero al parecer, los tribunales estaban saturados de casos similares, como dice Dedieu, quien localizó en Toledo, en la década 1550-1560 un número ingente de casos relacionados con relaciones sexuales fuera del matrimonio<sup>448</sup>.

El lenguaje de Mateo se enmarca en un contexto social en el que estaba muy extendido, bien estudiado por Redondo. Además de detenerse en otras características de la visión popular de la religión y lo sagrado, este historiador de la cultura, advierte cierta oposición entre el pueblo llano a la religión impuesta, por su vinculación a los intereses cléricales y de los grupos sociales dominantes, pero asocia esta sensibilidad fundamentalmente al campesinado iletrado que desconocía las bases doctrinales del catolicismo<sup>449</sup>. En el caso de Arratia, no se dan estas circunstancias. Hablamos de una persona ilustrada que sabe revatir a los inquisidores inteligentemente y cuenta con una formación por encima de la media, adquirida en el ambiente urbano de Valladolid, primero y Toledo, después. Por otro lado, el comportamiento y el lenguaje de Arratia, están cercanos a los tipos antes mencionados estudiados por Caro Baroja, netamente urbanos<sup>450</sup>. No se trataría tanto de que esa cultura extendida perteneciera a ámbitos

---

<sup>448</sup> DEDIEU, Jean Pierre “El modelo sexual: la defensa del matrimonio cristiano”, en BENNASSAR, Bartolomé: *Inquisición española: poder político y control social* Barcelona, 1981, pp.270-295.

<sup>449</sup> REDONDO, Agustín: “La religión populaire espagnole au XVI siècle: un terrain d'affrontement”, En *Coloquio Hispano-Francés. Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid. Editorial Universidad Complutense, 1986, pp. 329-368. REDONDO, Agustín: *Revisando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*. Acta salmanticensia, estudios filológicos, 314. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, Gráficas Cervantes, 2007

<sup>450</sup> Ginzburg, en su exitosa obra sobre la vida del molinero Domenico Scandella, llamado Menocchio, a partir de un proceso inquisitorial que tuvo lugar a finales del siglo XVI, propone una clara delimitación entre la cultura de las clases dominantes y la cultura artesana y campesina. Menocchio, que predicaba su peculiar visión del cosmos, murió en la hoguera en 1601. Salvando las distancias entre Arratia y Menocchio, encontramos algunas similitudes curiosas, como cuando Menocchio reconocía que “ir a confesarse a los curas y frailes es como ponerse delante de un árbol, aunque luego puntualizó: “ Si ese árbol supiese hacer saber la penitencia, ya bastaría; y si algunos hombres van a los sacerdotes es por ignorar la penitencia que hay que hacer por los pecados hasta que se la enseñan , que si la supieran, no necesitarían ir, y aquellos que la conocen no necesitan ir”. GINZBURG, Carlo: *El queso y los gusanos, El cosmos según*

rurales o urbanos, sino a estratos sociales concretos, cuestión que dejamos para mayores profundidades a los estudiosos de las mentalidades.

Bennassar recoge 644 casos de procesos de blasfemias, que no son más que una muestra de todas las encausadas y, obviamente, un pequeño reflejo de las pronunciadas y no denunciadas<sup>451</sup>. Pero el caso de Mateo, sin embargo, difiere y llega a preocupar, quizá porque los inquisidores temieran que detrás se escondiera una amenaza latente de mayor transcendencia. La mayor parte de los procesos inquisitoriales publicados por causas similares, son mucho más breves y se resuelven pronto. El caso de Mateo exige una gran dedicación, requiere una larga sucesión de interrogatorios. Los inquisidores encuentran paradójico su comportamiento y no pueden entender su significado profundo, en definitiva, temen su posible trasfondo. Desde nuestra perspectiva actual, resulta igualmente difícil de entender. Mateo entra en una dinámica casi autodestructiva y aun siendo consciente de las consecuencias que la reiteración de las blasfemias, conjuros y manifestaciones pseudo heréticas, le ocasionarían, lejos de silenciarlas, las abunda. Su persistencia alcanza el climax a finales del mes de junio de 1558, cuando, precisamente iba a emitirse la sentencia, organizando la huida de la cárcel. Tras ella, presume manifiestamente de sus habilidades, como muestra de un orgullo que vuelve a lanzar contra el estupor de los inquisidores.

Tras todo esto, Mateo no parece esconder ninguna propuesta religiosa alternativa. Las habilidades de una Leonor cegada por las ansias de venganza y el despecho, llegaron a conseguir convencer a los inquisidores. Sin embargo, el comportamiento de Mateo era de base psicológica y no moral o filosófica, aunque no falten sutiles muestras de una desavenencia permanente con el dogma, que en otros momentos surgen descontroladamente, tras abusar de la bebida o impetuosamente, arrastrado por la ira. Al analizar la extraordinaria producción literaria de la Edad de Oro, Carmelo Lisón Tolosana, a partir de una muestra de 236 escritores españoles, los agrupa en diferentes categorías: “religiosos y clérigos (29%), viajeros por el extranjero (25%), cortesanos-diplomáticos-soldados (22%), “raros” (14%), de origen judío conocido (9%), músicos (3%). Entre los raros incluye a los “Aventureros, pendencieros apocarados, emigantes excéntricos, extremados, disolutos, enamoradizos, ermitaños de vida licen-

---

*un molinero del siglo XVI.* Traducción de Francisco Martín. Barcelona, Ediciones Península, sexta edición, 2015.

<sup>451</sup> BENASSAR, *op.cit.*

ciosa, espadachines, desterrados, presos en cárceles o galeras, procesados por la Inquisición, homicidas, con defectos físicos y desequilibrados: semas descriptivos; quiero subrayar, que no son mios, los he tomado de los manuales de historia de la literatura. Inquietos, hiperemotivos, individualistas, visionarios, antiestructurales, no se someten al yugo de las normas, las quiebran, en sus cabezas bullen utopías, quieren el cambio, se rebelan y con sus vidas apicadas y realizaciones literarias ofrecen modelos alternativos plurales de pensamiento y acción. (...) plantean oposición a la realidad, como independientes motores de acción, (...) la antiestructura es morada de la acción cultural". Lisón habla de literatos, músicos, poetas, artistas... Arratia cabría perfectamente en los ámbitos de esta categoría, puntuizando que no se trata de un estrato marginal, socialmente hablando, sino diferente, desde su posicionamiento intelectual.<sup>452</sup>.

¿Hasta qué punto puede interesarnos esta biografía en particular, dentro de las aspiraciones de nuestro trabajo? Es bien cierto, que Arratia no representa al oficio en su conjunto, ni siquiera al grupo de los violeros más ilustrados, dentro del gremio, pero los casos particulares pueden aportarnos el necesario contrapunto a las visiones meramente cuantitativas. Además, los violeros, como otros muchos artesanos, desarrollaban sus saberes y los transmitían de forma oral. No reflejaban por escrito apenas más documentación que la relativa a la organización del gremio, reducida a las ordenanzas y pocas noticias más. Junto a los datos biográficos de los registros parroquiales, testamentos u operaciones mercantiles elevadas a público, pocas más informaciones escritas conservamos. Un ejemplo como el de Arratia es excepcional. Arratia representa la disidencia en multitud de aspectos controlados por la jerarquía eclesiástica; es de suponer, que las normas de la corporación no supusieran demasiado obstáculo para él.

---

<sup>452</sup> LISÓN TOLOSANA, Carmelo: *Demonios y exorcismos en los Siglos de Oro. La España mental I*. Madrid, Ediciones Akal S.A (Akal universitaria), 1990, pp.26-27.

**III.- LOS INSTRUMENTOS MUSICALES: TEORÍAS,  
GEOMETRÍAS, ARQUITECTURAS...**

### III.1.- TIPOLOGÍAS PRECEDENTES, LOS INSTRUMENTOS MONÓXILOS.

Algunos de los cordófonos más usuales en la Edad Media, de reducido tamaño, fueron construidos preferiblemente a partir de un único bloque de madera, simplemente se tallaban en un leño. Eran cuerpos adaptados a las posibilidades del madero, excavados en él. San Agustín, ya se refería a estos instrumentos en sus comentarios sobre el salmo LIX, por ejemplo<sup>453</sup>. Más adelante, San Isidoro llamaba a la *symphonia* como *lignum cavum*<sup>454</sup>, pero éste sólo era un ejemplo más, entre la infinidad de cítolas, rabelles, violas, guitarras medievales y otros instrumentos así labrados. Se trataba de una solución primitiva y sencilla, anterior a la posterior complejidad de los instrumentos compuestos. El cóncavo quedaba unido al cuello y la cabeza, como parte indisociable de una misma estructura y tan solo se precisaba una delgada tapa de madera o una membrana de pergamino, para cerrarlo.

Las dos grandes categorías que establecían San Isidoro, Rabanus Maurus o Santo Tomás, entre otros, respecto a los instrumentos provistos de cóncavo resonante, en un principio, se agrupaban en torno al *psalterium* y a la *cythara*. El salterio, provisto de una madera cóncava, de acuerdo a la descripción de San Isidoro, tenía las cuerdas tendidas hacia abajo y se tañía por arriba, mientras la cítara, a la que llamaba “bárbara”, tenía la concavidad abajo. Veremos cómo esta clasificación, esta somera agrupación, será más adelante trasladada, ya en el siglo XVI, al salterio y la vihuela. San Isidoro estaba planteando una clasificación basada en la morfología de estos instrumentos<sup>455</sup>, el salterio

---

<sup>453</sup> San Agustín en el comentario al salmo 42, en WEISS, Johan: *Die musikalischen instrumente in den heiligen schriften des Alten Testamente*, 1895, p.42:

“Psalterium istud organum dicitur quod de superiore parte habet testudinem, illud scilicet tympanum et concavum lignum cui chordas innitentes resonat, cithara vero id ipsum lignum cavum et sonorum ex inferiore parte habet”.

<sup>454</sup> San Isidoro, Lib, 3, cap. XXII, en MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, Edición del centenario, 2012, p. 858:

“Monochordum: lignum longum, quadratum in modum capsae; et intus concavum modum citharae; super quem posita chorda sonat; cuius son varitates vocum facile comprehendis.....Symphonia vulgo adpelatur lignum cavum ex utraque parte pele extensa (extensa) quam virgulis hinc et ine musice feriunt, fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus”.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 859.

“Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatur, quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo cytharae barbaricae in modum Deltae literae: sed psalterii et cytharae haec differentia est, quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et

carecía de mástil, o cuello, teniendo todas sus cuerdas extendidas de un lado a otro de su cóncavo, mientras la cítara tenía cuello, era ya un instrumento tañido con las dos manos, utilizándose la izquierda para pisar las cuerdas sobre el diapasón y acortarlas, mientras que la derecha sería la que las pulsaría. El teólogo especulativo Rabanus Maurus (776-856), cuyas teorías alcanzarían una enorme difusión en centroeuropa, siguiendo la estela de San Isidoro, redundaba en esta comparación, copiando al pie de la letra el texto de San Isidoro<sup>456</sup>. El mismo Santo Tomás, en *In psalmos Davidis expositio*, insistía en las diferentes formas de tañer ambos instrumentos, condicionadas por su estructura morfológica básica<sup>457</sup>.

---

desuper sonant, Cythara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterio autem Hebraei decachordo usi sunt propter numerum decalogum legis".

<sup>456</sup> RABANUS MAURUS: *De origene rerum*, extraído de MORROS, Bienvenido: "Las horas canónicas en el Libro de Buen Amor", en *Boletín de la Real Academia Española*, vol.84. Madrid, 2004.

"In psalterio decem chordarum psallam tibi; sed hinc inde cordae eius contritae sunt; ut resurgentem ab inferis ad coelorum regna per indicium manuum concitatis, ab imo in almm significarent. Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo est nominatum, quod ad eius vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo citharae barbaricae, ut alii volunt, in modum deltae litterae. Sed psalterii et citharae haec differentia est, quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus redditur superius, habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant; cithara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterium vero Hebraei decachordum usi sunt, propter nummem decalogi legis. Cithara significat pectus devotum, in quo tanquam nervi sunt virtutes, hoc est spiritualia dona, ut in psalmo "Exurge psalterium et cithara", id est opera cum fide; et in malam partem, ut in Isaia Cithara et lyra et Tympanum et vinum in conviviis vestris, in quod signatur voluptuosorum luxuria".

"En el psalterio las diez cuerdas te cantan o alaban, pero por todas partes sus cuerdas están gastadas, ya que conmovidas vuelven a alzarse desde los infiernos al reino de los cielos por la señal de la mano; significarían de lo bajo a lo alto. El psalterio, al que el vulgo denomina cántico, proviene del nombre de cantar psalmos, por cuanto el coro responde con igual sonido a su voz. Es sin embargo semejante a la cítara bárbara, como quieren otros, en el modo de la letra delta. Pero entre el psalterio y la cítara hay esta diferencia: que el psalterio tiene aquella madera cóncava, y las cuerdas se extienden hacia abajo y suenan arriba; pero la cítara tiene abajo la concavidad de la madera. Los hebreos han usado el psalterio de diez cuerdas, por el número del decálogo de la ley. La cítara significa el corazón devoto, en que las virtudes son como los nervios, esto es, los dones espirituales, como en el psalmo "Levanta el psalterio y la cítara", esto es las obras con la fe, y en mal sentido, como en Isaías la cítara y la lira y el tambor y el vino en vuestros banquetes, en que indica la lujuria de los voluptuosos".

<sup>457</sup> *Ibidem*, p.224.

"Psalmus proprie dicitur a Psalterio, quod est quoddam instrumentum decachordum, quod manu tangitur: unde dicitur a psallere, quod est manu tangere, et habet tactum a superiori: unde Psalmus proprie dicitur candcum, quod David cantabat, vel cantari faciebat ad Psalterium. Mystice autem per decachordum Psalterium signamr lex Dei, quae in decem preacepdts consistit, et oportet quod tangatur manu, idest bona operaüone, et a superiori, quia precepta unt implenda propter spem aeternorum, alias

Durando propuso una clasificación en base a criterios bien distintos a los anteriores. En su *Rationale Divinorum Officiorum*<sup>458</sup>, distinguía entre tres tipos de sonidos: el que se logra con el contacto, con el viento y con la voz, perteneciendo el primero al que se hace con el movimiento de los dedos, como el salterio y similares, el segundo a la voz humana y el tercero a los instrumentos de viento.

Los instrumentos excavados, construidos de esta forma para dotarse de un primitivo cuerpo sonoro, o cóncavo, son precedentes que no contemplaremos en nuestro estudio, más que de soslayo. No eran los instrumentos que habitualmente construían los lauderos, ni los violeros posteriores, más que en casos puntuales de instrumentos menores, de reducido tamaño, como rabeles o bandurrias. Incluso éstos, pronto se abandonaron en los talleres profesionales, aunque su manufactura se mantuviera vigente en las zonas rurales, como instrumentos populares, prolongándose su construcción hasta tiempos recientes. Algunas características de los viejos cordófonos, se trasladaron a los que nos interesan, es decir a los instrumentos conformados por varias unidades de madera diferentes, para componer con ellas artilugios sonoros al modo de pequeñas arquitecturas. La secuencia de la evolución de los nuevos cordófonos precisaría algunos elementos claves que analizaremos pormenorizadamente a lo largo de este capítulo. El cóncavo adquiriría una corporeidad similar a la heredada de sus ancestros, pero más ligera y resonante, más cómoda para el intérprete y con mayores posibilidades de ornamentación. La propia combinación de maderas de diferente calidad y aspecto, conferiría a los instrumentos nuevos elementos de ostentación, incorporando valores artísticos antes insospechados. La evolución tecnológica del instrumento-objeto, se entrelaza así en una red de relaciones culturales, en paralelo a los resultados musicales que condicionaba, como herramienta.

Ante la dificultad de separar de un modo claro las dos etapas claves en la historia de los instrumentos, refiriéndonos a su pasado monóxilo como pieza única, del origen de sus primeros ejemplares compuestos de varias unidades, revisaremos ahora las teo-

---

tangeretur ex inferiori ('Psalmo se llama propiamente de Psalterio, que es un instrumento de diez cuerdas que se toca con la mano: de donde se dice tocar la cítara, que es tocar con la mano, y tiene tacto desde arriba. Al psalmo se denomina propiamente canto, porque David cantaba, o hacía cantar al son del Psalterio. En un sentido místico por las diez cuerdas del Psalterio se indica la ley de Dios, que consiste en diez preceptos, y conviene que se toque con la mano, esto es, con una buena acción, y desde arriba, porque los preceptos se han de cumplir por la esperanza de la eternidad; otras veces se tocaría desde abajo)').

<sup>458</sup> DURANDO, Gulielmo: *Rationale Divinorum Officiorum*, Nápoles, 1859, p. 343.

rías imperantes sobre el nacimiento de los instrumentos entre los pensadores, músicos y teóricos españoles de los siglos XIV, XV y XVI.

### III.2.- EL MITO DE LA TESTUDO, COMO ORIGEN DEL CÓNCAVO Y SU TRASLACIÓN HUMANÍSTICA A LA VIHUELA.

Antes estudiar la variable de elementos que integraban la caja de resonancia en los instrumentos musicales medievales y renacentistas, resumiremos algunas referencias antiguas al “cóncavo”, repasando las explicaciones sobre su invención y las teorías sobre su funcionamiento acústico.

La caja de resonancia, llamada *cóncavo* en los textos antiguos, es elemento esencial en cualquier cordófono. Según los antiguos, el cóncavo incluso precedió a la invención del primer instrumento. La tradición indica que todo surgió en el caparazón de una tortuga muerta. Homero nos habla por primera vez del cóncavo en la Ilíada, aplicando este concepto a la bóveda del cielo, de un universo concebido desde antiguo como instrumento musical. “*Tal resuena en la bóveda cóncava del cielo*”<sup>459</sup>. Virgilio atribuía la invención de la lira a Hermes a partir del caparazón de una tortuga y de los cuernos de las vacas de Apolo, mientras que San Isidoro, mantuvo vigente la autoría de Mercurio, recogiendo el mito de la tortuga que conservaba nervios secos, en unos párrafos que serían reiterados a lo largo de todo el medioevo hasta la saciedad:

“Lira primum inventa a Mercurio dicitur hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos meatus varia in campis reliquisset animalia, relicta etiam testudo est, quae cum putrefacta esset, et nervi eius remansissent extenti inter corium, percussa a Mercurio sonum dedit. Ad cuius speciem Mercurius liram fecit, et Orpheo tradidit, qui huius rei maxime erat studiosus. Unde et aestimatur eadem arte non tantum feras, sed et saxa atque silvas cantus modulatione adplicuisse. Hanc musici propter studii amorem et carminis laudem etiam inter sidera suarum fabularum commentis collocatam esse finxerunt”.<sup>460</sup>

La asociación que se estableció entre el cóncavo y la tortuga llegó a ser tan cotidiana y reiterada, que dio lugar a la identificación de la *testudo* con la lira y, a su vez con la constelación homónima. Fernando de Herrera, en los comentarios a las obras de Garcilaso, resumía así algunas teorías antiguas:

“Pausanias, en el libro I de los Elíacos o quinto de la Grecia i con el Apolodoro en el lib.3, atribuye la invención de la lira a Mercurio, i de la cítara o harpa a Apolo, aunque otros dicen que halló la cítara Anfión o Orfeo, o Lino, según Plinio. I San Jerónimo Escribe que era a semejança de la (alfa) letra griega, trae i gino en el lib.2. que Eratós-

<sup>459</sup> GÓMEZ HERMOSILLA, José: *La Ilíada de Homero, traducida del griego al castellano*. Tomo III, Libro tercero. Madrid, 1831, p. 32. González Hermosilla, se refería a los versos de Horacio que empiezan: *Mercuri, nam te docilis magistro / Movit Amphion lapides canendo, / Tuque, testudo, resonare septem / Callida nervis*, en WILHELM DÖRING, Friedrich: *Horacio, Opera omnia ilustravit*, Harvard College Library, 1831, p. 154.

<sup>460</sup> SAN ISIDORO: *Etimologías (de tertia divisione musicae)* en MENÉNDEZ PELAYO, *op.cit.*, p.858.

tenes dize, que hizo Mercurio la lira del espinazo de unas tortugas muertas, i seca (sic) al Sol. Considerando el sonido, que resultó de los nervios estendidos, le puso unas cuerdas de lino, i la dio a Apolo, Oracio en el lib.1, Oda 10, llama a Mercurio autor i padre de la lira”.<sup>461</sup>

El humanismo barroco mantuvo el interés por el origen de los instrumentos musicales, redundando en los diferentes mitos asociados. El mejor exponente lo encontramos en el neoestóico José Antonio González de Salas, amigo de Quevedo. En 1633 publicaba su erudita *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. En el capítulo titulado *De la musica de instrumentos. Sección VII*, incluye una larga y documentada disertación acerca de la lira, interesándose por sus características organológicas en profundidad<sup>462</sup>. En este texto, entre

---

<sup>461</sup> HERRERA, Fernando: *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580, p. 267.

<sup>462</sup> GONZÁLEZ DE SALAS, *op.cit*, pp. 108-112.

“La musica de Instrumentos de cuerdas (es la *Rhithmyca*, según vimos en S. Isidoro). Era mui dulce, i assi atribuieron algunos Gentiles al mismo Apolo su invención, otros a Mercurio. Io, después de larga observacion de los Escriptores antiguos, vengo a persuadirme, que el nombre de Lyra, i Cithara (siendo una cosa propria) eran genéricos y comunes a todos los instrumentos de Cuerdas, si bien había innumerables species de ellos con otros particulares nombres, i formas diferentes, que lo uno i lo otro se ha propagado siempre a número infinito, con la sucesion de las edades, pues en sus instrumentos se verifica tambien, lo que dixo Anxilas, *Que la Musica es como la Lyra, que engendra todos los años alguna fiera diferente*. No obstante pues la genérica significación, que con el tiempo adquirio la Lyra, en su principio Instrumento fue special, i el primero que se inventó de Cuerdas, aunque en su forma están discordes los Antiguos, pero nace de confundir los tiempos. La que Homero describe en su Hymno de Mercurio, parece fue el origen de todas i en quien se halla la diversidad de partes, que dieron ocasión a confundir los Instrumentos. Declaro esto mas, dice Homero, *Que a una concha de Tortuga (mui grande, según Eustachio) después de haberla cavado Mercurio, atrabesò en las orillas de la concha por la parte hueca unas cañas partidas, i encima de ellas estendio una piel de toro. Luego le añadio dos braços, i un palo derecho atravesado en ellos, como iugo, i poniendo siete cuerdas, fue Lyra*. Aquellos que homero hace braços, otros llamaron Cuernos, a que aludio tambien el 3 Ariosto en su Orlando, nombrando *Cornuta* a la Lyra; i de donde se confundio esta con otra, que muchos siglos después tuvo principio, cuia forma se representa con dos SS encontradas, por la semejança que tienen con dos cuernos, que tambien se pusiesen encontrados. Siendo assi, que aquella primera constaba de la tortuga, i de aquellos braços torcidos, i esta de solos los braços, si bien por el origen de la primera muchos Poetas antiguos llaman Abusivamente Tortuga a la postrera, i de ella se han de entender, aunque no fue Compuesta de aquella materia, pero quando hablan de Apolo, o Mercurio, se entiende la primera Lyra, i Propriamente usan entonces de aquel nombre, pues de aquella materia constaba verdaderamente. De una suerte y de otra ai exemplos en Horacio, i en otros Poetas. La forma de la primera Lyra casi se puede percibir, considerando la cara de un toro, i que en los dos remates de los cuernos se atraviesse un palo, que es el que arriba lleme iugo. En las imágenes Celestes, la Constelacion de la Lyra se debe figurar coo en la que pincta Homero de Mercurio, pues él fue quien la dio a Orpheo, i assi se halló en el Manuscripto antiguo de Arato, donde estaban pinctadas

muchas otras teorías de interés, atribuía a Homero el Himno a Mercurio, donde se inserta la que podría ser la primera descripción de la estructura del instrumento. A continuación, se extiende en la descripción de los cuatro modos de tocar la lyra, en un largo texto de gran interés musicológico. El cuarto modo, consistiría en tañerla con arco<sup>463</sup>, en la que sería la primera propuesta historiográfica para el origen de este tipo de instrumentos, de no haberse adelantado Pineda<sup>464</sup>:

“Orpheo fue natural de la Trhracia y tenido por hijo del Dios Apolo y de la Musa Cliope y del Dios Mercurio de su padre Apolo recibió la Lira que es instrumento Musical de cuerdas como vihuela de arco de cuatro cuerdas, y salio tan insigne oficial, que dizen los poeras Vergilio y Ovidio, y tambien como ellos Boecio y Higinio, que o solamente sacaba de sentido a los hombres, mas que aun a las peñas hazia correr...”

Pierron, en su Historia de la Literatura Griega, no aceptaría que Homero fuera el autor del Himno a Mercurio. Lo novedoso de su teoría es que se basaba únicamente en un argumento organológico, “En los poemas de Homero no se menciona la lira. El himno a Mercurio, en que se habla de ella por primera vez, es posterior a la Ilíada y la

---

las Constelaciones. I de donde las trasladò a su impresión Hugon Grocio. Pero hubo de representar los braços mas pequeños, i maior el cuerpo de la Lyra. De la postrera se hallan hoy muchas imágenes en mármoles antiguos, principalmente en statuas de Apollo, Mercurio, i Hercules Musageta, de la manera que al principio de este Libro, entre los Instrumentos Scenicos se vè pinctada i unos i otros copias son, de los que en diversos Monumentos se conservan eun de la Antigüedad en Roma. Comunmente la Lyra era de siete cuerdas, como hoy nuestra Guitarra (pues oir una se reputa cada una de las dos duplicadas de un mismo tono, según las terceras) i assi se halla en muchas imágenes antiguas, i lo dice Macrobio, S. Isidoro, Horacio, i Ovidio. Todas siete eran distintas en el sonido, i tenían nombres diferentes, que io ahora no refiero. Pero despues se aumento mucho, i variamente aquel numero, como lo testifican Atheneo i Iulio Polux, usando a un mismo tiempo de instrumentos diferentes, en numero de Cuerdas. Assi lo vemos hoi en nuestras Viguelas, Laúdes, Tiorbas, Harpas, etc.”

<sup>463</sup> *Ibidem*:

“El quarto modo ( de tañer la lyra), tampoco ha sido casi hasta ahora manifiesto, Era Cuerdas, usaban de Arco, que las raia. De esta misma voz se valio Sophocles en una Tragedia, que refiere Atheneo, de donde io colegi este modo de tocas las Cuerdas. I Dale camplio nota, ser a la traça como en nuestra edad se tañen los ViolonesI Violines, con cuio exemplo queda bien entendido. Convencenlo el Festo de Paulo, i Verrio Flacco, pues expressamente llaman a estos *Musicos RAEDORES*, porque parece que RAEN las cuerdas, quando las hieren. I todo en fin se aiuda mucho con un lugar de Horadio en la Poetica, quando quiere que haia perdón para algunos descuidos de los Poeras, Pues no siempre, dice, obedecen las Cierdas al intendo de el Musico, no hiere el ARCO las que quería. Assi entienden Varones mui doctos este lugar.”

<sup>464</sup> PINEDA, Juan, *op.cit.*, 1589, p.332.

Odisea, y por lo tanto, mal puede atribuirse al cantor de Ulises y de Aquiles”.<sup>465</sup> Más adelante, vuelve detalla los motivos de su argumentación:

“La lira de que se trata en el Himno a Mercurio es un instrumento heptacordio, y sabemos que Terpandro completó la lira, añadiendo tres cuerdas al antiguo laúd de los aedas. Por lo tanto, el Himno á Mercurio hubo de componerse después de la invención del Terpandro, esto es, hacia la segunda mitad del siglo XVII antes de nuestra era”<sup>466</sup>

Tinctoris, en su *De inventione et us musicae* (1485), asociaba la lira con la testudo, por la forma de su resonador, similar al caparazón de las tortugas y a otros instrumentos, como la vihuela.

“Los poetas suelen llamar testudo a la lira a causa de su forma, según hemos dicho, pero ahora se la conoce en todas partes con el nombre de laúd, quizá para distinguirla de otros instrumentos, derivados de ella, que con el tiempo se han elaborado en diversas regiones.”

Este mito antiguo de Orfeo, fue muy reiterado en la literatura medieval. Destaca una versión en la *General Estoria*, de Alfonso X el sabio, Juan de Mena (1411-1456). Dentro de su *Coronación* incluye una detallada narración del mito órfico<sup>467</sup>. Mena se inspira sobre todo en la *Metamorfosis* de Ovidio y en algunos textos de Séneca y Lucano. En lo relativo al mito, Mena versiona, sobre todo, a Boecio, recibiendo ciertas influencias también de Boccaccio, según defiende Pilar Berrio<sup>468</sup>. Convierte a Orfeo en juglar, y se dirige a su lira, o vihuela en la estrofa 31: “O tu orfenica lira/ son de febea vihuela / ven ven venida de vira /y de tus cantos espira / pues que mi seso reçela”. Versos que más tarde Mena explica así: “O tu orfenica lira: En esta present copla comienza una exclamacion invocando de la cítola Orfeo (...) Y dize esta copla orfenica por ser de Orfeo; y dize lira que quiere decir vihuela assi que orfenica lira se entiende ser vihuela de Orfeo”. Esta identificación que aparece por primera vez en Mena, influyó en otros autores posteriores y en los propios músicos. Así, Miguel de Fuenllana adoptó esta imagen como título de su cancionero *Orphénica lyra*<sup>469</sup>.

<sup>465</sup> ALEJO PIERRON, M: traducción de BUSQUETS, Marcial. *Historia de la literatura griega*. Madrid, Madrid, Antonio de San Martín y Emilio Font; Barcelona, Librería de El Plus Ultra, 1861. p. 51

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 451.

<sup>467</sup> MENA, Juan: *Todas las obras del famosissimo poeta Ioan de Mena con la glosa del Comendador Fernan Nuñez sobre las trezentas: agora nuevamente corregidas y enmendadas*. Ambres, Martín Nucio, 1552, p. 300

<sup>468</sup> BERRIO MARTIN-RETORTILLO, Pilar: “Orfeo en la Coronación de Juan de Mena”, en *Cuadernos de filología hispánica*, núm. 14, (1996), pp. 21-46.

<sup>469</sup> FUENLLANA, Miguel: *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554 (Prólogo al lector):

La apropiación del sustrato cultural clásico, rasgo humanístico que afecta a todas las artes, se extiende a la música utilizando a la vihuela como principal argumento. Hernán Núñez, en su comentario al *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, en 1499<sup>470</sup>, la convierte quizá por vez primera, en puente entre los poetas líricos españoles y los clásicos:

“Los poetas líricos se dijeron así de lyra, que significa la vihuela porque los poetas que antiguamente componían estos versos los solían cantar a la vihuela”. Idea en la que redundaba Jerónimo Román<sup>471</sup> “Uvo otra diferencia de Poetas que fueron llamados Lyricos, los quales eran dichos, assi del instrumento Lira que es nuestra Vihuela, por quanto los Poetas componían sus versos, y los cantavan a la Vihuela”

Nuevas identificaciones entre vihuela y lira encontramos en Garcilaso de la Vega, en “A la flor de Gnido”, *si de mi baja lira...*, o en Fray Luis de León, que ve a la vihuela como lira cristianizada, *en la cristiana lira* (Oda 20). Mudarra, en su *Epístola al muy magnífico señor don Luis Çapata*, vuelve a identificar la vihuela con la lira<sup>472</sup>:

“Notoria cosa es muy magnífico señor aver sido tenido en mucho entre los Antiguos griegos todo género de Música. Y principalmente el de la vihuela, porque según cuenta Plutarco de Epaminundas príncipe de Grecia aver sido muy loado porque en un banquete tañó y cantó excelentemente, y por el contrario, Temistocles avido por indeciso porque no lo supo hacer. En otra parte dize que Alcibíades solía dezir que tenía por mejor la música de la vihuela que de las flautas porque con la vihuela no se pierde la habla; ni la figura del rostro.(....)

Más adelante, en la misma epístola dice: “Los griegos pensaban estar en los cantos de las bozes y sonido de las cuerdas la suma erudición”. Si los griegos utilizaban las liras en el acompañamiento de cantos, durante el Renacimiento se utilizan vihuelas de

---

..que aun la machina de cielo y tierra no quiso su potensissimo artífice dexarla sin esta admirable concordancia: como los sanctos scriptores della dan cierto testimonio. Y el real profeta no careciendo deste conocimiento, nos da a sentir lo que ella sintio, persuadiendo nos que las alabanças que al señor oviessemos de dar, con la dulcedumbre de la vihuela, las oviessemos de ofrecer”...”Orpheo...con la suavidad de su vihuela a los ministros de Pluton hizo cessar su justicia. A cuya ymitacion y memoria me parecio conveniente cosa intitular esta obra Orphenica Lyra....Pues el poeta Iuan de Mena en su coronación no dexo de invocar esta Lyra, sin otros muchos ejemplos que en la religión christiana tenemos de que nos sobran autoridades para loarlos y no faltase para ceellos. Ni quiso nuestro redemptor venir a nacer en el mundo sin que nos maniffestasse la dulcedumbre de arriba.

<sup>470</sup> CODOÑER, Carmen: “El comentario de Hernán Núñez de Guzmán a Las Trescientas de Juan de Mena. Un comentario del siglo XV.”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, homenaje al profesor Antonio Prieto*. IV.2, Alcañiz-Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2008, pp. 615-639.

<sup>471</sup> ROMÁN, Jerónimo: *Segunda parte de las repúblicas del mundo, divididas en XVII libros, ordenadas por F. Hierónimo Román*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1575, p.227.

<sup>472</sup> MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546. Transcripción y estudio por PUJOL, Emilio, Reimpresión, Barcelona, 1984, p.38.

mano, laúdes o vihuelas de arco. En la recreación de la antigüedad, la vihuela, sobre todo en España, fue convirtiéndose en el instrumento preferido para acompañar al canto, trasladando a sus escenarios musicales la lira de los antiguos, en sus recitaciones. Esta transposición, es pareja al gusto por las escenas *all' antica*.

Si Mercurio era el inventor de la lira y ésta era como la vihuela, Mercurio, para Jerónimo Román sería el primer violero, y como tal, a partir de la constatación del funcionamiento acústico del cadáver del testudo, trazó la primera vihuela:

“La vihuela, que es lo que más se usa y que a opinión de los más, es más dulce y grata, fue hallada de Mercurio desta manera. (...) con el sol y sequedad consumiendo se aquella carne que está entre las conchas, solamente quedan en medio algunos de los nervios tirados, los quales, por la delgadeza y vacío que hay entre las conchas el viento corriendo y pasando blandamente por aquel cóncavo hace cierto son y harmonía. Esto fue visto por Mercurio, varón sabio y enseñado (porque la especulación de las cosas de ingenio ellos las saben hallar), dio en aquello y contemplando el caso, y dando y tomando comenzó a intentar un instrumento, de tal manera lo trazó que hizo un hueco en él y poniéndole cuerdas encima tocando hizo armonía, y puesto en perfección, determinó darlo a Orpheo”.<sup>473</sup>

Otros preferían suponer la invención a Apolo y su perfeccionamiento a Orfeo. Cerone creía que era el mismo Orfeo el primer violero, no solo añadiendo cuerdas al caparazón de la tortuga, sino incluso dotándola de un brazo, creando el primer *tetrachordo*<sup>474</sup>.

---

<sup>473</sup> ROMÁN, Jerónimo, *op.cit.*, p.235. En otra parte de su libro, hablaba en términos similares:

“(Mercurio), ..toco con su mano el nervio, o nervios y fue mas dulce por ser el toque mas suave, y por esto determio labrar un instrumento que tuviese mayor concavidad para recibir el ayre, y puestas encima unas cuerdas muy tirantes que tuviese una pequeña aertura en el medio por donde ellas se estendiesen, lo qual todo puesto en orden tocanto despues en las cuerdas hallo formada musica en lira o vihuela”. (*Op. cit.*, p. 129.) La figura de Mercurio como el primer violero, vuelve a estar presente en VICTORIA, Fray Baltasar de: *Segunda parte de los dioses de la gentilidad* , Valencia, 1646 :

“Fue tambien Mercurio, Dios, y inventor de la música y halló el modo de la cítara, o vihuela, como lo dice Luciano en el diálogo de Apolo, y Vulcano. Y fue desta manera: yendo este Dios por las Riberas del río Nilo halló una tortuga o galápagos muerto, y como se avía secado, tenía en la concha unas membranicas, o nervezicos que avían quedado como cuerdas y començolas a tocar y sonaron bien, y assí de allí comenzó a perfeccionarse el instrumento, y ponerse en mejor modo, que “facile este inventis addere”. Otros dicen que no hizo del galápagos, sino una çampoña o albogues, componiéndole las manos, y el cuello y añadiéndole unos cañones o cañas, y junto con esto nueve cuerdas. Tambien dicen que inventó las querdas de la citara o vihuela y que al principio fueron de lino”.

<sup>474</sup> CERONE, P: *El Melopeo y Maestro, tratado de música theórica y práctica*, Nápoles, 1613. p. 247:

“Orpheo hijo de Apolo y de Caliopc, inuentò la vihuela de siete cuerdas : y fue en esta manera , que como hallasse vna tortuga,y despues de secada y endurecida à los rayos del Sol, la estirasse à caso con alguna fuerça, oyó que resultó sonido, aunque pequeño,

Fray Jerónimo Román, en su segunda parte de las repúblicas del mundo, se atrevió incluso a trazar una historia completa de la vihuela desde su origen, hasta sus días, que merece ser resumida<sup>475</sup>. “La vihuela que es lo que mas se usa y que a opinión de los mas, es la mas dulce y grata fue hallada de Mercurio”, después de reiterar la consabida historia del origen de la vihuela, a partir del caparazón de la tortuga, explicaba cómo Orfeo había sido su reformador, poniendo en ella las voces enteras, prosiguiendo con detalle el relato de su mito. A lo largo de todo su texto, siempre confunde ambos instrumentos, como “lira, o vihuela”. Defiende que esta primera vihuela solo tuvo tres voces: aguda, grave y mediana, siguiendo en esta teoría a Diodoro Siculo. “La aguda denotava el estio, la grave el invierno, la mediana, la primavera. Después le añadieron otras cuatro cuerdas y así, teniendo siete cuerdas, éstas representaban la memoria de las siete hijas del Atlante y más adelante otras dos, siendo entonces igual número que el de las musas. Pero Limurgo expulsó de Esparta a Ephoro por haber añadido estas dos últimas cuerdas, porque este cambio ayudaba al acrecentamiento de la luxuria, algo contrapuesto a su voluntad de introducir virtudes, por eso, Phronides restituyó las siete cuerdas anteriores.

Hubo otra vihuela famosa, la de Dorceo, que aparece en el Argonauta de Valerio Flavio. Román dice que el primero que llevó la vihuela a los griegos fue Cadmo, hijo de Agenor, y a Atenas, Phrinis Miteleno, quien incuso venció a Panatheneo, “que era avido por gran hombre en la vihuela”. El primero que hizo versos para cantar a la vihuela fue Terpando. Otros eslabones reseñables, dentro de la peculiar historia de la vihuela de Román, fueron Sócrates, que enseñó a tañerla a Phedon; Epamiundas y Aquiles, que aprendió con su maestro Chiron Centauro. Alejandro practicó en ella, queriendo emular a Aquiles. Hilvanando este recorrido histórico, Román sitúa a continuación a Eunomio.

Más adelante, otros vihuelistas de renombre fueron Hipomarcho y Thimoteo, del que dice que fue gran oficial, al añadirle la décima y undécima cuerda, “y puso la musi-

---

de los duros niervos; y pareciole que si aquel sonido hiriese en concau, que sería mejor y de más sonoridad: y por esso añadio à lo hueco de la tortuga un braço, por el qual desendían quatro cuerdas estendidas, hechas y torcidas de aquellos niervos, y assi de Mercurio formò el Tetrachordo ò vihuela de quatro cuerdas y despues le puso siete, como lo refiere Homero: y no faltan escritores que dizan lo mismo de Mercurio el Lyrico, entre los quales: y Oracio Venusino que canta en esta manera .

Tuque testudo, resonare septem”

Callida nervis

<sup>475</sup> ROMÁN, Fray Jerónimo, *Segunda parte de las republicas del mundo*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1575, pp. 235-237.

ca en mejor orden”. De este modo, la vihuela adquirió, ya en tiempos antiguos, su número más habitual de cuerdas. Quizá por este motivo Román pasa entonces a hablar directamente de Garcí Sánchez, el mejor vihuelista en tiempo de los Reyes Católicos: “¿Quien pues dexara de hablar de un Garcí Sanchez de Badajoz<sup>476</sup>, cuyo ingenio en vihuela no lo pudo aver mejor en tiempo de los Reyes Catholicos?, y assi, dandose mucho en amar y querer a la musica perdió el juycio.”. Una vez estando en Jerez de Badajoz, tras su enfermedad, se atrevió a hacerle una extravagante broma a un corregidor<sup>477</sup>. Finalmente, Román menciona a dos maestros de vihuela coetáneos suyos, con los que conocía en persona y había hablado: “el uno fue el Arcediano de Treviño en Burgos, y el otro caballero llamado don Juan de Castañeda, los quales, sin duda pudieran llegar a competir con los pasados, sino los señoreara un humor melancolico que los causava una cierta desgracia para cosa tan agena de la musica”. Román, con este interesante esquema histórico, viene a enlazar el pasado antiguo con su cotidianeidad, certificando esta tradición historicista que quería utilizar el artificio de la identificación lira-vihuela, en forzada manipulación ideológica.

Desde el punto de vista organológico, nos interesaría especialmente la visión que los teóricos, músicos y los propios violeros, en esta intertextualidad, pudieran tener sobre el origen de la vihuela como instrumento musical. La evocación de modelos clásicos, sin solución de continuidad a partir de la falaz existencia de supuestas vihuelas griegas, puede resultarnos cuando menos ingenua. Solo entendible, desde la perspectiva actual, si consideramos los justos límites en el nivel de conocimientos arqueológicos e

<sup>476</sup> Emilio Ros-Fábregas, en su artículo ROS-FABREGAS, Emilio: “Badajoz el Músico” y Garcí Sánchez de Badajoz”, en DUMANOIR, Virginia, Música y Literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento. Collection de la Casa de Velázquez, vol. Núm. 81, Madrid, 2003, pp. 55-76, pone de manifiesto la estrecha relación entre poesía y música en el Renacimiento, al recuperar al Garcí Sánchez de Badajoz, como compositor. A diferencia de musicólogos como Patrick Gallagher (GALLAGHER, Patrick: *The Life and Works of Garcí Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis Books, 1968, pp.29-31), que mantienen la opinión de Amador de los Ríos, Marcelino Menéndez y Pelayo y Carolina Michaëlis de Vasconcelos, y musicólogos como Robert Stevenson, José Romeu Figueras e Isabel Pope, que identifican a “Badajoz el Músico”, con Joao de Badajoz; Emilio Ros plantea la hipótesis de que “Badajoz el Músico”, debe identificarse con Garcí Sánchez de Badajoz.

<sup>477</sup> Cuenta Román, que este Garcí Sánchez (ca. 1460 – ca. 1526), llamado por un corregidor para que le tañese, le entregó la vihuela diciéndole que tocase él primero. El Corregidor tocó, pero no sabía el motivo del comportamiento de Garcí Sánchez, a lo que el músico “respondió súbitamente (que en esto tuvo especial gracia). Señor Corregidor por ver en poder de justicia a la que tanto mal me hizo”.

iconográficos de los que disponían. Poco sabían sobre la lira, como reconoce el propio Covarrubias<sup>478</sup>:

“Quál aya sido (la lira) y de qué forma, acerca de los antiguos, no lo acabamos de averiguar. La que oy se usa es de muchas cuerdas, y se tañe con un arquillo largo y haze suave consonancia, hiriendo juntamente tres y cuatro cuerdas, lo que no hace la vigüela de arco...”

Si la vihuela aparece bien conformada como tal instrumento, aunque con número variable de cuerdas, a lo largo del siglo XV, si por otro lado sus coetáneos apenas pudieran recordar su origen o no supieran nada de él, no sería de extrañar que solo hubiera un paso para atribuirle un origen antiquísimo. En la confusión de los teóricos de los siglos XV y XVI sobre el origen de la vihuela, se producen interesantes paradojas que a la luz de los conocimientos iconográficos de aquellas épocas no se apreciaban. La indudable herencia estética andalusí, en aportes fundamentales sobre todo en la ornamentación de taraceas, lazos, marquerías..., sería poco considerada entre los humanistas; o quizás sí, y la *imitatio veterum* de supuestos modelos de la Antigüedad clásica, quizás solo fuera un recurso retórico. Indagaremos en estas conexiones a lo largo de los capítulos siguientes.

---

<sup>478</sup> COVARRUBIAS, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611, p. 526.

### III.3.- TEORÍAS ARISTOTÉLICAS SOBRE EL FUNCIONAMIENTO DEL “CÓNCAVO”.

Partiendo de las experiencias prácticas de la evidente ampliación de la sonoridad, tras añadir un cóncavo a un instrumento, o dándole esta forma, surgía una larga corriente intelectual para interpretar el fenómeno del sonido, en su origen, propagación, multiplicación y recepción sensorial. Inicia la literatura al respecto, Aristóteles, en su libro I, *De Anima*, en la que describe su fenomenología del sonido. Los estudiosos del funcionamiento acústico del cóncavo se centraban en algunas afirmaciones aristotélicas posteriores, relativas al tipo de materiales que pueden emitir sonidos, sus características físicas de dureza (la esponja y la lana no suenan), el golpe, o choque necesario para que surja un sonido, etc. Los objetos huecos, merecen una atención especial para Aristóteles, por el hecho de contener aire en su interior. De tener paredes lisas, construidas en maderas duras, forman una concavidad que no permite escapar al aire. El sonido repercute en ellas en reiterados golpes. Este fenómeno, es semejante al eco, que se produce al ser repelido el sonido, como una pelota cuando choca con una dura pared. Para que no salga el aire, es requisito, no obstante, que la pared sea lisa, por ser compacta, ya que según Aristóteles, “la superficie de un objeto liso es una”.<sup>479</sup> Esta forma de entender la función del cóncavo, más tarde sería trasladada a los instrumentos musicales. Santo Tomás, en la lección XVI de su comentario a *De Anima*, dice lo siguiente:

“Concava autem etiam percussa, bene reddunt sonum, quia in eis intus aer concluditur. Et cum illud quod primo motum est, non possit statim exire, percutit alium aerem, et sic ex repercussione fiunt multi ictus et multiplicatur sonus. Et propter hoc etiam illa quae in sui compositione habent aerem bene dispositum, sunt bene sonora, sicut aes et argentum. In quorum autem compositione aer non bene se habet, non sunt bene sonora, sicut plumbum, et alia huiusmodi, quae sunt magis feculenta et terrestria”.<sup>480</sup>

---

<sup>479</sup> AQUINO, Tomás de: *Sentencia libri De anima*, en FOSTER Kenelm y HUMPHRIES Sylvester, *Commentary on Aristotle's de Anima*, Yale University Press, 1951. Libro II, capítulo VIII .

<sup>480</sup> En resumen, Santo Tomás, en sus comentarios al capítulo octavo, “Que se ocupa del oído así como del sonido en general y de la voz en particular”, después de reafirmar los puntos clave en la formación del sonido y su emisión, insiste en las características del funcionamiento de los cuerpos huecos y en la refracción:

“Como acabamos de decir, el sonido no es el golpe de cualesquiera objetos; la lana, en efecto, no produce sonido alguno por más que la golpee, pero sí lo producen el bronce y toda suerte de objetos lisos y huecos: el bronce, por ser liso, y los objetos huecos porque en virtud de la repercusión producen reiterados golpes además del primero al no poder escapar el aire puesto en movimiento. (...) En cuanto al eco, se produce al ser repelido como una pelota el aire exterior por el aire de dentro que se mantiene compacto a causa de la cavidad que lo limita y lo impide disgregarse. Por lo demás,

A partir de Aristóteles, hubo muchos sabios interesados en la necesidad acústica del cóncavo<sup>481</sup>. No nos detendremos a analizar las reiteradas alusiones a su funcionalidad en la antigüedad y medioevo, que, en general, vienen a coincidir en lo básico, con los postulados aristotélicos: un cuerpo que imita un caparazón de tortuga para dar respuesta a los requerimientos de la refracción del sonido en su interior, incrementándolo, modulándolo e incluso purificándolo hasta ser expulsado al exterior por sus aperturas, o “bocas”, desde donde se facilita su propagación hasta el oyente.

San Agustín, Santo Tomás, Boecio<sup>482</sup> y otros muchos autores, repitieron de forma casi mimética las teorías aristotélicas sobre el cóncavo. Las aportaciones sobre la base aristotélica, no obstante, fueron anecdóticas y la pervivencia de su visión del fenómeno se mantuvo sin alteración sustancial hasta principios del siglo XVIII. Buena prueba de ello, son los eruditos textos de Juan de Pineda (1589)<sup>483</sup>, o las explicaciones del teórico aragonés Nassarre, en su tratado escrito a finales del siglo XVII, aun publicado unos años después. Se interesó de un modo muy especial por la importancia del cóncavo, necesario para aumentar el sonido y la armonía de los instrumentos:

“Advierto, que aunque no es circunstancia necesaria para la formación del sonido el concavo pero lo es para que el sonido pero es para lo más armonioso, y claro (...)

---

parece ser que siempre se produce eco aunque no sea nítido. Con el sonido, pues, sucede como con la luz: también la luz se refleja siempre. (...) No obstante y precisamente por carecer de cohesión, el aire no resuena, a no ser que el objeto golpeado sea liso, en cuyo caso el aire permanece compacto gracias a la superficie de aquél, ya que la superficie de un objeto liso es una”.

<sup>481</sup> San Isidoro comparaba el funcionamiento de la cítara con el del pecho humano: “Forma cytharae initio similis fuisse traditur pectori humano, quod veluti vox a pectore, ita ex ipsa cantus ederetur, adpellatamque (adpellataque) eadem de causa: nam pectus dorica lingua cytharam vocari (cythara vocatur)”, en Menéndez Pelayo, op.cit, p.858.

<sup>482</sup> Boecio, renueva el concepto inicial de la percusión y eco interior del sonido en el interior de los cóncavos: (Boecio 1867, 187) citado por KARTOMI, M.: *Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, 1990, p. 194. “Haec vero administratur aut intentione ut nervis, aut spiritu ut tibis, vel his, quae ad aquam moventur, aut persussione quadam, ut in his, quae in concava quaedam aerea feriuntur, atque inde diversi efficiuntur soni.” .

<sup>483</sup> PINEDA, Juan, *op.cit.*:

“entra primeramente Aristoteles con lo del sonido, y dice que para que suenen las cosas, deven ser duras, y lisas, y huecas, porque lo blando como la lana no suena por mas que hiera uno en otro, y tambien la falta la dureza, mas ni por ser el metal duro sonara debidamente, si no esta liso, pues aun una campana no suena bien hasta que se alisa la parte donde se da el golpe, y a no ser hueca , no sonaria sino poco, porque en el hueco se entretiene el ayre hostigado del golpe, y como si repitiesse muchos golpes, prolonga el retin. Para el sonido causarse, ha de aver cuerpo que de golpe, y cuerpo que le reciba, y medio por donde llegue al oído, y el golpe debe ser repentino, porque halle ayre que quebrantar, so pena que si poco a poco baxa el golpe no sonara, por se aver el ayre apartado poco a poco”.

Véase lo que dice Alberto Magno, pues afirma que heridos los instrumentos sobre el cóncavo, se aumenta el sonido, y así mismo la armonía. Y dize Paulo Béneto en su filosofía natural, que herido el Instrumento sobre el cóncavo hace sonido grande, porque en él ay encerrado ayre, pues aunque el cóncavo no sea necesario para la formación del sonido, pero lo es para el aumento de la armonía, como he dicho”<sup>484</sup>.

No hay duda de que estas teorías aristotélicas, adoptadas como materia propia de la ciencia natural, constituirían una de las bases para comprender los mecanismos de generación y emisión del sonido en los instrumentos musicales. En definitiva, se trataba de construir un cuerpo con una concavidad que pudiera ser lisa interior y exteriormente, para que de acuerdo al concepto de la pared lisa y compacta, garantizara que el sonido no saliera al exterior, sino que se “reflejara” en él, generando un sinfín de percusiones en sus paredes interiores. Las maderas utilizadas en esta parte del instrumento, deberían ser duras, en consecuencia, y capaces de ser talladas buscando la mayor lisura. Las ventajas, desde esta perspectiva teórica, de los instrumentos construidos a partir de paredes lisas eran claras. Se formaban mediante costillas unidas entre sí como gajos de naranja (laúdes), o compuestos por una base lisa y plana, con laterales rectos, formando una especie de caja (arpas, salterios, monocordios...), o curvados (vihuelas). Representaban un avance en la búsqueda de esa lisura tan necesaria, respecto a la rugosidad de sus precedentes monóxilos, tallados toscamente a partir de un único bloque de madera. Como veremos más adelante, la elección de madera de pino, o abeto, para cerrar superficialmente estos cuerpos resonantes, tendría coherencia con el principio teórico que justificaba esta elección.

Alberto Magno teorizaba en su *De vegetabilibus* (1260)<sup>485</sup>, decía que el abeto no servía para construir el vientre de los instrumentos musicales, como las violas, las liras, monocordios y otros similares puesto que era poroso, y no sonaba. A lo que Konrad Von Megenberg, en su *Yconomica* (1353-1363), añadiría que sin embargo las mejores

<sup>484</sup> NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica según la práctica moderna*. Zaragoza, Diego de Lerumbe, 1724, pp.26-26.

<sup>485</sup> ALBERTO MAGNO: *De vegetabilibus libri VII, historiae naturalis pars XVIII. Editionem criticam ab Ernesto Meyrro coeptam*, Berlín, Georgii Reimeri, 1867, p. 343:

“Aeritas autem ipsius et raritas faciunt ipsum multum sonorum, cum percutitur. Sed cum fit concavum, non adeo sonat, quia raritas eius aerem contineri non permittit, et ideo ventres instrumentorum musicorum, sicut vigellae et lyrae et monochordi et aliorum similium, ex abiete factae, quia illae aerem in profundo vasorum musicorum concitatum per raritates suas emittunt paulatim”.

tapas eran de abeto, al permitir que el aire entrara a su través<sup>486</sup>. Se trataba de garantizar la entrada del aire a través de los poros del abeto, y facilitar su salida por la boca del instrumento, que en la mayor parte de los instrumentos españoles, adquiría una forma abocinada, en su perímetro, de forma similar a los tragaluces arquitectónicos, con su pared circular en talud. Esta teoría permanecería vigente hasta mucho más tarde y sería la más reiterada en los tratados sobre el sonido. Nassarre volvió sobre ella en su monumental obra:

“La magnitud es mas, y menos, según la especie; y los cóncavos son según la magnitud del cuerpo. En quanto à la materia (según la doctrina de los Filosofos) ha de ser solida, según Aristoteles, y Averroes dice por estas palabras, que todo Instrumento sonoro, ò cuerpo ha de tener tres condiciones: solidez, dureza y latitud, para que el ayre pueda espaciarse en sus movimientos. (...) Todos aquellos que son de madera, se han de elegir las maderas fuertes para fabricarlos, y que sean lisas, pues circunstancia, segun doctrina de los Filosofos. Las tapas de los Instrumentos, sobre quienes cargan las cuerdas, ha de ser una madera porosa, y según la experiencia enseña, la mas al caso es el Pino avete, importa que sea delgada, para que sea mas resonante en el *concavo* el sonido.

El ser mas solidas las otras maderas, que forman el cóncavo, no importa menos, por la razon de que herida la cuerda, mueve el ayre, y con el dicho movimiento entra por los poros de la tapa en el cóncavo, y mueve al que ocupa este, con el movimiento hiere ya en los extremos de la longitud, ya en los de la layitud, y este blando movimiento del ayre que mueve en la materia lisa y solida, causa el sonido dulce y apacible. Todo esto confirma Aristoteles, pues dice, que por el movimiento del ayre dentro del cóncavo, hiriendo yà en una, y otra parte, haze muchos sonidos, por no poder salir el ayre que fue movido.

Advierto que importa que estén ben unidas las piezas, y que sean delgadas, porque de haver alguna rotura, ù despedidero del ayre en el cóncavo, no podrá ser tan seronante la percusión del ayre en él; pues teniendo por donde salir ha de ser menor la reflexion del sonido. El que las maderas sean delgadas, siendo solidas, es causa de oírse mayor el sonido; y la madera de la tapa, aunque no es tan solida, conviene el que sea tambien delgada, porque con mas facilidad pueda entrar el ayre que es herido con la cuerda por sus poros en el cóncavo. Queda a la discreción del Artifice la delgadez de las maderas, de modo que puedan resistir la violencia de las cuerdas”<sup>487</sup>.

<sup>486</sup> VON MEGENBERG, Konrad: *Die Werke des Konrad von Megenberg: Ökonomik. Yconomica*, Volumen 2, Stuttgart, Sabine Krüger, 1973, p. 238.

“Lignum abietis)...Aeritas autem ipsius et raritas faciunt ipsum multum sonorum, cum percutitur. Sed cum fit concavum, non ideo sonar, quia raritas eius aerem contineri non permitit. Qua de causa ventres instrumentorum musicalium, sicut vigelle, lira, monocordi et aliorum similium (ex) abiete facti non valent. Sed cooperture ventrum optime sunt ex abiete facte, quia ille aerem in fundo vasorum musicalium concitat per raritates suas emittunt paulative”.

<sup>487</sup> NASSARRE, *op.cit*, p. 450.

Vemos cómo Nassarre sintetizaba con claridad los conceptos básicos vigentes sobre la acústica de los instrumentos musicales, enlazando con las teorías de Boezio y Aristóteles. Sin encontrar voces discordantes entre los tradadistas y teóricos de la época, no nos queda más que suponer que eran planteamientos universalmente admitidos. Veremos en los siguientes capítulos si los violeros seguían estos principios teóricos y los aplicaban en la construcción de sus instrumentos musicales. Analizaremos también otros, de índole geométrica, que representan otra de las bases teóricas fundamentales del arte de la violería.

### III.4.- GEOMETRÍA Y VIOLERÍA.

Si quisiéramos encontrar la base teórica más sólida sobre la que se fundamentaba la construcción de instrumentos musicales antiguos, concluiríamos sin dudarlo, que ésta era la geometría. La geometría práctica servía para trazar, diseñar plantillas y moldes, dibujar lazos o taraceas, medir espesores, calcular la resistencia de tapas, suelos, cercos y otros elementos tectónicos de los instrumentos.

El gremio de los violeros, como el resto de los oficios de la madera, solían estar agrupados en el de carpinteros y a éstos, según Suárez de Figueroa, se exigía: “saber usar la regla, el compás, el cartabón, hacer de cuadrado un redondo y de un redondo un cuadrado, reduciendo a tantas caras, quantas se quisiere, (...) Sobre todo es menester al perfeto oficial el buen dibuxo, para que no eche a perder las obras, sino que las reduzca a su fin y perficion”<sup>488</sup>. El mismo autor, inicia el capítulo dedicado a los geómetras recordando la importancia de esta ciencia, a la que llama maestra de todas las artes: “Era tenida en tanto entre los antiguos esta facultad, que en las escuelas de Platon se lee estaba sobre las puertas aquel precepto: “No entre el que ignorare la Geometria”<sup>489</sup>.

Los avances en la ciencia geométrica durante el Renacimiento fueron escasos. Más que descubrir, se trataba de redescubrir a los antiguos. Incluso dos siglos más tarde, la geometría no había avanzado significativamente, como demuestra la teoría de sus usos en arquitectura, según García Berruguilla.<sup>490</sup> Hubo, no obstante algunos intentos de resolver antiguos enigmas, como la cuadratura del círculo, uno de los símbolos de la armonía universal, que llegó a obsesionar a algunos geómetras.

Citaremos dos textos muy significativos que reflejan de forma muy concisa el estado en el que se encontraban los conocimientos sobre el origen de la geometría en los siglos XV y XVI. El primero pertenece a *Las Trezientas*, de Juan de Mena<sup>491</sup>:

“La geometría se dice geos en Griego, que significa tierra, y metros, medida, porque es ciencia para medir la tierra: y dicen que comenzó esta ciencia Meris, rey de

<sup>488</sup> SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal: *Plaza universal de todas las ciencias y artes, parte traducida de toscano y parte compuesta por el doctor Christoval Suarez de Figueroa*. Madrid, Luis Sánchez, 1615, p. 326 vto.

<sup>489</sup> *Ibidem*, p. 86

<sup>490</sup> GARCIA BERRUGUILA, Juan: *Verdadera práctica de las resoluciones de la geometría sobre tres dimensiones para un perfecto arquitecto*, Madrid, 1747

<sup>491</sup> MENA, Juan de: *Las Trezientas d'el famosísimo poeta Iuan de Mena, glosadas por Fernán Núñez, commendador de la Orden de Santiago. Otras XXIII coplas suyas con su glosa. La Coronación, compuesta y glosada por el dicho Ioan de Mena. Tratado de vicios y virtudes, con otras cartas y coplas, y canciones suyas*. pp-228-229. Amberes, 1552.

Egypto, y que después la acabó Pythagoras: el qual inventó en ella los liniamientos, forma, entrevalos, distancias y quantidades. Dizese que quando halló este filósofo la virtud del triángulo, fizo a los dioses un sacrificio que se llamava hecatombe, que constaba de muchas cosas. Fue en esta sciencia excellentísimo Archímedes Syracusano, Anaximandro Milesio, discípulo de Thales, inventó el Gnomon, este mismo que fue: él hizo primeramente relox a los Lacedemonios con grande admiración de todos. Parménides Eleastes fue el primero que dixo que la tierra era redonda y globosa, y que esta puesta en medio del mundo como centro la halló por razón geométrica. Entre los que en esta Sciencia de geometría florecieron, el más excelente de todos es Euclides, cuya obra aún dura. Estas dos sciencias aun que por sí son regulares, porque sin ellas no se podría nada comprar, ni vender, un repartir y trayga otras utilidades, pero aún más aprovecha para entender las otras dos sciencias, que son música y astrología. La música es la de manos. La segunda es el canto. La tercera, consta de entrabbas a dos. La invención desta sciencia atribuyen a Pithagoras, el qual considerando el son que los herreros hazían con sus martillos, se dice aver compuesto el arte de la música por industria divina, y ingenio admirable. La vihuela dizen que fallo Orfeo, el qual , si creemos las fábulas de los poetas, traya tras si con la gran dulcedumbre de su música no solo los hombres, sino más aún las animalias brutas y los ríos y los montes y los árboles y todas las cosas insensibles...(...) Y de Diódoro Filósofo Estoyco, también privado de la vista, cuenta lo tuvo muchos días en su casa y compañía: y assi sin ver se dava a los estudios mucho más que de antes, y noches y días fazía que le leyesen: y tañía muy bien vihuela, a la costumbre de los Pitagóricos: y lo que es más de maravillar, que platicava y enseñaba geometría, cosa que parece imposible tratarse sin ojos..  
“

Lope de Vega, viene a expresar así su peculiar visión del origen de la geometría:

“Mirando pues las paredes de la suya, vieron sobre el punto la línea y la superficie, el triángulo equilátero, escaleno, isóceles, obtuso y acuto; vieron los cuadrángulos, pentágonos, y las figuras hexágonas hasta el cuerpo llamado vicocedion, que se compone de muchos ángulos y de muchas superficies; vieron la capacidad de la figura circular ser la mayor de todas sobre el movimiento de los cuerpos, expertos, cuadrángulos, colunares y piramidales, y la ligereza y tardanza en los movimientos dellos Y estando mirando el retrato de Euclides, que en hábito de mujer iba á oír de noche á Sócrates por temor que á los megarenses habían puesto pena de la vida los de Atenas si entre ellos fuesen cogidos, oyeron que la doncella decía así:

### GEOMETRÍA

Creciendo el Nilo egipcio se inundaron  
Las tierras de tal suerte que perdieron  
Los límites los campos que tuvieron  
En tanto que sus dueños las sembraron.  
Ya después que las aguas se aplacaron,  
Y á su margen primera se volvieron,  
Como en paz y concordia los partieron  
La medida geométrica inventaron.  
Pero no se le niegue al sabio Tales  
Alio bajo y profundo haber medido  
Que después ordenó mejor Euclides;  
Este compás y líneas siempre iguales  
Cuanto pudo tener han reducido

De Atlante el hombro y la cerviz de Alcides”.<sup>492</sup>

Según García Tapia, en España, durante el siglo XVI hubo un desinterés generalizado por el estudio de las matemáticas. A finales del siglo, para suplir estas carencias se creó la Academia de Matemáticas de Madrid y los centros científicos de San Lorenzo de El Escorial y la Casa de Contratación de Sevilla. Hasta entonces, los matemáticos asesores de la monarquía fueron extranjeros: Spanocchi, Firrufino, Antonelli, Torriani<sup>493</sup>. Bonet Correa, en cambio, sostiene que España gozó de un momento de esplendor, con publicaciones tan importantes como las de fray Juan de Ortega (Lyon, 1512; Roma, 1515; Sevilla, 1534, 1542 y 1552) o las de Juan Pérez de Moya (Salamanca, 1568; Alcalá, 1573, etc.). Junto a ellos cabe citar al portugués Pedro Núñez (1502-1578), que encontró la línea curva loxodrómica y fue autor de un *Libro de Álgebra en Aritmética y Geometría* (1567), escrita en castellano.<sup>494</sup> En esta misma línea, Esteban Piñeiro defiende el interés de un buen número de publicaciones, 94, durante el siglo XVI, algunas de las cuales son traducidas en varios idiomas, por el interés que suscitaban en otros lugares.<sup>495</sup>

En 1576 el cosmógrafo y piloto mayor de Felipe II, Rodrigo Zamorano, publicó la traducción castellana de los *Elementos* de Euclides. En su introducción habla del interés de la geometría: “assi como de los quattro elementos se hacen y pende todas las cosas assí de aquí (de la Geometría) penden todas las artes y sciencias. En las cuales clarísimamente se vee la necesidad que tienen de la Geometría”.<sup>496</sup>

Todas estas obras, junto a otras diversas fuentes, como la obra del sastre Juan de Arcea, que publicó en tercetos una *Geometría práctica* (1589), en el que las láminas y

<sup>492</sup> Lope de Vega: *La Arcadia*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1856, pp. 128-129.

<sup>493</sup> GARCIA TAPIA, Nicolás: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid, 990.

<sup>494</sup> BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993.

<sup>495</sup> ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano: “La geometría en la España del Siglo de Oro”, en *Contra los titanes de la rutina, Encuentro en Madrid de investigadores Hispano-franceses sobre la historia y la filosofía de la matemática*, Madrid, 1994.

<sup>496</sup> Citado por PIÑEIRO, *op.cit.* de este mismo autor, ver también: ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano Esquivel. “Un ejemplo de la ciencia aplicada en la España del Siglo de Oro”, en JIMÉNEZ MORENO, L.: *La Universidad Complutense Cisneriana, Impulso filosófico, científico y literario, Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1996, donde manifiesta que

Las ciencias y las técnicas del siglo XVI se expresaban, casi exclusivamente, en lenguaje geométrico, por lo cual, los cosmógrafos, cartógrafos, astrólogos, ingenieros, topógrafos y arquitectos de la época fueron, esencialmente, matemáticos que resolvían los problemas que se les proponían por medio de la Geometría.

los versos tratan de todo lo tocante al corte y confección, o el primer libro de Serlio, fueron conocidas por Juan de Arphe, que publicaría *De Varia Commensuración para la Escultura y Architectura*, en Sevilla en 1585, obra que se abre con un breve tratado elemental de geometría, escrito

“para que estos principios sean más fáciles á los Artífices, para quien escribimos, que no son muy exercitados en Matemáticas, dexando las demonstraciones de Archímedes, Euclides, Theon y otros, despues que imitaron á estos, usaremlos de sus conclusiones, como de preceptos, y reglas, con el compás en la mano, y la regla juntamente, que ambos instrumentos han de ser la guía en este primer Libro”.

Del Primer Libro de Serlio, que nunca fue traducido al castellano, extrajo información sobre óvalos; y del *Quator his suarum instituitonum geometricarum libris adhibitis designationibus*, de Alberto Durero. Arfe siempre respeta a las fuentes, a las que cita en cada caso. Es destacable la clarísima explicación sobre la proporción sesquiáltera, tan utilizada por los arquitectos españoles del siglo XVI

Los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitrubio, fueron editados en 1582, en Alcalá de Henares, según la versión castellana del Vitrubio de Guillaume Philander, realizada por Miguel de Urrea y en este mismo año se publicó el volumen *Los diez libros de Architectura* de León Bautista Alberti. A ellos deben añadirse los tratados de arquitectura militar *Teoría y Práctica de la fortificación* (1598) y *Compedio y breve resolución de fortificación* (1613), ambas del ingeniero Cristóbal de Rojas. A estas publicaciones cabe unir los escritos de Juan de Herrera (1530-1597): *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo y el Real del Escorial* (Madrid, 1589) y del manuscrito *Tratado de la figura cúbica util y necesaria para entender los principios de las cosas naturales y sus excelentes y admirables operatoriones según el Arte de Raimundo Lulio*.

Entre todos los tratadistas españoles del siglo XVI, según Bonet Correa, destaca por su contenido el tratado del arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón (1505-1577), recogido a fines del siglo XVII en el manuscrito *Compendio de Architectura y Simetría de los Templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de Geometría* (1681). Su trabajo tiene especial interés en lo tocante al trazado de los edificios, sistema gráfico de particiones y triangulaciones geométricas. Cabe mencionar también un manuscrito titulado *Architectura y machinas*, escrito por Juan de Herrera, en el que se describen los principios geométricos y físicos de las grúas que se utilizaron en la edificación de El Escorial. Herrera describe los principios físicos de estas máquinas,

basados según él en la geometría. Aunque publicado en 1639, el libro *Arte y uso de ar-chitectura*, de Fray Laurencio de San Nicolás, nos ilustra perfectamente del nivel de conocimientos geométricos de la época, ya que reúne desde las nociones básicas de la geometría hasta las complejas figuras irregulares, en un tratado escrito como manual de arquitectos.

Mención aparte merecen los tratados de montea, o cortes de cantería. En el siglo XVI se escribieron varios de estos tratados en España, sobre un arte llamado en la actualidad “estetoromía”. Todos ellos se dedicaron exclusivamente a la aplicación de la geometría para la construcción de arcos y bóvedas. El más famoso tratado de estetoromía del siglo XVI es el *Libro de Traças de Cortes de Piedra*, de Alonso de Vandelvira, refundiendo un texto de su padre Andrés de Vandelvira. Este manuscrito fue conocido por ingenieros y arquitectos españoles y llegó a circular entre los arquitectos del El Escorial. Junto a él, se conoce la existencia de otros tratados, hoy desaparecidos, como una cartilla redactada en El Escorial sobre cortes de piedra y abovedamientos y otro pequeño tratado escrito por Francisco Lorenzo. Otro importante tratado de montea es el manuscrito *Cerramientos y trazas de Montea*, de Ginés Martínez de Aranda, que incluye una mayor cantidad de ejemplos que el de Vandelvira.

Los tratados de montea ofrecían una gran cantidad de ejemplos gráficos en los que se aplicaba la geometría práctica para resolver todo tipo de problemas canteriles y su uso, como manuales de trabajo era habitual. Eran precisamente estas soluciones geométricas las de un mayor uso por parte de los ingenieros militares, ya que en sus obras era indispensable la técnica de la montea, por el uso de grandes bloques de piedra. La representación geométrica de Ginés Martínez de Aranda es más precisa que la de Vandelvira, sus diagramas, más detallados y completos.

En la mayor parte de las obras teóricas que hemos mencionado se habla poco o incluso nada de las aplicaciones prácticas de la geometría en el trabajo artesanal. Su publicación es tardía y dudamos que fueran consultadas o estudiadas por los violeros y otros artesanos. Hemos descrito de forma sucinta el contexto intelectual y teórico asociado al estudio y divulgación de la geometría, pero poco sabemos sobre sus aplicaciones prácticas entre los gremios. Una excepción es el librito de geometría para sastres de Joan Acega, curioso tratado escrito en verso en el que aparecen representadas con gran

minuciosidad las plantillas de la confección.<sup>497</sup> Aun fuera del territorio de estudio, mencionaremos el tratado de Jean Abraham, publicado en Francia, adaptado a artesanos y curiosos en las artes liberales:<sup>498</sup>

“D’Autant que la plus grande partie de ceux qui disirent sçavoir la Geometrie mesme les artisans qui n’ont l’Arichmetique ou la cognoissance de nombres por ne leur estre si familiere, ainsi qu’elle est aux gens doctes, ie me suis admisé pour la perfection de mon petit sabeur de produire par la regle et compas centairnes regles, demonstrations de divisions de lignes que depuis trente ans et plus que ie fay profession en ces arts, i’ay pratiqué en l’endroit de mes auditeurs, tant pour l’utilité desdits artisans, que pour le contentement de ceux qui sont curieux des arts liberaux”.

Suele admitirse que los conocimientos geométricos de la antigüedad se trasmitieron por una doble vía. Por un lado, directamente de las fuentes originales, por otro, a través de los teóricos andalusíes. La geometría alcanzó un desarrollo inaudito en la tradición de Al-Ándalus, muy presente en la decoración de superficies y en las techumbres de madera, así como en la configuración de la lacería. Esta última ejerció una influencia muy clara en el trazado de los lazos rectilíneos de los instrumentos musicales, como veremos.

La necesidad de que los artesanos poseyesen ciertos conocimientos geométricos queda de manifiesto las teorías de los *Iwan al-safa*. Para ellos, ésta se ocupa de las combinaciones numéricas en tres dimensiones a partir de la línea, que es la unidad básica de la geometría, lo mismo que el uno era la base de los números. Para los Hermanos de la Pureza, la geometría era fundamental en su doble vertiente intelectual y sensitiva: “la geometría interviene en todas las artes; todo artesano, si realiza sus medidas en su arte antes de pasar a la práctica, se trata de un tipo de geometría teórica, es decir, el conocimiento de las dimensiones y sus contenidos”<sup>499</sup>

En el saber artesanal de los siglos XIV, XV y XVI, se incluían nociones geométricas prácticas, como en el resto de las actividades que requerían proyectar trazados. Se trataría de un conjunto de conocimientos geométricos sencillos en lo relativo a la proyección de cuerpos y de otro mucho más complejo como herramienta de diseño de lazos y, en menor medida, de taraceas. Centrándonos de momento en el primero, nos encon-

<sup>497</sup> ACEGA, Joan: *Libro de geometría practica y traça, el cual trata de lo tocante al officio de sastre*. Madrid, 1530.

<sup>498</sup> ABRAHAM, Jean: *Arithmetique et arpantage universel, geometrie inaccesibile, toise del Bastiments, la Fabrique et usage des quadrans Solaires, et autre Geometrie par la Regle et compas*, Lyon 1616.

<sup>499</sup> Rasa`il Ijwan al-safa, citado por PUERTA VILCHEZ, José Miguel: *Historia del pensamiento estético árabe*. Málaga, 1998.

traríamos ante un limitado conjunto de principios euclidianos suficientes para trazar perpendiculares, círculos, elipses, paralelas, dividir ángulos, etc. Un compendio básico de geometría práctica, algo parecido a lo que ha venido llamándose *geometría fabrorum* y que José Antonio Ruiz de la Rosa, la define como:

“Conocimientos empíricos, prácticos, instrumentados sobre la base de la “geometría fabrorum”, geometría para aplicar en los oficios, cuyo soporte lo constituye la geometría euclídea y la tradición profesional, y cuyo uso se realizaba al margen de toda reflexión científica. Conceptos geométricos sencillos que permitían, mediante el dibujo, generar una enorme diversidad de formas, ligadas todas por el mismo sistema geométrico de proporción”.<sup>500</sup>

Estos conocimientos serían preservados por los gremios, transmitidos durante el período de aprendizaje como gran parte de la base teórica del examen de maestría. Las ordenanzas de los violeros dejan perfecta constancia de esta función corporativa. En los exámenes al título de maestros violeros, los aspirantes debían ejecutar patrones en papel, previos a la realización de los propios instrumentos. Las ordenanzas del oficio de violeros de Toledo de 1617 recogían, entre otras cosas, algunas de las exigencias de estos exámenes:

“Lo primero tres ynstumentos que son una biguela llana de seis ordenes con sus tamaños reglas y compases y se entiende que para hacerla a de hacer primero el molde de papel y lo a de hacer en presencia de los veedores y examinadores para haverlo de hacer no a de tener sino un cuchillo delante y compas y regla y un cartabon y no ha de usar de patron sino y en lo que supiere y entendiere del dicho arte.”<sup>501</sup>

Unas décadas más tarde, volvemos a encontrar otros ejemplos de lo que sería habitual en este tipo de exámenes. En el contrato de Francisco Pérez de la Dehesa se exigen: “algunos patrones de diferentes instrumentos”. En 1680, otros violeros aspirantes, “trazaron y cortaron” (...) “una vihuela de bordones, otras de cinco o siete órdenes, una arpa de dos órdenes y una viguela de arco”. El sevillano Pedro de Aguilar tuvo que superar las siguientes pruebas:

“Y para el que hicimos muchas preguntas y repreguntas tocantes y pertenecientes al dicho arte, demas de lo qual en nuestra presencia cortto los patronos de papel que le mandamos y por ellos hizo muchos instrumentos como fue una bihuela de vordones y arpa de dos órdenes, y una violilla de arco; a todo lo qual y a las dichas preguntas dio

<sup>500</sup> RUIZ DE LA ROSA, José Antonio: “Dibujos de ejecución. Valor documental y vía de conocimientos de la Catedral de Sevilla”, en *La catedral gótica de Sevilla, fundación y fábrica de la obra nueva*. Universidad de Sevilla, Vicerrectorado de Investigación. Sevilla, 2006.

<sup>501</sup> ROMANILLOS, José Luis: “The vihuela makers of Toledo, 1617”, en *American lutherie. The quarterly journal of the guild of american luthiers*, n. 32, 1992.

buenas cuentas y respondió bien y cumplidamente según y como se ordena por las ordenanzas que tenemos pertenecientes al dicho arte de violero”.<sup>502</sup>

Por un lado, los examinadores iban planteando una serie de preguntas sobre diferentes aspectos técnicos del instrumento, que, al parecer estarían claramente estipulados en las ordenanzas a las que se alude. Por otro, el aspirante cortaba los patrones de papel que le habían mandado trazar previamente, como también reflejaban las ordenanzas. Más que planos completos, eran siluetas de la caja de resonancia, que una vez recortadas con el cuchillo que se permitía tener en el examen, se utilizarían como plantillas para trasladar el dibujo al contorno de los moldes. Este punto, en particular, del articulado de las ordenanzas y de las cartas de examen conservadas, viene a representar una característica muy peculiar de los modos de entender el oficio, entre los violeros españoles, como hemos ido viendo, que el análisis gráfico de los ejemplos iconográficos y de los instrumentos originales nos reafirmará. La preferencia de que cada violero supiera trazarse sus propias plantillas, menospreciando la copia exacta de patrones anteriores o modelos pre establecidos, tan habitual en Europa, será, precisamente una de las características más claras de la identidad de la violería española, algo que en algunos aspectos se mantuvo posteriormente siglos después, por ejemplo, en el diseño de las guitarras.

La formación de los violeros, como hemos visto en el capítulo correspondiente, sería eminentemente práctica, adquirida durante el período de aprendizaje, pero incluiría contenidos teóricos. La enseñanza del dibujo era cometido de los maestros. Campomanes, en 1776 propugnaba su substitución por la figura de los maestros del diseño:

“El dibujo es enseñanza, que conviene á los mas de los oficios. La ordenanza general debe por sistema facilitar á los aprendices esta primera instrucción. El modo de enseñarle pertenece á los maestros del diseño, que es necesario establecer en todas las ciudades, y villas grandes en que resida copia de artesanos ó de fábricas”.<sup>503</sup>

Estos conocimientos básicos que los violeros debían dominar, serían necesarios para trazar la arquitectura de los instrumentos y proyectar sus planes decorativos, incluyendo taraceas, marquetería y lazos de pergamino o boj que cerraban las bocas. Nos interesarán los postulados teóricos, revisaremos algunos tratados sobre geometría, más

<sup>502</sup> Citados por JAMBOU, Louis: “La lutherie a Madrid à la fin du XVII siècle”, en *Revista de Musicología*, vol. IX, núm. 2, Madrid, 1996.

<sup>503</sup> RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro: *Apéndice de la educación popular, parte tercera, que contiene un discurso sobre la legislación gremial de los artesanos, contrahido á lo que resulta de nuestras leyes, y ordenanzas municipales de los pueblos*. Madrid, 1776.

adelante, así como la forma de aplicarlos y los otros usos geométricos, ya que la geometría no sólo era la herramienta teórica necesaria para proyectar en el todo o en sus partes, sino que también desempeñaba funciones prácticas necesarias en la construcción de un buen instrumento.

Según veíamos en las ordenanzas de los violeros de Toledo, antes citadas, los violeros, para trazar sus plantillas, utilizarían tan solo el compás, la regla y el cartabón. Suárez de Figueroa, cita entre los útiles geométricos de los carpinteros al compás, la regla, la escuadra y el cartabón<sup>504</sup>.

El primer útil geométrico de la humanidad ha sido la regla, que es la traslación a una superficie sólida de una línea recta, obtenida en primer lugar tras la representación de una cuerda en tensión. A partir del postulado pitagórico “todo es número”, Platón teorizó las conexiones entre la geometría y la divinidad, concluyendo que “ninguna cosa ordenada sucede por casualidad”, todo tiene una explicación y esa razón ha de buscarse en la geometría. “Dios siempre geometriza”, utilizando tan solo un compás y una regla. Con estos dos útiles podían componerse todas las figuras puras, de las formas ideales y el resto de las figuras geométricas eran designadas como mecánicas.<sup>505</sup>

El *compás* sirve para dibujar círculos, arcos, tomar medidas de segmentos o ángulos, compararlas, trisecar arcos, triángulos o segmentos, cruzar arcos para trazar perpendiculares o paralelas, entre otras muchas aplicaciones. Merece mencionar un uso muy habitual entre los violeros, que consistía en la suma de arcos de diferentes aperturas o tamaños a lo largo de una recta, por efecto multiplicativo o sumatorio, situando en esa recta puntos auxiliares para determinar proporciones o completar la traza geométrica de los instrumentos. En un grabado de Gaffurio se representa un compás, con sus aperturas. Al lado, el resultado de la suma de diferentes “tamaños”, dando lugar a un esquema de proporciones musicales, muy representativo del uso habitual del compás en las proyecciones geométricas de los violeros. Similar procedimiento aparece en el famoso grabado de la *regola rubertina* de Ganassi. Al compás se le llamaba también *falsa es-*

<sup>504</sup> SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *op.cit*, p. 326.

<sup>505</sup> SIMSON, Otto von : *The Gothic Catedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order* (Bollingen Series XLVIII). Princeton and London, 1956. Versión castellana de Fernando Villaverde: *La catedral gótica*, Madrid, 1985. Strathern se pregunta el porqué de que el instrumental geométrico de Dios debiera limitarse a un compás y una regla. Las formas geométricas que precisan otros útiles, eran desdeñadas como menos puras. Esta distinción, al parecer, pervivió vigente hasta Descartes, aunque este concepto se mantiene hoy en la distinción de matemática pura y aplicada. STRATHERN, P, *Arquímedes y la palanca*, Madrid, 1998.

cuadra, o el *útil del Señor*, por considerar que era la herramienta geométrica más perfecta, en su sencillez, con la que Dios había trazado el universo.<sup>506</sup>

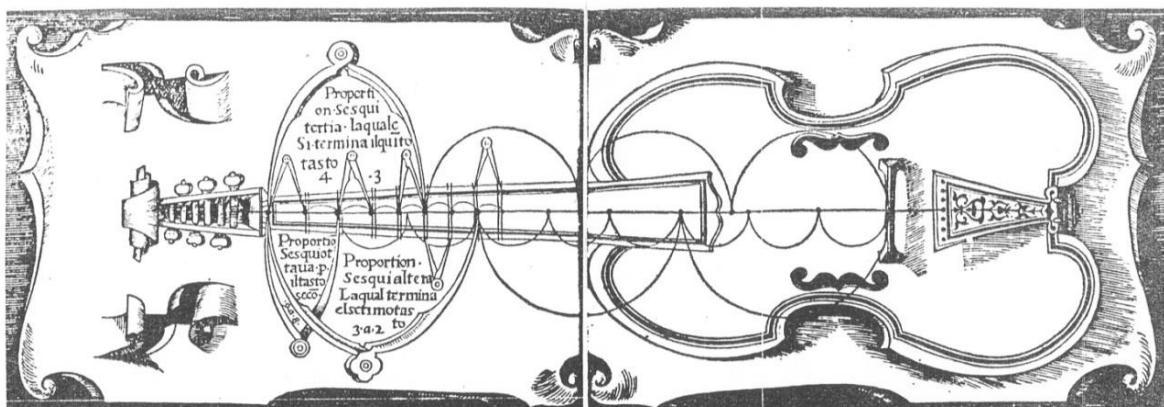


Figura 1.- Silvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venecia, 1542.

El eminent arquitecto y tratadista romano Vitrubio atribuía la invención de la escuadra perfecta a Pitágoras, mientras que Laercio, se la atribuyó a Tales de Mileto. La escuadra perfecta, también llamada escuadra de Pitágoras, o triángulo de Pitágoras (*pythagoricum trigonum orthogonium*), era un cartabón que se componía mediante la unión de tres reglas, cuyos lados medían módulos 3-4-5, una de tres otra de cuatro y otra de cinco módulos, uniéndose por sus extremos y formando un triángulo rectángulo. También se podrá construir con múltiplos de estas medidas. Este invento fue la base del diseño de los cartabones que tan frecuentemente utilizaban los violeros para trazar sus instrumentos. Este triángulo, de sencilla confección, con la sola repetición de un módulo doce veces sobre una cuerda ( $3+4+5 = 12$ ), o sobre reglas de madera, permitía trazar un

<sup>506</sup> Covarrubias define así al compás:

“COMPÁS: Instrumento de hierro u otro metal de que usan los Geómetras, y todos los artífices; así arquitectos, como ensambladores y carpinteros. También le han menester los pintores, plateros y maestros de dibuxos. Lat. Dicitur Circinus. I instrumentu quo circuli vertendo designatur. Dixole compás, quasi compes; porque tiene dos piernas: la una señala el centro; la otra, dando vuelta forma el círculo. La regla y compás son los dos instrumentos con que se retifica toda obra, fundada en lineatura y para los ángulos rectos el esquadra, a los que obran en materia: no embargante que con el círculo y la línea, se forma todo género de figuras. Del compás formó Plantino su empresa con la letra que dice “labore et consonantia”. En la música llaman compás el tiempo que hay que baxar y levantar la mano el Maestro de capilla, o el que rige el canto. Ay compás mayor, y compasillo. Ha le de llevar regularmente, o sea de espacio, o sea de priessa. Y si le yerra, o le atraviessa, desbarata toda música. Salir de compás, no ir medido ni reglado uno en su modo de proceder y acciones.

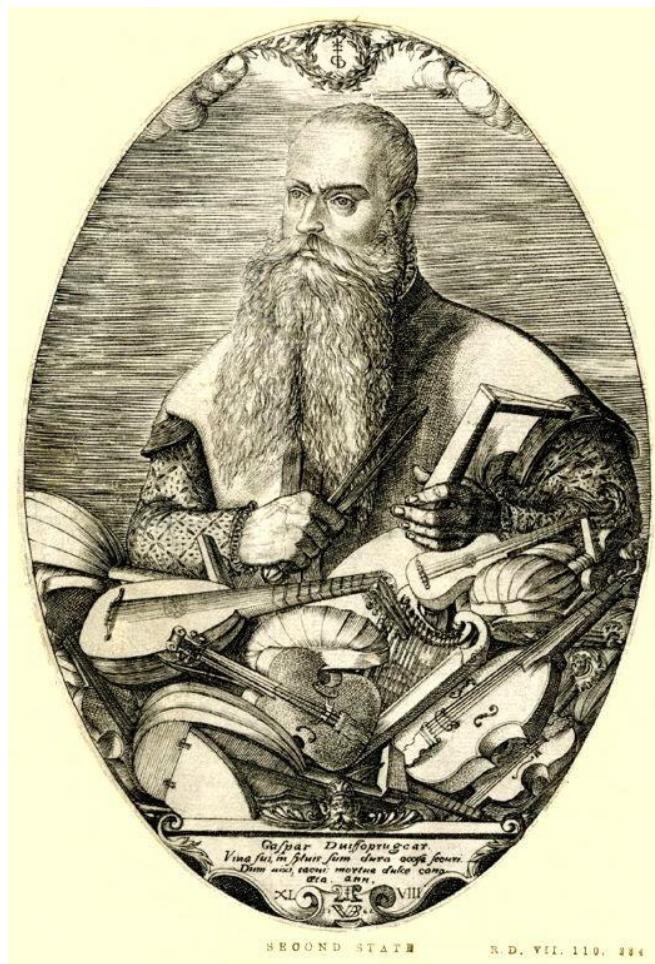
COMPASAR: Dividir con compás y también repartir la hacienda y el gasto, de modo que no venga a faltar, se llama compasar. Descompasado, lo que está sin proporción y fuera de compás”.

COVARRUBIAS, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana, o española, compuesto por el licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco*, Madrid, 1611, fol. 228 vto.

ángulo recto con cierta precisión y se utilizó por agrimensores, arquitectos y artesanos asiduamente.

Son abundantes las referencias de varios autores a este famoso triángulo, cuya invención atribuye Vitrubio a Pitágoras:

“El mismo Pitágoras hizo conocer una escuadra cuyo descubrimiento no debía nada a las técnicas artesanales y de allí donde los constructores de escuadras, a fuerza de trabajo, tienen gran dificultad para obtener una forma exacta, los métodos de cálculo sacados de su enseñanza ofrecen la solución. He aquí la forma de realizarlo: si se toman tres reglas, de las que una tenga tres pies de largo, la segunda cuatro y la tercera cinco y se las dispone de modo que sus extremos estén en contacto, formarán la figura de un triángulo que representará una escuadra perfecta”.<sup>507</sup>



**Figura 2** Este grabado de Pierre Woeiriot, 1562, muestra al laudero Gaspar Duifoprugcar (1514-1571) mostrando orgulloosamente algunos de sus instrumentos y asiendo con su mano derecha un compás, significando así su dominio de la geometría. La gran variedad de instrumentos representados en el grabado, nos muestra la diversidad de modelos que dominaba.

<sup>507</sup> VITRUVVII POLLIONIS, M, *De architectura libri decem ad caesarem Augustum*, libro IX, 1552.

### III.5.- LAÚDES E INSTRUMENTOS “ALAUDADOS”.

El estudio de la construcción de laúdes en España ha sido poco atendido en la historiografía. Como ya advertíamos en el estado de la cuestión, los laúdes, tan cercanos organológicamente hablando a las vihuelas, en España parecen ser desplazados por éstas. Los musicólogos han estudiado esta aparente ausencia, desde diferentes puntos de vista, pero nunca teniendo en consideración la posibilidad de que los violeros hubieran tenido algo que ver en este proceso. Nos interesa muy especialmente este problema, dentro del planteamiento general de nuestra tesis, por encontrarnos, precisamente, ante otra de las principales peculiaridades de la violería española y sus producciones, en comparación con la europea. El musicólogo Pepe Rey vino a sintetizar las diferentes propuestas que se habían publicado al respecto, descartando con argumentos sólidos las que defendían que esta sustitución se produjo por motivaciones culturales y religiosas, según las cuales, en la España contrarreformista e incluso anterior, se rechazaría el uso del laúd por asociarse a lo islámico<sup>508</sup>. Rey, tras alabar la importancia del libro *A History of the Lute*, de Douglas Alton Smith<sup>509</sup> y compartir la mayor parte de lo contenido en una reseña sobre este libro firmada por Luis Manuel Díez, advirtió sobre dos asuntos contenidos en él sobre los que no estaba de acuerdo. La primera discordancia la tituló “La leyenda (negra, por supuesto) del laúd y la Inquisición”. Smith, incluso había llegado a plantear la desaparición del laúd en la España posterior al 1500, situando el momento de este fenómeno entre 1475 y 1480. Los dos únicos argumentos de Smith se basaban en el cambio de denominación con la que se conocía a músicos (por ejemplo Rodrigo Castillo, que pasó de ser llamado en 1488 como “tañedor de laúd”, a “tañedor de vihuela” en 1500) y violeros (llamados con anterioridad a finales del XV, lauderos). Pepe Rey los rebate con solvencia, resumiendo en su documentado artículo la información contenida en numerosas fuentes que acreditan que el laúd permaneció vigente en la España del XVI y aún después. Por otro lado, el motivo que argumenta Smith, viene a redundar en la falaz idea, muy reiterada en la historiografía anterior, de que el laúd era un instrumento morisco y, por lo tanto, rechazado por la sociedad española del momento. Rey, repasa datos como la presencia de seis laúdes en el inventario de la reina Isabel,

<sup>508</sup> REY, Pepe: “El laúd y la Inquisición. Dos retoques críticos al libro *A History of the Lute* (I)” en *Hispanica Lyra*, X (2006), pp. 24-29.

<sup>509</sup> SMITH, Douglas Alton: *A History of the Lute from antiquity to the Renaissance*, S.L., The Lute Society of America, 2002.

en 1503, cuatro en el inventario de María de Hungría, que luego se mencionan en el de la princesa Juana de Portugal y concluye recordando la abundancia de laúdes en el inventario de bienes de Felipe II. Aparte, menciona numerosas referencias literarias, en las que el laúd aparece como un instrumento noble, y representaciones iconográficas en multitud de imágenes pictóricas, obras escultóricas, emblemas, diccionarios, etc. Rey va mucho más lejos, aportando documentación que indica que era un instrumento poco habitual, precisamente en los ambientes moriscos.

A los argumentos de Rey, podemos sumar otros que en gran medida, los respaldan. En primer lugar, una nueva aseveración de la casi identidad sobre la personalidad de laúd y vihuela, se encuentra, por ejemplo, en dos versiones del mito de la vihuela y la cigarra. Así, mientras en Juan de Pineda<sup>510</sup>, la cigarra salta a los trastes de un laúd, en Jerónimo Román lo hace a una vihuela<sup>511</sup>. Hemos encontrado laúdes en inventarios de violeros, antes inéditos, como los del zaragozano Miguel Terradas o del valenciano Alonso de Guadalupe, ya mencionados. Estos hallazgos vienen a reforzar la postura de Rey al respecto, a la vez que demuestran claramente que los violeros construían laúdes durante el siglo XVI, pero en proporción muy inferior a la de las vihuelas. Está claro, que el laúd aminoró su presencia en el siglo XVI en relación al XV y que, pese a poderse tañer igual que una vihuela, no hubo literatura musical específica para él. Echamos en falta entre la historiografía, que nadie haya pensado en otros motivos que pudieran justificar fehacientemente esta preferencia.

Si tenemos en consideración el elevado precio de los laúdes respecto del de las vihuelas, empezaremos a suponer que la clientela se inclinara mayoritariamente por éstas. Si, por otro lado, vemos cómo algunas vihuelas llegaban a valorarse tanto o incluso más que los laúdes, construidas con maderas exóticas y ricamente ornamentadas, concluiremos que éstas últimas sólo podrían ser adquiridas por la élite. En consecuencia, no hay duda respecto a la enorme difusión de la vihuela, entre todo tipo de clientela, aun diferenciadas unas de otras por sus niveles de calidad, cada uno de ellos, acomoda-

<sup>510</sup> PINEDA, op.cit, “Eunomo Locro contra otro músico llamado Aristón Regino, los cuales con gran contienda se desafiaron a tañer en las famosos juegos pitios dedicados al dios Apolo; y estando tañendo Eunomo se le quebró una cuerda del instrumento y saltó una cigarra en el cuello del laud”.

<sup>511</sup> ROMÁN, *op.cit*, p. 227. Eunomio fue entre los Locrenses gran músico y criava una cigarra la qual cantava al son de la vihuela, y como un dia contendiesse con Ariston, otro buen músico, estando tañendo se le quebro una cuerda, lo qual sintiéndolo la cigarra salto adonde estaban los trastes y canto hasta que se acabo la contienda, y por esto le pusieron despues estatua”.

do a un estamento social. De este modo, el laúd europeo de alto precio, solo accesible a segmentos reducidos de la sociedad, en España, se traslada a la vihuela, en variantes mucho más amplias. Aun conviviendo vihuelas y laúdes, los últimos serían anecdóticos, en relación a aquéllas. Así se construían vihuelas “llanas”, sencillas y de precio económico, junto a otras muy costosas, en ébano, o conformadas con suelos complejos, “acanalados”, en una enorme diversidad que analizaremos en las páginas siguientes. En España, estaba muy asentada la práctica de utilizar hechuras diferentes para un solo uso musical, y, a la inversa, una sola hechura, para diferentes usos. En definitiva, era precisamente la “hechura” el *quid* de la cuestión, entendida ésta como morfología. La separación de estos dos conceptos (hechura y uso), claramente independientes en la mentalidad de la época, nos resultan ahora inseparables. Desde la perspectiva actual, cada instrumento, tiene una forma y cada una de las formas corresponde con un instrumento. Sin embargo, basta con repasar algunas imágenes, para comprobar cómo se abre ante nosotros un universo desconcertante que ha dado lugar a errores notables en la clasificación de algunas tipologías instrumentales.

En los talleres de los violeros españoles, se produjeron innovaciones que marcaron definitivamente la posterior trayectoria de muchos instrumentos. Los violeros alcanzaron destrezas en la ejecución de tipologías muy versátiles, que podían dar respuesta a usos musicales diferentes, y dentro de ellas, la “hechura de vihuela”, era la más ventajosa y la que permitía diferentes grados de complejidad técnica. El error historiográfico parte del olvido del instrumento como objeto. Quienes presuponen que los motivos de la elección de la vihuela son de índole ideológica o religiosa, han obtenido, a su modo, una respuesta satisfactoria, aunque sea equivocada. Quienes, acertadamente, no comparten esta teoría, no tienen en cuenta el papel desempeñado por los violeros en este proceso. En las páginas siguientes intentaremos aproximarnos a la trayectoria que diferentes instrumentos de cuerda siguieron a lo largo de tres siglos. Será imprescindible revisar los cambios más sustanciales que experimentó su geometría, razón por la que dedicaremos minuciosas descripciones a este proceso. El objeto de este enfoque, no responde a una pretensión meramente morfológica, aunque el conocimiento de la evolución de los cuerpos resonantes de los instrumentos, sea imprescindible y previo a posteriores reflexiones que nos ayuden a explicar las razones últimas del fenómeno cultural que representó en España, en primer lugar, y más adelante en Europa y América, la aparición y el desarrollo de determinadas estirpes instrumentales.

### III. 5.1.- Los primeros laúdes medievales.

Mientras entre las vihuelas, como veremos, los cóncavos eran muy variados, los laúdes, por su propia configuración volumétrica, a lo sumo, se limitaban a desarrollar algunas variantes y éstas siempre eran versiones geométricas del óvalo. Si efectuamos un recorrido histórico. Los primeros ejemplares que aparecen en la iconografía, datables entre los siglos X y XII, suelen presentar una morfología que parece reiterarse en casi todos los ejemplos que conocemos. Son instrumentos corpulentos, que llegan a cubrir casi la totalidad del pecho del músico, con un mástil muy corto, prácticamente fundido con el propio cóncavo, no pudiéndose diferenciar resonador y mástil, o cuello, como dos estructuras independientes. Algunos ejemplos de esta tipología aparecen en urnas, cofres y arquetas ebúrneas. Entre ellos, podemos mencionar, al modo de ejemplo los siguientes:

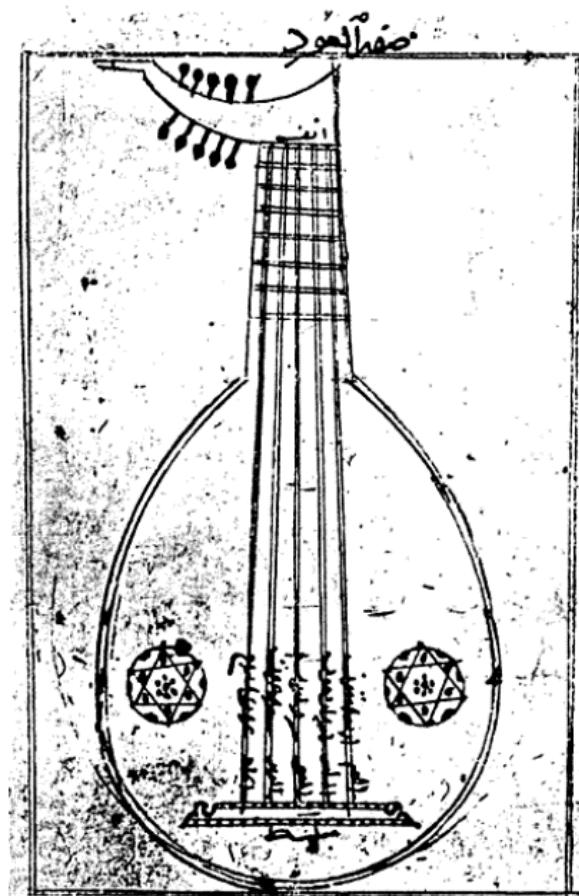
- *Bote Al Mugira*, Museo del Louvre (4068), París. Escena de *maqama*, con un músico y dos oyentes sentados, uno bebiendo y otro abanicándose. Se ha fechado en 968, estaba dedicado al príncipe Al Mugira, hijo de 'Abd el Rahman III.
- Arqueta del Museo Victoria&Albert, (10/1866), Londres. Músico tocando el laúd y oyente con una redoma *eirake* en su mano derecha. Finales del siglo X o principios del XI).
- Placa prefatimí, Museo del Louvre, 6250-2.<sup>512</sup>

Aun siendo imágenes reducidas, al ser tan reiteradas, nos permiten identificar la primera de las tipologías geométricas con bastante aproximación. En definitiva responden a un esquema simple, conformado por un círculo básico, desde cuyo diámetro horizontal parten dos arcos muy abiertos, que se proyectan hasta la altura de la cejuela del instrumento.

---

<sup>512</sup> Las imágenes de estos tres ejemplares, pueden verse en: Arte, Arqueología e Historia, Córdoba, N°. 18, enero, 2011, ISSN 1886-09090. <http://www.artearqueohistoria.com>

La corpulencia de estos laúdes primitivos, vuelve a reiterarse en muchos de los ejemplares representados en la techumbre de la Capilla Palatina de Palermo (1131-1140) y con variantes geométricas, en los grandes laúdes representados en las cantigas de Alfonso X el sabio, por ejemplo, al igual que otros ejemplos datables en el siglo XIII. Estos últimos, no obstante, presentan ya una clara diferenciación entre el cóncavo y el mástil, pero todavía no queda clara la separación de los dos volúmenes como sucederá más adelante, uniéndose en ellos cóncavo y mástil sinuosamente. Sin tener en consideración esta diferencia morfológica, por el momento nos interesa el tamaño, que



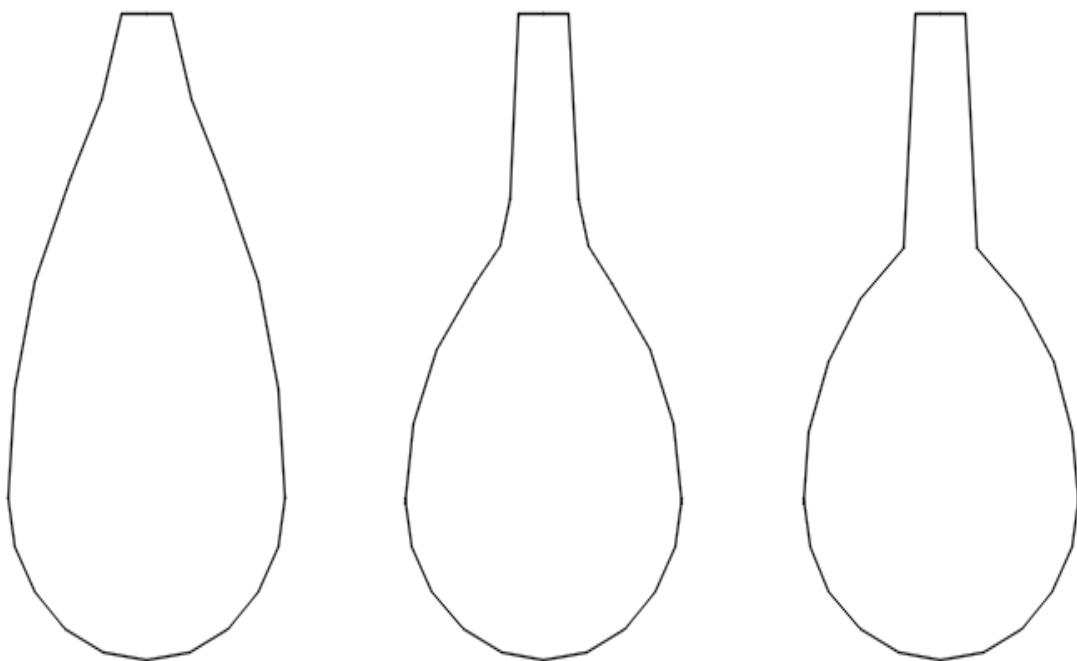
**Figura 3: Laúd, Safi al-Din “abd al Mu’mín, Kitab al-adwar, siglo XIII.**

deja meridianamente clara la imposibilidad física de que pudieran haber sido tallados en un bloque de madera único. Hemos de abandonar, pues la hipótesis de que estos laudes primitivos fueran monóxilos, lo que nos induce a afirmar que ya desde épocas remotas los lauderos conocían la compleja técnica de la construcción de su cóncavo con costillas.

Un tercer gran hito en la trayectoria de la morfología del laúd, lo encontramos en el grabado del libro de Safi al-Din “abd al Mu’mín, Kitab al-adwar, escrito entre 1333 y 1334<sup>513</sup>.

Responde claramente a un esquema geométrico de gran sencillez, que puede formarse a partir de un círculo inferior, desde cuyo diámetro, se abren dos arcos cuyo radio coincide con la medida del diámetro. A diferencia de los anteriores laúdes, este nuevo esquema ya presenta una clara separación entre cóncavo y mástil. Este esquema básico, aun con ligeras variantes, fue reproducido miméticamente por los lauderos medievales de toda Europa, al menos hasta principios del siglo XV. De hecho, es el mismo que aparece en el famoso laúd representado en uno de los manuscritos de Henri Arnault de Zwolle, que luego veremos.

La aparente infinidad de laúdes que aparecen en la iconografía europea y, de modo muy especial y abundante, en la española, pueden organizarse en torno a estas tres grandes familias. Los esquemas básicos de partida serían los siguientes.



**Figura 4.- 1.- Laúd “gota de agua”      2.- Laúd “aguitarrado”.      3.- Laúd “clásico”.**

<sup>513</sup> Imagen publicada en, RAULT, Christian, “Géométrie médiévale, tracés d’instruments et proportions harmoniques”, En *Instruments à cordes du Moyen Age: actes du colloque de Ro-yaumont*, 1994.

El primero, corresponde al esquema de los laúdes más primitivos. Según el mencionado artículo de Rault, estos laúdes guardaban las proporciones definidas por Al-Kindi siguientes :

- La longitud del laúd debería ser el doble de su anchura.
- La profundidad, la mitad de su anchura.
- El mango, el cuarto de su longitud.
- El punto de ataque de las cuerdas se encuentra en la décima parte de su longitud.<sup>514</sup>

Al-Kindi, conocido también como Alchidus, afamado filósofo y físico, tradujo la metafísica de Aristóteles y otras obras clásicas. Entre otros temas, se interesó por la teoría musical y la geometría del laúd. Más tarde, los *Ikwan al Safa* continuaron en esta línea y en su enciclopedia proponían ciertas proporciones para este mismo instrumento.<sup>515</sup>

La escasa precisión de las imágenes en las que aparecen laúdes de este tipo, así como su reducida dimensión, aun definiendo claramente su morfología, no nos permiten adoptarlas como fuente segura para descifrar las proporciones de los instrumentos a los que representan. La cronología de los postulados de Al-Kindi, viene a coincidir con algunos ejemplos iconográficos pertenecientes a esta familia, de forma, que, al menos, algunos de estos instrumentos responderían a las citadas proporciones, pero desconocemos si este sistema proporcional era extensible a la totalidad de los instrumentos de este tipo. Resulta, así mismo, complicado, proyectar un esquema geométrico de mínima solvencia, por las mismas dudas anteriores sobre la interpretación iconográfica. En todo caso, más allá de las especulaciones a que pudiera dar lugar este asunto en particular, nos interesa la presencia de un sistema de proporciones, en algunos de estos instrumentos tempranos.

<sup>514</sup> La mayor parte de estos tratados están publicados por FARMER, Henry Georges, *Studies in Oriental Music*, Londres, 1951, tomo II pp 109 -110 y 226-229.

<sup>515</sup> Sobre las teorías matemáticas de al-Kindi aplicadas a la música y a la construcción de los laúdes, ver ABBOUD, Tony: *Al-Kindi, The Father of Arab Philosophy*, New York, 2006. Sostiene que era músico y construía sus propios laúdes (*Mukhahtasar al-Musica fi Ta'lif al-Naghm wa Sina'en al-Ud Alla fahu li-Ahmad ibn al-Mu'tasim*). Más atención que el anterior autor dedica ADAMSON, Peter: "Al-Kindi", *Oxford University Press*, 2007, a las teorías de al-Kindi sobre las proporciones y se cuestiona si llegó a añadir la quinta cuerda al laúd, como se le suele atribuir, ya que hubiera podido utilizar metafóricamente esta imagen en sus discusiones sumamente teóricas sobre la música, por ejemplo en su Gran Epístola sobre la Composición de Melodías

Los laúdes de gran dimensión abandonaron esta morfología en siglos sucesivos, pero el esquema en «gota de agua», se mantuvo muy vigoroso en instrumentos de reducido tamaño, según veremos más adelante.

A continuación estudiaremos los laúdes que hemos agrupado bajo el epígrafe convencional, como “laúdes clásicos”, coincidente con la tercera categoría identificada, ya que los pertenecientes a la segunda, denominados inicialmente, como “aguitarrados”, aunque representan el segundo paso evolutivo entre las categorías 1 y 2, se proyectan posteriormente durante mucho tiempo, en paralelo a los “clásicos”.

### III.5.2.- Laúdes « clásicos ».

Debemos puntualidad, antes de nada, que utilizamos esta denominación de una forma arbitraria y carente de significación musicológica y aún incluso organológica como forma de referirnos a los laúdes con cóncavo « adherido » al mástil. En definitiva es la forma preeminente, la más reiterada en la historia de este instrumento y la de más larga trayectoria, únicos motivos que nos mueven a recurrir a esta apelación.

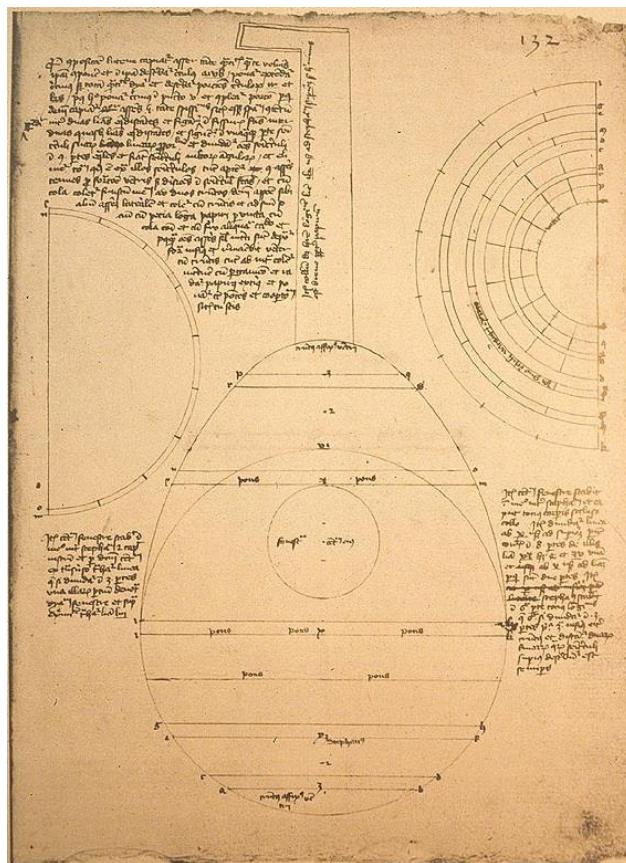


Figura 5.- Henricus Arnault, Biblioteca Nacional, Paris, manuscrito latino 7295.

Siendo una familia numerosa, variados son sus miembros. Antes de entrar en la descripción de cada uno de ellos, adelantaremos una visión panorámica del conjunto. Nos centraremos en el trazado del cóncavo, excluyendo mástil y clavijero. Los dos primeros escalafones de nuestra propuesta taxonómica se bifurcan en dos grandes categorías: laúdes trazados a partir de un “huevo natural” o a partir de un “vaso”.

### III.5.2.1.- Laúdes trazados a partir de un “huevo natural”.

La figura del huevo natural, según es llamada por Juan Arphe y Vallafañe, puede formarse a partir de uno o varios círculos. La primera de ellas puede presentar algunas variantes, pero su esquema básico es el mismo que viéramos en el instrumento de Safi al-Din. Volvemos a encontrarlo claramente reiterado en el famoso manuscrito de Henricus Arnault<sup>516</sup>.

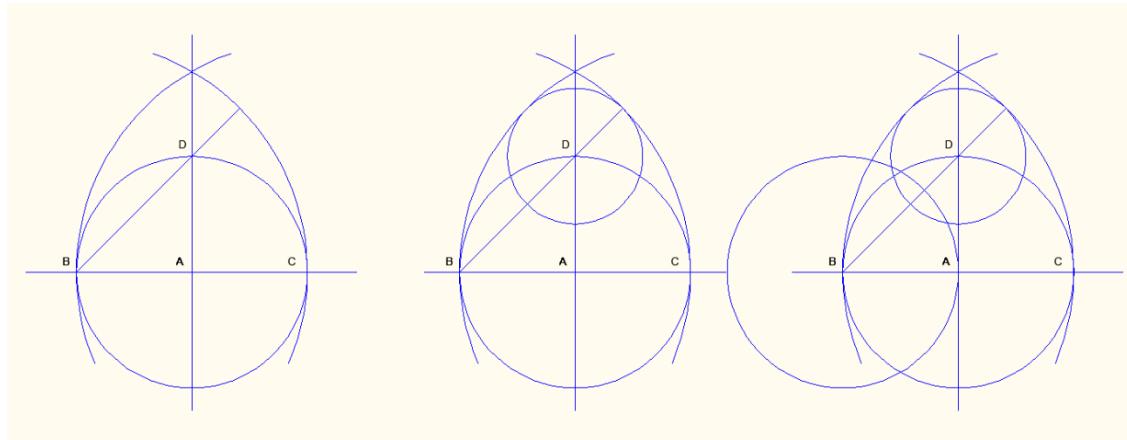
El procedimiento para dibujar el óvalo de Henricus Arnault<sup>517</sup>, denota el intento de crear un cuerpo perfecto, o casi perfecto desde los planteamientos teóricos de la

---

<sup>516</sup> Las relaciones formales entre estos dos instrumentos aparecen acertadamente apuntadas en RAULT, Christian, *op.cit*, quien menciona a al-Kindy y al-Safa, como iniciadores de un proceso en el que se definieron principios que se mantuvieron y desarrollaron hasta el siglo XV sobre las proporciones del laúd, la naturaleza de las maderas utilizadas, el número de tripas o de hilos de seda que formaban las cuerdas, así como las consideraciones sobre la regularidad de los espesores.

<sup>517</sup> TRAZADO DEL CÓNCAVO DEL LAÚD DE HENRICUS ARNAUT:

El dibujo se inicia con una recta horizontal sobre la que se proyecta otra perpendicular. El punto de cruce, “A”, será el centro sobre el que se trace un círculo con un radio variable, cuya abertura pudiera ser múltiplo de una medida antigua, o bien equivalente a un “tamaño” convencional.



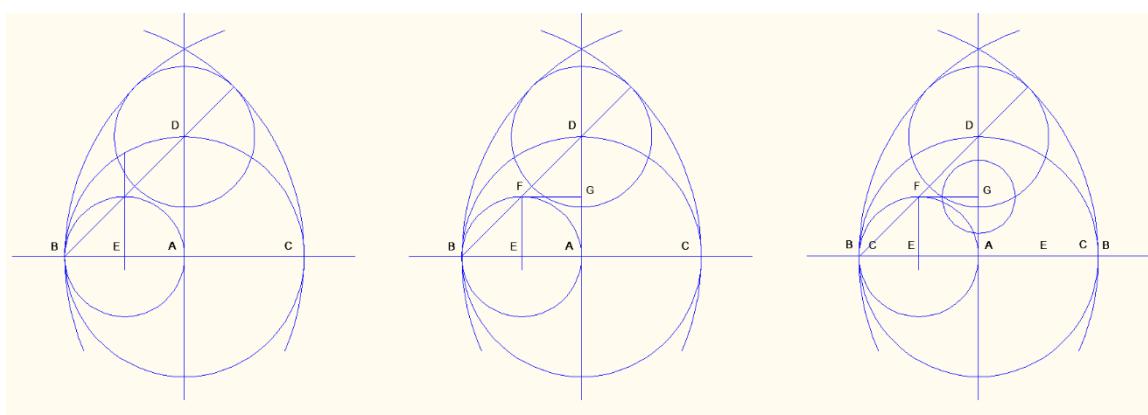
geometría euclidianas, utilizando tan solo compás y regla. A lo largo de todo el proceso, prevalecen los principios de la proporción “dupla”, que se reitera casi en cada paso y de la armonización de varios círculos y un cuadrado.

Aparecen numerosas representaciones de laúdes en la iconografía medieval europea con proporciones similares a las descritas por Zowle, que vienen a certificar la enorme difusión que alcanzaron. En la iconografía ibérica del siglo XV, mencionaremos, como ejemplo de esta configuración, el representado en *La Virgen de la Leche*, compartimento central de un retablo procedente de Estopiñán (Huesca), atribuido al Segundo Maestro de Estopiñán, datable hacia 1450, Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC). Dentro del mismo procedimiento, cabe incluir a los dos laúdes, tañidos por dos ángeles músicos que flanquean a la Virgen, en la composición *Virgen con el Niño Jesús*, compartimento central de un retablo procedente de la iglesia parroquial de la

El punto de intersección del círculo 1, con el eje horizontal, “B”, será centro de un arco, cuyo radio es justo el doble de círculo 1 (proporción “dupla”). Este arco, volverá a ser trazado desde el punto “C”, situado en el cruce del círculo 1 con el segmento horizontal, justo, en el punto simétrico de “B” y equidistante respecto a él con “A”.

Desde “B” proyectamos una recta que pasa por “D”, hasta secar con el arco “B-C” y ese mismo punto marcará el extremo del radio con centro en “D”, que definirá un nuevo círculo (círculo 2).

Desde “B” trazaremos un nuevo círculo de idénticas medidas que el “círculo 1”, al que denominamos “círculo 3”.

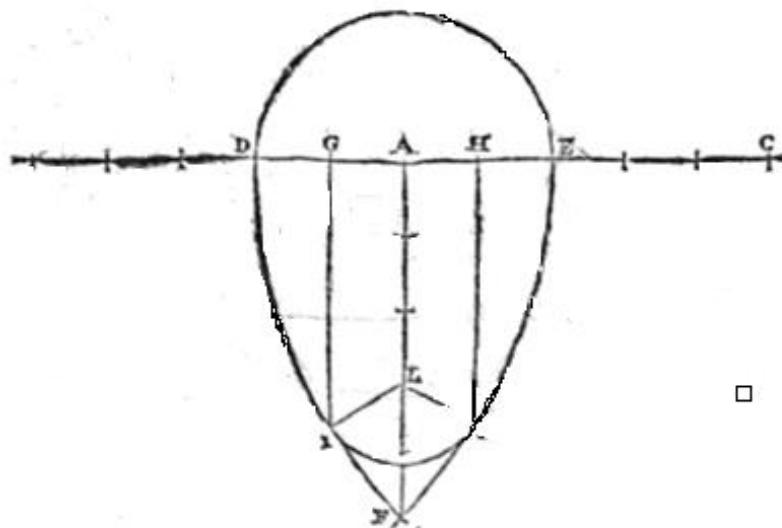


La intersección del “círculo 3” con el “círculo 1” será el punto desde el que se trace una perpendicular hasta el eje horizontal (punto E). Esta última operación no será otra cosa más que la subdivisión del segmento A-B en dos mitades iguales, recurriendo de nuevo al uso de la proporción dupla. Se dibuja un nuevo círculo cuyo radio es la mitad del radio del círculo 1 y en el punto que cruza con la diagonal B-D se proyecta una paralela al eje horizontal, dando lugar a un cuadrado perfecto. El punto G, finalmente será el centro en el que se apoye el eje del compás, que abierto hasta la intersección F-G con el “círculo 2”, dará lugar al radio de la boca del instrumento.

Asunción de Bellcaire de Urgell, en Noguera, Lérida, atribuido a Pedro García de Benabarre, hacia 1470, (MNAC). A diferencia del modelo de Zowlle, las bocas de los laúdes de Estopiñán y Noguera, se sitúan en un punto mucho más bajo. Otro claro ejemplo de esta familia de laúdes regulares, de huevo natural a partir de un solo círculo, aparece en el laúd de la tabla de San Vicente, procedente de la capilla del Arcediano de la Seo de Zaragoza, obra de Tomás Giner (1462-1466), conservada en el Museo Nacional del Prado.

Los dos esquemas básicos descritos, aun creados por procedimientos distintos, daban lugar a figuras idénticas a las que el geómetra Juan Arphe y Villafañe denominaba como “huevo natural”. En su *Varia commensuración*, de 1585, describía así el proceso a seguir para conseguirla<sup>518</sup>:

Esta figura de huevo natural se forma sobre una línea B.C., y en ella el medio A. de donde cae una línea en ángulos rectos, y á cada lado de hazen cinco partes desde A. y puesto en este punto el pie del compás se alarga el otro dos partes a la D. y dáse medio círculo hasta E. Después se fixa el compás en B y ábrese hasta E., de donde se dan ácia abaxo dos líneas curvas, la una de este punto, y la otra del punco C, que se cruzan en F. Tíranse luego dos líneas pendientes G,I,H,K y tomando dos partes de la F, arriba de hace el punto L, y fíxase allí el compás, y vuélvese el pi móvil de I. en K, con las quales la figura formada.



<sup>518</sup> ARPHE Y VILLAFAÑE, Juan: *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. Séptima impresión arreglada a la primera hecha en Sevilla en 1585, Madrid, 1795, p.19.

**Figura 6.- Grabado que representa huevo natural, de Arphe y Villafaña.**

Los laúdes construidos de este modo, dieron lugar a algunas variantes. Una de ellas alcanzó en el siglo XV gran predicamento. En líneas generales puede describirse como un huevo más achatado, o de cuerpo más ancho, por la reducción de su magnitud longitudinal. El diámetro del círculo básico aparece mayor, en relación a la longitud total del cuerpo, acortando la longitud de los arcos laterales, que son forzados para encontrarse antes con el eje central. Algunos ejemplos significativos de esta variante, los hallamos en un laúd que vemos parcialmente representado en la “Virgen entronizada con ángeles músicos”, de procedencia desconocida, atribuido a Bonanat Zahortiga (ca. 1430). El intento de una representación con cierto escorzo, puede, no obstante, hacernos pensar en trazas mucho más abiertas, de cuerpos anchos, cuando en realidad el artista pudiera únicamente representar una visión no frontal de los instrumentos. Otros casos vuelven a recordarnos esta proporción. La imagen del laúd del retablo de “María, reina de los cielos”, perteneciente al “retablo de la vida de la Virgen María”, atribuido a Blasco de Grañén, es uno de ellos (1437-1439, Colección Ibercaja, Zaragoza). Al mismo esquema pertenecen también, por ejemplo, los tres laúdes de Ramón Mur, incluidos en su “Virgen con Niño”, MNAC, (1412-1435).



**Figura 7.- (Izda) Virgen entronizada con ángeles músicos, de procedencia desconocida, atribuido a Bonanat Zahortiga hacia 1430 (Instituto Staedel de Frankfurt, Alemania).**



**Figura 9.-** *María, reina de los cielos, retablo de la vida de la Virgen María*, atribuido a Blasco de Grañén, 1437-1439, procedencia desconocida. Colección Ibercaja, Zaragoza.



**Figura 8.-** *Virgen con Niño*, Ramón de Mur, MNAC, 1412-1435. Detalle

### III.5.2.2.- Laúdes de base achataada.

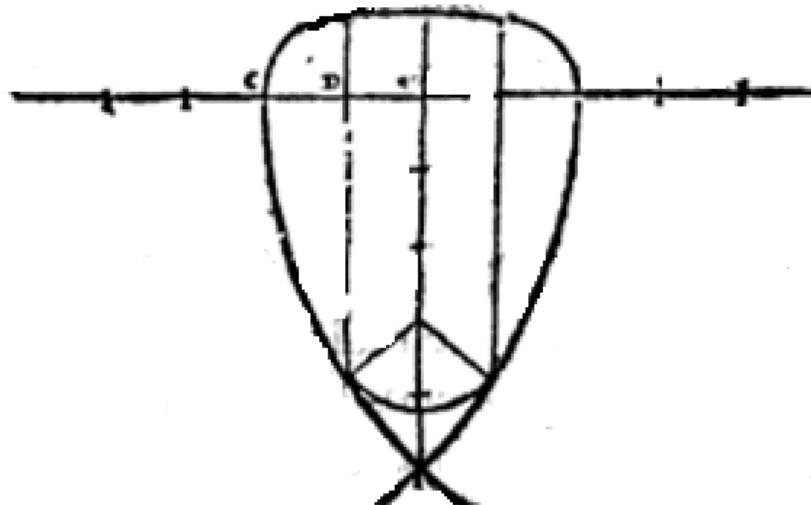


Figura 10.- Trazado del “huevo Natural”, Arphe.

Arphe, propone una nueva figura partiendo del “huevo natural”, esta vez achatando la base<sup>519</sup> en dos círculos inferiores secantes. Arphe se limita a trazar sus arcos exteriores, equivalentes a un cuarto de su circunferencia:

De la figura precedente se saca el órden de formar un cuerpo oval: solo difiere en que en la pasada diximos, que se diese sobre la línea A.B. un semicírculo de los puntos C.D. y porque en estos cuerpos siempre se ponen cuellos de diversos modos, conviene que no suba tanto aquella parte, como sube el medio círculo, sino que puesto el pie del compás sobre el punto D. y el otro en C se dé de allí una quarta parte de círculo hasta M, y lo mismo al otro lado, con que queda formado el cuerpo del vaso en la manera que se muestra.

Un ejemplo temprano de este esquema, aparece en el minucioso laúd del tríptico del Monasterio de Piedra (ca. 1390). Aunque no encontramos nuevos ejemplos de este tipo en todo el siglo XV, será el que mucho más adelante, se imponga en toda Europa. A lo largo de los siglos XVI y XVII, se reducen de una forma muy significativa las representaciones iconográficas de laúdes en España, en relación a los siglos precedentes y las formas van homogeneizándose. No nos interesa, por el momento, analizar su geometría que no vino más que a mantener en esencia los principios ya ensayados en siglos precedentes sin aportar cambios reseñables, limitándonos de momento, a exponer algu-

<sup>519</sup> Entiéndase por base, la que corresponde a la parte más ancha del óvalo, pese a que en las representaciones de Arphe aparezca en la parte superior del grabado

nos ejemplos, algunos muy tardíos, como los representados por Juan de Sariñena, Diego Valentín Díaz o Francisco Ribalta.

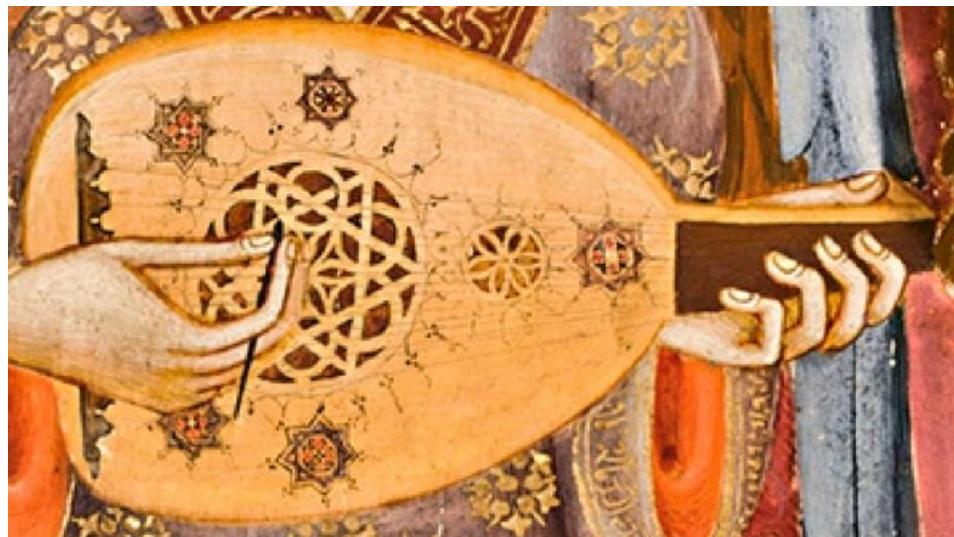


Figura 11. Laúd de diez órdenes. Tríptico-relicario del Monasterio de Piedra, Zaragoza. Real Academia de la Historia. Foto SELENIO (*Musas, Música, Museos*).

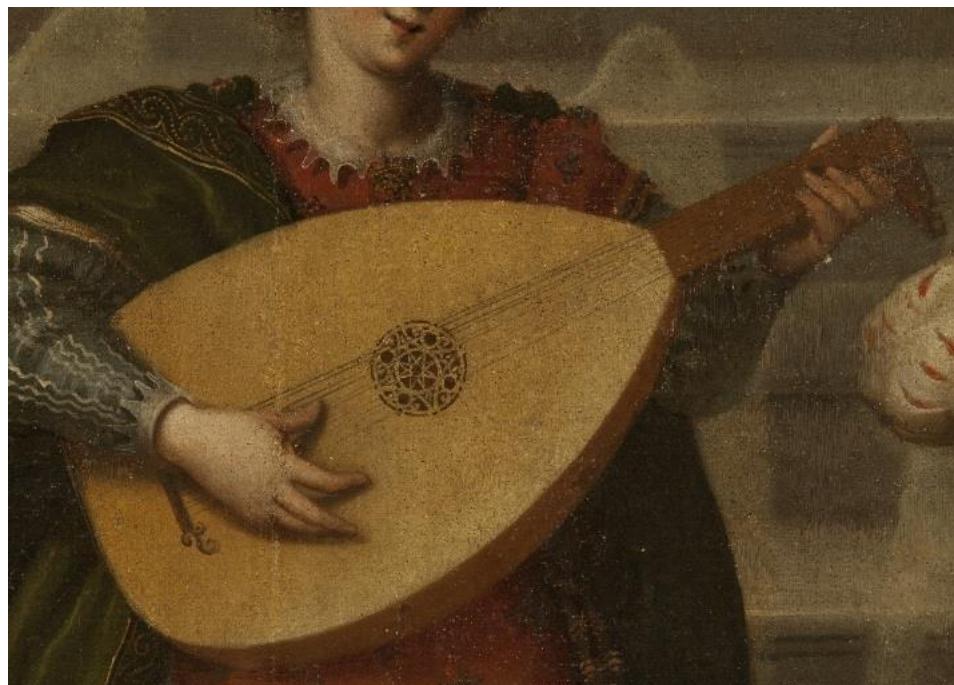


Figura 12.- *Presentación de Jesús en el templo*. Diego Valentín Díaz, mediados del siglo XVII. Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Foto MNE



Figura 13 Laúd con la clásica morfología del “vaso”, de Arphe. Juan de Sariñena (1545-1619). Detalle de la *Virgen de la Esperanza con ángeles músicos*. Óleo sobre tabla (ca.1607). Procede de la Cartuja de Porta Coeli. Foto SELENIO (*Musas, Música, Museos*).



Figura 14 Francisco Ribalta, *Visión de San Francisco del ángel músico*, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado.

### III.5.3- Instrumentos “alaudados”.

Encontramos en la iconografía algunos instrumentos instalados en cuerpos de laúd o formas cercanas. Algunos son de cuerda frotada, otros, aun de cuerda pulsada, no son laúdes propiamente dichos, por presentar encordados muy diferentes. Son tipologías ovales que dan respuesta a otros usos musicales, confirmando la polivalencia de esta estructura.

En la capa de Daroca, de posible origen inglés<sup>520</sup>, confeccionada en labor textil *opus anglicanum*, encontramos una especie de vihuela de arco de esqueleto similar a la

<sup>520</sup> FARCY, Louis de, *La borderie du XI<sup>e</sup>. Siècles jusqu'à nos jours*. Angers, Belhomme, Libraire-Éditeur, 1890, p.124.

vihuela de arco del Monasterio de Piedra. Son instrumentos que tienen un “botón” trasero de gran dimensión, donde se ata el cordal. Este elemento parece denotar la presencia de una barra interior que se proyectaría desde el mástil hasta la culata, sobrepasándola y proyectándose exteriormente, un rasgo arcaico que parece frecuente en toda Europa, aunque pronto desaparece en la arquitectura de las posteriores vihuelas de arco españolas. Otros ejemplos de cuerpos de laúd adaptados a vihuelas de arco, son instrumentos representados en *la Virgen de la Leche*, procedente de Albarracín, MNAC y en la *Coronación de la Virgen*, de Daurer, Museo de Palma de Mallorca. En ambos casos, especialmente en el de Albarracín, encontramos versiones bastante cercanas al óvalo definido por Arphe y Villafaña como “vaso”.



**Figura 16.-** Vihuela de arco vertical de cuerpo alaudado, Capa de Daroca, Museo Arqueológico Nacional de Madrid, núm. Inventario 52022 fines del s. XIII-inicios del XIV.



**Figura 15.-** Vihuela de arco, *Virgen de la Leche*, Tabla procedente de Albarracín, custodiada en el MNAC, ¿Maestro de Villahermosa? Último cuarto del siglo XIV.

Estos instrumentos aparecen frontalmente, no podemos apreciar su volumen, lo que nos impide determinar si su hechura era la propia de un laúd, o tenían suelo plano. Pero aunque su volumen fuera el propio de un laúd, no podemos llamarlos “laúdes”, porque desde el punto de vista organológico no lo son. Son dos ejemplos, entre algunos otros más, que ilustran perfectamente la polivalencia de estas estructuras desde fechas tempranas y la separación de hechura y uso, a la que nos referíamos en el inicio de este apartado.

Volvemos a encontrar cuerpos de laúd albergando instrumentos distintos en otros testimonios posteriores. El inventario de los bienes del Tesoro Real del Alcázar de Segovia, sobre el que volveremos en otras ocasiones a lo largo de este trabajo, incluye uno de ellos:

“Ytem, myró y besitó en la dicha sala una caxa de pino vacía, que tenía dentro una biguela a manera de laud, que tiene un retulo que dice laus deus y la dicha biguela tiene un lazo cuadrado labrado y tanbien unos escaques de taracea a la redonda, labrada de la mysma taracea”<sup>521</sup>

Con la expresión *biguela a manera de laud*, podrían referirse a una vihuela de mano o una vihuela de arco. En vista a la identidad del encordado de la vihuela de mano y el laúd, parece más lógico que este documento nos hable de una vihuela de arco, como las que hemos visto en las pinturas anteriores, pero este supuesto no puede ser concluyente. Podría tratarse también de una vihuela *acanalada*, o *tumbada*, que más tarde describiremos. De lo que estamos seguros es de que no se refiere a un laúd, puesto que en este mismo inventario aparecen identificados varios laúdes. En todo caso, consideramos necesario, mencionar que en el mismo inventario, otros muchos instrumentos y otros objetos, son descritos de similar forma: “Una caxa a manera de libro” (p.370), “otra daga con un corte a manera de puñal” (p.362), “un cochillo pequeño de hasta dos palmos y de medio adelante a manera de punçon”, (p.360).

La gran similitud de los instrumentos de Ribalta (Virgen de Portacoeli) y Orrente, en las que re duplcan la mirada de los dos ángeles hacia un espacio superior, el bra-

<sup>521</sup> 1561, diciembre-1562, enero. Segovia. *Inventario del Tesoro Real del Alcázar, hecho de orden de su magestad*. Madrid. Archivo de los Marqueses de San Felices, caja 87 (antiguo legajo 3, documento 80). Transcrito en DE CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso: *Alcaides, Tesoreros y Oficiales de los Reales Alcázares de Segovia*. Madrid, 1995, pp. 355-393.

zo desnudo que tañe, la idéntica postura de los dedos de la mano derecha pulsando las cuerdas y de la mano izquierda pisándolas, hacen suponer que uno de los artistas copie al otro, o que ambos partan de un modelo común previo. En el caso de los instrumentos, es destacable el detalle de la idéntica disposición de las clavijas, o la misma forma en la que rematan los puentes, con dos pequeños “bigotes”, pero encontramos, a la vez, algunas interesantes diferencias. En el instrumento de Ribalta, el número de órdenes se corresponde con el de clavijas, mientras que en el de Pedro Orrente, hay más clavijas que cuerdas y éstas, son cuatro y además simples. Esta encordadura, más propia de una guitarra de cuatro órdenes, que de un laúd, nos recuerda una vez más cómo un cuerpo alaudado, podía acoger perfectamente a otros instrumentos.



**Figura 17** Francisco Ribalta, Virgen de Portaceli (1625-1627), Museo de Bellas Artes de Valencia (izquierda) y Pedro Orrente, (derecha) detalle. Foto SELENIO, *Musas, Música, Museos*.

### III.6.- GUITARRAS MEDIEVALES.



**Figura 18.- Guitarra del Tríptico del Monasterio de Piedra, (ca 1390). Real Academia de la Historia. Fotografía de Selenio, (*Musas, Música, Museos*).**

Juan Gil de Zamora, en su tratado *Ars Musica, Canon et medius canon et guitarra el rabr* (sic) *fuerunt postremo inventa* (1296-1302), menciona por primera vez la guitarra en España.<sup>522</sup> Otras referencias a la guitarra han despertado el interés de la historiografía musical desde que Antonine Noël, en 1757,<sup>523</sup> transcribiera los textos del Libro del Buen Amor (1330-1343)<sup>524</sup>: “Allí salían gritando la Guitarra Morisca / de las voces aguda, et de los puntos arrisca / el corpudo Laúd, que tiene punto á la trisca / la Guitarra ladina con estos se aprisca.” Desde aquella primera mención, se reiteran una y otra vez diferentes transcripciones y reflexiones sobre la supuesta distinción de dos tipos de guitarra medieval. En otro pasaje del Libro del Buen Amor, aparece la siguiente mención: 1228a: “allí sale gritando, la guitarra morisca; 1228d: la guitarra ladina con estos se aprisca; 1516 Arávigo non quiere la vihuela de arco / çinfónia e guitarra no son de aqueste marco/ çitola odreçillo non ama (n) çaguil hallaco / más aman la taberna e sotar con vellaco.”

En el Poema de Alfonso XI (1348), vuelve a aparecer una interesante referencia: 408a: “La guitarra serranista/Estromento con rrason...” Recordaremos también la com-

<sup>522</sup> Copia del siglo XIV, Biblioteca Vaticana, Manuscrito H.29.

<sup>523</sup> NOËL, Antonine Pluche: *Paleographia Española, en Espectáculo de la naturaleza o Conversaciones acerca de las particularidades de la Historia Natural. Escrito en francés por el Abad M. Pluche y traducido al castellano por el P. Estevan de Terreros y Pando*, segunda edición, Madrid, 1757, p. 283.

<sup>524</sup> Entre ellas, una de obligatoria consulta es la de REY, Pepe, “Guitarra”, en [www.veterodoxia.es](http://www.veterodoxia.es)

paración de la forma de un halcón con la de una guitarra en el Libro de cetrería, siglo XV, capítulo III, “Salen de ellos muy buenos perdigueros, en especial unos que son de talle de guitarra, teniéndolos bien templados, al destemple”.<sup>525</sup>

Felipe Mailo Salgado fija su atención en alusiones a la guitarra en textos islámicos<sup>526</sup>. Versiones terminológicas que aparecen en otros países, algunas incluso anteriores a las españolas, son recogidas por Ros W. Duffin,<sup>527</sup> y Pedrell, menciona los siguientes términos:<sup>528</sup> “*Guiterna, Quinterna toscana, Guterne, Guittère, Guinterne, Guitarne, Guisterne, Guistarne*”. Nombres del instrumento prototipo de la guitarra moderna, que afectó distintas formas antes de llegar al instrumento que todo el mundo conoce.”

Las teorías de los organólogos en torno a la identificación de la morfología de la guitarra medieval parecen confluir hacia una hipótesis única, como instrumento similar a un pequeño laúd, desde que Pedrell, ya en 1897, se refiriera a “Otra guiterna usada en el siglo XIII puede examinarse en el célebre romance *La toma de Troya*. Su forma recuerda la del laúd: tiene siete cuerdas y una especie de cordal”<sup>529</sup>. Descripciones de diferentes teóricos que no reproducimos por ser muy conocidas, como Martín Agrícola

<sup>525</sup> Recogido por PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, volumen II, Madrid, 1890.

<sup>526</sup> “la kitara o kitára aparece en la literatura árabe del siglo IX designando un instrumento bizantino emparentado con la lira. Se componía de una caja de resonancia rectangular ornada, dos ascendentes verticales unidos por un yugo, quedando las cuerdas libres sobre su más grande extensión. Al-Mas`udi (*Murūj ad-dahab*, VIII, 91) en el siglo X dice que la kitara de los bizantinos tiene doce cuerdas. Parece que posteriormente el término fue utilizado para designar un instrumento diferente, la guitarra (Cf. A. Shiloah, El, 232). As-Saqundf, muerto hacia 1231, en su famosa risala, alabando las excelencias de al-Andalus, refiriéndose a Sevilla, dice:

“Tú también habrás oído las especies de instrumentos musicales que hay en esta tierra, tales como el jayal, el karrty (carrizo), el ud (laúd), la ruta (rota), el rabab (rabel), el qanum (salterio o arpa), el munis, la kanira (especie de cítara), el gunar (=qitar) (guitarra), el zulami, la suqra y la nura “que son dos flautas, una baritona y otra triple- y el buq (albogue)”

(*Apud al-Maqqari, Andalectes*, II, pp.143-144; trad. GARCÍA GÓMEZ, E: *Andalucía contra Barbería*, Barcelona, 1976, p.122. Citado por Mailo Salgado. Este autor comenta la vacilación gráfica en los diferentes manuscritos del Libro de Buen Amor sobre el nombre del instrumento: “En el ms. De Salamanca: guitarra morisca y guitarra ladina, en el ms. de Gayangos: guitarra morisca y guitarra ladina, y en el ms. de Toledo, guitarra. MAILO SALGADO, Felipe, *Los arribismos del castellano en la Baja Edad Media*, Salamanca, 1983.

<sup>527</sup> DUFFIN, Ros W: *A Performer's guide to medieval music*, Indiana, 2000, p. 357: *Gitere* (Blanchefour et Florence, ca 1270), *quitarres* (Roman de la Rose, before 1285), *kitaires* (Cleomadès, ca 1285) *chitrarre* (L'inteligenza, principios del s. XIV) *chitarra* (Dante, ca 1300), *quiterne*, (Die Minne Regel, 1404), *quinterna* (Paulus Pulirinus, 1459-63), *lira* (Berkeley, MS 744 p. 52, ca 1375), *guisterna*, Bibl. Nat MS 7378 s. XIV) *guisterne* (La Vieille, s. XIV), *chitarino* (Pietrobono dal chirarino, mediados s. XV), *ghiterra*, (Tinctoris, 1480), *quinterne* (Virdung 1512, Agricola 1536).

<sup>528</sup> PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*, Barcelona 1897

<sup>529</sup> PEDRELL, Felipe, op.cit.

(1528), Sebastián Virdung (1511), Michel Praetorius (1618), vienen a dar más solvencia a esta teoría. A estas fuentes se unen los valiosos testimonios de Johannes Tinctoris (1435-1511), noticias literarias, numerosas alusiones en diversos documentos y abundantes representaciones iconográficas.

Johannes Tinctoris permaneció al servicio de la Corona de Aragón y de Fernando I de Nápoles desde 1472. Su profundo conocimiento de la realidad musical y de los instrumentos utilizados en Nápoles y en la Corona de Aragón, garantizan la fidelidad de sus comentarios y descripciones, que se convierten en fuentes documentales muy referidas y respetadas por los estudiosos. Sus comentarios aportan algunas pistas sobre la morfología de los instrumentos ibéricos, entre los que se encuentra la guitarra:

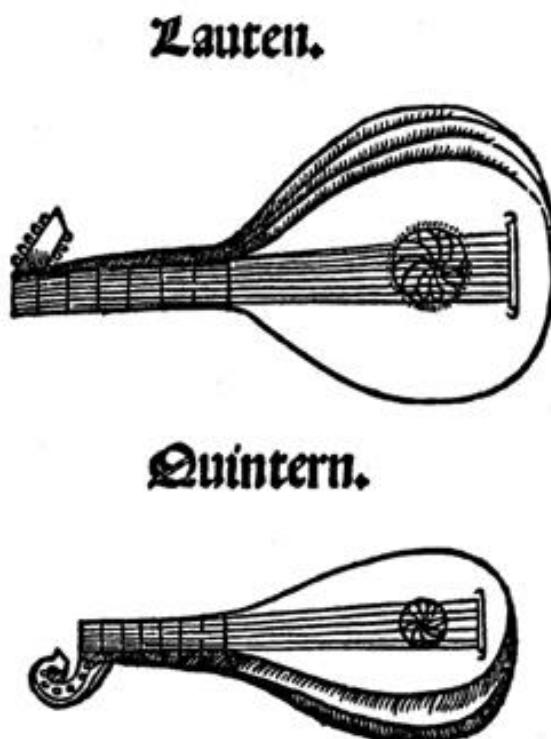
“Quin etiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis *guiterra*, ab aliis *ghiterna* vocatur. Ex *lyra* prodiisse manifestissimum est hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et formam testudineam: et chordarum dispositionem atque contactum suscipit. (...) Ghitere autem usus propter tenuem ejus sonum, rarissimus est. Ad eamque multo sepius Catalanas mulieres carmina quaedam amatoria audivi concionare, quam viros quidpiam ea personare”.

En este párrafo, además de atribuir un origen catalán a este instrumento y de aceptar como sinónimos los términos *guiterra* y *ghiterna*, afirma que la forma de la guitarra es igual que la del laúd, aunque más pequeña, compartiendo con él la disposición de las cuerdas y la forma de tocarse.<sup>530</sup> No prestaremos atención a la discutible distinción entre guitarra ladina o latina y guitarra morisca, tema sobre el que ha corrido mucha tinta sobre una base inestable de pocas evidencias. Abstrayéndonos por un momento de la nomenclatura de estos instrumentos, para cuyo conocimiento o identificación poco o nada podemos aportar, limitaremos nuestras observaciones hacia este grupo de instrumentos similares al laúd, aunque más pequeños.

---

<sup>530</sup> TINCTORIS, Johanes, *De inventione et usu musicae*, 1484, texto extraído de WEINMANN, Kar, *Johannes Tinctoris und sein Traktat “De inventione et usu musicae”*, Regensburg-Rom, 1917.

Han aparecido algunos ejemplares de *gittern*, o *quintern* monóxilos. El reducido tamaño de los cóncavos de este tipo de instrumentos permitió que algunas veces fueran excavados en un solo bloque de madera, pero no siempre, como suele generalizarse sin ningún fundamento<sup>531</sup>. Resulta especialmente contradictoria la teoría que utiliza los instrumentos de Virdung y Agricola, como argumento en defensa de la morfología descrita de la guitarra medieval, a la vez que sostiene que eran instrumentos monóxilos, pese a mostrar ambos grabados sus costillas con claridad, como evidencia

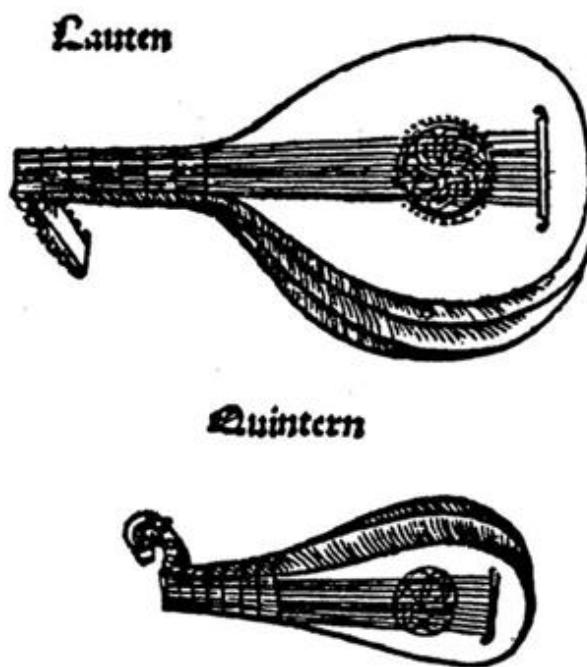


**Figura 19 VIRDUNG, Sebastian, Musica getutscht, Basilea, 1511.**

concluyente que nos indica lo contrario y que abunda en la descripción, precisamente de Tinctoris, que identifica su forma con la del laúd.

<sup>531</sup> Uno de estos *gittern* apareció en unas excavaciones en 1986 en Elblag (Elbing), datable en la primera mitad del siglo XV, Elblag, *Muzeum Archeologiczno-Historyczne*. Es fruto de un trabajo toscio, nada equiparable al de otro de estos ejemplares monóxilos, el de Hans Ott, Nuremberg, 1450. El hallazgo de estos ejemplares, hizo suponer que la mayor parte de las guitarras medievales fueran monóxilas, así lo defiende Rey: “En realidad la guitarra más difundida entre 1250 y 1500 tenía la apariencia de un pequeño laúd, aunque con notables diferencias constructivas respecto a éste, porque su clavijero, mástil y caja estaban tallados en la misma pieza de madera”, REY, Juan José, [www.veterodoxia.es](http://www.veterodoxia.es), *Guitarra*.

. Los *quintern* representados en los grabados de Virdung y Agrícola, nos permiten apreciar el volumen. Su cuerpo está formado por varias costillas, de forma similar a un pequeño laúd. La identificación de estos instrumentos con “quitern”, viene a corroborar la descripción de Tinctoris. Observamos en estos grabados, una característica que se repite en otros muchos ejemplos iconográficos y que consideramos definitoria de la familia de las guitarras. Hablamos de su forma en “gota de agua”, compartida por los ejemplares monóxilos. En los instrumentos de Virdung, y Agricola, las costillas parecen prolongarse hasta el mismo clavijero, hecho que ya encontrábamos en la guitarra medieval esculpida en medio relieve en la catedral de Pamplona, documento excepcional que puede servirnos como fuente iconográfica volumétrica. Se trata de un cordófono periforme, con ocho cuerdas que se extienden desde un puente pegado sobre la tapa hasta la cejuela del mástil. Su tamaño real es difícil de averiguar, como también lo son sus proporciones, que parecen muy alteradas. Así encontramos al mástil y diapasón excesivamente ampliados, muy probablemente por la necesidad de conseguir un espacio suficiente para representar en una escultura pétrea las citadas ocho cuerdas. Del mismo

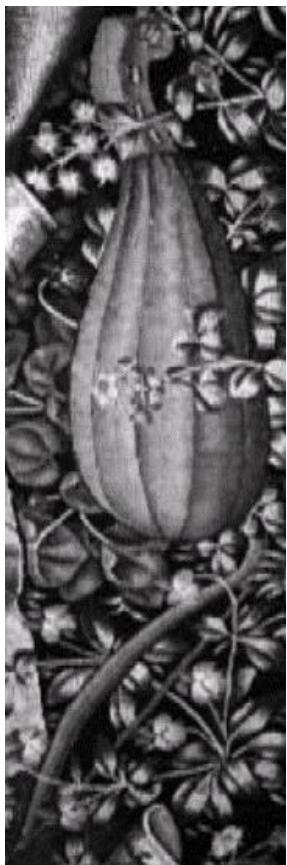


**Figura 20. *Musica instrumentalis deudsch*, Martín Agricola.**

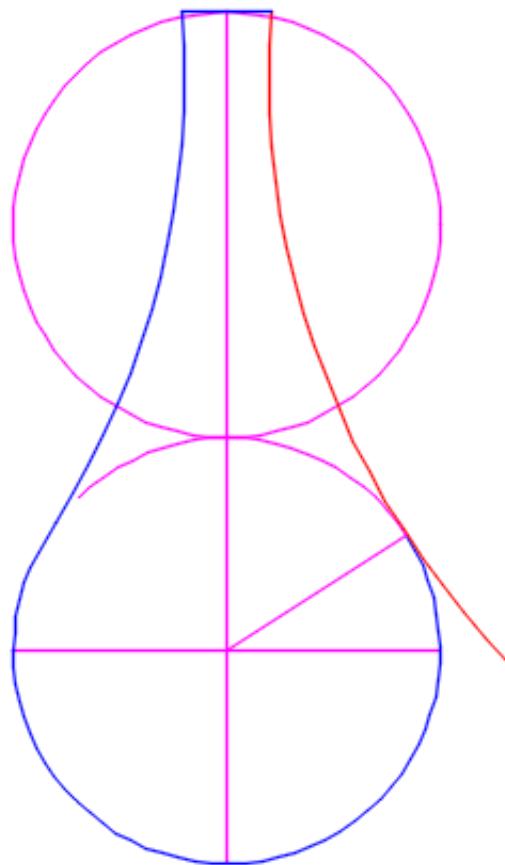
modo no es fiable el tamaño del instrumento, ni su relación con la talla del músico. El artista necesitaría ampliarlo para facilitar la representación de ciertos detalles que de otro modo quedarían ocultos. La caja tiene forma de laúd, pero a diferencia de éstos,

presenta una sección en forma de “gota de agua”, es decir, el perímetro de la caja de resonancia, en su unión con el mástil, no acaba en el clásico ángulo en cuyo vértice se unen caja y mástil, sino que se alarga en una curvatura que denota la proyección de las costillas hasta el mismo clavijero, a la usanza de algunos cordófonos medievales.

Contamos con la visión trasera de otro ejemplar en el que queda clarísima la peculiar arquitectura de los instrumentos construidos con costillas hasta el clavijero. Es un instrumento de arco representado en uno de los tapices de la Seo de Zaragoza. Aun tratándose de un instrumento de arco, el procedimiento constructivo es el mismo que el utilizado en los instrumentos de Virdung y Pamplona.



**Figura 21.- Detalle, tapiz El Juicio Final, Catedral de La Seo, Zaragoza, Foto publicadas por GARCÍA BENITO, Carlos y MARTÍN LÓPEZ, Alejandro, Instrumentos musicales en los tapices de la Seo del Salvador de Zaragoza. Nassarre, 27, 2011, pp. 59-90. ISSN 0213-7305.**



Los ejemplares de Serra (retablo de Todos los Santos y Virgen de Abella), presentan una peculiaridad geométrica digna de mención, por resolver la unión círculo inferior-cuello, mediante un arco único, en lugar de la “S”, característica de otros ejemplos. En el esquema geométrico, este arco se representa en color rojo. A la vez, en estos ejemplos parece mantenerse la proporción dupla entre anchura y longitud. La composición es de gran pureza geométrica, en su proceso solo se ha utilizado la regla y el compás.



**Figura 22.- Pere Serra. Detalle del retablo de Todos los Santos del Monasterio de San Cugat.**



**Figura 23.- Pere Serra. Detalle del retablo de la Virgen de Abella de la Conca. 1375. Foto [www.curator.com](http://www.curator.com)**

### III.7.- LAÚDES “AGUITARRADOS”.

A finales del siglo XIV encontramos en el Archivo de la Corona de Aragón referencias a un instrumento llamado laúd *guitarrench*, o *guitarreny*, términos que, en principio, podrían traducirse al castellano como “aguitarrado”. Varios estudiosos han intentado identificarlo. Muntané sostiene que “algunos documentos de la casa real aragonesa citan un instrumento al que llaman laúd *guitarrench* (aguitarrado), equivalente en el siglo XIV a la guitarra morisca, que es el modelo que acabó por imponerse”<sup>532</sup>. Pepe Rey cree que podría tratarse de un modelo de tamaño intermedio entre el laúd y la guitarra, ya que ésta sería como un laúd pequeño<sup>533</sup>. No tenemos evidencias suficientes que nos permitan identificar los laúdes aguitarrados con una tipología concreta. No se conserva ningún ejemplar original y los representados en la iconografía no pueden ser identificados con certeza. Contamos con numerosas imágenes de un tipo de laúd que morfológicamente se asemeja mucho al *quitem* de Virdung. Si estos instrumentos fueran los llamados “aguitarrados”, no sería sostenible la teoría de que correspondieran con guitarras moriscas, como propuso Muntané ni que fueran un modelo intermedio entre el laúd y la guitarra, como piensa Rey, ya que no hablaríamos de dimensiones, sino de formas.<sup>534</sup> Son muy variados sus tamaños y el rasgo morfológico que más los

---

<sup>532</sup> GOMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *La música medieval en España*, Zaragoza, Kurt und Roswitha Reichenberger, 2001, p.314.

<sup>533</sup> “Quizá pudiera identificarse este tipo organológico con los instrumentos de tamaño medio que aparecen reproducidos en algunos retablos. Así tendríamos, a grandes rasgos, un tipo grande –laúd-, otro pequeño –guitarra- y otro intermedio-laúd aguitarrado, aunque si nos fijamos más al detalle notaremos otras características que los diferencian: número de cuerdas, clavijero, etc.” REY, Pepe *La Guitarra en la Baja Edad Media – The Guitar in the Late Middle Age*, pp-49-60, en BORDAS, Cristina, *La Guitarra Española – The Spanish Guitar* Madrid, 1997.

<sup>534</sup> Una de ellas, la recoge GÓMEZ MUNTANÉ, op. cit. , p.313-314:

carta de 1371, el infante don Juan de Aragón reitera la orden de adquisición o construcción de uno de estos instrumentos a un empleado de su casa:  
Por lo feel secretari nostre P. de Tarrega vos trametem una letra en la qual se contenia que ns conprasets un laut bo e fi *guitarreny* e creem que haiats hauda la dita letra, perque volem que lo dit laut nos comprets e una viola petita bona e fina. E en cas que lo dit laut *guitarreny* e viola no trobaset a compra, manam vos que al maestre qu'es aquí façats fer lo dit laut e viola que sian bons e aquellas nos tingans aquí encordats de fines cordes e apuntro que nos siam a Barcelona on entenem ésser, Deus volent, a Nadal. Dada en Perpinyà sots nostre segell secret, a XVI de novembre l'any MCCCLXXI.Primogenitus. (ACA, reg. 1738 fol 56).

ROCA I HERAS, Joseph María, *Johan I D'Aragó*, Barcelona, Institució Patxot, 1929. Menciona cómo Juan I encargaba frecuentemente muchos instrumentos y en ocasiones algunos laúdes aguitarrados, siempre buscando la máxima calidad, : “com los llahuts *guitarrenchs* que mana fer a En Pere Devesa (1657-98), p.339., encargaba también cuerdas, “Encarrega cordes a

aproxima a las guitarras, a primera vista, es su trazado geométrico. Nos estamos refiriendo a un modelo muy representado en la iconografía de la Corona de Aragón durante los siglos XIV y XV.



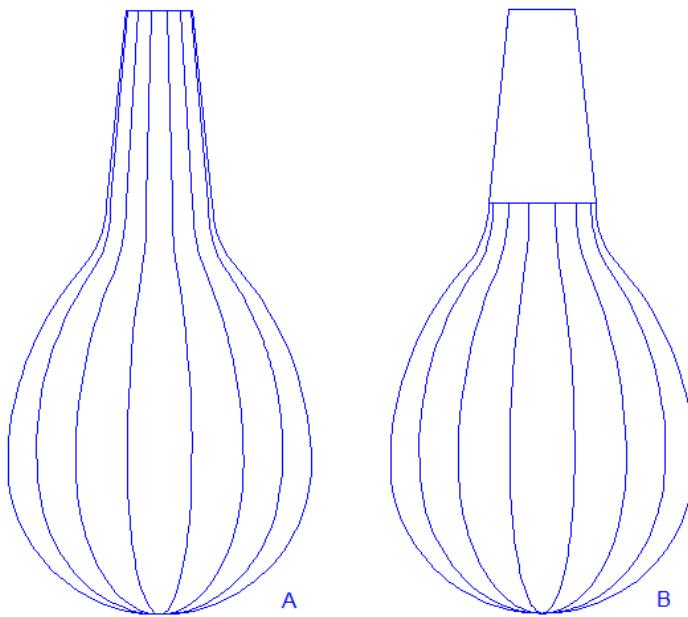
**Figura 24** Pere Serra. Detalle del retablo de la Virgen de Abella de la Conca. 1375. Foto [www.curiator.com](http://www.curiator.com).

La hipótesis se plantea tras la constatación de que la guitarra descrita por Tinctoris parece corresponderse con un instrumento con forma de “gota de agua” y que en algunos casos tiene como particularidad la presencia de costillas que se proyectan hasta el clavijero, recubriendo el cuello. Esta peculiarísima solución, condiciona la propia traza del instrumento, dando lugar a un cuerpo armonioso en el que la curvatura del cóncavo no se quiebra bruscamente en su unión con el mástil, sino que se une con él de forma sinuosa como un cuerpo único. Estos instrumentos compartirían no solo esquemas geométricos emparentados, sino soluciones estructurales muy similares. En cualquier caso, correspondan con los llamados “aguitarrados”, o con cualquier otro tipo ins-

---

un Pellicer, de 6,5,4,3,2 y 1 fil (1739-49 g.) y compró en Barcelona “un laut bo e fi guitarreny e una viola petita, bona e fina e que sien bons e encordats de fines cordes (1738-56), p. 340.

trumental, recuerdan la forma en “gota de agua” de los tiempos pretéritos que mencionábamos al inicio de este capítulo.



Si observamos con detenimiento estos instrumentos, en sus diferentes tamaños, podremos observar cómo están construidos de un modo muy diferente del de los laúdes típicos. Un primer grupo se integra por instrumentos cuyo cuerpo consta de costillas que no mueren en su unión con el mástil, como era lo habitual en los laúdes, sino que se proyectan

hasta el mismo clavijero, recubriendo totalmente el mástil (A). Otro grupo, menos sofisticado, mantiene la misma sección pero las costillas mueren en un mástil curvilíneo, adaptado a esta misma traza (B). Vemos también, cómo instrumentos de reducido tamaño, que pudieran ser guitarras, participan de estas mismas soluciones.

Aunque no todas las trazas que conocemos son iguales, sino que presentan variadas proporciones geométricas, intentaremos aproximarnos de una forma hipotética a lo que podría ser el diseño del cuerpo de algunos instrumentos “aguitarrados” más habituales.

La mayor parte de los primeros laúdes de este tipo que aparecen en la iconografía, presentan un cuerpo identificable con la forma básica descrita por Zowlle. Partiendo de ella, intentamos aproximarnos hipotéticamente a lo que pudiera ser una solución geométrica para materializar la continuidad de cóncavo y cuello, manteniendo la fidelidad al sistema de las proporciones duplas<sup>535</sup>.

---

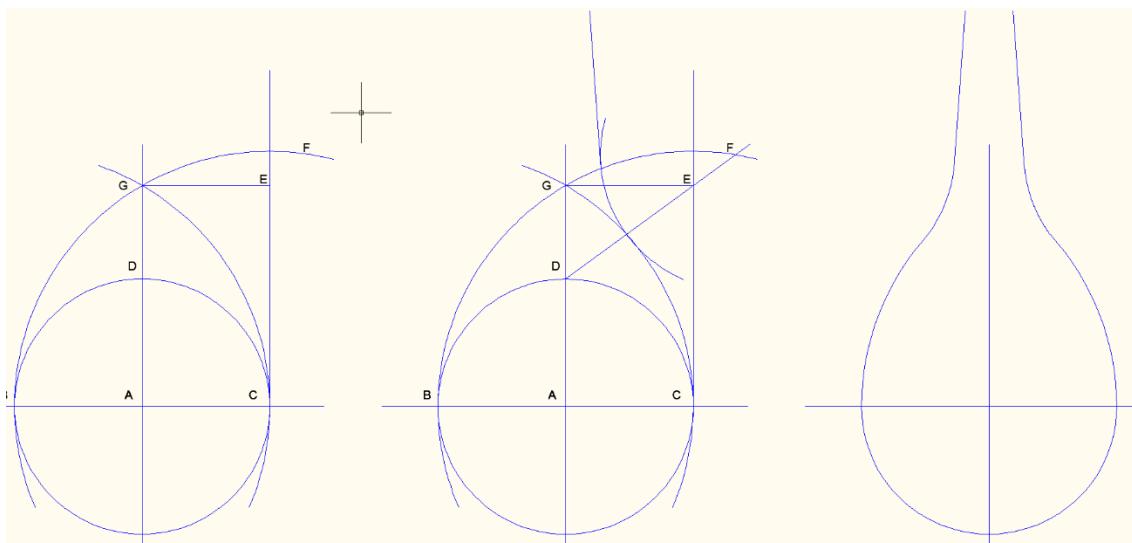
<sup>535</sup> PROCESO GEOMÉTRICO PARA EL TRAZADO DE UN LAÚD “AGUITARRADO”

En primer lugar, se traza una perpendicular (A-C) al eje vertical y desde el punto C, una paralela al eje vertical. Desde G, se proyecta otra línea auxiliar horizontal I. La unión de estas dos nuevas líneas, E, cierra un rectángulo que redunda en la proporción dupla, por constar de dos segmentos cuyas longitudes se relacionan en la proporción  $\frac{1}{2}$ . (C-E = 2 G - E).

Esta diferencia en el alzado del instrumento, en apariencia poco sustancial en relación con el de un laúd “normal” es clave a nivel estructural, ya que afecta a su método de construcción y a su respuesta acústica. De algún modo, parecen heredar la estructura de los primitivos laúdes que integraban en una sola unidad el cuerpo y el mástil, pero resulta difícil entender cuáles eran las vías de exploración que motivaron a los violeros a mantener esta solución en paralelo a la clásica disposición cóncavo-mástil en dos cuerpos separados, propia del laúd.

La construcción de un instrumento de estas características exigía habilidades muy desarrolladas en la técnica del montaje del cuerpo del instrumento, ya que el trabajo de cepillado de las aristas debe ser minucioso y preciso, para que la suma de todas ellas, una vez encoladas, dé lugar a un volumen perfecto. Las costillas debían abrazar un mástil interior que a la vez que ejercía las funciones de molde interior, reforzaba la estructura.

Un buen ejemplo es un instrumento representado en una tabla procedente de Al-barracín, actualmente custodiada en el Museu Nacional d’Art de Catalunya. En esta tabla podemos compararlo con un laúd “normal”. Adviértase la casi identidad en la longitud del tiro de cuerda en ambos casos, número de órdenes y forma de tañido, con pluma.



En E se situará la punta del compás y abriéndolo hasta el punto de unión entre la diagonal D-E con el arco G-C, se traza el arco que unirá cóncavo y mástil.



**Figura 25 Laúd aquitarrado (arriba) y laúd, Virgen de la Leche, detalle de la tabla procedente de Albaracín, custodiada en el MNAC, ¿Maestro de Villahermosa?, último cuarto del siglo XIV.**

Difieren básicamente en el clavijero y en la forma de sus cuerpos. Nos preguntamos entonces el porqué de esta duplicidad y no le encontramos otro sentido que la búsqueda de diferentes calidades sonoras. Es más que posible que los lauderos y sus clientes buscaran un color particularísimo en ambos casos. A esta diferenciación contribuirían detalles de enorme relevancia desde el punto de vista de la construcción que podemos apreciar en la tapa, en primer lugar. Mientras que el laúd se abre en una amplia boca central única, el agutarrado está perforado por tres bocas, menores. La apertura de varias bocas sobre la tapa de estos laúdes, será una característica muy particular que vuelve a separarlos de los laúdes “clásicos”. Se trata de un rasgo que más

adelante heredarán algunas vihuelas, como veremos. En unos casos, se alinean dos bocas de diferente diámetro, con centro en el eje axial de la tapa, siendo mayor la inferior. Esta disposición es idéntica a la de algunas guitarras medievales. En otros se mantiene la boca inferior circular y se sustituye la boca circular superior de menor diámetro, por dos “c” que flanquean las cuerdas (retablo de San Blas, Anento; retablo de Esperandeu de Santa Fe, San Francisco de Tarazona, por ejemplo.). La arquitectura interior del instrumento estaría claramente condicionada por esta circunstancia, en especial el número y disposición de las barras interiores. Indirectamente estas diferencias afectarían también a otras características de la tabla armónica, como el peso y los espesores. El resultado acústico final, diferiría notablemente, e insistimos, no tanto por el desigual tamaño de unos y otros, como por las características estructurales. Los matices en el color del sonido, corresponderían a una sensibilidad finísima que en la época y en el repertorio quizá cobrarían un sentido necesario, aun difícil de entender desde la perspectiva actual.



Otro rasgo universal entre los “aguitarrados”, es la aparente continuidad del diapasón y la tapa. La imagen del retablo de Albaracín nos permite comparar este particular en ambos instrumentos, pero son muchas las representaciones que vuelven a reiterar esta característica. Parece que nos encontramos ante un claro convencionalismo estético, pero sorprende que, en todas las imágenes que conservamos de estos instrumentos, siempre aparezca y nunca lo haga en los laúdes convencionales. En algunas imágenes, no obstante, observando con mayor detenimiento, apreciamos una línea divisoria que no corresponde con ningún traste, sino con el punto de unión de tapa y diapasón. Para lograr esta similitud cromática entre la tapa y el diapasón, se construía esta pieza con maderas duras, de similar color a la tapa, probablemente boj.

Otra característica prevalente entre los ejemplares conocidos a través de pinturas, de la familia de los laúdes aguitarrados, es la organización de su traza a partir de la figura del “huevo natural”. La geometría del cóncavo de estos instrumentos siempre se construye de este modo y no encontramos ni un solo ejemplar configurado a partir del “vaso” de dos círculos.



Figura 26 María, Reina de los Cielos (Detalle). Retablo mayor de la iglesia parroquial en Lanaja (Huesca). Blasco de Grañén, 1437-1438.



Figura 27 Virgen María con el Niño Jesús y ángeles. Tabla lateral del retablo de Santa Ana con la Virgen y el Niño. Anónimo, escuela aragonesa. 1473 ó 1483. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE.UU).



Figura 28 Virgen María con el Niño Jesús y ángeles. Tabla lateral del retablo de Santa Ana con la Virgen y el Niño. Anónimo, escuela aragonesa. 1473 ó 1483. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE.UU).



Figura 29 Coronación de la Virgen. Retablo de la Epifanía de la iglesia de Santa María la Mayor de Calatayud (Zaragoza). Atribuido a Tomás Giner. Museo de Arte Sacro de Calatayud (Zaragoza). Segunda mitad de siglo XV.



**Figura 31 San Blas, Obispo de Sebaste. Retablo de San Blas, de la Virgen de la Misericordia y de Santo Tomás Becket** de la iglesia parroquial en Anento (Zaragoza). Atribuido a Blasco de Grañén, ca. 1422-1459



**Figura 30 María, Reina de los Cielos, detalle. Retablo de Esperandeu de Santa Fe** proveniente del convento de San Francisco en Tarazona (Zaragoza). Blasco de Grañén, 1439. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Fotografía SELENIO. (*Musas, Música, Museos*).



**Figura 32 (Dcha).- María, Reina de los Cielos, detalle. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor en Albalate del Arzobispo (Teruel). Blasco de Grañén, ca. 1437-1439. Museo de Zaragoza. Fotografía SELENIO (Musas, Música, Museos).**



**Fig. 33 “Virgen María con el Niño Jesús y ángeles”, Martín de Soria, 1485 Fogg Museum, Harvard**

A veces, este huevo se achata, dando lugar a cuerpos rechonchos, como ejemplifican los dos laúdes representados frontalmente en la tabla de Martín de Soria, *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*, 1485, con forma casi hemisférica. Similar disposición aparece en el laúd del *Tapiz de los Pecados Capitales*, de la Seo de Zaragoza.



**Figura 34 Tapiz Los Pecados Capitales, Catedral de la Seo, Zaragoza. Foto publicada por GARCÍA BENITO, Carlos y MARTÍN LÓPEZ, Alejandro, Instrumentos musicales en los tapices de la Seo del Salvador de Zaragoza. Nassarre, 27, 2011, pp. 59-90. ISSN 0213-7305.**

Otras imágenes, nos muestran laúdes mucho más estrechos que el modelo primario, presentando mayor longitud en relación a la anchura que aquellos. Sirva como ejemplo, “María, Reina de los Cielos”, Retablo mayor de la iglesia de Lanaja, Huesca, Blasco de Grañén, 1437-38 (desaparecido).

Este tipo de instrumentos es muy frecuente en la iconografía aragonesa y en menor medida en la valenciana y catalana. Aparecen también algunos ejemplares en Italia y son muy escasos en Castilla. Sería adecuado compilar todas las imágenes que podamos reunir para intentar encontrar asociaciones, en la medida de lo posible y salvando la oportuna prudencia, entre esta tipología y focos concretos de violeros.

### III. 8.- CUERPOS RESONANTES COMPLEJOS DE FONDO PLANO.

En los anteriores apartados, hemos repasado algunas de las características morfológicas de los instrumentos pertenecientes a la familia del laúd. En el capítulo II, nos adentrábamos en los talleres de los lauderos y violeros y comprobábamos cómo las ordenanzas les exigían saber construir un amplio conjunto de instrumentos. No hay duda de que pese a que los laúdes no aparecen como instrumento preceptivo en las ordenanzas, los violeros españoles eran maestros en su construcción y, en especial, a lo largo del siglo XV, desarrollaron una diversidad de tipologías muy rica con influencias posteriores en Europa, como iremos viendo. La habilidad que los artesanos demostraron en el dominio de complejas estructuras, ya desde tiempos tempranos, es más que suficiente argumento que acredita su capacidad técnica para conformar volúmenes de diferente naturaleza a partir de la construcción con elementos independientes. Los avances quedan perfectamente definidos en los instrumentos pertenecientes a la familia del laúd, que en España fue especialmente prolífica y variada en los siglos XIV y XV.

Los mismos artesanos construían laúdes, violas, arpas, salterios y otros instrumentos. No encontramos motivos razonables para suponer que eran capaces de crear cuerpos volumétricos semiovoides mediante la unión perfecta de costillas dobladas al fuego y, en cambio, no supieran resolver volúmenes mucho más simples y tuvieran que tallarlos en bloques únicos. Las opiniones de Rault, respecto a ciertos aspectos de la conformación geométrica de algunos instrumentos medievales, nos merecen el máximo respeto, sin embargo, no podemos compartir sus criterios sobre la tardanza en la aparición de cuerpos complejos, por ejemplo entre la familia de los instrumentos de arco<sup>536</sup>.

---

<sup>536</sup> RAULT, Christian: *How, when and where the specific technological features of the violin family appeared*, Michaelstein, 2007.

Referring to the numerous technical influences between Moors and Christians in Spain as to the close connections between the lute and the vihuela (flat bellies, transversal bars, angled pegbox, for example) we could imagine that, in such a climate of innovation, these new instruments, large in size, were still being built, in Spain, with bent ribs. But we have not met with any certainty on this point. In a painting by Bernardo Zenale decorating the parapet of the organ in Santa María di Brera in Milan, finished just before 1508, three angels are playing viols which look very like the later Venetian viols by Erbert, Linarol and the Sicilianos, (Christophe Coin and Susan Orlando, (eds.), *The Italian Viola de Gamba*, Torino 2002, plate 10, p. 28.) and it seems very possible that they were still built with bent ribs. But as far as we know, the first evidence for the use of this new technique on bowed instruments appeared a few years later, in an alterpiece painted for the convent of San Giovanni in Monte in Bologna by Raphael,

Una iconografía de difícil interpretación y algunos escasos hallazgos de instrumentos monóxilos, suelen ser suficientes para que se suponga que rabeles, guitarras, vihuelas e incluso algunos laúdes, en la Edad Media fueran siempre monóxilos. Ya hemos comentado en otra ocasión, dentro de este trabajo, la debilidad de esta teoría, más generalizada de lo que desearíamos. En cualquier caso, aun suponiendo que vihuelas, rabeles, cítolas e instrumentos similares hubieran sido monóxilos en sus primeros tiempos, habría un momento en el que se convertirían en instrumentos formados a partir de la inteligente creación de una pequeña “arquitectura”. Desde un punto de vista lógico, podríamos pensar que los instrumentos más antiguos formados por delgadas tablas encoladas no llegarían a moldear sus laterales. Sus cajas o cuerpos, que preferimos llamar cóncavos, tendrían cualquier forma imaginable creada a partir de la conjunción de planos rectos encolados entre sí por sus aristas, predominando las prismáticas o troncopiramidales. Los cóncavos de cierto tipo de instrumentos, como arpás, salterios o clavicordios pudieron crearse de este modo muy satisfactoriamente.

La referencia más antigua al uso de una caja como cuerpo resonante, claramente diferenciada del cóncavo excavado, aparece en San Isidoro: *Monochordum: lignum longum, quadratum in modum capsae*<sup>537</sup>. El teórico y músico Jacobo de Lieja (ca 1260-1330), en su *Speculum musicae*, precisó un poco más la escueta descripción de San Isidoro: *Est igitur monochordum instrumentum ligneum non rotundum, sed quadratum et oblongum concavum, ad modum capsae*<sup>538</sup>. La existencia de cuerpos sonoros construidos a partir de una caja larga, cuadrada y no redonda, como dice Jacobo de Lieja, queda, en todo caso perfectamente documentada en docenas de arpás a lo largo de los siglos XIV y XV. En algunas representaciones, incluso puede apreciarse con meridiana claridad, la unión del fondo y los aros, como piezas independientes, e incluso en otros, la proyección exterior del fondo, unos milímetros en derredor de la plantilla de las paredes laterales. Siendo varios los casos, de momento nos limitaremos a incluir la imagen de

---

in 1514 (figure 10). In this painting showing Santa Cecilia with other Saints, a broken viola is lying on the ground among other instruments, the cracks on the ribs clearly show the disposition of the grain of the wood. It is also the first appearance of external linings (It is interesting to note that three years before, Raphael was representing a lira da braccio built in the medieval way, in his Parnassus, painted on a ceiling in the Vatican Palace, Rome, 1511. Both constructional techniques were continued alongside each other for a long time. The former medieval process would survive up to the last quarter of the 16<sup>th</sup> century as attested by preserved instruments (see footnote 20).

<sup>537</sup> San Isidoro, Lib. 3, cap. XXII, en MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *op.cit*, p. 858.

<sup>538</sup> LIEJA, Jacobo de: *Speculum musicae*, American Institute of Musicology, p.53

un solo ejemplo, en el que esta disposición es patente, se trata del arpa incluida en el retablo de Blasco de Grañén, Museo de Zaragoza.



**Figura35.- San Vicente Mártir. Detalle del retablo de Ager. Francisco Baget (s. XV). Museo Diocesano de Solsona, España. En la imagen apreciamos un arpa de hechura similar en lo que respecta a la utilización de laterales planos.**

**Figura36.- Retablo de María, Reina de los Cielos, iglesia de Santa María la Mayor de Albalate de Arzobismo, actualmente en el Museo de Zaragoza. Blasco de Grañén, 1439.** Obsérvese la proyección exterior de la tapa y el fondo del instrumento, propios de un instrumento formado por elementos independientes. Foto SELENIO, Musas,

La solución del resonador prismático, del antiguo monocordio, o de las arpas, fue también habitual en un tipo concreto de salterios percutidos. En un retablo atribuido al oscense Francisco Juan Baget, que representa a San Vicente Mártir (Museo Diocesano de Solsona), volvemos a encontrar clarísimas evidencias del uso de tapa y fondo independientes de las paredes laterales, sobre las que, al igual que veíamos en el arpa antes mencionada de Grañén, se proyectan exteriormente. Podríamos incluir nuevos ejemplos, pero estos dos son tan nítidos que por sí mismos bastan para documentar

nuestra hipótesis. Otros instrumentos con resonador en forma de caja, eran los salterios pulsados, tan abundantes en la iconografía y tan reiterados en textos religiosos. En esta literatura encontramos numerosas referencias a la morfología triangular de su caja, aunque algunos ejemplares medievales tuvieran otras formas. La traza triangular, que en las diferentes variedades de salterios pulsados, tañidos con plectro o percutidos, se mantiene como un invariante a lo largo de los siglos, según Pedro Valderrama no era gratuita.<sup>539</sup> Pero Valderrama no aporta nada sustancial sobre una antigua tradición simbólica cristiana que ve en el salterio la imagen perfecta de la Santísima Trinidad.

Aunque la forma triangular parece más comentada por diferentes autores, en la práctica predominaban salterios con muy diferentes morfologías. No siendo pretensión nuestra analizarlas, en este momento, tan solo referiremos un grupo de salterios que utilizan en sus cerramientos verticales una solución diferente, combinando las habituales paredes rectas, con otras curvadas. Representan los primeros ejemplos de una

---

<sup>539</sup> VALDERRAMA, PEDRO, *Exercicios espirituales para todos los días de la cuaresma*, Barcelona, 1603.

Porque es costumbre del espíritu santo según dizen los santos, de la misma hechura de los instrumentos con que se cantará en el templo, significar lo que por ellos se pretendía. Y assí los Psalmos de Dauid se llaman psalterios porque comunmente se cantavan en instrumento músico de este nombre. El qual, como dice nuestro padre S. Agustín en el Prólogo de los Psalmos, *Huc librum propheta cum multa sint organa musicorum, huic tante organo quod psalterio appellatur, aptavit de superioribus inspiratam, Dei gratiam per spiritum sanctus docens, hoc solum organum musicorum, sonus de superioribus habere fertur, cythara nanque lyra.* (...) Isidoro alega a San Hieronymo, el qual dice que el psalterio es vn instrumento músico hecho a manera de triangulo conforme a lo que se pretendía en esta música. Y san Basilio en el mismo lugar dice que los psalmos se tañían y cantauan a fon del pfalterio: "Nam illo instrumento docemur quae sursum sunt, querere et infima id est vitia carnalia declinare. Todos los quales santos concluyen que el psalterio tiene esta diferencia entre la vigüela, citara y los demás instrumentos músicos, que todo quanto sonido haze por ser él vna tabla rasa, lo arroja fuera y sube hazia arriba, estotros y principalmente la viguela, como tienen tapa y lazo por donde el sonido se entra hazia dentro parece que más se encamina hazia la tierra que hazia el cielo. De donde sacaron misterio estos santos, diciendo, que los psalmos los auia compuesto Dauid para apartarnos de la carne y de las cosas de la tierra, y eleuarnos y leuantarnos hazia cielo y cosas espirituales: y para gozar de Dios

Más adelante, Valderrama prosigue identificando la forma triangular del instrumento con la letra que representa a Dios:

Y así para enseñamos esto ayudaua mucho también la forma del instrumento hecho a manera de letra que representa a Dios cuyo triángulo perfectísimo contiene tres personas diuinas en vna misma esencia como tres lienas yguales en vna misma figura, y el sonido, que todo camina hazia el cielo, sin encminarse hazia la tierra como los demás instrumentos. De aqui podemos filosofar que quando los instrumetos con que se cantauan los psalmos eran hechos a alguna otra particular traça y modelo, lo era con algún misterio particularissimo.

innovación que quizá en aquellos momentos ya estuviera extendida a otros instrumentos de la familia de las vihuelas



**Figura 37 (Izda)** Salterio de cercos planos. Detalle del retablo relicario del Monasterio de Piedra, 1390, atribuido a Juan y Guillén de Leví, Real Academia de la Historia Foto Selenio, *Musas, Música, Museos*. Se trata de un ejemplar muy similar a otro representado en *La Virgen de la Leche*, obra anónima conservada en Elna.



**Figura 38.** Salterio, detalle. *Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos*. Juan de Sevilla, 1400-1410. Museo de la Fundación Lázaro Galdiano. Madrid. Fotografía SELENIO. *Musas, Música, Museos*.

Desde una visión evolucionista podríamos pensar que en buena lógica, el procedimiento de los laterales planos, pudo ser anterior al de instrumentos con aros, o cercos, doblados. Sin embargo, nadie discute la presencia de costillas dobladas en los laúdes ya en tiempos remotos. Una fina costilla domada con formas de “C”, a partir de una tablilla de poco más de un milímetro de espesor, al ser doblada al fuego, incrementa extraordinariamente su resistencia a la presión vertical y mejora su estabilidad ante la torsión. Los lauderos, para formar el casco del instrumento, unían entre sí varias de estas costillas, al modo de gajos. No podremos entonces extrañarnos de que uniendo por sus extremos dos costillas de un laúd en su primera forma rectangular, anterior al cepillado con el que se les confiere su forma romboidal, encontraremos el origen de los primeros instrumentos ovoides con cercos doblados.

Los instrumentos que vamos a estudiar en este capítulo tienen como único rasgo común, la presencia de dos planos más o menos paralelos entre sí o incluso abiertos en

un cierto ángulo. Estos dos planos, llamados en la terminología más antigua que conocemos *suelo* y *tapa*, se unían perimetralmente mediante unas paredes verticales. En ciertos instrumentos, estas paredes eran sencillamente nuevos planos rectos, como sucedía en algunos salterios o arpas. En otros, las paredes, *cercos*<sup>540</sup> o aros, adquirían cierta curvatura, dando lugar a cuerpos de geometría mucho más compleja.

Los cuerpos formados por dos planos unidos con cercos curvos representan un estadio evolutivo mucho más avanzado que el de los monóxilos. Son mucho más ligeros y su respuesta acústica es muy diferente. Muchas de las mejorías serán estudiadas cuando nos ocupemos de la arquitectura de estos instrumentos, al analizar su corporeidad, volumen, condicionantes físicos y soluciones a las fuerzas que intervenían en ellos. Por ahora nos aproximaremos a los planteamientos que lauderos y violeros adoptaron partiendo de las infinitas posibilidades que la técnica de los aros doblados les brindaban, buscando en sus creaciones, geometrías y proporciones muy diversas, dentro de las reglas que al respecto pudieron establecer los gremios.

Las respuestas al problema de la unión de tapa y suelo fueron sumando innovaciones que nos interesan. Para iniciar un rastreo que nos permita establecer cierta clasificación, agruparemos todo este conjunto de instrumentos planos en algunas categorías generales: instrumentos ovalados o circulares, instrumentos ovalados con estrechamientos centrales incipientes, instrumentos con la clásica forma en ocho, instrumentos con escotaduras laterales en forma de “c”, entre otros.

---

<sup>540</sup> Al menos hay una ocasión en la se diferencian los términos costillas y cercos, en *El Crotalón* de Villalón (1510-1588). VILLALÓN, Cristóbal: *El Crotalón de Cristophoro Gnophoso*. Sociedad Española de Bibliófilos, Madrid, 1871.

[y] procuró haber una vihuela con gran suma de dinero, la cual llevaba las clavijas de oro, y todo el mástil y tapa labrada de un taraçé de piedras finas de inestimable valor, y eran las maderas del cedro del monte Líbano, y del ébano fino de la ínsula Méroe, juntamente con las costillas y cercos. Tenía por la tapa, junto a la puente y lazo, pintados a Apolo y Orpheo con sus vihuelas en las manos de muy admirable official que la labró. Era la vihuela de tanto valor que no había precio en que se pudiesse estimar.

En el Inventario de Juana de Portugal (E-Mrah, 9/5543, olim C-122), de 1573, aparece un instrumento con el *cerro de ebano*. BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “E cosas de música”: Instrumentos musicales en la corte de Felipe II”, en ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGTON, Tess; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; CARRERAS, Juan José. *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, 2000.

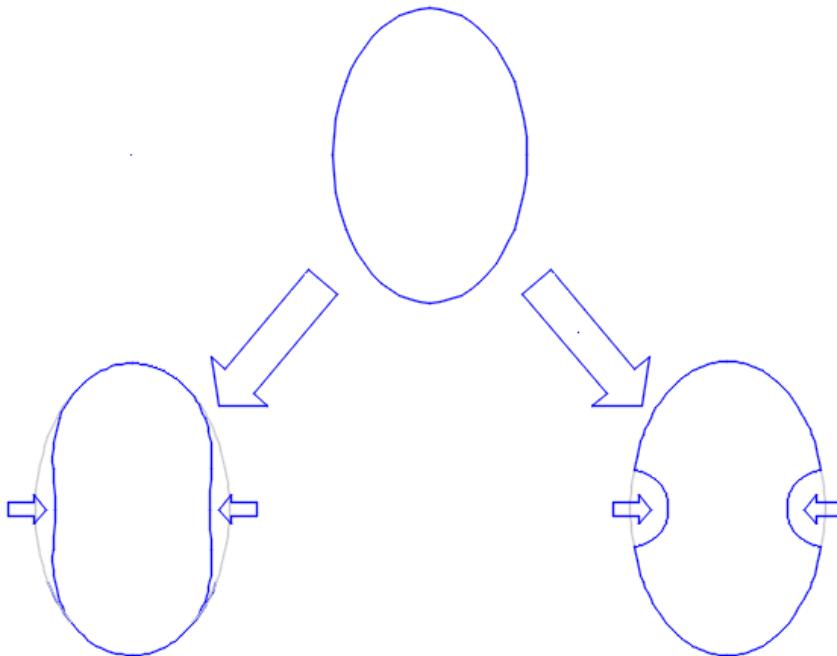
### III.9.- CLASIFICACIÓN DE LOS CUERPOS RESONANTES EN FUNCIÓN DE LA DISPOSICIÓN Y FORMA DE SUS PAREDES VERTICALES.

Tradicionalmente se ha organizado a los instrumentos planos<sup>541</sup> en dos grandes grupos: instrumentos con “forma de ocho”, e instrumentos con escotaduras laterales en forma de “c”. Esta clasificación, que ya se ha extendido y suele ser aceptada por los organólogos, se basa en la traza, o diseño, de su caja de resonancia, o cuerpo resonante. Preferimos proponer una clasificación más amplia, que permita incluir otras formas no contempladas y de gran presencia, especialmente las ovales. Desde un punto de vista evolutivo, parece clara la progresiva transformación de las formas ovales puras, en las que presentaban estrechamiento central. La explicación del origen de esta tendencia solo podría explicarse de una forma inmediata, desde una perspectiva funcionalista, suponiendo que así facilitaba el libre tránsito del arco sobre prima y bordón sin herir las cuerdas centrales. La presencia de similares cinturas desde tiempos tempranos en instrumentos de plectro, como la cítola, podría poner en duda esta teoría, pero no la anula, ya que los modelos mentales y estéticos previos de ciertos instrumentos de arco pudieron quizás constituir patrones estéticos imitados por éstos.

Desde una hipotética traza ovoide, configurada según los procedimientos geométricos usuales, que luego estudiaremos, se optó en primer lugar, por estrechar los cercos, dando lugar a instrumentos incurvados en su parte central. De este modo surge una tipología que permanecerá hasta nuestros días, acabando en la forma de las guitarras actuales, tras manifestarse en una enorme diversidad de variantes. La segunda de las soluciones consistió en cortar los cercos en su parte central, logrando un mayor estrechamiento, que precisó una nueva pieza en forma de “c”, que unía la silueta previa oval de partida. Solución que a partir de ahora llamaremos como “cintura aragonesa”. En el siguiente esquema, mostramos las dos soluciones posibles al problema del estrechamiento central.

---

<sup>541</sup> No todas las vihuelas tenían cuerpos planos como veremos. Aunque desconocemos el momento en el que surgieron, a lo largo del siglo XVI aparecen las llamadas vihuelas acanaladas, o “tumbadas”.



Desde un punto de vista geométrico, la segunda de las opciones heredó el esquema oval con mayor pureza, ya que, aunque quebrado centralmente, permitió respetar el plan geométrico de partida en las primeras décadas de desarrollo de esta tipología. Desde el punto de vista estructural, por el contrario, los instrumentos con forma de ocho mantuvieron más similitud con los instrumentos ovales de partida, por contar, como ellos, con dos cercos enteros.

Si atendemos al número de cercos laterales, podremos clasificar dos grandes grupos. El primero correspondería con instrumentos cerrados lateralmente por tan solo dos cercos y el segundo con aquellos cuyos lados se componían de un mayor número de laterales. Denominaremos al primero como de “cercos simples” y al segundo de “cercos compuestos”. Se trata de una clasificación más coherente con el polimorfismo de estos instrumentos, al menos en sus primeros estadios de desarrollo. Así, en el primer grupo, de cercos simples, no entrarán solo las vihuelas con lados sinuosos que dan lugar a la consabida forma en ocho, sino también otros instrumentos de formas ovales diversas, mientras que en el segundo, lo harán las vihuelas en las que cada uno de los cercos laterales se subdividen en dos, tres o incluso más segmentos curvilíneos o rectos.

Esta nueva propuesta, sobre el modo la clasificación de las formas de los cóncavos, responde a circunstancias poco contempladas hasta el momento, que deben ser tenidas en consideración. Antes quedaba demasiado esquematizada una diversidad que no

podía ser del todo abordada, excluyendo ejemplos interesantísimos que no pueden olvidarse por haber estado presentes en la configuración definitiva de las formas de las vihuelas, sobre todo si lo que pretendemos es averiguar las búsquedas de los violeros. En segundo lugar, cuando analicemos más adelante los volúmenes y la arquitectura de las vihuelas, necesariamente deberemos recurrir a estas dos agrupaciones, ya que los refuerzos laterales, la solidez de las paredes y los perfiles de tapas y fondos, quedan muy condicionados por las soluciones que se adoptan en uno u otro caso. Por otro lado, la anterior clasificación, que solo consideraba la morfología, no se planteaba la asociación de estructuras y formas y limitaba el seguimiento de los procesos evolutivos.

### **III.9.1.- Cuerpos resonantes cerrados por dos laterales enteros.**

Los instrumentos que a partir de este momento vamos a describir, compartían una característica estructural que los separaba claramente de los pertenecientes a la familia del laúd. A diferencia de estos, se configuraban en dos planos fundamentales. El inferior, denominado fondo, o suelo era generalmente plano<sup>542</sup> y el superior, coincidente con la tapa, o tabla armónica, podía ser plano o abovedado. Estas dos unidades se disponían casi en paralelo, generalmente con una ligera inclinación que los separaba unos milímetros más a la altura de la culata, en relación a la del zoque. La distancia que hay entre estos dos planos será llamada como “profundidad”, o “altura”. La unión de la tabla armónica y el suelo del instrumento, se resolvía mediante paredes laterales, que llamaremos “cercos”, o “aros”.

En los instrumentos de traza oval, el cerramiento constaba de tan solo dos paredes, curvadas, dispuestas simétricamente a ambos lados del eje vertical, mientras que en otro tipo de hechuras, estas dos paredes originarias se subdividían, dando lugar a otras plantillas. Cualquier razonamiento lógico nos haría suponer que este tipo de instrumentos precedió en el tiempo al de los que constan de un mayor número de elementos laterales. Dentro de la amplia familia de los instrumentos de dos cercos enteros, cabe incluir tres grandes grupos: instrumentos ovales, instrumentos con incipiente incurvatura e instrumentos estrangulados en los que ya está bien definida la clásica forma en “ocho”.

---

<sup>542</sup> Con la salvedad de los instrumentos “acanalados”, o “tumbados”, que se desarrollan el el siglo XVI.

### III.9.1.1-Instrumentos ovalados.

En la iconografía medieval es frecuente encontrar instrumentos con cuerpo oval. La mayor parte de las veces aparecen representados frontalmente, motivo por el que resulta difícil o hasta imposible averiguar si tenían volumen alaudado o plano. Algunos ejemplares tallados en piedra y otros, representados en pinturas de costado o transversalmente, nos muestran la morfología que ahora nos interesa. Comparten características comunes, sea cual sea su uso musical. Los dos aros laterales, simétricos, en forma de “c”, abrazan toda la caja y se unen por arriba y abajo en el zoque y la culata, formando óvalos. Hay una buena representación de este tipo de instrumentos en las Cantigas de Alfonso X, por ejemplo y aunque son muy anteriores al período histórico que nos interesa, no podemos dejar de referirlos como precedentes necesarios.

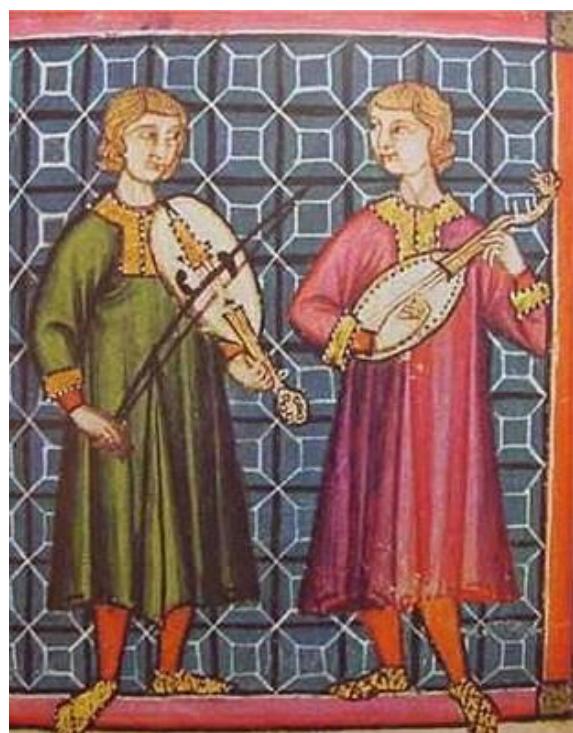
Los instrumentos con forma circular o casi circular son muy escasos en la iconografía. Por la forma en que fueron construidos cabría englobarlos en la familia de los instrumentos ovalados. Mencionaremos los ejemplos del instrumento representado en el *retablo de San Millán de Suso*, actualmente en el Museo Provincial de Logroño, siglo XIV; o el instrumento de la tabla central del *retablo de San Vicente*, Museo Diocesano de Solsona<sup>543</sup>. Este extraño instrumento, excepcional por su gran tamaño y forma, no puede ser totalmente apreciado al aparecer representado parcialmente. Parece tener una forma circular y si así fuera, recordaría la forma de lagar mencionado por Valderrama<sup>544</sup>, pero también podría tratarse de un gran laúd ya no podemos apreciar su corporeidad.

---

<sup>543</sup> Atribuido al *Maestro de Javierre* por unos y a Francesc Baget, *Maestro de Ager*, por otros historiadores del arte, finales del siglo XV.

<sup>544</sup> VALDERRAMA, op. cit. A continuación, Valderrama, habla sobre la forma en lagar de ciertas vihuelas, cargada de nuevo de simbolismos:

Y siendo assí, que este psalmo.83, se cantaua en vna vigüela hecha a manera de lagar, y quando fe encomendó a los hijos de Corce, que era la capilla de los cantores, les fue mandado lo cantasen Pro torcula ribus en este género de vigüelas y no en otro, verdaderamente con algún propósito diuino, y si queremos saber qual, no hay otro si no el que dizen los santos. Pro Ecclesia pro martiribus. Este pfamo compongo para confuelo de los fieles de la Yglefia, los quales han de pasar apreturas, y han de tener tan estrujado el deleyte, tan apurados los gustos cargando la viga de la penitencia y apretando el torno a las tribulaciones que no a de auer ubas tan apuradas de mosto como ellos de alegría y contentos temporales.



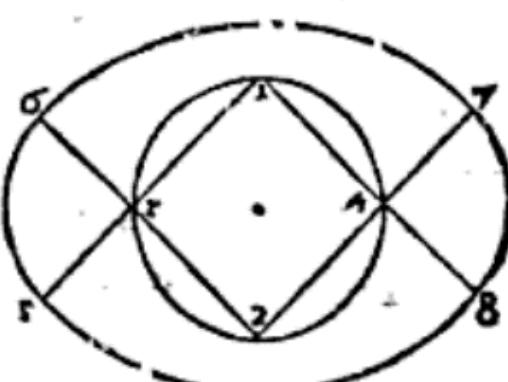
**Figura 39** Algunas instrumentos de traza oval representados en las Cantigas de Alfonso X El Sabio, Segunda mitad del siglo XIII.



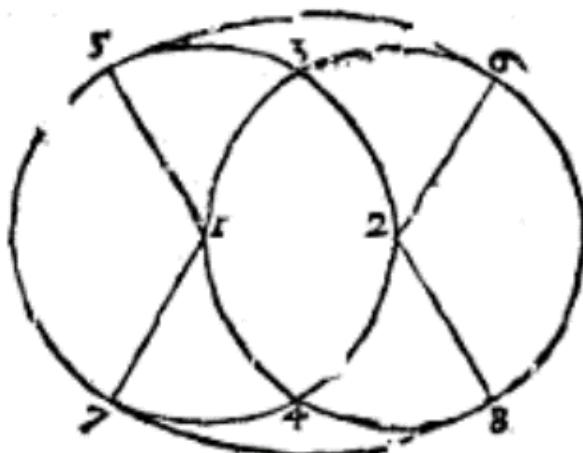
**Figura 40 (Izda)** Retablo de san Vicente, Museo Diocesano de Solsona. Atribuido al Maestro de Javierre por unos y a Francesc Baget, por otros historiadores del arte. Finales del siglo XV.

Contamos con varias fuentes de información sobre los procedimientos geométricos utilizados para construir óvalos en el siglo XVI. De entre ellos nos detendremos en los propuestos por Arphe y Pérez de Moya. El primero de los de Arphe permite construir figuras regulares de proporciones uniformes:

Para formar esta figura se da un círculo cuya circunferencia se parte en quatro partes, que hacen los puntos 1,2,3, 4 y puesta la regla en 1.4 se da la línea 1.8 y puesta después en 1.3, se da la línea 1.5 y ni más ni menos se dan desde 2. Las líneas 6.7. Puesto después el pie fixo del compás en el centro 2. Se abre el otro lo que quieren, y se vuelve de 6. En 7., y alzado de allí se asienta en el centro 1. Y se da línea 8.5. Luego se pone un pie del compás sobre el punto 3., y se cierra el otro hasta encontrarlo con el punto 6 ., y de allí se vuelve hasta el 5. Y del punto 4 se da la otra línea con que se cierra el óvalo de 7. en 8.<sup>545</sup>



El segundo de los círculos de Arphe responde al esquema clásico de la *vescica piscis* o *vegiga del pez*<sup>546</sup>. Como veremos más adelante, fue muy utilizado de forma auxiliar en la traza de muchos instrumentos musicales y es descrita por Arphe como *la figura Oval más agradable y ordinaria, que llaman de dos triángulos*, explicando así su formación:



da la línea 1.5., y puesta la regla en 3.2. se da la línea 2.8., y ni mas ni menos las líneas

OVALO SOBRE DOS TRIÁNGULOS: Ovalo es una figura contenida de una línea circular, sin principio, ni fin ni centro: su formación general es con quattro puntos (que por la mayor parte quedan dentro; de otro modo se hace intersecado(...), forman estas así cuerpos ovales, vasijas, y otras cosas principales), que se dan de esta manera. Hacense dos círculos, que el uno llegue al centro del otro y los dos centros 1.2., y los encuentros de los círculos 3.4. serán sus centros, y arrimado el canto de la regla en 1.4. se

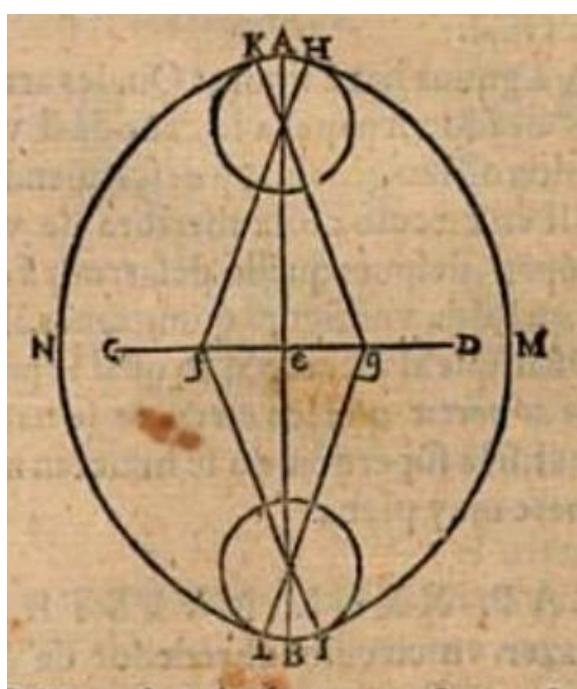
<sup>545</sup>ARPHE Y VILLAFAÑE, Juan: *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura. Séptima impresión arreglada a la primera hecha en Sevilla en 1585*, Madrid, 1795. Cap. I, p. 16.

<sup>546</sup>También llamada como *mandorla* o *almendra mística*. Esta figura se conocía como el óvalo de dos triángulos porque al unir los dos puntos en los que los círculos se intersecan, con sus respectivos centros, aparacen dos triángulos equiláteros unidos por un lado.

1.7.2.6. puesto despues el un pie del compás en el centro 4. se abre el otro hasta 5., y de allí se vuelve hasta 6., y del centro 3. Se da la línea 7.8. con el compás.

El procedimiento de Juan Pérez de Moya, en cambio, permite trazar una variedad infinita de óvalos que depende de tres variables: el diámetro de los círculos opuestos verticales, la distancia a la que están situados y la ubicación de los puntos que dan centro a los arcos laterales, ubicados en el eje horizontal:

CAPI. MUESTRA hazer figuras Ovales.Figura qual dize a la que en su forma es semejante al huevo. Destas figuras ay muchas diferencias, y assi como son varias, assi son las reglas para hazerlas. Una de las quales es hazer una línea como la a.b. qual larga o breve quisieres, la qual cruzaras por medio con la línea c.d. en angulos rectos en el punto e. Luego en cada un extremo de la línea a.b. haz un círculo ygual el uno al otro de tal manera que las circunferencias suyas passen por el fin de la línea a.b. los quales seran grandes o pequeños, segün tu quisieres. Que las puntas de la figura oval sean mas o menos husadas. Luego señala dos puntos en la línea c.d. el uno supongo ser el punto f. y el otro el punto g. igualmente distantes del punto e. do las dos primeiras líneas se cruzan, y notaras que mientras estos puntos distaren del punto e. tanto mas estrecha, o angosta sera la figura, y quanto mas cercanos mas ancha sera, luego del punto f. saca dos líneas rectas que cada una passe por el centro del circulo, que seran las líneas f.h. y la f.i., y del punto g. saca otras dos de la misma suerte, como muestran las letras g.k. y g.l. Despues has centro del punto f. y segün la cantidad de la línea f.h. o de la línea f.i. abre el compas y estando en un pie en el punto f. haz una circunferencia que será h.m.i. De la misma suerte haras centro el punto g. y segün la cantidad de la línea g.k. o de la línea g.l. o con la abertura que se esta el compas delinearas la circunferencia de la otra vanda k.l.n. Y de esta manera quedara compuesta la figura oval como paresce figurado<sup>547</sup>.



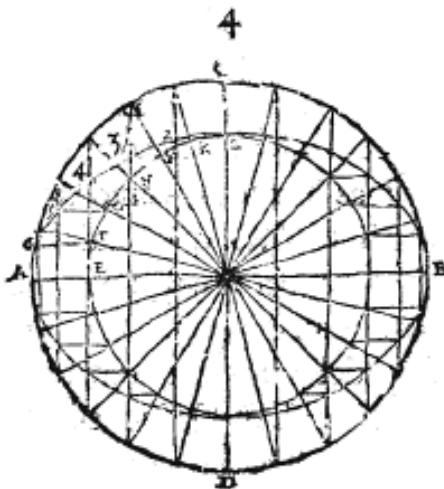
Arphe, por su parte, proponía otro procedimiento para construir óvalos de diversas proporciones:

Quando se hubiere de formar un óvalo con el ancho y largo que quisieren, sin los quattro centros que se han hecho en las figuras dichas, podrá tenerse esta manera. Presupuesta la larguezza del óvalo, se hará un círculo tan grande como haya de ser, que tenga por diámetro A.B. y despues del ancho que quisieren dar al óvalo, se hace otro círculo menor dentro, luego se divide el círculo mayor en partes iguales y pares, y de todos los puntos se traen unas líneas al centro, y las mismas se dexan caer á plomo de punto á punto, y donde las líneas que van al centro cortan el círculo menor, que es á los puntos E.F.G.H.I.K.L. Desde estos puntos á las líneas perpendiculares se tiran unas líneas rectas, comenzando de arriba de la línea K. hasta el 2. y de la I.hasta

el 3., y así sucesivamente hasta F.G., y donde estas líneas rectas tocan con las

<sup>547</sup>PEREZ DE MOYA, Juan, Tratado de geometría práctica y especulativa por el bachiller Juan Pérez de Moya. Madrid, 1573, pg.57.

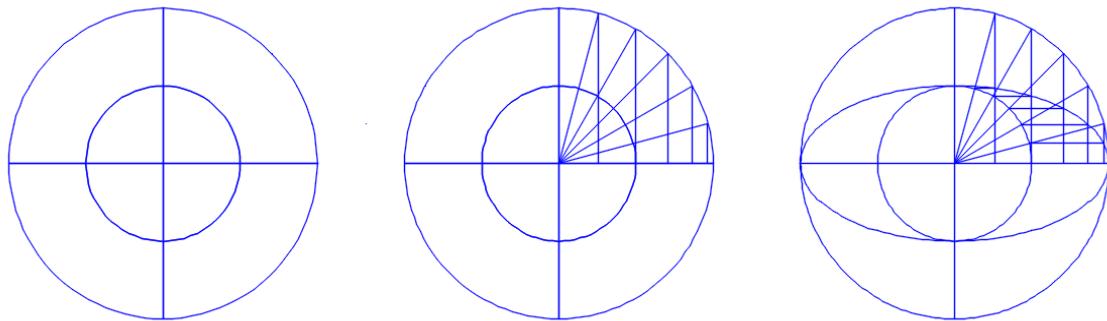
Ovalo formado por líneas centrales, fig. 4.



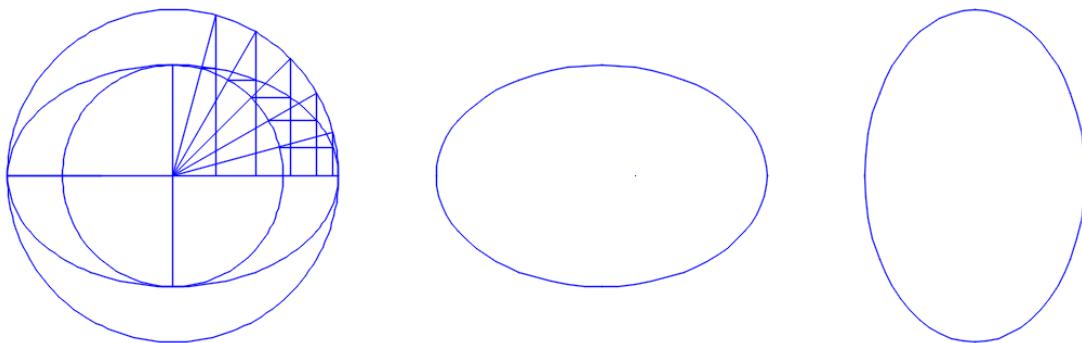
pendientes, que es a los puntos 2.3.4.5.6. Por estos puntos se va de uno en otro dando una línea corva que forma el óvalo, la qual no se puede hacer con el compás, SIMO con la pluma y mano diestra, y hecho otro tanto á las otras tres partes del círculo, quedará formado...<sup>548</sup>

Una de las infinitas versiones posibles de este modelo, es el óvalo de proporción dupla, que se construye dando al círculo auxiliar inscrito un diámetro equivalente al

radio del círculo exterior: En los dibujos inferiores desarrollamos el proceso.



Del mismo modo, otro óvalo usual construido por este procedimiento da lugar a una figura cuyo eje menor equivale a  $2/3$  del mayor y se forma dando al radio del círculo inscrito una longitud equivalente a  $2/3$  del radio del círculo exterior:



Sánchez Martín recoge las diferentes formas de llamar a estas figuras durante los siglos XVI y XVII. Se detiene en particular en el proceso de metaforización median-

<sup>548</sup> Arphe, *op. cit.*, libro I, fol. 18.

te el cual ciertas figuras geométricas, semejantes a otras naturales, toman su nombre de estas, “como sucede con la palabra huevo, que va a adquirir un valor especializado y se va a convertir, hacia el último tercio del siglo XVI, en un término geométrico con el que designar una figura plana con forma oval.”<sup>549</sup>

### III.9.1.2.- Primeros pasos en el estrechamiento central de los cuerpos ovales.

Dedicaremos este apartado a un tipo de instrumentos, muy abundantes en los siglos XIV y XV, que solían ser tañidos sobre el hombro, aunque encontramos algunos verticales. Vienen siendo denominados con frecuencia como *fídulas*, pese a no registrarse ninguna referencia histórica a este vocablo en España. Esta denominación inventada, sólo responde a la translación de la *fidle* inglesa al castellano. El término “vihuela” fue utilizado desde la Edad Media para designar a un amplísimo grupo de instrumentos musicales de cuerda: *Bigüela, vigüela, bihuella, vihuela, viola* son sinónimos que aparecen en cientos de páginas de libros o manuscritos. Corominas habla de la vihuela como:

voz común a todos los romances, de origen incierto, quizá onomatopéyico; es probable que en todas partes se tomara del *oc. ant. viula* (a veces *viola*), derivado de *viular* ‘tocar la vihuela o instrumento de viento’, cuyo valor imitativo es claro; el germ. *fidula* ‘violín’ puede ser onomatopeya independiente del romance. Algunos de los ejemplos más antiguos en castellano se encuentran en las obras del Mester de Clerecía, posiblemente Fray Lorenzo de Astorga, editadas en Poetas castellanos anteriores al siglo XV, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 57, Madrid, Hernando, 1925.<sup>550</sup>

No es momento de reflexionar sobre la personalidad organológica de la vihuela o viola en sus orígenes, ni tampoco de contribuir a resolver el problema léxico asociado a su identificación, pero conviene recordar algunos de los textos más antiguos en los que aparece. Un documento manuscrito de Tirso de Avilés, traduce un original en latín fechado el 15 de octubre de 1071, en el que de ser veraz la traducción, supondría la primera referencia histórica a una vihuela:<sup>551</sup> “Que los que esto quebrantasesen, leprosos posean su silla y que desde los pies hasta la frente carezcan de luz, y por lo que mira al daño temporal lo paguen doble y tresdoble, como el sonido de la bigüela”.

Unas de las primeras alusiones conocidas figuran en el Libro de Alexandre, escrito a principios del siglo XIII, copla 1383:

<sup>549</sup> SÁNCHEZ MARTÍN, Francisco Javier: *Estudio del léxico de la geometría aplicada a la técnica en el Renacimiento hispano*, Salamanca, Universidad de Salamanca 2009, pp.281.282.

<sup>550</sup> COROMINAS, Juan: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954-57, vol. 5, p. 812.

<sup>551</sup> “Sumario de Armas y Linajes de Asturias, recopilado de varios autores por el Canónigo de Oviedo Tirso de Avilés”, en MIGUEL VIGIL, Ciríaco: *Asturias monumental, epigráfica y diplomática, datos para la historia de la provincia*, Oviedo, 1887, p. 563.

“211. Un yoglar de grant guisa sabia bien su mester,/Ombre bien razonado que sabía bien leer,/Su uiola taniendo uieno al rey ueer:/El quando lo uio ascuchol volunter.

1383. El pleyto de Ioglares era fiera nota,/Auye y simfonia, arba, giga e rota,/Albogues e salterio, citola que mas trota,/ Cedra e uiola que las coytas enbota”<sup>552</sup>

A lo largo del siglo XIII conocemos el uso de violas o vihuelas en manos de reyes, princesas, juglares, juglaresas, en diferentes poemas del mester de clerecía. En el Libro de Apolonio, encontramos varios de estos instrumentos, llamados unas veces como violas y otras como vihuelas. En las siguientes coplas aparecen violas

426 Luego al otro dia de buena madrugada/Levantose la Duenya ricamente adobada,/Priso una viola buena e bien temprada,/E salió al mercado a violar por soldada.

427 Començó hunos viesos e hunos sones tales/Que trayen grant dulçor, e eran naturales,/Finchiense de omnes apriesa los portales,/Non les cabie en las plaças, subiense a los poiales.

428 Quando con su viola houo bien solazado,/A sabor de los pueblos hovo asaz cantado,/Tornoles á rezar hun romance bien rimado/De la su razon misma por ho habia pasado.

495 Quando le hovo dicho esto e mucho al/Movyó en su viola hun canto natural,/Coplas bien assentadas, rimadas a senyal;/Bien entiende el Rey, que non lol faxie mal.

502 Tornó al Rey Tarsiana faciendo sus trobetes,/Tocando su viola, cantando sus vesetes,/Ome bueno diz; esto que tu á mi permetes.

Mientras, en las siguientes se habla de vihuellas, vihuelas, viuelas o viulas:

178. Aguisosse la duenya, fizieron-le logar /Tenpró bien la vihuella en un son natural/Dexó cayer el manto, parose en un brial/Començó una laude, omne non vió tal,

179. Fazía fermosos sones, e fermosos debaylados/Quedaua a sabiendas la boz a las vegadas,/Fazía a la viuela dezir puntos ortados/Semeiauan que eran palabras afirmadas.

180. Los altos e los baxos todos della dizían,/La duenya e la viuela tan bien se abinien,/Que lo tenien ha fazanoya quantos que lo vehien,/Fazia otros depuertos que mucho mas valien.

182. Recudió Apolonio como firma varon:/Rey, de tu fija non digo si bien non,/Mas si prendo la vihuela cuyo fer hun tal son/Que entrendredes todos que es mas con razon.

185. Non quiso Apolonio la duenya contrastar,/Prisó una viuela e sóploa bien temprar,/Dixo que sin corona non sabrie violar,/Non quería maguer pobre su dignitat baxar.

350 Criaron a gran viçio los amos la moçuela;/Quando de siete anyos di ron-la al escuela,/Aprisó bien gramática e bien tocar viula;/Aguzó bien como fierro que aguzan a la muela

También aparecen alusiones en los Milagros de Nuestra Señora:

“Non serié organista/Nin serié violero/Nin giga nin salterio/Nin mano de rotero”

En el Libro de Buen Amor:

1203. El rabé gritador on la su alta nota,/Cabél el orabio taniendo la su rota,/El aalterio con ellos mas alto que la mota,/La vihuela de péndola con aquestos y sota.

<sup>552</sup> SÁNCHEZ, Antonio, PIDAL, Pedro José, JANER, Florencio: *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, 1864.

1205. La vihuela de arco fas dulces de bayladas,/Adormiendo a veses, muy alto a las  
vegadas,/Voses dulces, sabrosas, claras, et bien pintadas,/A las gentes alegra, todas las  
tiene pagadas.”

1490. Arábigo non quiere la biuela de arco,/Sinfonía, guitarra no son de aqueste mar-  
co,/Citola, odrecillo, no aman caguil hallaco,/Mas aman la taberna e sotar con bellaco.

De nuevo, aparece una “vivuela” en el Poema de Alfonso Onceno:

408. El laúd ivan tañendo,/Estromento falanguero,/La vivuela entreteniendo/El rabé  
con el salterio.

En las bodas del conde y doña Sancha, poema de Fernán González, en esta  
referencia al ambiente festivo previo a la ceremonia nupcial, no faltaban *violeros*, aún se  
denominaba así a los músicos de vihuela:

683 Alanzauan taulados / todos los caualleros  
Atabal et cantares / sonauan escuderos;  
Et avié muchas cítolas / et muchos violeros:  
De otra parte matauan / los toros los monteros<sup>553</sup>.

Las vihuelas que encontramos en documentos medievales mayoritariamente  
serían de arco. En los siglos XVI y XVII, en cambio, de no llevar añadida la  
especificación “de arco”, serían casi siempre de mano. Así, en definiciones tardías solo  
podrían ser confundidas con guitarras:

“Vihuela es el instrumento músico, y vulgar de seis órdenes de cuerdas. Dixose vihue-  
la, según Covarrubias à “vigore”, por la fuerza que tiene la música para atraer à sí los  
ánimos de los hombres. Comunmente llaman assí, aunque con impropiedad, à la guita-  
rra, instrumento más común, y que consta de cinco órdenes de cuerdas.”<sup>554</sup>

---

<sup>553</sup> Poema de Fernán González, transcripción de DE LOS RÍOS, Amador: *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1963, pg.362.

Sobre el poder curativo y cautivador de la música, cf. la entrada del Tesoro vigüela:  
“Díjose vihuela a vigore, por la fuerza que tiene la música para atraer a sí los ánimos  
de los hombres, y danle tanta que afirman autores antiguos haber en tiempos pasados  
florecido músicos que con la armonía deste instrumento, o de otro tal, curaban enfer-  
mos, mudando los tonos hasta topar con el que era simpático a la complección del en-  
fermo, y con su sonido les reducía sus humores a su natural estado y compleción. El  
atraer a sí Orfeo con la música las piedras, los árboles, los animales, es darnos a en-  
tender la fuerza de la música, aunque para mí, yo entiendo que atraía los hombres rús-  
ticos con la suavidad de la elocuencia”. En el emblema II, 31 (SONUS EST QUI VI-  
VIT IN ILLA) Covarrubias utiliza la vihuela como ejemplo del discurso mesurado que  
se acomoda (“armonía y concierto de sus razones”) a aquellos con los que se trata. El  
vocabulario musical del texto en prosa (concierto, armonía, sonido, disonancia, tem-  
plar) tiene una clara interpretación moral. El mismo tema se recoge en el emblema II,  
54 (QUAL LA MANO QUE ME TOCA), siendo el instrumento un laúd.”

<sup>554</sup> GARCÍA DE SALZEDO: *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora, comentadas por D. García de Salzedo, coronel, caballero de la Orden de Santiago*. Primera parte, Comenta-  
rios al soneto CLXXXIV de Góngora. Madrid, 1643, p. 772. GALÁN RODRÍGUEZ, Carmen y  
RODRÍGUEZ PONCE, María Isabel, “Utraque ex ore: los pecados de la lengua en los Emble-

La abundancia de comentarios sobre la vihuela en los siglos medios se corresponde con una gran cantidad de representaciones iconográficas. Identificar el término con instrumentos concretos puede resultar todavía arriesgado, pero si tenemos en cuenta que las vihuelas medievales eran de arco y que la mayor parte de los instrumentos medievales de arco que conocemos tienen forma ovalada en sus representaciones más antiguas y con ligera escotadura central, en los ejemplos posteriores, podríamos concluir que las vihuelas a las que se refieren los aludidos textos eran, precisamente, estos instrumentos. Tras las múltiples argumentaciones respecto a la identificación de los instrumentos de hombro con vihuelas, que expusimos en el estado de la cuestión, aportamos ahora nuevas evidencias gráficas que suponemos más que suficientes para que no quede ninguna duda al respecto. En el interesante grabado titulado "Un hombre armado que busca el placer con varios instrumentos de música", incluido en un tratado astrológico holandés custodiado en la Biblioteca Británica, de principios de siglo XIV, aparece la típica imagen de lo que muchos vienen llamando *fídula*, o *viella*, junto a la palabra *viola*. Y, por si quedaran dudas sobre la asociación de la imagen con su nominante, al lado aparece un arquillo intitulado "arcus viole".



**Figura 41** “Un hombre armado que busca el placer con varios instrumentos de música”, (An armed man seeking pleasure with various instruments of music” Dutch astrological treatise at the British Library, principios del siglo XIV, <http://crab.rutgers.edu/~pbutler/citole.html>).

mas de Covarrubias”, en *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, núm. 8, Madrid, 2012. Comentan así algunas entradas del *Tesoro* de Covarrubias:

**Figura42. Izda.** Imagen procedente de la portada oeste de la catedral de Estrasburgo,s.XIII.

<http://www.crab.rutgers.edu/~pbutler/citole.html>



**Figura 43.- Dcha.** Vidriera de la cacería, siglo XIII, Catedral de León.



Estas vihuelas, a

las que más adelante dedicaremos nuevas atenciones, representan uno de los ejemplos más característicos de instrumentos con cóncavo cerrado por dos cercos. Los primitivos ejemplares, de geometría ovalada, se fueron estrechando por el centro incipientemente, para que el arco, en su deslizamiento sobre las cuerdas no llegara a rozar la tapa. No nos detendremos en los abundantes precedentes de instrumentos escotados que se desarrollaron en los siglos XII y XIII, por no pertenecer al período abarcado en este estudio. Tan solo mencionaremos algunos ejemplos destacables, como los que aparecen representados en algunas miniaturas, ya en el siglo XII: folio 89 del Beato del Monasterio de las Huelgas; o la archivolta de la portada norte de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro. Encontramos instrumentos similares en las ménsulas del salón del Palacio del Arzobispo Gelmírez, a mediados mitad del siglo XIII, en Santiago de Compostela.

Volvemos a ver cómo en estos instrumentos se reiteran las proporciones que encontrábamos en los anteriores modelos ovalados y en muchos casos la longitud parece corresponder con el doble de su anchura, es decir, se mantiene este convencionalismo geométrico, que encuentra en la relación dupla, la más adecuada proporción. Así, por ejemplo, en el instrumento de Jaime Serra, Museo de Zaragoza., esta relación de magnitudes parece clara (1381-1382).

Analizar este tipo de instrumentos de una forma meramente abstracta, limita considerablemente las posibilidades de su conocimiento. Interesándome por los procesos de construcción, como parte fundamental de su esencia, he reconstruido personal-

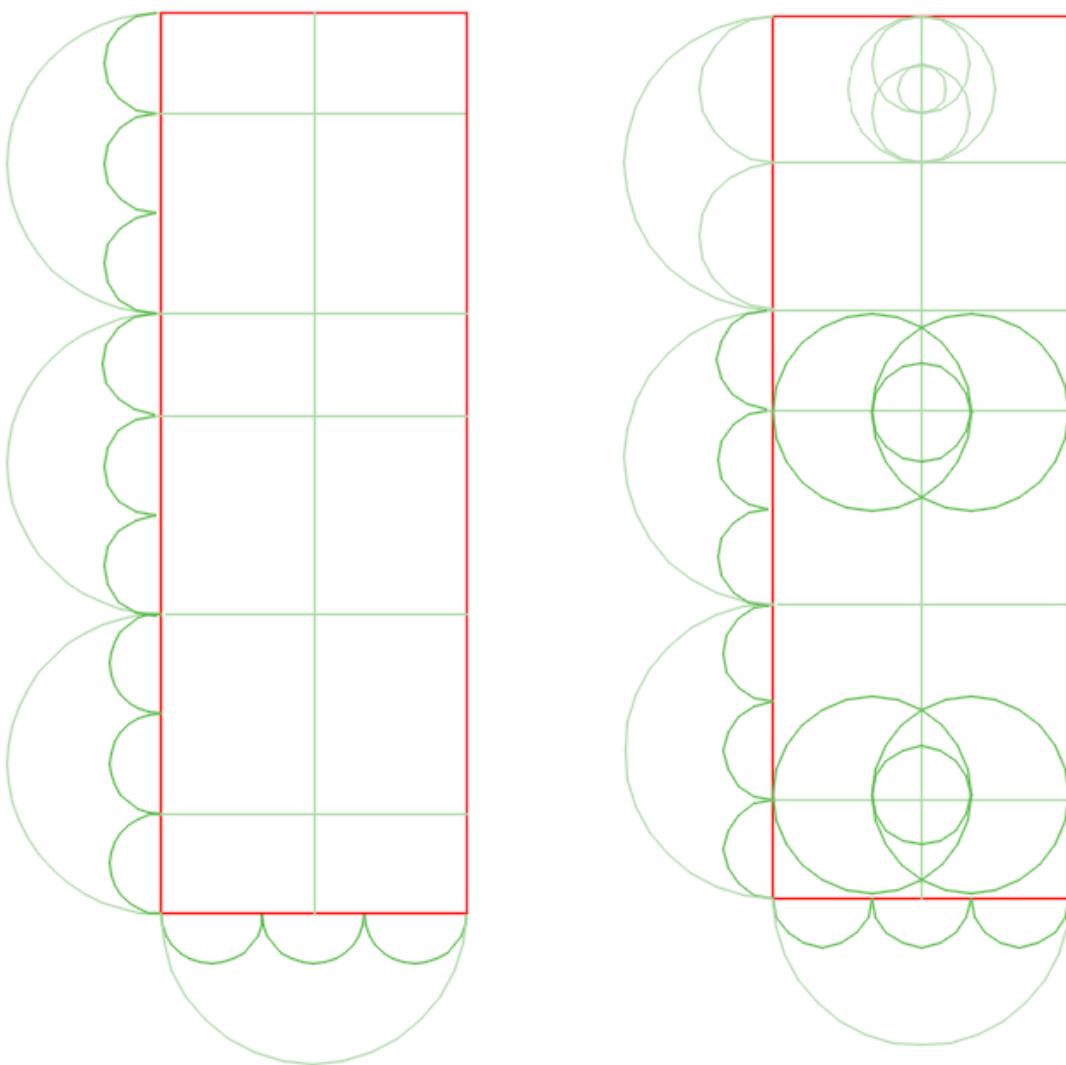
mente varios de estos instrumentos con una doble intención. Por un lado, pretendiendo profundizar en su auténtica personalidad sonora y, por otro, buscando descifrar de un modo práctico, su secuencia constructiva, desde el mismo momento en el que se trazaron sobre el papel. Aun asumiendo los riesgos implícitos en incluir en el método de investigación los avances que este tipo de experiencias aportan, al no estar contempladas en la metodología de investigación habitual, he recurrido a ellas porque transcinden la mera observación, o la reflexión conceptual. Sin pretender, de ningún modo, en esta ocasión, plantear un método de recuperación, algo que pertenece a esferas ajenas a esta tesis, no podemos dejar de sumar las reflexiones fruto de la experiencia constructiva a las que derivan del procesado de datos e imágenes. De no aprovechar esta valiosa experiencia, el conocimiento profundo de la realidad de estos instrumentos, habría quedado amputado. El hipotético trazado de estos instrumentos se efectuaría de acuerdo a un procedimiento similar al propuesto. Las hipótesis que planteamos en el proceso geométrico utilizado en la definición de la traza, a lo largo de este capítulo, no se proponen con el objetivo de reconstruir el sistema original. No sería científico establecer conclusiones de este tipo a partir de los instrumentos que solo conocemos a través de imágenes. Se incluyen esquemas y dibujos imprescindibles para entender un lenguaje, pero sin aventurar la función locutiva del mismo.



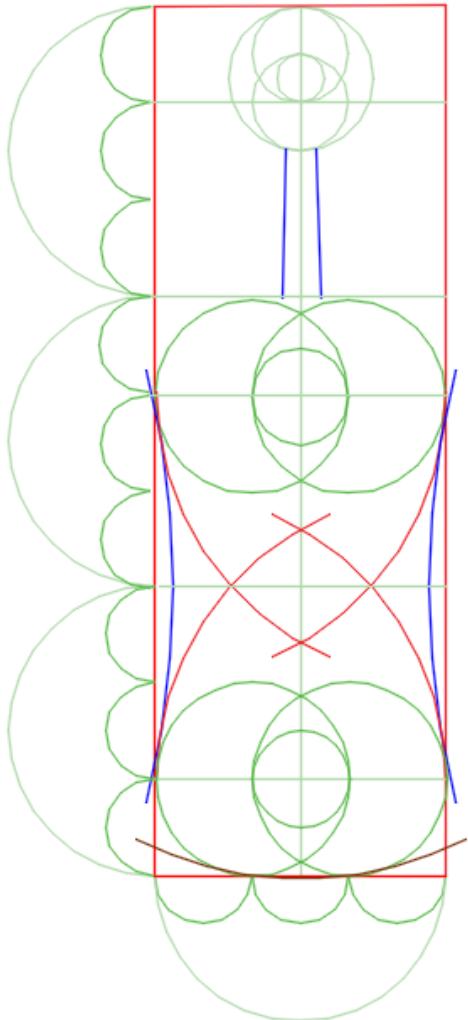
**Figura 44** Jaume Serra, retablo de la Resurrección, escena de la coronación de María, Procedente del Monasterio de las Canonas del Santo Sepulcro, Zaragoza, 1381-1382. Museo de Zaragoza. Fotografía SELENIO (Musas Música, Museos).

## PROCEDIMIENTO PARA EL TRAZADO DE LA VIHUELA DE SERRA DE ACUERDO AL SISTEMA DE PROPORCIONES.

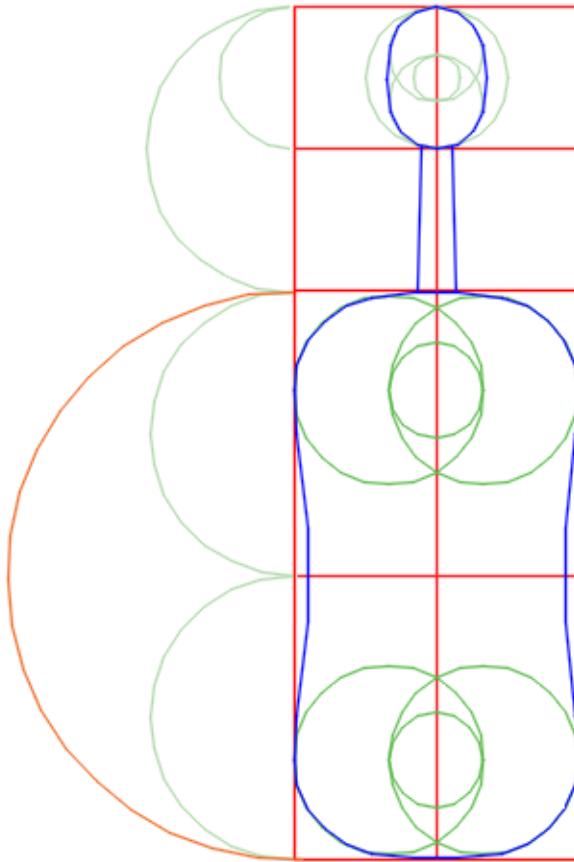
En primer lugar, se dibuja el marco que establece las proporciones básicas. Se abre el compás en un tamaño dado y con él se define su anchura, equivalente a tres tamaños y su altura, a nueve tamaños. En definitiva, serían tres cuadrados alineados con lados de tres tamaños de longitud. En este esquema, se marcan dos ejes interiores, uno vertical, que será el eje axial de la composición, otros dos horizontales,



En segundo lugar, se dibujan dos vescica piscis con centro en el eje inferior del cuadrado inferior y en el eje horizontal superior del cuadrado medio, a la par, se dibuja otro vescica piscis, esta vez en disposición vertical, haciendo coindidir su longitud máxima con  $\frac{1}{2}$  del lado del cuadrado superior. La relación de proporciones de esta figura oval, que marcará el perímetro del cordal, con cada uno de los dos vescica auxiliares para la definición de la silueta del cóncavo es de 1 a 2, es decir, dupla.



El contorno del cóncavo se termina de perfilar con dos arcos de compás en cada uno de los vescica horizontales (en rojo), con centro en el punto de intersección de su eje horizontal con cada uno de los círculos mayores. Un arco trazado a mano alzada, secante con estos arcos (en azul), que no puede hacerse con compás por su gran tamaño, une los dos vescica horizontales, formando las escotaduras laterales del cóncavo.

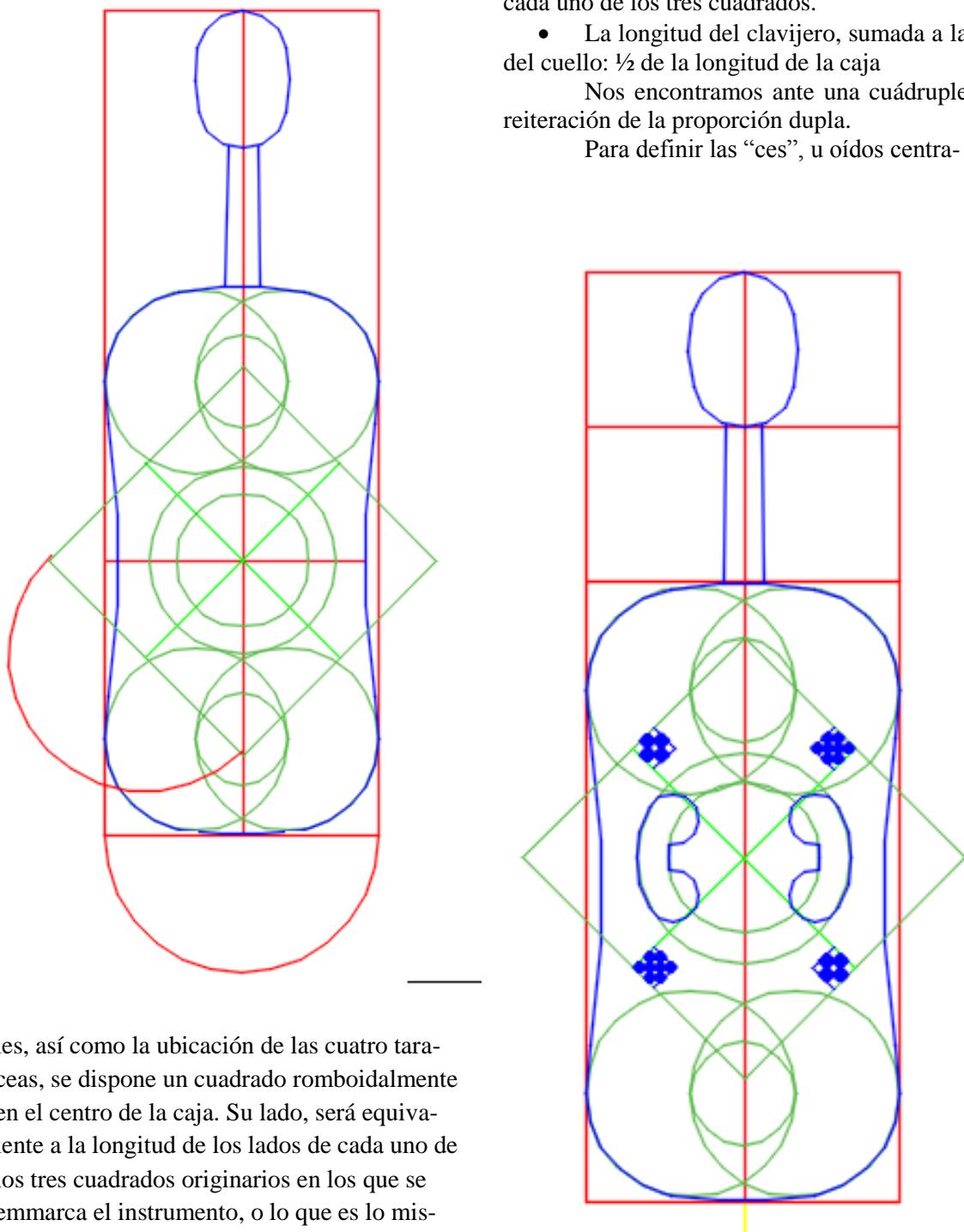


A continuación se traza un nuevo arco con centro en la intersección de los arcos trazados en rojo que perfilará la base del instrumento,

El contorno total del instrumento queda perfilado en azul y en este esquema se aprecian también las proporciones que se establecen entre los diferentes elementos.

- Anchura de la caja:  $\frac{1}{2}$  de la longitud.
- Longitud del clavijero:  $\frac{1}{2}$  del lado de cada uno de los tres cuadrados.

- Longitud del cuello:  $\frac{1}{2}$  del lado de cada uno de los tres cuadrados.
  - La longitud del clavijero, sumada a la del cuello:  $\frac{1}{2}$  de la longitud de la caja
- Nos encontramos ante una cuádruple reiteración de la proporción dupla.  
Para definir las “ces”, u oídos centra-



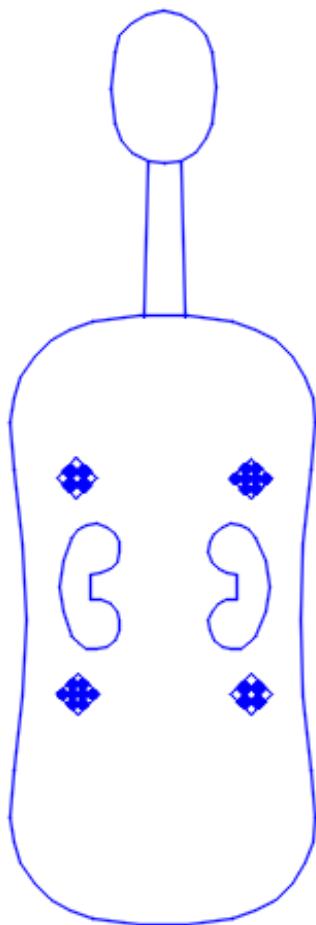
les, así como la ubicación de las cuatro taraceas, se dispone un cuadrado romboidalmente en el centro de la caja. Su lado, será equivalente a la longitud de los lados de cada uno de los tres cuadrados originarios en los que se emmarca el instrumento, o lo que es lo mismo, a la anchura del marco.

Desde el punto central, se abre un círculo secante a los círculos auxiliares mayores que forman las dos vescicas piscis, en el que se inscribe un segundo círculo con menor diámetro.

La nueva estructura geométrica, formada por el cuadrado y los círculos centrales, se desplaza hasta situar su vértice superior en el punto de intersección superior de los círculos del vescica superior. Los dos ejes que dividen en dos este cuadrado, por un lado señalan los límites de la altura de las “ces”, flanqueadas por dos circulitos menores; por otro, marcan los vértices sobre los que se situarán las taraceas.

El aspecto final de la hipotética traza frontal del instrumento sería la del dibujo de la izquierda.

La representación en cierto escorzo, la reducida dimensión de la pintura y las desviaciones inevitables de la representación pictórica respecto del modelo original, nos imposibilitan mantener seguridades respecto a esta traza. El procedimiento se ha desarrollado respetando escrupulosamente el sistema de proporciones. El resultado final, sería la consecuencia de que el artífice, como es previsible, también lo hubiera utilizado.

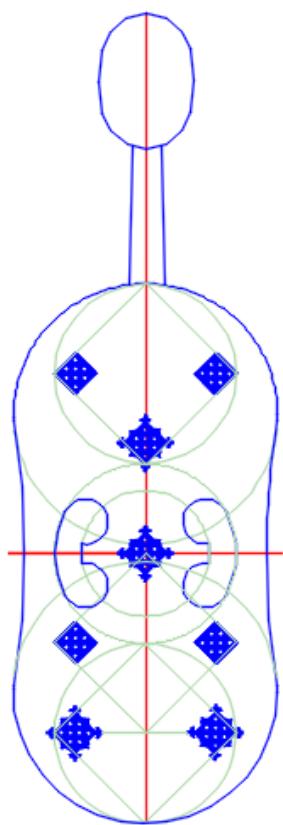


**Figura 45** Virgen de la Leche, Santuario de Penella, Cocentaina, Alicante (detalle), Maestro de Villahermosa, fines del siglo XIV. Fotografía, *La luz de las imágenes*



Dada la gran similitud de este instrumento, con el que aparece en una pintura del Maestro de Villahermosa, Cocentaina, hemos intentado aproximarnos al proceso geométrico con el que se diseñó este segundo instrumento, para contar con una nueva hipótesis. La primera impresión que recibimos tras su primera observación es que su cuerpo es más alargado, dentro de la tendencia habitual del Maestro de Villahermosa al alargamiento de las formas.

## SEGUNDA HIPÓTESIS GEOMÉTRICA PARA PERFILAR LA TRAZA DE UNA VIHUELA DE HOMBRO, SIGUIENDO EL MODELO DE COCENTAINA.



Partiendo de un eje vertical y otro horizontal (líneas rojas), se disponen dos grandes círculos con un diámetro algo inferior a la  $\frac{1}{2}$  de la longitud total de la caja. De esta forma alargamos un poco la longitud vertical del instrumento, rompiendo la proporción dupla. Esta medida, se divide en tres partes iguales, equivalentes al diámetro de tres círculos auxiliares. Los círculos superior e inferior servirán para enmarcar dos cuadrados cuyos ángulos señalan la ubicación de cinco taraceas. Un nuevo cuadrado igual a los anteriores se sitúa romboidalmente entre el centro del cuadrado inferior y el punto central del cóncavo, marcando con sus vértices otras tres taraceas. En este nuevo esquema, vemos como el círculo central del vescica enmarcaría las “ces”. La silueta del cóncavo se formaría con los dos grandes círculos, unidos por arcos trazados a mano alzada.

Encontramos gran similitud entre la vihuela de Serra y el precioso instrumento representado en la Virgen de la Leche que procede del Santuario de Penella, aunque la estilización de la pintura del Maestro de Villahermosa, no nos permite tener garantías fiables sobre sus proporciones, que parecen ser más alargadas de lo usual, en todo caso, si se quiere conseguir un instrumento más estilizado, pueden distanciarse los dos grandes círculos a partir de los cuales se configura. La mayor diferencia en cuanto a la traza de las plantillas se refiere es la diferente composición del esquema geométrico, mediante dos *vescica piscis* en Serra y dos círculos en el Maestro de Villahermosa.

La tipología mencionada y representada por estos dos ejemplos, de personalidad organológica muy consolidada en el medioevo en gran parte de Europa, pervivió con vigor durante más de dos siglos. En el siglo XV alcanzó un gran desarrollo en gran parte de Europa.



**Figura 46 (Izda)** Maestro de la Leyenda de Santa Lucía c. 1485-1500. María, reina del cielo. Galería Nacional de Arte, Washington



**Figura 47 (Dcha)** Monasterio de El Paular, detalle del retablo en alabastro policromado, tañedor de vihuela de arco, última década del siglo XV. Escuela de Guás, labrado in situ en la última década del siglo XV.

<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7375.htm>

La vihuela de arco representada en la tabla de La Asunción del Maestro de Santa Lucía pudo estar inspirada en modelos flamencos o ibéricos, puesto que poco sabemos de su autor, que debió trabajar en Brujas hacia 1475-1510. La tabla permaneció en el convento de Santa Clara de Medina de Pomar hasta 1934 y ahora se custodia en la Washington National Gallery. Es un buen ejemplo de la pervivencia de modelos anteriores que tienen continuidad, al menos, hasta inicios del siglo XVI. Su esquema geométrico, parece formado a partir de dos círculos, como el instrumento del Maestro de Villahermosa. Mientras tanto, la vihuela de arco del Monasterio del Paular mantiene las proporciones y geometría de los modelos anteriores de hombro, aunque en este caso aparezca tañida verticalmente.

Entre otros ejemplos europeos más o menos representativos, mencionaremos los contenidos en algunas pinturas del Maestro de San Bartolomé, en Colonia. En las postrimerías del siglo XV, ocupan un lugar muy especial los instrumentos de Memling, o mejor dicho, el instrumento, puesto que utilizó un mismo modelo al menos en cuatro ocasiones.



**Figura 48** Hans Memling, “Virgen y el Niño con angeles músicos”, Alte Pinakotek, Múnich, 1480



**Figura 49** Hans Mamling, “La Virgen y el Niño entre dos ángeles”, 1480. Museo del Prado (2543).



**Figura 50** Musée Royal de Beaux-Arts, Anvers, Bélgica. 1487-90.



**Figura 51** Memling, tríptico de San Juan Bautista. Kunsthistorisches Museum Vienna, 1485-1490, foto de Cultural Institute- Google

El instrumento que Memling debió utilizar como modelo en estas pinturas, nos aparece representado en diferentes posiciones, más o menos frontales, que nos permiten apreciar un esquema geométrico muy interesante, como veremos más tarde, al estudiar un tipo concreto de traza de vihuelas de mano. Parece clara la presencia de un círculo que configura el lóbulo superior, mientras que el lóbulo inferior, se descompone en dos círculos de diámetro menor que el superior. Yuxtapuestos, dan lugar a una anchura para este lóbulo inferior un poco mayor que la del superior. De nuevo, la proporción entre la longitud y la anchura de la plantilla puede modificarse acercando o alejando los ejes horizontales de los dos lóbulos.

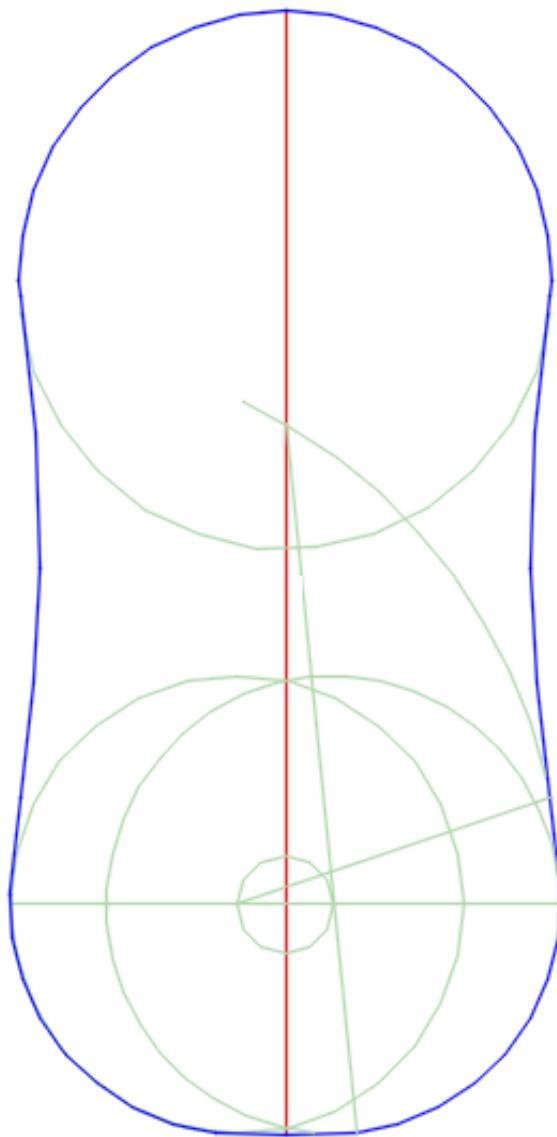
Este esquema, que parece muy claro en otros ejemplos de vihuelas de arco, es muy similar al de una de las escasas vihuelas de mano originales conservadas, como veremos, la vihuela Guadalupe. Resulta sorprendente la permanencia de modelos muy similares, si no casi idénticos entre este tipo concreto de instrumentos, desde que viéramos los primeros ejemplares de principios del XIV, y siguiéramos su recorrido, hasta finales del XV. También llama la atención, su gran difusión europea. Este último asunto, nos interesa de un modo especial, pues demuestra una comunicación intensa entre los diferentes territorios. Buena muestra de este intercambio cultural, son los trasiegos de instrumentos y músicos a que estudió Pedrell.

Juan I de Aragón, el rey melómano, quiso reunir entre su amplia colección, todo tipo de instrumentos de música conocidos, buscando siempre los de mayor calidad y los más innovadores en su época. En 1378 tuvo noticia de la existencia de un instrumento llamado *exaquier*, encargando que le comprasen uno y que tuvieran cuidado de embalarlo bien para su transporte<sup>555</sup>. Es la primera noticia que cita Pedrell en relación a este instrumento, entre muchas otras que confirman el especial interés de Juan I por conseguir un *exaquier*. A través de estas cartas y notas contables, podemos saber que era un instrumento similar a un órgano, pero provisto de cuerdas. Las constantes idas y venidas de los ministriales, organistas y músicos de cuerda a través de amplios territorios europeos que acreditan las notas de Pedrell en su erudito estudio, recorriendo Flandes, Francia, Lombardía y otros territorios, facilitaban un intercambio intenso también de instrumentos. Pero la obsesión del rey, siempre se dirigía hacia los más desconocidos, menos habituales en la Corona de Aragón. En sus encargos, no faltan los *exaquier*, pequeños órganos, *xalamías*, bombardas, cornamusa, pero nunca se piden arpas o violas, pese a

---

<sup>555</sup> PEDRELL, op.cit, ver , p. 64 y stes.

ser instrumentos muy utilizados. Juan I no necesitaría comprar en otros lugares este tipo de instrumentos, por contar con excelentes artesanos que los construían en talleres locales.



**Figura 1** Esquema básico de la vihuela Guadalupe, muy similar a las trazas de las vihuelas de arco medievales.

Comparando los esquemas geométricos anteriores, con el esquema de la vihuela Guadalupe, uno de los escasos instrumentos originales conservados, no hay duda alguna de que la similitud es muy notable. No podemos dejar de encontrar parentesco entre aquellas violas medievales tañidas con arco, sobre el hombro, extendidas por toda Eu-

ropa a lo largo de más de doscientos años, con las vihuelas ibéricas, de arco y de mano que se desarrollan de un modo tan peculiar en España en los siglos XV y XVI. Volveremos más adelante, sobre ellas y veremos cómo los esquemas geométricos medievales, dieron lugar a muchas variantes que llamarán nuestra atención, pero antes nos detendremos en el estudio de la “cintura aragonesa”, una innovación clave que tuvo lugar en los talleres aragoneses, modificando bruscamente la trayectoria de las vihuelas de arco, tañidas sobre el hombro, a principios del siglo XV.

### III.10.- LA “CINTURA ARAGONESA”<sup>556</sup>.

A principios del siglo XV se produjo una importante innovación en las vihuelas de arco. Sus creadores sustituyeron los tradicionales cercos laterales curvados de una sola pieza, por otros de tres piezas, unidos en ángulo, siendo la central en forma de “C”. Los musicólogos que han hablado de esta invención, mantienen puntos de vista divergentes en una multiplicidad de aspectos relacionados con ella.

La mayor parte de la confusión surge a partir del momento en el que se utiliza una metodología estrictamente musicológica, con el ánimo de desarrollar teorías evolutivas de los instrumentos de la familia de la viola da gamba y del violín de una forma conjunta o por separado. En estas búsquedas, la morfología del instrumento se convierte en algo casi anecdótico en relación con la forma de tocarlo, bien sea frotado con un arco en vertical, como la viola da gamba, o sobre el hombro, como el violín. El problema se acentúa si sumamos otros usos musicales que se atribuyeron a este instrumento, al ser tañido otras veces con un plectro o pulsado con los dedos. Por si no hubiera suficientes variables, todo este panorama duplica su complejidad al encontrarnos instrumentos construidos con otras morfologías que cumplían con los mismos propósitos musicales, como las vihuelas en forma de ocho, o de cercos enteros, o incluso otros con hechura de laúd.

Hilvanar un recorrido evolutivo de estos instrumentos en paralelo se convierte en algoritmo imposible, al manejar una enorme diversidad de datos cruzados. Nuestra propuesta pretende centrar la mirada en la morfología de referencia como única pretensión. En el estado de la cuestión adelantábamos un resumen de las teorías que de un modo u otro se han preocupado de estudiar la evolución de algunos instrumentos de arco. Entre ellas, mencionábamos, como fundamentales, las aportaciones de Ian Woodfield y los comentarios posteriores que suscitó. Estos trabajos, realizados desde una perspectiva musicológica, han concedido, con escasas salvedades, mucha más importancia al instrumento-concepto, que al instrumento-objeto. Diríamos que en ellas, lo importante es el instrumento musical como herramienta necesaria para interpretación de un repertorio concreto utilizando una técnica específica. El hecho de que, por ejemplo entre la familia de las vihuelas de arco, se interprete con un instrumento con forma de ocho, o con *cintura aragonesa*,

---

<sup>556</sup> Proponemos esta nueva denominación, en recuerdo a los violeros aragoneses, que, con gran probabilidad, la innovarían a inicios del siglo XV. Es una propuesta, que, por otro lado pretende unificar la variada forma de llamar a esta morfología, ya que quienes apelan a ella, recurren a definiciones tan diversas como “ces” laterales, “escotaduras”, “escotaduras laterales”, “cuerpo esquinado”, etc.

tura aragonesa, es algo sin demasiada relevancia. Por supuesto, se atiende la forma del instrumento, pero nunca como un objeto prioritario de investigación, sino como un elemento accesorio, que a lo sumo puede orientarnos sobre la cronología del instrumento, procedencia geográfica y poco más. Sí que encontramos debates entre unos y otros autores, sobre aspectos materiales concretos de los primitivos instrumentos de arco, pero finalmente, prima la visión donde lo importante es la función musical concreta que un instrumento deba desempeñar. Sorprende que esto ocurra, sobre todo, entre los historiadores de los instrumentos de arco, sobre todo, teniendo en consideración la gran dedicación que a la vihuela de mano se ha dedicado como instrumento-objeto, en la extensa literatura al respecto, que hemos comentado también en el estado de la cuestión.

El problema reside en que estamos analizando los instrumentos desde nuestra perspectiva, sin comprender que para el hombre del siglo XV, un instrumento podría ser tañido de muy diferentes formas, y, a la vez, una cierta diversidad de instrumentos, podrían ser la misma “herramienta musical”. De ahí han surgido errores y confusiones al analizar la trayectoria de muchos instrumentos. De momento, intentaremos aportar nuestra visión particular respecto a la trayectoria de uno de estos instrumentos-objeto, desligando su personalidad de sus usos musicales, para desmenuzar su materialidad. Solo a partir de esta base, volveremos la mirada, posteriormente, hacia sus usos musicales.

### **III.10.1.- Reflexiones en torno a los primeros hitos en la evolución morfológica del cuerpo sonoro de las vihuelas.<sup>557</sup>.**

La mezcla de conceptos antes avanzada y la difícil tarea de discernir con precisión los múltiples componentes que intervinieron en la gestación de instrumentos de arco en el siglo XV, convierte sus trayectorias en inobservables. Suele hablarse de un número relativamente grande de variables sin desmenuzar los componentes fundamentales de su estructura interna. Las hipótesis planteadas *a priori* por los investigadores no han profundizado debidamente en un elemento clave, que es el propio cuerpo material del instrumento en cuestión, aunque de soslayo en la mayor parte de los casos, se refieran a él casi de forma anecdótica.

La vihuela que aparece representada en los frescos de la Capilla del Aceite de la Catedral Vieja de Salamanca, datados en 1262, obra de Antón Sánchez de Valladolid, sería

---

<sup>557</sup> Por supuesto, entendidas desde el punto de vista genérico y aislado de su uso musical.

el instrumento con escotaduras más antiguo, si fuera auténtico. Lamentablemente, la agresiva restauración de que fueron objeto estas pinturas en 1950, nos inclina a rechazar esta hipótesis. Se conserva una foto del estado original de los frescos con anterioridad a su restauración, fechada en 1925. La hornacina en la que aparece el ángel músico está franca- mente deteriorada y es aventurado suponer que se apreciaran estos detalles<sup>558</sup>. En la pri- mera mitad del siglo XV, aparecen en la iconografía de Aragón, sobre todo, y, más tarde en Valencia, una respetable cantidad de ejemplos de instrumentos ovales con estrecha- mientos laterales en forma de “c”. Ian Woodfield, a partir de algunas pinturas góticas a las que tuvo acceso, propuso un origen aragonés a las que él llamaba “vihuelas valen- cianas”, a las que caracterizó no tanto por su forma, sino por ser tañidas verticalmente. Los instrumentos que pertenecen a esta primera época se caracterizan por mantener en líneas generales las figuras ovoides desarrolladas en siglos anteriores, pese a quedar parcialmente quebrado por las “ces” laterales. El respeto a estas configuraciones queda meridianamente claro en los instrumentos del pintor aragonés Blasco de Grañén, que trabajó al servicio de Juan II de Aragón. La vihuela de arco tañida por uno de los ánge- les músicos incluidos en el *retablo de María, Reina de los Cielos, de la iglesia de Santa María la Mayor de Albalate de Arzobismo*, actualmente en el Museo de Zaragoza es, por el momento, el ejemplo datado más antiguo que conocemos, documentado en 1439. Otros instrumentos tempranos que aparecen en la iconografía aragonesa, son los si- guientes: *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*. Procedencia desconocida. Anónimo, escuela aragonesa. Siglo XV. Colección particular, Barcelona. Maestro de Bermonte; *Vir- gen María con el Niño Jesús y ángeles músicos*. Procedencia desconocida. Martín de Soria, último tercio del siglo XV. Hispanic Society of America, Nueva York<sup>559</sup>; *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*. Procedencia desconocida, Atribuida al Maestro de Ar-

---

<sup>558</sup> La imagen referida pertenece al Institut Amatller d’Art Hispànic y aparece publicada (fig.2) en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra: relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Wenstminster. BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte, ISSN 1888-9751, Nº. 71, 2, 2005 , págs. 13-64. So- bre la restauración de estas pinturas, pueden consultarse los siguientes artículos: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “La restauración de las pinturas de la catedral vieja de Salamanca”, en *Bole- tín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XVII, Valladolid, (1951), pp. 129-132; ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “Restauración de monumentos en Salamanca”, en *Archivo Español de Arte*, t. XXV, Madrid, (1952), pp. 205-207.

<sup>559</sup> Martín de Soria (1449 -1487), activo en Aragón en la segunda mitad del siglo XV.

misén. Finales del siglo XV. Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona)<sup>560</sup>; *Virgen María con el Niño Jesús*. Procedente de la iglesia parroquial de Sorripas (Huesca). Juan de la Abadía. 1485-1495. Museo Diocesano de Jaca (Huesca); *Santa Ana con la Virgen María y el Niño*. Compartimento central del retablo de Santa Ana con la Virgen y el Niño. Anónimo, escuela aragonesa. 1473 ó 1483. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE.UU); *San Vicente Mártir*. Detalle del retablo de Ager. Francisco Baget (s. XV). Museo Diocesano de Solsona, España<sup>561</sup>. *La vihuela de María, reina de los cielos*, de la iglesia de Santa María la Mayor de Albalate de Arzobismo, actualmente en el Museo de Zaragoza, es por el momento el ejemplo datado más antiguo que conocemos, en 1439.



**Figura 52.- *María, reina de los cielos*. Blasco de Grañén, 1439. Museo de Zaragoza. Fotografía Musas, Música, Museos, (SELENIO).**

<sup>560</sup> Se trata del “ejemplo 3” de Ian Woodfield, que él titulaba: Detalle de un anónimo, *La Virgen con el Niño*, colección privada, Barcelona (1425-1450). Esta obra de procedencia aragonesa, atribuible al maestro de Armisén, es datable realmente a finales del siglo XV.

<sup>561</sup> Aunque no conocemos con detalle la fecha obra, sabemos, que su autor, el pintor aragonés Juan Francisco Baget, estuvo activo durante el último cuarto del siglo XV.

Otros ejemplos tempranos que aparecen en la iconografía aragonesa, son los siguientes:



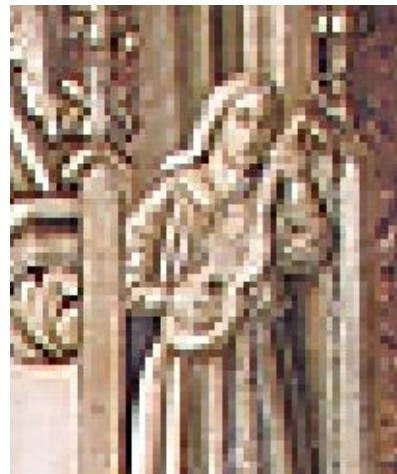
**Figura 53** *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*. Procedencia desconocida. Anónimo, escuela aragonesa. Siglo XV. Colección particular, Barcelona. Maestro de Bermonte.



**Figura 542** *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles músicos*. Procedencia desconocida. Martín de Soria, último tercio del siglo XV. Hispanic Society of America, Nueva York.



**Figura 55** *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*. Procedencia desconocida. Atribuida al Maestro de Armisén. Finales del siglo XV. Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barce-



**Figura 3** *Santa Ana con la Virgen María y el Niño*. Compartimento central del retablo de Santa Ana con la Virgen y el Niño. Anónimo, escuela aragonesa. 1473 ó 1483. Metropolitan Museum of Art, Nueva York (EE.UU).



**Figura 57.-** *Virgen María con el Niño Jesús*.  
Procedente de la iglesia parroquial de Sorripas  
(Huesca). Juan de la Abadía. 1485-1495. Museo  
Diocesano de Jaca (Huesca).



**Figura 58.-** *San Vicente Mártir*. Detalle del  
retablo de Ager. Francisco Baget (s. XV).  
Museo Diocesano de Solsona, España<sup>1</sup>.

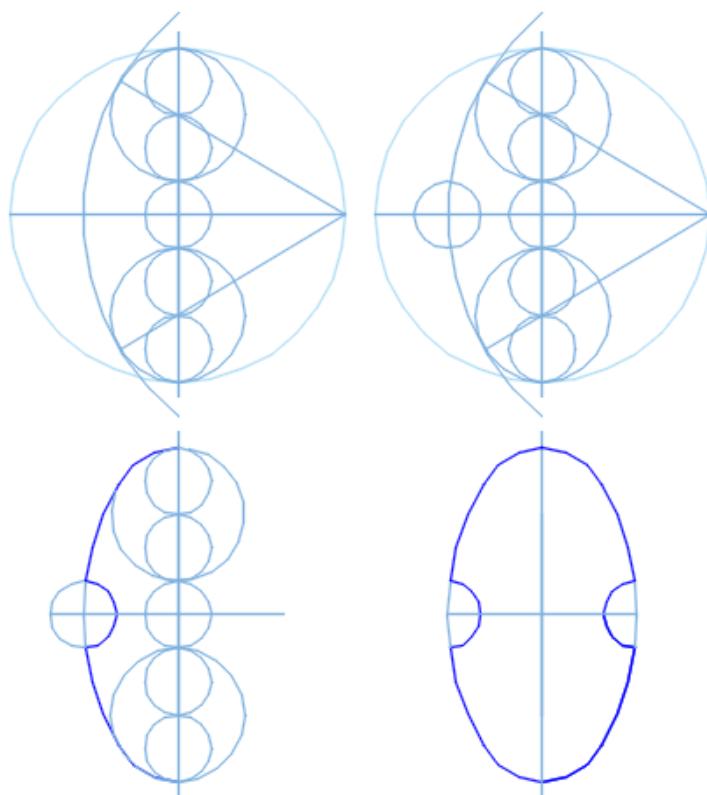
Otras imágenes aragonesas presentan ciertas variantes sobre el esquema ovoide, como *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*, de procedencia desconocida, anónimo, escuela aragonesa, último cuarto del siglo XV, colección particular, París (Francia); o la vihuela de arco que aparece en la *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*, procedencia desconocida, anónimo, escuela aragonesa. Siglo XV. Colección Parmeggiani, Reggio Emilia (Italia).

La abundancia de ejemplos tempranos en el arte aragonés, apunta hacia la posibilidad de que la solución morfológica de los aros compuestos por tres piezas, con escotaduras en “c” centrales, surgiera en este entorno, teoría que cobra peso al verificar la pujanza del centro de violeros zaragozanos en la segunda mitad del siglo XV. Observando las representaciones mencionadas, extraeremos algunas conclusiones de interés respecto de su geometría. En primer lugar, pese a incorporar esta innovación, que representará un avance indiscutible en el desarrollo de los instrumentos de arco, sobre todo, sus creadores no fracturaron una tradición geométrica muy estable en la Edad Media, a la que pertenecían los esquemas ovoides. Así, surgen configuraciones muy similares a

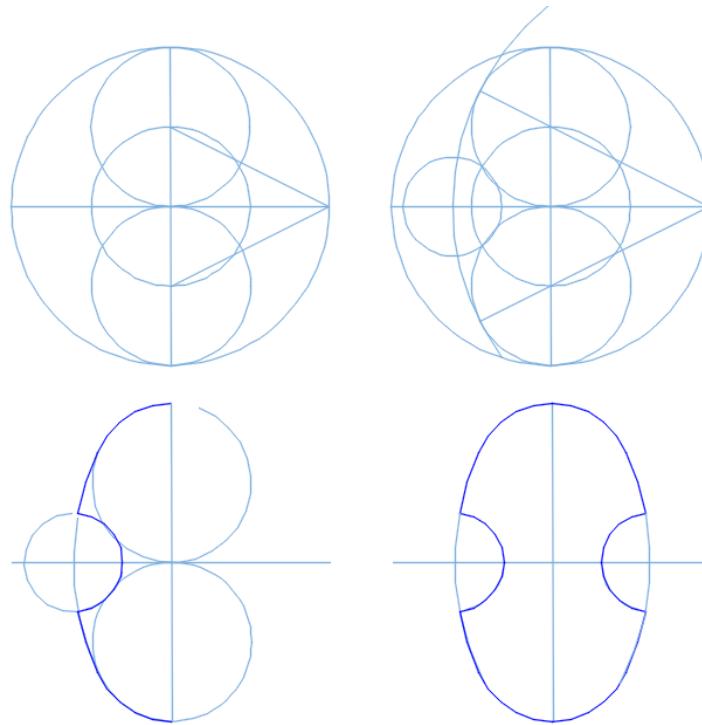
las que veíamos en vihuelas de los siglos XIII y XIV, que solo se recortan por las “ces”. En estos primeros ejemplos, advertimos algunas constantes de interés:

- Doble simetría, a ambos lados de los ejes longitudinal y transversal.
- Uso del círculo como forma básica de construcción, lo que permitiría diseñar las trazas con la sola ayuda del compás y la regla, de acuerdo a los principios euclidianos.
- Tamaño de los cuerpos reducido o medio.

Los esquemas geométricos para el trazado de figuras ovoides ya descritos, se mantendrían ahora, a los que se yuxtapondrían dos arcos centrales de diferente dimensión. En los esquemas inferiores proponemos algunas posibilidades.



**Esquema oval 1.** El eje longitudinal equivale a la suma del diámetro de cinco aberturas de compás. En los extremos superior e inferior, se abren nuevos círculos, con un diámetro que duplica el del tamaño inicial. Toda la composición se inscribe en un gran círculo que marca el eje de los arcos laterales y las escotaduras se definen de nuevo con el tamaño inicial.



**Esquema oval 2.** Se abre un círculo con un diámetro dado en el punto central de los ejes longitudinal y transversal. En los puntos en los que corta con el eje longitudinal, se trazan nuevos círculos, con el mismo diámetro que el primero. Se inscribe toda la composición en un gran círculo que marca los ejes de los arcos y desde el punto interseca con el eje transversal se abre un nuevo círculo, cuyo radio se abre hasta los dos círculos interiores.

### III.10.2.- Primeras variaciones sobre los cuerpos de doble simetría.

La doble simetría que organiza los cuerpos de los instrumentos más tempranos, a ambos lados de los ejes horizontal y vertical, pronto experimenta cambios como consecuencia del desplazamiento del eje horizontal hacia una ubicación superior. Detectamos este cambio en algunos instrumentos tañidos verticalmente que empiezan a presentar un mayor tamaño. Vemos reiterarse una vez más la polivalencia de una misma estructura para dos usos musicales diferentes. Es posible que en muchos casos se tratara de un mismo instrumento, tañido horizontalmente en ocasiones y verticalmente en otras, sin embargo a la larga serían dos muy diferentes, como muy bien apuntaba Cerone<sup>562</sup>:

---

<sup>562</sup> CERONE, Pedro: *El Melopeo y el Maestro, tractado de musica theorica y practica*, Nápoles, J.B. Gargano y L. Nucci, 1613, p. 1043

A este proposito no dexare de advertir que ay dos especies de Vihuelas; las unas de braços, y las otras de piernas; (llamadas vulgarmente Vihuelas de arco) y dizese de piernas, porque tañendo se tienen entre las piernas. Las de braços sirven estando en pie el Tañedor, o caminando; y son de sonido mas agudo de las otras de arco: las quales sirven solamente para las Musicas que se hacen estando el Tañedor assentado y firme. Estas no solamente van mas bajo de las otras de braço, sino que tambien son mas cumplidas y mas perfectas, y por consiguiente, son mas harmoniosas y mas musicales; y todo esto procede por las divisiones multiplicadas, que en ellas se hallan. Que no por otra causa son las usadas estas en los Conciertos, que no son las otras, sino porque sirven mas perfectamente; pues hacen salir las obras con mas suave harmonia, y son mas acomodadas al acompañamiento de las voces humanas.



**Figura 59** *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*. Procedencia desconocida. Anónimo, escuela aragonesa. Último cuarto del siglo XV. Colección particular, París.



**Figura 60** *Virgen y San Simón*, Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pio V., Fotografía. SELENIO, *Musas. Música, Museos*.

Esta variación solo afecta a la simetría que antes existía en torno al eje horizontal, manteniéndose la organizada por el eje longitudinal. Los nuevos cuerpos presentan una mayor superficie de vibración en el lóbulo inferior, lo que redundaría en el incremento de la resonancia. Precisamente, esta búsqueda acústica puede ser el origen de los mencionados

cambios geométricos. Algunos de estos instrumentos conviven con otros que mantienen la doble simetría y ambos modelos empiezan a expandirse por los territorios de la Corona de Aragón con tanto éxito que proliferan las representaciones iconográficas en las que aparecen. Incluimos algunos ejemplos muy representativos de las dos tipologías.



**Figura 61 Maestro de Cabanyes. Escuela aragonesa/valenciana. (1501-1533). Museo Lázaro Galdiano de Madrid. NIG 8448 . Foto Musas, Música, Museos, SELENIO.**



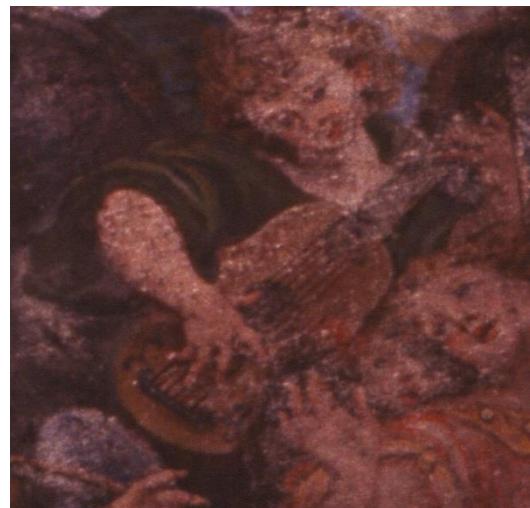
**Figura 62 Virgen con el Niño y ángeles músicos, retablo de la Colegiata de Xátiva, vihuela de mano. 1470-1480**

Los instrumentos con cercos laterales de tres piezas se han mantenido hasta nuestros días con diferentes funciones. En el siglo XVII perviven en España en vihuelas de arco y vihuelas de mano. Poco a poco fueron siendo los preferidos como instrumentos de arco y su uso se extendió por un amplio territorio, especialmente en Italia, donde aparecen representaciones con ejemplares muy similares a los descritos. En Italia se suceden una infinidad de ejemplos desde finales del siglo XV y principios del XVI<sup>563</sup>. El área de expansión de estos instrumentos, ya desde finales del siglo XV, incluye un amplio territorio europeo y encontramos también imágenes de estas tipologías en Francia, Portugal y Alemania.

<sup>563</sup> Así, encontramos a finales del siglo XV y principios del XVI, ejemplos destacables: La *Virgen con el Niño y ángeles músicos*, escuela de Cerdeña, finales del s. XV, Birmingham, City Museum and Art Gallery; *Virgen con Niño y ángeles músicos*, del retablo de la catedral de San Antonio Abad de Castelsardo: un instrumento de Nicolo Pisano, 1512; pintura de T. Viti, 1501, pinacoteca de Milán; varias representaciones del apartamento de los Borgia; pintura de Geronimo Libri, representando una vihuela de mano, 1520, entre otros numerosos ejemplos.



**Figura 63** Pintura de T. Viti, 1501 et 1505. Pinacoteca de Milán Fotografia Christian Rault.



**Figura 64** Vihuela escotada, fresco de la catedral de Cuenca, siglo XVII, fotografía de Pepe Rey



**Figura 65** Marco de una pintura de Martin Schongauer (1430-1491). *Virgen con Niño en un jardín de rosas*, datada en 1473, la pintura. El marco donde aparecen los instrumentos es posterior.



**Figura 66** Vihuelista de mano. Fujo dankin-zu.1590.  
<http://www.icoldwell.com/robert/music/japan/early-j.html>



**Figura 67 Adoración de los pastores.** Jorge Alonso. C.1520, Museo Nacional del Azulejo, Lisboa. Foto procedente de la exposición “Primitivos portugueses,” 2011, amablemente facilitada por Estrella Roncero

Dos interesantes instrumentos con escotaduras laterales, aparecen en el marco de una bella pintura de Martin Schongauer (1430-1491). Se trata de la *Virgen con Niño en un jardín de rosas*, datada en 1473, aunque hay dudas sobre la fecha real del marco, probablemente muy posterior, que es precisamente donde se representa el instrumento<sup>564</sup>. Los instrumentos de cercos de tres fueron adoptados tempranamente también en Portugal y los jesuitas los llevaron hasta Japón. Fruto de este trasiego, las vihuelas de mano y de arco pertenecientes a esta morfología tuvieron buena acogida en Extremo Oriente, como pone de manifiesto la famosa pintura *Fujo dankin-zu'*, que representa a una mujer tocando la vihuela.

<sup>564</sup> Temple sobre tabla en Saint-Martin, Colmar, Francia.

### III.10.3.- Variaciones más significativas de los esquemas primarios.

Sobre los esquemas primarios de estructura oval ya descritos, se produjeron variantes de mayor o menor significado. Mencionaremos en primer lugar ejemplos menores, como el del instrumento que aparece representado en Virgen con el Niño Jesús y ángeles, obra de la escuela aragonesa que pertenece a la colección Parmeggiani, en Reggio Emilia, Italia. Es un curioso instrumento que de no llevar las dos escotaduras laterales en forma de “c”, recordaría la estructura de los instrumentos “aguitarrados.”

Aunque algunas variantes pervivieron durante mucho tiempo, a otras les esperaba una vida mucho más efímera. Una de las nuevas tipologías, a juzgar por el gran número de representaciones en las que aparece, debió contar con cierto predicamento, aunque se extinguió pronto. Hablamos de ciertas vihuelas de arco que alargaron desmedidamente sus escotaduras laterales, en relación a las proporciones habituales, mientras que elevaban sus hombros. Estos instrumentos son poco habituales en la iconografía ibérica, siendo más propios del ámbito germánico, pero sus primeras representaciones aparecen en territorios hispánicos.



**Figura 68 Virgen María con el Niño Jesús y ángeles. Procedencia desconocida. Anónimo, escuela aragonesa. Siglo XV. Colección Parmeggiani, Reggio Emilia (Italia).**

Las siluetas de estos instrumentos parecen “desnudar” el esqueleto geométrico con el que fueron trazadas. Evitan utilizar arcos de unión y la traza final reproduce el contorno de los círculos interiores con los que se compone su geometría. La forma de los instrumentos creados con esta nueva

solución nos permite descifrar con mayor nitidez, la descomposición en las unidades geométricas en las que estaban configurados.

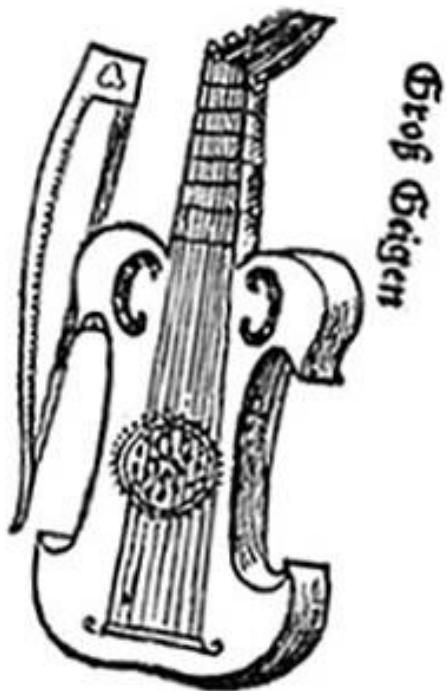
Los dos instrumentos más antiguos de esta tipología representados en la iconografía, aparecen en Aragón y Valencia. El primero pertenece a la tabla Virgen María con el Niño y ángeles músicos, procedente de Maluenda, último cuarto del siglo XV. Esta imagen, lamentablemente aparece incompleta, por situarse detrás de la Virgen, pero la morfología es clara.



**Figura 69 Virgen María con el Niño Jesús y ángeles músicos.** Atribuido al taller del Maestro de Maluenda. Tercer cuarto del siglo XV. Transición entre el estilo Gótico Internacional y el Gótico Naturalista. Escuela aragonesa. Procede del retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Santa María de Maluenda (Zaragoza). Temple sobre tabla. Museo Maricel de Sitges (Barcelona).



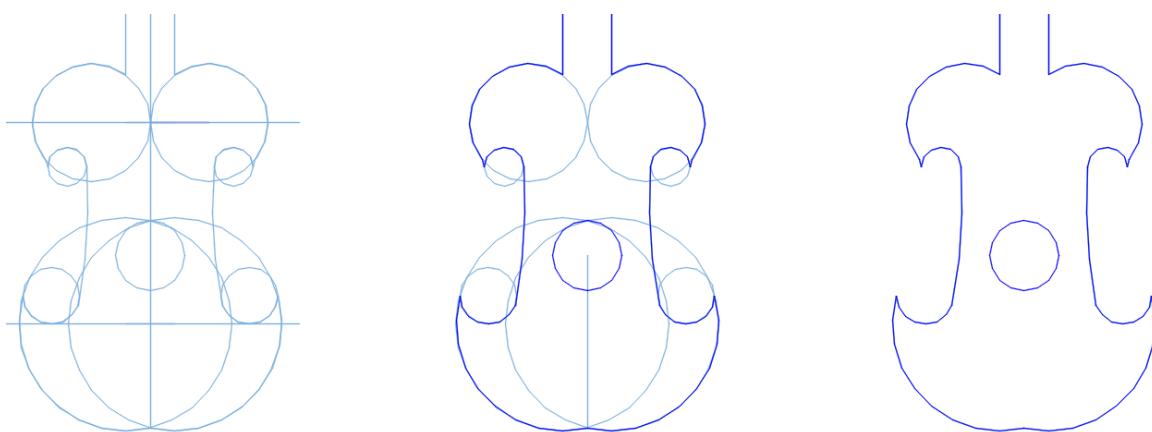
**Figura 70 Vihuela de mano. Frescos de la catedral de Valencia (1472-1481).**



**Figura 71** *Treatise Musica Getutsch*, de Sebastian Virdung's, 1511.

La segunda representación aparece en los frescos de la catedral de Valencia, (1472-1481), dando cuerpo, en este caso, a una vihuela de mano.

Unos años más tarde, aparecen otros instrumentos similares, esta vez de arco, en diferentes puntos de la geografía europea,. Entre ellos, el instrumento de Virdun's es testimonio excepcional del respeto a los círculos en que se descompone su geometría. Así, vemos en él, por ejemplo, cómo se unen los aros en el punto en que intersecan los círculos primarios que configuran el lóbulo inferior, en la culata, que no queda



Estos curiosos instrumentos, incluso mantienen las aberturas medievales en dos “ces” enfrentadas, recordando los cierres de un paréntesis, en lugar del convencionalismo ya asumido de las “ces” contrapuestas. Otros ejemplos destacables de esta familia los encontramos en un medio relieve de la catedral de Toledo y en los grabados de *Musica instrumentalis deudsch*, Martín Agricola, entre otros. La enorme diversidad de esquemas, viene a complementarse con otro tipo, integrado por vihuelas de arco con escotaduras muy estrechas. Son muchos los ejemplos. Será suficiente recordar, por represen-

tativa, la vihuela tallada en alabastro por Damian Forment, en manos de un ángel músico, en el retablo de la Basílica del Pilar de Zaragoza,



**Figura 72 Vihuela de arco. Retablo mayor de la Basílica del Pilar de Zaragoza. Damian Forment, 1509. Fotografía SELENIO.**

### III.11.- EL PROBLEMA DEL PUENTE CURVO Y EL ABOVEDAMIENTO DE LA TAPA.

Primero Woodfield y más tarde Meucci, entre otros, afirman que se produjo un claro avance en la evolución de *la viola da gamba*, a partir de la *vihuela de arco*, en territorio italiano. El puente plano de la vihuela de arco española, según ellos, se sustituye pronto en Italia por un puente curvo, para poder permitir que el arco pudiera herir cada una de las cuerdas por separado sin llegar a tocar el resto. Esta afirmación, viene a contradecir al propio Woodfield, que en su referida obra manifestaba que el origen de la adopción de las escotaduras, es decir, lo que venimos llamando a lo largo de este trabajo como “cintura aragonesa”, surge precisamente, para permitir que las crines circularan con libertad, rozando las cuerdas de forma individual. Su contradicción viene a increímentalmente con la hipótesis de que, según él, la “cintura aragonesa” fue adoptada primero por los instrumentos de plectro. ¿Qué sentido tendría complicar tanto una fisionomía que daba perfecta respuesta física a los requerimientos de este concreto uso musical?.

Las teorías de Woodfield son claves para establecer la primera aportación historiográfica sobre respecto a la historia de la viola da gamba. Consideramos que la mayor parte de las refutaciones que más tarde se publicaron sobre sus ellas, en general vienen a aportar muy poco respecto a aquéllas, pero no encontramos en la historiografía respuestas a estas contradicciones<sup>565</sup>. Creemos que Woodfield estaba demasiado imbuido por un método historiográfico en el que la búsqueda de la secuencia evolutiva era casi obsesiva. Atribuía sucesivos avances a cada uno de los territorios por los que transcurre la trayectoria de la vihuela de arco, hasta convertirse en la viola da gamba. Así, según este autor, Aragón inicia el proceso con la traslación de la forma de tañer vertical de rabeles y otros instrumentos a la vihuela de arco. Convendría someter a cuarentena esta afirmación y despejar dudas una vez compilada más información iconográfica. De momento, algunos ejemplos prematuros castellanos, como la vihuela vertical de El Paular o la de la fachada de la iglesia conventual de San Pablo no nos permiten hacerlo<sup>566</sup>. Valencia, según Woodfield, incorpora sustanciales modificaciones estructurales y organológicas; Italia convierte el puente plano en puente curvo y, a la vez, como consecuencia de la presión

<sup>565</sup> Son interesantes las observaciones de Griffiths respecto al desconocimiento de Woodfield de gran parte de la iconografía que ahora se baraja, también, sobre la separación organológica que proponía entre las vihuelas de arco y las vihuelas verticales. Al centrarse más en aspectos relacionados con la vihuela de mano, no entra en los asuntos relacionados con los puentes de las vihuelas de arco, ni con el origen del abovedamiento de su tapa.

<sup>566</sup> Ver figura 47.

vertical ejercida por éste en la tapa, ésta se curva adquiriendo una sección abovedada para contrarrestarla.

Gracias a una minuciosa revisión de la iconografía, situando cada una de las imágenes documentadas en su ubicación geográfica de procedencia y en su momento cronológico exacto, podemos intentar comparar las evidencias gráficas con las teorías evolutivas defendidas por estos autores. Los resultados de esta exploración complican la esquemática trayectoria planteada.

En primer lugar, atenderemos las tipologías de puentes conocidos en las vihuelas de arco. Entre los instrumentos tañidos sobre el hombro, encontramos puentes flotantes curvos bien documentados desde el siglo XIV<sup>567</sup>. Una observación detenida en directo, o a partir de imágenes de calidad, nos permite apreciar con claridad la forma abovedada de las tapas de estos instrumentos. Si Woodfield incluye en su planteamiento evolutivo, en los primeros pasos, los instrumentos de péñola y las vihuelas de hombro, al menos por compartir con las posteriores violas de gamba la morfología de su cuerpo sonoro, no encontramos motivos para no tener en consideración las evidencias que demuestran que el puente curvo y la tapa abovedada no fueron innovados en Italia en el siglo XVI. En cualquier caso, no solo aparecen estas dos características en las vihuelas de hombro, sino que están claramente presentes también en tempranos ejemplos de vihuelas de arco verticales<sup>568</sup>.

Hemos de considerar la rica variedad de tipologías que se daba en España en el siglo XV entre los instrumentos musicales de arco, llamados y considerados casi siempre, como “vihuelas de arco”. Pero aun compartiendo el mismo nombre, eran instrumentos muy diferentes, tanto por requerir soluciones físicas contrapuestas, como por asociarse con prácticas musicales distintas. No queda clara la idea de que las vihuelas de puente pegado fueran precedentes de las de puente flotante, como hemos dicho. De ahí,

---

<sup>567</sup> Clarísimas representaciones de tapa abovedada y puente curvo aparecen, entre otros, en los siguientes ejemplos: Vihuela de hombro, Jaume Serra, 1361, *Coronación de la Virgen*, tabla superior del *Retablo de la Resurrección*, Museo de Zaragoza; Pere Serra, *Retablo de la Virgen*, tabla central, Abella de la Conca, Pallars Jussà, Museo de la Seu d’Urgell; *Tríptico del Monasterio de Piedra*, Real Academia de la Historia, 1390; Pere Vall, *Virgen de los ángeles*, Cardona, inicios del siglo XV; Anónimo, *Virgen con Ángeles Músicos*, Cocentaina, finales del siglo XIV; Francisco Comes, escuela mallorquina, *Virgen con el Niño*, finales del siglo XIV; Vihuela de hombro de Blasco de Grañén, 1439, Museo de Zaragoza, con dos puentes curvos; Pedro Serra, entre otros muchos.

<sup>568</sup> Maestro de Játiva, finales del siglo XV-inicios del XVI; *Dormición de la Virgen*, el puente parece curvo; Vihuela vertical, *Retablo de la Virgen de la Leche* atribuido a Mateo Montoliu, Santiago y San Matías (tabla central), siglo XV, Játiva.

que si forzamos una artificial continuidad entre unas y otras, surjan errores, al entremezclar indebidamente personalidades organológicas claramente diferenciadas.

Según Woodfield las vihuelas de puente plano, pegado en la tapa, que suele llamar como “vihuela valenciana”, serían un precedente de las de puente suelto, primero plano y más tarde curvo. Parece que efectivamente, las vihuelas verticales más antiguas eran solo las que tenían el puente adherido, pero no las consideramos como el único precedente de las del puente libre, ya que éstas tomarían de aquellas su verticalidad, mientras heredarían de las vihuelas de hombro, el puente curvo. En paralelo, las vihuelas de puente adherido, prolongarían su existencia en convivencia con las de puente suelto, curvo. Este es un asunto sumamente importante, porque siendo tan abundantes y manteniéndose activas durante mucho tiempo, las vihuelas de puente pegado en la tapa eran instrumentos necesarios para un uso musical que desconocemos, pero que parece muy extendido y que merecería ser explotado por los músicos interesados por el repertorio de los siglos XV y XVI. Pero no solo conviven estos dos tipos, sino que la diversidad es mucho más rica y podría perfilarse en los siguientes tipos:

- Vihuelas de arco, tañidas sobre el hombro y puente flotante y curvo.
- Vihuelas de arco, tañidas sobre el hombro y puente adherido plano.
- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente flotante curvo.
- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido plano.
- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido ligeramente curvo.
- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido con escalonamientos.
- Vihuelas de arco con doble puente curvo.

A éstos, aún habría que sumar otros dos, uno de hombro y otro vertical, ambos con cordal elevado, que hacía las funciones de puente. Reconocemos las valiosas aportaciones de Woodfield y la documentada exposición de los avances que se produjeron en territorio italiano, irrefutables en la mayor parte de los casos desde nuestro punto de vista, no obstante, queremos incluir ciertas matizaciones respecto a la trayectoria de estos instrumentos en España. Las evidencias iconográficas, bien documentadas, demuestran que convivieron muchas tipologías. En realidad, más que una sucesión de avances en único sentido, dando lugar a una transformación lineal, lo que se produce, es una yuxtaposición de características. Todavía encontramos ejemplos de puentes adheridos en instrumentos verticales a finales del XVI, en convivencia con vihuelas de arco

ibéricas de puente flotante, pero con características propias, claramente diferenciadas de la viola da gamba italiana. La pervivencia de los ejemplares castizos, queda claramente demostrada en las alusiones a instrumentos construidos a la hechura extranjera y a su inclusión, como una nueva materia de examen, a finales del XVI. Convendría iniciar una investigación en profundidad en torno a la personalidad de las diferentes vihuelas de arco que se desarrollaron en la Península Ibérica y en América, donde nuevas imágenes vuelven a redundar en la rica diversidad de tipos, hasta bien entrado el siglo XVIII.

Avances como el puente curvo no se produjeron en la Italia del XVI, sino que mucho antes ya se habían desarrollado en instrumentos europeos de arco tañidos en el hombro y verticalmente. En paralelo, el abovedamiento de la tapa para contrarrestar la presión vertical se asocia a la presencia de este mismo tipo de puente, desde, al menos, el siglo XIV. La innovación de la “cintura aragonesa” se produciría precisamente para que el puente contara con mayor espacio y no rozara la tapa de las vihuelas y deriva de la presencia previa de puentes curvos en los casos en los que las cuerdas fueran heridas por el arco individualmente, o planos, en los casos en los que solo se buscaba frotar la prima o el bordón sin rozar otras cuerdas y, sobre todo, la tapa.

No puede entenderse el nacimiento de los instrumentos de la familia del violín sin tener en consideración los avances morfológicos y físicos que los instrumentos de arco experimentaron en la Península Ibérica en el siglo XV. Se acepta que estas innovaciones fueron claves en el desarrollo de la viola da gamba, pero por tratarse de una familia bien diferenciada, las teorías que explican el nacimiento del violín, miran de espaldas a esta realidad. Sin entrar en otras consideraciones, relacionadas con los antecedentes de otros aspectos de la personalidad organológica del violín, tan solo señalaremos de momento, como precedente morfológico clave e indiscutible, la innovación de la “cintura aragonesa”, que forma parte sustancial de un “genoma” que estos instrumentos comparten con las vihuelas de arco y las violas da gamba.

Establecer categorías diferentes en base a la presencia de diferentes puentes, es arriesgado. Algunas pertenecerían a familias distintas, pero otras solo serían variantes dialectales. Y, si los puentes indican diversidad, el resultado se multiplica al incluir la variable de las hechuras. Pero no hay lugar a dudas respecto a la convivencia de una diversidad de soluciones en paralelo, sin que necesariamente una preceda a la otra en una supuesta sucesión de continuidad evolutiva. Mostramos algunas imágenes que consideramos suficientes, para ejemplificar las referidas variedades:

### 1.- Vihuelas de arco, tañidas sobre el hombro y puente flotante y curvo:



**Figura 73** Fray Martín de Alpartir. Vihuela de hombro, Jaume Serra, 1361, *Coronación de la Virgen*, tabla superior del *Retablo de la Resurrección*, Museo de Zaragoza;



**Figura 74,** Virgen de la Leche, Santuario de Penella, Cocentaina, Alicante (detalle), Maestro de Villahermosa, fines del siglo XIV- Fotografía, La luz de las imágenes.

Este tipo de puentes, además de permitir herir las cuerdas con el arco por separado, acortaban considerablemente su longitud en relación a las de puentes pegados en la tapa, cuyo tiro era más largo, por quedar situado su arranque muy cerca de la culata. Jordi Ballester<sup>569</sup>, además supone que podrían moverse, subiéndolos o bajándolos, dando lugar a tiros de longitud variable, en un mismo instrumento. Esta posibilidad, propuesta no queda del todo clara, si tenemos en consideración que la arquitectura interior del instrumento estaba muy condicionada por la ubicación del puente y aunque hubiera un cierto margen de desplazamiento, no podría ser nunca muy significativo si afectar al equilibrio físico del instrumento. De nuevo apelamos a la experiencia práctica que nos aporta la construcción de instrumentos para despejar cuestiones como ésta.

### 2.- Vihuelas de arco, tañidas sobre el hombro y puente plano.

Algunas de estas vihuelas tenían puentes flotantes, como la de Juan de Oliver, otras, en cambio, puentes adheridos a la tapa, como, por ejemplo, la que aparece en *Virgen María con el Niño Jesús y ángeles*. Procedencia desconocida. Atribuida al Maestro de Armisén. Finales del siglo XV MNAC.

<sup>569</sup> BALLESTER, Jordi, "La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic", en *Recerca musicològica*, N°. 13, 1998, pp. 21-39.



**Figura 75 Fresco de la Crucifixión, Juan de Oliver, Catedral de Pamplona, 1335.**

### 3.- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente flotante curvo.

A esta categoría pertenecen algunas vihuelas de arco de los siglos XV y XVI y, también, las posteriores violas da gamba. Woodfield, constatando la presencia de un

puente curvo en el temprano ejemplo de Valentín Montoliu<sup>570</sup>, encontraba un obstáculo, dentro de la linealidad evolutiva de su teoría, y lo justificaba, alegando que era un ejemplo excepcional<sup>571</sup>. La verdad es que la calidad del trabajo de Woodfield hubiera merecido una reflexión un poco más profunda, no acomodando la realidad a la teoría, sino al revés. Este autor confió en la validez de la iconografía y emitió, a partir de ella, valiosas hipótesis, que se hubieran reforzado de no desmerecer las imágenes que contradecían su esquema evolutivo, reconociendo abiertamente que el puente curvo fue previo a la entrada de la vihuela de arco en Italia.



**Figura 76 - Virgen María con el Niño Jesús y ángeles. Procedencia desconocida. Anónimo, escuela aragonesa. Último cuarto del siglo XV. Colección particular, París (Francia). Vihuela de arco con el puente ligeramente curvado.**

<sup>570</sup> Figura 36

<sup>571</sup> WOODFIELD, *op.cit.*, p.71: "Arched bridges were exceptional at this period and so it is all the more curious that the earliest known depiction of a viol, the one from the Maestrazgo region" ..



Figura 77. (Izda) Detalle del retablo de la Virgen de la Leche (1468), obra de Valentín Montoliu. Restaurado con buen criterio por la Lus de las Imágenes, de donde procede esta fotografía.

#### 4.- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido plano.

Siendo muy abundantes los ejemplos, entre los instrumentos dotados de “cintura aragonesa”, mostraremos ahora dos, dentro de la categoría de instrumentos con “forma de ocho”. Las dudas que tenemos sobre este instrumento han impedido que todavía no hayan sido incorporados por los músicos actuales. Su abundante presencia estadística, en comparación con otros cordófonos, aconseja tenerlos más en cuenta e iniciar una línea de investigación conjunta entre organólogos, musicólogos, músicos y violeros. Quizá Covarrubias nos aporte la primera pista<sup>572</sup>:

<sup>572</sup> COVARRUBIAS, op.cit, p. 526. “Quál aya sido (la lira) y de qué forma, acerca de los antiguos, no lo acabamos de averiguar. La que oy se usa es de muchas cuerdas, y se tañe con un arquillo largo y haze suave consonancia, hiriendo juntamente tres y cuatro cuerdas, lo que no hace la vigüela de arco...”



**Figura 78** Cornelius de Holanda, retablo de la catedral de Lugo, 1531. En la mano derecha, el ángel llevaba un arco



**Figura 79** Asiento 27b del frontal la sillería decanónica, Juan Juan López de Velasco y Gutierre Giero (Sillería de coro, Catedral de Jaén, 1519-22).  
Fot. Fot. Arturo Aragón

##### 5.- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido ligeramente curvo.

Hemos considerado interesante mencionar una posibilidad que no está muy documentada en la iconografía, por lo que la tomaremos con todas las reservas. Conocemos únicamente este ejemplo, seguramente por tratarse de una variante excepcional del puente plano. Es un ejemplo ya tardío, de finales del siglo XVI, *Adoración de los pastores*. Anónimo. Finales del siglo XVI, Museo de Zaragoza. Como antes hablábamos, este tipo de vihuelas, tan abundantes ya desde el siglo XIV, no han sido “rescatadas” todavía entre los músicos, salvo muy puntuales excepciones<sup>573</sup>. El hecho de que este puente presente esta ligera curvatura, suma nuevos matices que enriquecen nuestra visión de la personalidad de estas abundantes vihuelas de arco.

<sup>573</sup> Construyó una vihuela de este tipo y fue utilizada por el vihuelista Fernando Marín en un concierto en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Nos sorprendió la calidez de sus voces, en una ejecución que incluía el habitual uso del arco, con el pulsado de las cuerdas, al modo de vihuela de mano, en el mismo instrumento.



Figura 80 Vihuela de arco. Detalle de *Adoración de los pastores*. Anónimo. Finales del siglo XVI. Precede del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza. Museo de Zaragoza, NIG 10105. Fotografía SELENIO, *Musas, Música, Museos*.



Figura 81 Vihuela de arco. Detalle de del puente, de la vihuela que aparece en la figura anterior. *Adoración de los pastores*. Anónimo. Finales del siglo XVI. Precede del Colegio de las Vírgenes de Zaragoza. Museo de Zaragoza, NIG 10105. Fotografía SELENIO, *Musas, Música, Museos*.

#### 6.- Vihuelas de arco, tañidas verticalmente y puente adherido con escalonamientos.



**Figura 82 Vihuela de arco vertical con puente pegado en la tapa. Maestro de Cabanyes. Escuela aragonesa/valenciana. (1501-1533). Museo Lázaro Galdiano de Madrid. NIG 8448**

Son puentes que presentaban un escalonamiento, al modo de minúsculas almenas y merlones, Las cuerdas podrían atarse así en diferentes alturas. Unas veces en la base, en esa especie de “merlones” bajos, o bien en la parte alta de las “almenas”. De ese modo, las cuerdas quedan situadas a diferente altura, accesibles o no al arco, o bien dispuestas para ser frotadas de forma independiente. Brown<sup>574</sup> y Remmant<sup>575</sup> se detuvieron en la observación de estos puentes, en diferentes ejemplos iconográficos que acreditan la extensa implantación de esta solución en Europa. Un claro exponente de este tipo de puentes aparece en la vihuela de arco de la pintura del Maestro de Cabanyes, Museo Lárazo Galdiano<sup>576</sup>. No solo encontramos puentes de este tipo entre los adheridos a la tapa, sino que también aparecen en otros ejemplos como, por ejemplo en una de las representaciones de la vihuela de arco de Memling, que pintó en varias ocasiones, apareciendo un puente flotante escalonado muy claro en su *tríptico de San Juan Bautista*, Kunsthistorisches Museum Vienna, 1485-1490<sup>577</sup>.

<sup>574</sup> BROWN Howard Mayer: “The trecento fiddle and its briges”, en *Early Music*, núm. 17. (1989), pp 308-329. Cita algunos ejemplos de puentes similares que localizó en la Italia del trecento: Virgen con Niño, de Cenni di Francesco di Ser Cenni, en la iglesia de San Lorenzo In Ponte a San Gimignano.

<sup>575</sup> REMMANT, Mary: “Fidde”, en New Grove, VI (1980), p.527-33; REMMANT, Mary: *English Bowed Instruments from Anglo-Saxon to Tudor times*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 25.

<sup>576</sup> Ver figura 37.

<sup>577</sup> Ver figura 29.

## 7.- Vihuelas de arco con doble puente curvo.

Tanto Remmant<sup>578</sup>, como Brown<sup>579</sup>, reflexionaron sobre la función de los puentes dobles de las por ellos llamadas *fiddle*. Prudentemente, no llegan a proponer una teoría concluyente, a la espera de que posteriores investigaciones pudieran resolver este, por el momento, enigma organológico. En todo caso, ambos hablan de los puentes dobles de los instrumentos de arco, pero hemos de recordar, que otros instrumentos, también lo llevaban, como por ejemplo, algunos laúdes<sup>580</sup>. Entre las vihuelas de arco son frecuentes. El primer instrumento documentado con cintura aragonesa, representado por Blasco de Grañén, ya iba provisto de dos puentes<sup>581</sup>. En la mayor parte de los ejemplos que hemos encontrado, el puente parece estar situado en el centro de la longitud de la cuerda, es decir, a la altura de la octava. Esta disposición podría permitir que al pulsar la cuerda con los dedos o al herirla con el arco, se produjera un armónico en las cuerdas con vibración al aire tras un ligerísimo roce en el puente medio. La estética del sonido de la época, parece admitir esta posibilidad, compartida de algún modo, por ejemplo con efecto producido por el roce de los arpiones en las arpas medievales. Pero esto solo podría ser viable, si los puentes medios estuvieran adheridos. Por otro lado, de ser así, este puente central podría convertirse en un obstáculo que bloquearía las cuerdas pisadas. Siendo instrumentos de órdenes dobles, sería posible que en él solo apoyara, o, en su caso, rozara, una de las cuerdas de cada orden. El enigma sigue abierto y será necesario recrear físicamente varios de estos instrumentos para descifrarlo. Pese a carecer de soporte documental fehaciente, no podemos dejar de exponer una mera intuición respecto a la posibilidad de que estos instrumentos correspondan con las llamadas “medias vihuelas”.

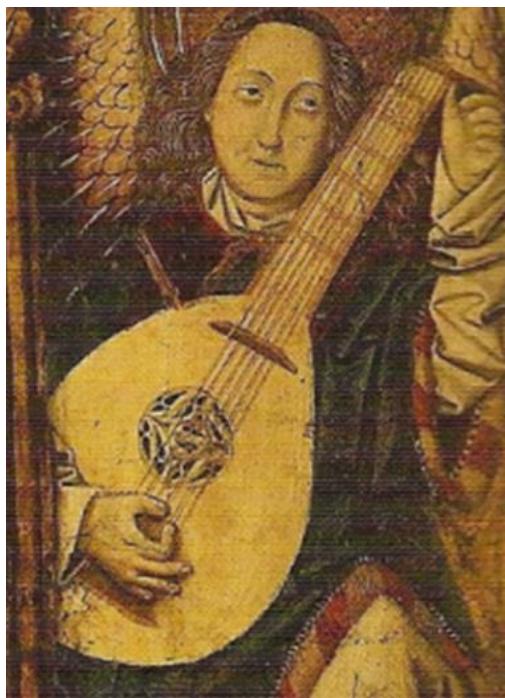
La vihuela de Grañén no permite observar si las cuerdas apoyan o no en cada uno de los dos puentes, porque están cubiertos por un protector, algo que volveremos a encontrar en otros instrumentos. Por ejemplo, en la vihuela de Jaime Cabrera, Museo Episcopal de Vic, con un puente intermedio similar a los dos de la vihuela de Grañén. En este caso, las cuerdas están claramente superpuestas sobre el puente medio.

<sup>578</sup> REMMANT, *op.cit.*, 1986, p. 64.

<sup>579</sup> BROWN, *op. cit.* pp. 321.322.

<sup>580</sup> Además del ejemplo de Bernat, mencionaremos otro, donde la calidad de la imagen nos permite gran nitidez: Virgen de la Leche, detalle de la tabla procedente de Albarracín, custodiada en el MNAC, ¿Maestro de Villahermosa?, último cuarto del siglo XIV.

<sup>581</sup> Figura 31.

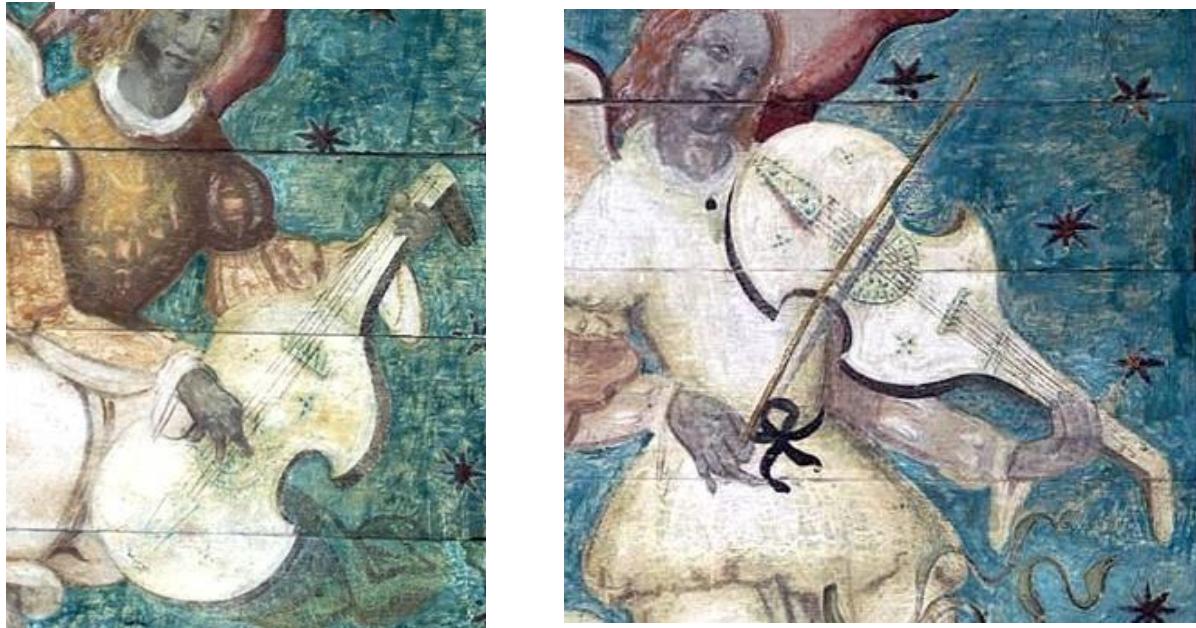


**Figura 83 Virgen de Gracia con el Niño y ángeles músicos. Retablo mayor del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza. Martín Bernat, hacia 1504. Colección Mateu, Museo del castillo de Perelada (Gerona).**



**Figura 84- Jaume Cabrera, Museo Episcopal de Vic, primer cuarto del siglo XV.**

Tras la utilización de la iconografía como fuente indispensable, volvemos a plantearnos, una vez, más la validez científica de estas imágenes. Por un lado, no podemos permitirnos renunciar a ella, por la ausencia de instrumentos originales, por otro, siempre hemos de ponderar su grado de verosimilitud. Es necesario, recopilar con mayor detenimiento toda la iconografía disponible, y reunir imágenes de calidad suficiente para sentar las bases de nuevas investigaciones. Tratándose de un fenómeno que no es netamente ibérico, sino que aparece muy extendido por toda Europa, cualquier ejemplo nos resultará interesante, siempre que aporte nuevas informaciones. Son especialmente significativas dos imágenes de un mismo instrumento, tañido una vez con los dedos y otra con el arco. Proceden del órgano de Abbey Eglise Saint Pierre et Saint Paul, Francia:



**Figura 85** Los dos instrumentos pintados en el órgano de Abbey Eglise Saint Pierre et Saint Paul, Francia.

Se trata de un instrumento provisto de cintura aragonesa, pero con la unión del cuerpo resonador y el cuello muy diferente del típico zoque español con hendiduras laterales. Por el arqueado superior de los aros en este punto, quizá ya se trate de la típica unión de resonador y cuello que se extendió en las violas da gamba. En este momento nos interesa observar la morfología del puente medio. Puede apreciarse con claridad que está escalonado, con dos niveles de diferentes alturas. Si se trata de un puente flotante, siempre tendría que tener alguna cuerda superpuesta, para que su presión lo inmovilizara, pero cabe la posibilidad, aunque improbable, de que estuviera pegado y, en este caso, sería posible el roce lateral de una de las cuerdas del orden, al vibrar sobre él. Aportamos este ejemplo francés para certificar la extensión de los puentes dobles en un amplio territorio, por un lado, y, por otro, por la peculiaridad del escalonamiento del puente medio. En todo caso, se trata de un asunto que merecerá posteriores investigaciones, una vez reunidos la mayor parte de las imágenes de que dispongamos.

### III.12 ARQUITECTURA DE LAS VIHUELAS. LA VIHUELA INTERIOR.

Con la transformación de los instrumentos tallados en un bloque único de madera, en los instrumentos formados por estructuras complejas, se produjeron una serie de cambios, necesarios para resolver los nuevos problemas físicos. Uno de los más complicados sería garantizar una unión firme y estable entre el mástil y el cuerpo del instrumento. En el grupo de los instrumentos con hechura de laúd, inicialmente casi no contaban con un mástil propiamente dicho, prácticamente integrado en el resonador. Más adelante, los laúdes implantaron un mango, o cuello unido al cóncavo. Más estable, era la solución de los laúdes aguitarrados, ya que las costillas lo abrazaban, prolongándose hasta la altura del clavijero.

Las vihuelas de arco, resolvían el difícil problema de la unión del mástil y el cóncavo, insertándose dentro del cuerpo resonador y abriendo unos cortes laterales que permitían incrustar los cercos a ambos lados. Este mango, en algunos ejemplares, que conocemos a través de imágenes pictóricas, parece proyectarse hasta a la misma culata, llegando incluso a sobresalirla, dando lugar a un apéndice interior que servía como soporte estable para las cuerdas o los cordales, sobre todo en instrumentos cerrados por piel o pergamino. Esta solución podría ser el precedente del posterior botón insertado en el tajo inferior y se puede apreciar, claramente, por ejemplo en la vihuela de arco del tríptico del Monasterio de Piedra, custodiado en la Real Academia de la Historia. Más adelante, se abandonaría ese esqueleto, sustituido por una estructura más liviana, en la que mástil y resonador estarían claramente separados. Sería entonces cuando se ensayaría la solución del zoque con ranuras laterales.

En muchas imágenes pictóricas e incluso en algunas esculturas, encontramos mástiles, o cuellos, muy gruesos. Paulatinamente irían perdiendo madera para facilitar su manipulación y aminorar su peso. Algunos ejemplos de la gran corporeidad de los mástiles, aparecen con claridad en instrumentos representados de costado. El progresivo estrechamiento del mástil, fue configurando de una forma paulatina, el volumen del llamado “zoque español”.



Figura 86. Vihuela de arco. Tríptico del Monasterio de Piedra, 1390, RAH. Foto SELENIO, *Musas, Música, Museos*.



Figura 87 Detalle del mango de la vihuela de Damián Forment. *Retablo de la Asunción de la Virgen*. Basílica del Pilar de Zaragoza. (1509-1518). Foto SELENIO.



Figura 88 (Izda) Vihuela de arco, detalle de la predela del retablo de San Martín, *San Martín enfermo*, Bernat Martí, (documentado entre 1469 y 1497). Obsérvese la robustez del mástil y la clara separación de las encoladuras de la tapa, aros y fondo. Iglesia parroquial de Daroca.

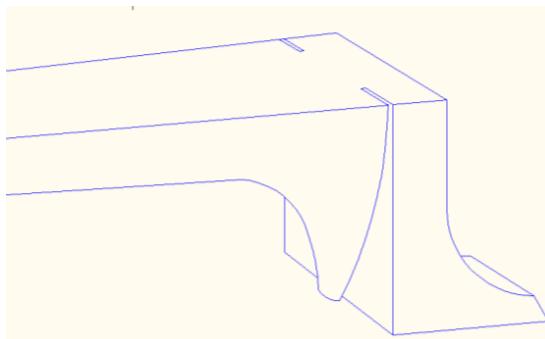
Tanto las vihuelas de arco, como las de mano, que mantuvieron sus rasgos morfológicos esenciales, así como otros instrumentos de cuerda ibéricos, adoptaron la solución de los aros, o cercos insertados. Esta estructura física condicionó la forma de construir los instrumentos y representó una variable clave en su evolución posterior y en el propio diseño de su cuerpo. El llamado zoque español, se mantuvo estable a lo largo de los siglos e incluso hoy, en líneas generales, permanece en las guitarras españolas, manteniendo en lo funcional, sus características originales, aunque posteriormente su silueta exterior, experimentara ligeras variaciones, hasta las formas habituales de la actualidad.

Como decíamos, el zoque español condicionó la secuencia de los procesos en la confección de los instrumentos. Antes de conformar los diferentes elementos que componen la caja de resonancia, el violero debía insertar los aros en el zoque, en primer lugar, en segundo, concluir la corona de cercos, o laterales, más adelante pegar el suelo o fondo, para concluir finalmente el instrumento, cerrándolo con la tapa o tabla armónica. El origen de este procedimiento, pese al nombre que se ha ido imponiendo, no podemos atribuirlo con absoluta certeza los talleres españoles, aunque fuera en sistema que ha prevalecido en España, incluso hasta las guitarras actuales. Era la solución antigua que ya se utilizaba en la confección de las vihuelas de arco, tañidas sobre el hombro, descritas en los capítulos anteriores, tan extendidas en los siglos XIV y XV en amplios territorios europeos. De hecho, podemos saber a través de la iconografía, que los instrumentos de hombros elevados no solo fueron habituales en la España del XV y del XVI, sino que también, por ejemplo, aparecen con relativa frecuencia en Alemania e incluso en Italia, aunque en este territorio poco a poco fueran sustituidos por un sistema diferente, que más adelante describiremos. Como veremos, la presencia de los “hombros elevados”, es una evidencia apreciable en la iconografía, que denota claramente la adopción de esta solución (fig.69).

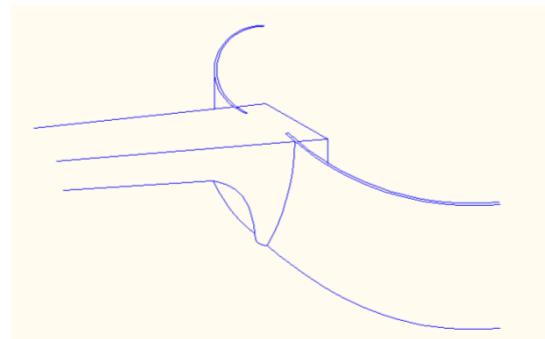
El sistema español, de insertación y el italiano, de adhesión, ofrecían ventajas e inconvenientes concretos a la hora de componer un instrumento. A continuación, nos detendremos, brevemente en la explicación del primero.

En los dibujos números 66 a 69, apreciamos la forma habitual de la disposición de un mástil y su correspondiente zoque, todo en la misma pieza. Podemos apreciar las ranuras laterales donde se insertan los aros o cercos. En el segundo de los dibujos, vemos el aspecto de esta parte del instrumento, una vez insertados los aros. Finalmente, en el tercero, mostramos las visiones frontal y lateral.

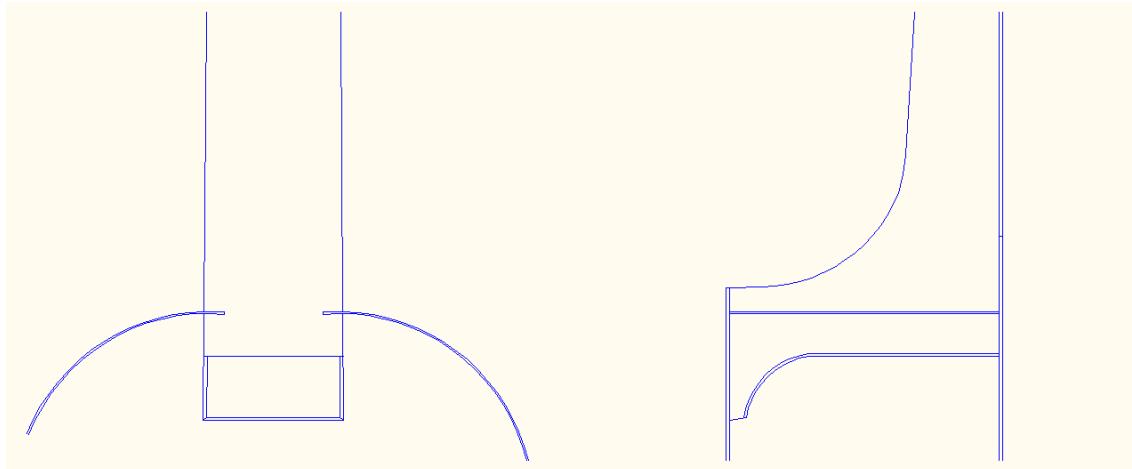
Los instrumentos construidos mediante este procedimiento, no pueden presentar los hombros caídos, como sucediera en las violas da gamba italianas, sino que su lóbulo superior, o es circular, cercano al círculo, o compuesto mediante dos círculos. La última de estas variantes, trazada a partir de dos círculos, permitía que se produjera, en ocasiones, una peculiar fisionomía, en la que los hombros aparecían mucho más elevados que de ordinario, como apreciamos en el dibujo inferior.



**Figura 5. Cuello, con el zoque, en el que se aprecian los cortes laterales que permiten insertar los aros, o cercos**



**Figura 4. Dibujo que muestra la forma de insertar los aros en el zoque.**

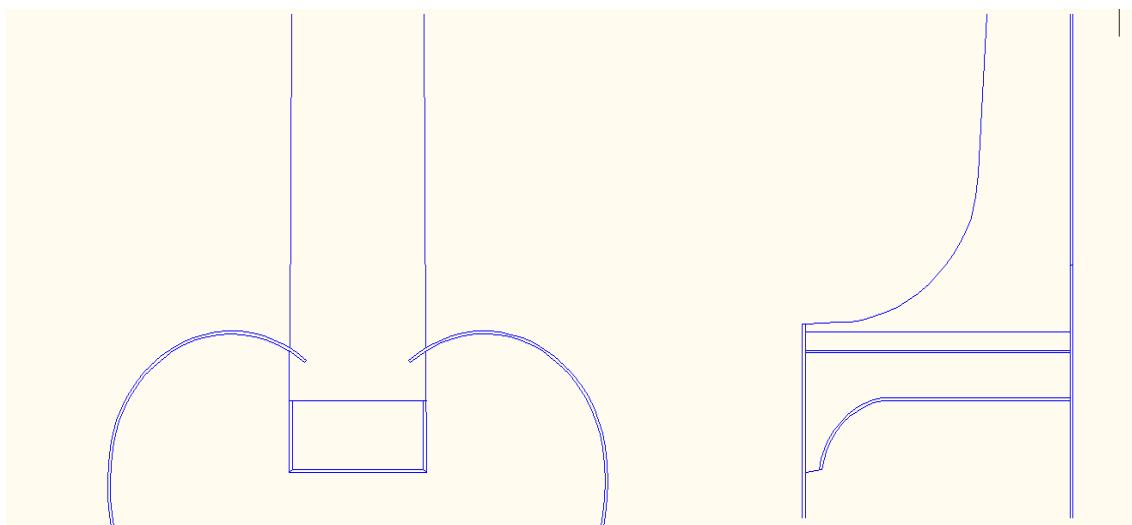


**Figura 6 Vistas superior y lateral del zoque y los aros, ya insertados en él.**

Este tipo de hombros elevados denota necesariamente el uso del zoque con hendiduras laterales, un sistema muy habitual en las vihuelas de mano y arco, pero no exclusivo de España, como antes decíamos. Algunos de los instrumentos del grabado de Pierre Woeiriot, 1562, que muestra al laudero Gaspar Duiffoprugcar (1514-1571)<sup>582</sup>, las violas de grandes escotaduras de los grabados incluidos en *Treatise Musica Getutsch*,

<sup>582</sup> Ver figura núm.2.

Sebastian Virdung's, 1511<sup>583</sup>; o de *Musica instrumentalis deudsche*, Martín Agricola, Son ejemplos del uso de esta solución por los violeros alemanes. En Italia encontramos claras evidencias de esta presencia, en la *Regola Rubertina*, de Sylvestro Ganassi, 1542.



**Figura 7 Los cercos latrerales, insertados en el zoque, en un instrumento de “hombros elevados”.**



**Figura 89.- Sylvestro Ganassi, *Regola Rubertina*, Venice 1542 Ejemplo de hombros elevados..**

<sup>583</sup> Ver figura 48.



Figura 90 (Izda). Vihuela de mano, Lázaro Galdiano. Es un típico instrumento de hombros elevados.

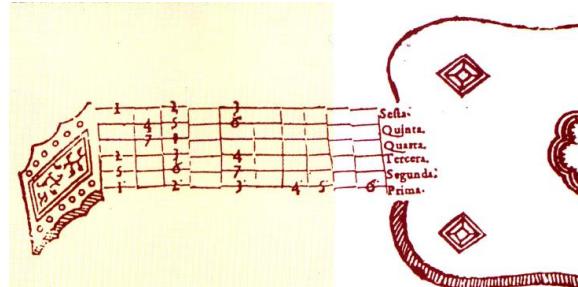


Figura 91 (Arriba) Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela. Luis Venegas de Henestrosa. Alcalá de Henares, imprenta de Juan de Brocar, 1557.

Antes mencionábamos cómo en Italia, en la familia de las violas de arco, se impuso una solución diferente, que consistía en adherir al cuello del instrumento, a un taco interior, con o sin cierta incisión en forma de cola de milano, que reforzaba la unión. Este segundo método, permitía construir la caja de resonancia completamente y de forma independiente, concluyendo posteriormente el instrumento con la adhesión del mástil. Los cercos laterales abrazaban este taco, dando lugar a una forzada caída de los hombros, lo que confería al instrumento un aspecto muy diferente de los descritos para vihuelas de arco o de mano españolas. En cualquier caso, algunas morfologías desarrolladas en Italia, inicialmente partieron del sistema de los aros incrustados, como el zoque español y más tarde, se transformarían.

Respecto al resto de las características de la estructura interna de los instrumentos de la familia de la vihuela, en sus versiones de arco y de mano, sabemos todavía muy poco. Algunas de ellas las conocemos por las vihuelas de mano conservadas, otras, tan solo las podemos intuir. Entre las primeras, están los refuerzos interiores, que tienen una gran importancia y nos orientan no solo sobre su cometido y naturaleza, sino también sobre los procesos que se siguieron en su construcción. Por ejemplo, observando la ubicación concreta de los refuerzos de lino, podemos saber que en la secuencia constructiva, una vez insertados los cercos en el zoque y cerrados inferiormente por la cula-

ta, se pegaba el fondo. Una vez realizada esta operación, se pegaban los refuerzos de la unión fondo-aros, con varias tiras de lino encolado.

Las tapas de las vihuelas Guadalupe y Chambure, se pegan directamente sobre los arcos, sin contraaros ni refuerzos de ninguna otra clase. La misma solución la encontramos en la vihuela de arco del convento de la Encarnación de Ávila y en la Guitarra de Ávila. Esta forma de construir es otra característica propia de los violeros españoles, ya que los italianos, pronto adoptaron los contraaros como solución para consolidar la adhesión de la tapa. Así lo testifica, por ejemplo la viola de Battista Ciciliano<sup>584</sup>. Tiene ya contraaros de madera en la unión de los arcos con el fondo y la tapa. Esta forma de construir, de algún condicionaba también la respuesta acústica. La tapa contacta con los arcos en un estrecho perímetro con sección de 1,5 mm aproximadamente. Esta característica propicia un funcionamiento peculiar, más liviano, menos “encorsetado”, que el que permiten los contraaros, aunque, como contrapartida, la unión sea menos estable.

Otra clara evidencia de las vihuelas de mano originales, que se conserva en instrumentos posteriores, es la presencia de tan solo dos barras flanqueando la boca, que apoyan en peones pegados en los arcos. Mientras, el suelo se refuerza mediante dos o incluso tres barras transversales. Este será un esqueleto básico que perdurará hasta el siglo XVIII, en las vihuelas de mano y en las guitarras<sup>585</sup>.

La mayor parte de las vihuelas de arco representadas en la iconografía con anterioridad al siglo XV, pertenecientes a las diferentes categorías de “puente flotante”, presentan algunas características que al ser observadas exteriormente, nos advierten de la dificultad y aún, la imposibilidad, en muchos casos, de poder introducir el alma en su interior. Bien, por tener bocas con cesura de lazos, bien por tener los puentes muy alejados de los oídos. Incluso el instrumento de arco conservado en el convento de la Encarnación de Ávila, no presenta señales de haber llevado alma nunca, aun siendo datable muy a finales del XVII o ya incluso a inicios del XVIII. Las vihuelas de puente adherido, tampoco llevaban alma. Por razones obvias, derivadas de su diferente equilibrio de fuerzas, ya que en éstas, las cuerdas no ejercen presión vertical hacia el interior del ins-

<sup>584</sup> Ver imagen en Woodfield, op.cit., p.79.

<sup>585</sup> Lamentablemente, muchas de las vihuelas y guitarras antiguas que se “re-construyen” en la actualidad y son utilizadas por notables vihuelistas, adulteran esta esencia, recurriendo a la adición de más barras, modificando los espesores históricos y colocando contraaros donde no los había. El resultado acústico, como es natural, nada tiene que ver con el pretendidamente imitado, aunque puedan oírse en la última fila de la sala de concierto.

trumento, sino que, por el contrario, tiran del puente del mismo modo que sucede en las de mano. Los instrumentos italianos de origen más temprano, tampoco llevaban alma<sup>586</sup>.

Respecto a la presencia o no de barra armónica pegada por la parte interior de la tabla armónica, en las vihuelas de arco españolas, nada sabemos. Algunos ejemplares italianos tempranos, incluso algunos violines, conservan tapas con la barra armónica situada justo bajo en eje longitudinal de la tapa, reforzando la unión de sus dos mitades<sup>587</sup>. Quizá esta solución pudiera heredar planteamientos de los primeros instrumentos de arco desprovistos de alma, ya que al imponerse ésta, la barra se desplazaría hacia el pie de los graves del puente, equilibrando la presión de las cuerdas.

La vihuela de arco atribuida a Gasparo da Salo (1575), conservada en el Ashmoleum Museum, se refuerza interiormente con una barra pegada bajo el eje de unión de las dos mitades de la tapa. Otro buen ejemplo de idéntica solución, es la viola en forma de ocho perteneciente a la colección Dolmetsch. Incluso instrumentos datables a principios del siglo XVII, llevaban la barra armónica pegada de esta manera, como en uno atribuido a Mayer, custodiado en el Berlin Instrumentenmuseum (MIN 5202)<sup>588</sup>. Christian Rault<sup>589</sup>, aporta otros ejemplos similares.

Tanto las vihuelas de mano, como las guitarras y las vihuelas de arco, aparecen ante nosotros, por las evidencias documentales conservadas, como instrumentos en los que prima una calidad suave, dulce. El ángulo formado por la alineación del cordal-puente-cejuela, en las vihuelas de arco era mucho más abierto que el que adquiriría más adelante en las violas da gamba. En todas las imágenes conocidas, el cuello de las vihuelas aparece alineado con la horizontal de la tapa en su unión con los aros. Para conseguir la oportuna elevación, necesaria para un juego completo del arco, por un lado, y conferir al instrumento la necesaria tensión para alcanzar una respuesta acústica satisfactoria, se utilizaba una cuña que separaba el diapasón del cuello. La sutileza de las

<sup>586</sup> La *violetta* de Santa Catarina de Vigri, convento del Corpus Domini, Bolonia, no tiene alma (1413 a 1463), ni la *lira da braccio* del Kunsthistorisches Museum de Viena, Andrea da Verona c.1511; tampoco la "viola da braccio" (c 1.530 ).

<sup>587</sup> La vihuela de arco atribuida a Gasparo da Salo (1575), conservada en el Ashmoleum Museum, se refuerza interiormente con una barra pegada bajo el eje de unión de las dos mitades de la tapa. Otro buen ejemplo de idéntica solución, es la viola en forma de ocho perteneciente a la colección Dolmetsch. Incluso instrumentos datables a principios del siglo XVII, llevaban la barra armónica pegada de esta manera, como en uno atribuido a Mayer, custodiado en el Berlin Instrumentenmuseum (MIN 5202).

<sup>588</sup> MOENS, Karel, "Der frühe Geigenbau in Süddeutschland », en *Studia organologica, Liber Amicorum for J. H. van der Meer Friedemann Hellwig (ed.)*, Tutzing 1987, pp. 349–388.

<sup>589</sup> RAULT, Christian, *How, when and where the specific technological features of the violin family appeared*, Michaelstein, 2007

voces de las vihuelas de arco, difería mucho de los instrumentos dotados de una mayor sonoridad, como el violín.

### III.13.- LOS CUERPOS CON “FORMA DE OCHO”.

Las vihuelas de arco y las vihuelas de mano presentan grandes coincidencias en lo que respecta a su morfología y muy especialmente a la forma de su cóncavo. El diferente uso musical condicionaría otras características estructurales apropiadas a cada especialidad, pero no hay duda alguna respecto a su similitud. Volvemos a encontrarnos ante el uso múltiple de una misma estructura, como ya sucediera en los casos antes mencionados de los instrumentos alaudados, cuyo cuerpo podría servir para diversas aplicaciones, o dicho a la inversa, diferentes instrumentos compartían morfologías similares. Quizá el motivo de este versátil uso de las mismas formas hay que buscarlo en los talleres de los violeros, donde, por un principio de economía se utilizaban los mismos moldes para fines distintos.

La descripción de Tinctoris del cuerpo de una vihuela, aun somera, ya nos habla de sus rasgos esenciales, comparándolos con los de un laúd. En primer lugar, la viola o vihuela sería de un menor tamaño: *Leutum multo majus ac testudinem est*. A diferencia del cuerpo “de tortuga”, del cóncavo del laúd, la vihuela era plana y con laterales casi siempre curvados hacia dentro *ista vero plana ac ut plurimum ex utroque latere incurvata*. Se trataba de un invento de los españoles, llamado *viola* por los italianos y españoles y *medio laúd* por los franceses: *quod ipsi ac italicici violam Gallici vero dimidium leutum vocant..* Parece que la descripción de Tinctoris no deja lugar a dudas sobre estos dos rasgos esenciales en las vihuelas, pero nos interesa en este momento aún más su afirmación sobre la forma en la que podrían ser tañidas, con arco o sin arco<sup>590</sup>, comentario que redunda en la plurifuncionalidad de similares cuerpos.

Los poetas suelen llamar testudo a la lira a causa de su forma, según hemos dicho, pero ahora se la conoce en todas partes con el nombre de laúd, quizás para distinguirla de otros instrumentos, derivados de ella, que con el tiempo se han elaborado en diversas regiones, como por ejemplo, el instrumento inventado por los españoles y que ellos y

<sup>590</sup> “Siquidem hispanorum invento, ex lyra processit instrumentum quod ipsi ac Itali violam, Galli vero dimidium leutum vocant”.....“Ex quanvis aliqui ad hoc instrumentum, id est leutum, quaslibet cantilenas....jocundissime concinuant, ad violam tamen sine arcu in Italia et Hispania frequentius. Viola vero cum arcu, non solum ad hunc usum, sed etiam ad historiarum recitationem in plerisque partibus orbir assumitur”. WEINMANN, Karl: *Jahannes Tinctoris (1445-1511) und seis unbekannter Traktat “De inventione et usu musicae”*, Regensburg-Roma, 1917, publica el texto original con una introducción de BAINES, Anthony, “Fifteenth century instruments in Tinctoris’s “De Inventione et usu musicae”, *The Galpin Society Journal*, 3 (1950), 19-26. Dado el gran interés de este texto, copiamos a continuación su traducción al castellano de POPE, Isabel: “Las vihuela y su música en el ambiente humanístico”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XV, (1961) pp. 364-376; texto en pg. 371-372:

los italianos llaman viola (vihuela) y los franceses medio laúd (demi-luth). La viola se distingue del laúd en que éste es mucho más grande y semeja más una concha de tortuga, mientras que aquélla es plana y casi siempre curvada hacia dentro por los dos lados. Hay otra viola, inventada igualmente por los griegos, según dicen, que se distingue del laúd no sólo por su forma (como la viola mencionada), sino también por la manera de encordarla y de tañerla. Esta tiene tres cuerdas sencillas afinadas a intervalos de quintas, lo cual es lo más corriente, o bien cinco cuerdas afinadas en quintas y unísonas.

Los instrumentos claramente incurvados representan el grupo más numeroso y perdurable a lo largo de la historia, de entre los compuestos por dos cercos enteros. La mayor parte de las vihuelas de mano, discantes y guitarras pertenecían a esta tipología, mientras que otros instrumentos, como las vihuelas de arco, en muchas ocasiones también se configuraron de este modo. Así lo encontramos en un nutrido grupo de imágenes representadas en pintura o escultura a lo largo del siglo XV o incluso inicios del siglo XVI. La inmensa mayoría de ellas se presentaban como un “ocho” más abultado en la parte inferior. Su forma era cercana a la que más tarde se impondría, desplazando a las demás, incluso ha llegado hasta nuestros días dando forma a las actuales guitarras.

Las representaciones iconográficas de vihuelas de arco en el siglo XV, pertenecientes a esta familia, son mucho más abundantes que las de vihuelas de mano. Algunos ejemplos de la tipología descrita para las vihuelas de arco, durante el siglo XV, los encontramos en la pintura anónima sobre tabla *La Coronación de la Virgen*, (1335), Fresco de la Crucifixión, Catedral de Pamplona; Pese a tener los cercos escasamente incurvados, ya presenta la clara preeminencia del lóbulo inferior, característica que se convertirá en un elemento usual de las vihuelas de arco posteriores.

Otros ejemplos interesantes son la vihuela de arco representada en la pintura anónima sobre tabla *La Virgen con el niño*, Colección Ruiz, Madrid; miniatura de un pasionario de finales de siglo, del Monasterio de Guadalupe titulada *La Resurrección*; la perteneciente a la miniatura del *Libro de Horas de Isabel la Católica*, de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial; la representada en la página inicial miniada de un manuscrito de la colección Amunátegui. Otros ejemplos similares aparecen en el *retablo de San Millán*, fechado en 1490, Iglesia Parroquial de San Millán de los Balbases (Burgos); en la vihuela de los frescos de la catedral de Valencia, 1474, en el *retablo de la Virgen*, de Jaume Cabrera, o en el tríptico *La vida de la Virgen*, Museo de Valencia.



**Figura 92** Retablo de San Millán, 1490, Iglesia Parroquial de San Millán de los Balbases (Burgos)



**Figura 93** Catedral de Valencia  
ángel tañendo vihuela de arco,  
fresco del altar mayor, catedral  
de Valencia, Paolo de San Leo-  
cadio y Francesco Pagano, 1474.



**Figura 94** Jaume Cabrera, Retablo de la Virgen, el Niño y ángeles músicos, primer cuarto del siglo XV, procedencia desconocida, Museo Episcopal de Vic.



**Figura 95** Detalle de la tabla central del tríptico *La vida de la Virgen*, Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pío V.



**Figura 96** *Coronación de la Virgen por Cristo y Calvario*. Retablo mayor de Tosos, Zaragoza.



**Figura 97** Cornelius de Holanda, retablo de la catedral de Lugo, 1531



**Figura 98 (Izda)** Asiento 27b del frontal la sillería decanónigos, Juan Juan López de Velasco y Gutierre Giero (Sillería de coro, Catedral de Jaén, 1519-22). Fot. Fot. Arturo Aragón.

Ya en el siglo XVI, encontramos nuevos ejemplos de esta configuración como la que aparece en el asiento 27b de la sillería de canónigos de la catedral de Jaén, o las de los retablos de la catedral de Lugo y catedral de Huesca. Con el tipo antes descrito, convive un segundo grupo de vihuelas de arco cuya caja de resonancia es mucho más estrecha. Su geometría mantiene el primitivo esquema de dos círculos muy distanciados, unidos por suaves arcos. Tres ejemplos claros de esta morfología aparecen en la *Asun-*

ción de la Virgen, obra del Maestro de Osma, en una pintura de Cristóbal Herrera (MNE) y en la fachada de la iglesia conventual de San Pablo, Valladolid.



Figura 99 Vihuela de arco de la catedral, tallada en medio relieve en alabastro. Retablo de Damián Forment. (1520-1534)



Figura 100 Maestro del Burgo de Osma, detalle de *La Asunción de la Virgen*, c. 1500, catedral de Burgo de Osma, Soria



Figura 101 Maestro de Cristóbal Herrera, 1501-1525, MNE Valladolid.



Figura 102 Tañedor de vihuela de arco. Medio relieve, fachada de la iglesia conventual de San Pablo, Simón de Colonia. Valladolid. Finales del siglo XV. Fotografía: Pepe Rey.

Las vihuelas de mano de dos cercos enteros, corresponden con las que habitualmente vienen llamándose “en forma de ocho”, pero dentro de este esquema aparecen variantes. Conocemos algunos ejemplos de vihuelas de mano con mayor abultamiento en el “pecho” del instrumento en relación a su “abdomen”, si se nos permite este símil. Vihuelas de mano de estas características las encontramos en ejemplos tempranos que aparecen en el bajorrelieve del retablo de la iglesia de Azaila (Teruel), en la orla de una página miniada de un libro de coro de la Catedral de Ávila, en la miniatura de la Vulgata de San Jerónimo, Catedral de Valencia, en el relieve del facistol del coro de la Catedral de Toledo, o en el mediorelieve pétreo de la Puerta de los Leones de Toledo.

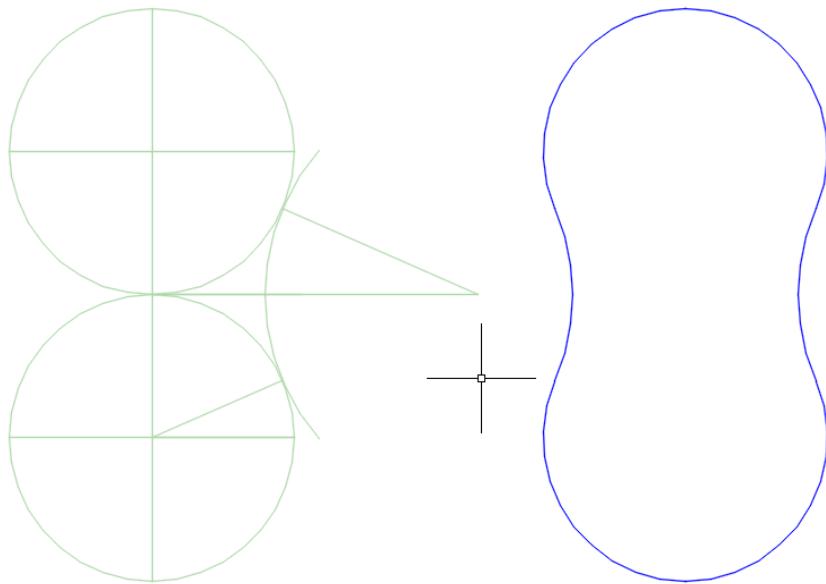
La mayor parte de las vihuelas de mano, no obstante, reiteran el mayor volumen inferior, como sucediera en muchas las vihuelas de mano del siglo XV. De entre éstas, no obstante, las posibilidades de composición geométrica son amplias y en las representaciones iconográficas encontramos numerosos testimonios de las diferentes variantes. A continuación intentaremos clasificar estas morfologías, en función del número de círculos que las componen, sus proporciones, relación y distancia entre ellos. Nuevamente insistiremos en los amplios márgenes de error que puedan surgir de la interpretación de las imágenes. En algunas de ellas, la geometría parece muy clara, en otras, más incierta, pero en su conjunto, nos ofrecen pistas muy interesantes que no podemos dejar de considerar y complementan la información de los escasos instrumentos originales que se han conservado.

Se repiten algunos elementos comunes en las trazas de los instrumentos estudiados, como su forma en ocho, la presencia de escotaduras más o menos pronunciadas y la utilización de círculos en la definición de las formas. El uso del compás es evidente al observar los semicírculos básicos en los que podemos desintegrar el cuerpo de las vihuelas. Así, cada vihuela se componía de dos o más círculos alineados o yuxtapuestos, con los que se trazaban el cuerpo superior y la base del instrumento, unidos entre sí mediante arcos exteriores, que definían las escotaduras. En definitiva, fueran cuales fuesen los casos, los modelos básicos se desarrollaron a partir de planteamientos geométricos muy ensayados en los siglos precedentes.

Intentaremos agrupar algunas de las representaciones conocidas en torno a los siguientes esquemas:

### 1.- Trazado del cóncavo a partir de dos círculos:

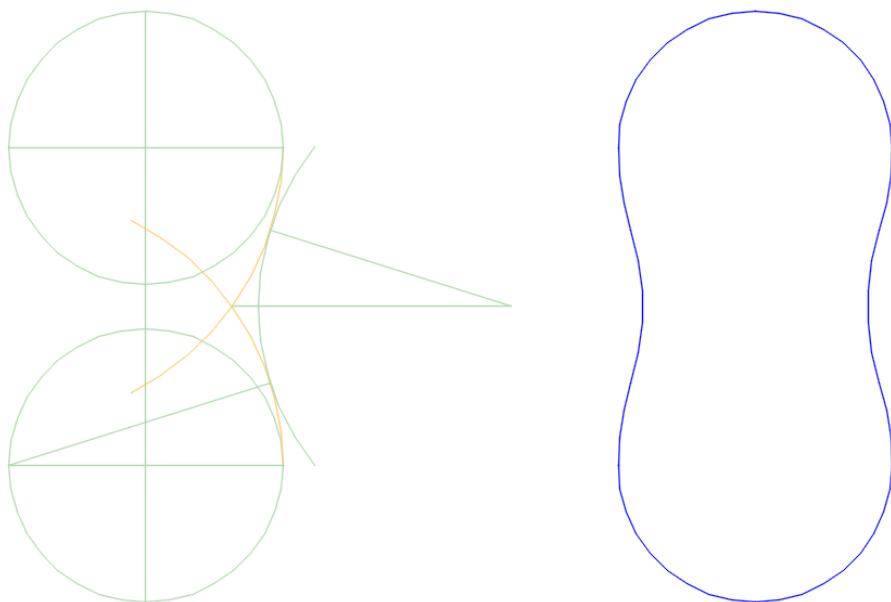
1.1.- Dos círculos del mismo diámetro que tangencian en el punto central de la composición, dando lugar a un cuerpo cuya anchura es  $\frac{1}{2}$  de la longitud, manteniendo la proporción dupla. Los círculos se unen mediante un arco de radio variable, que podría ser trazado con compás o a mano alzada.



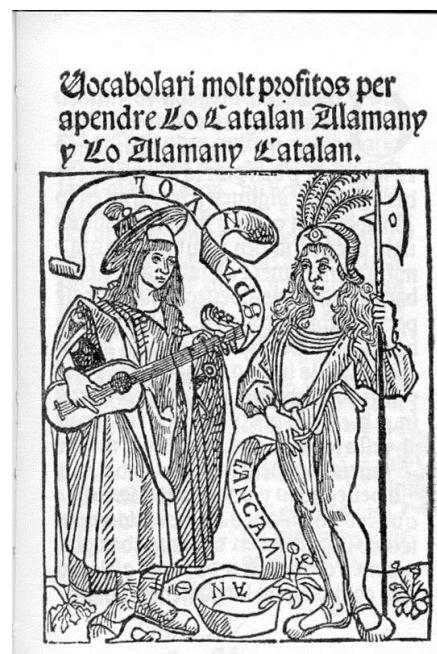
Un ejemplo que parece corresponder claramente a esta configuración es la vihuela representada en Juan de Juanes, Convento de Santa Clara de Gandía, mediados del siglo XVI.

**Figura 103. Convento de Santa Clara de Gandía, Juan de Juales. Vihuela de mano**

1.2.- Dos círculos del mismo diámetro algo más alejados que los anteriores.  
Para unirlos, se recurre a dos arcos auxiliares.



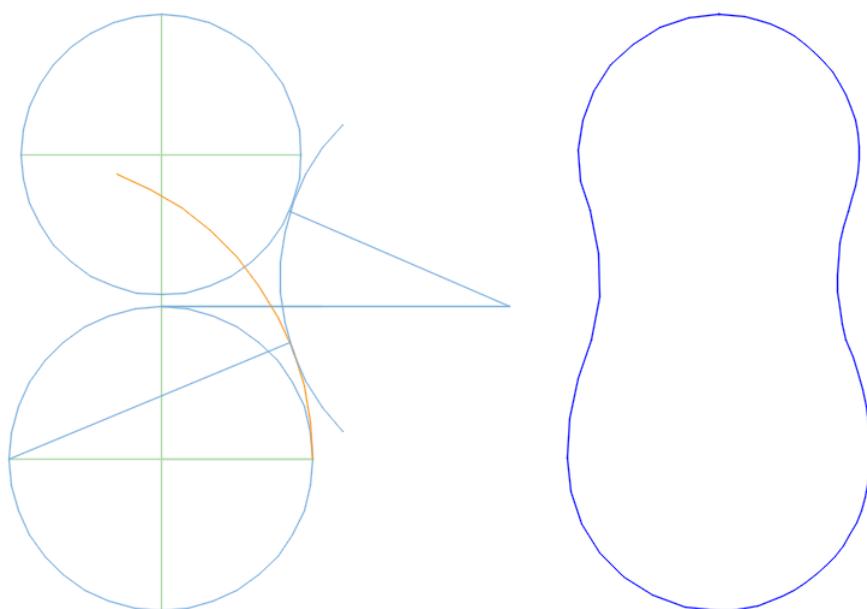
**Figura 104** Escultura del museo catedralicio de Ávila, s XVI . Ángel con vihuela o guitarra.



**Figura 105** *Vocabolari molt profitos per apendre Lo Catalan Alamany y Lo Alamany Catalan* de Joan Rosembach (1502).

Los ejemplos de Gandía y Ávila, nos recuerdan todavía la usual forma de muchas vihuelas de arco medievales ya mencionadas, de dos círculos unidos por arcos. La proporción entre los dos cuerpos es similar, manteniéndose la relación dupla en ambos entre la anchura y la longitud de la caja.

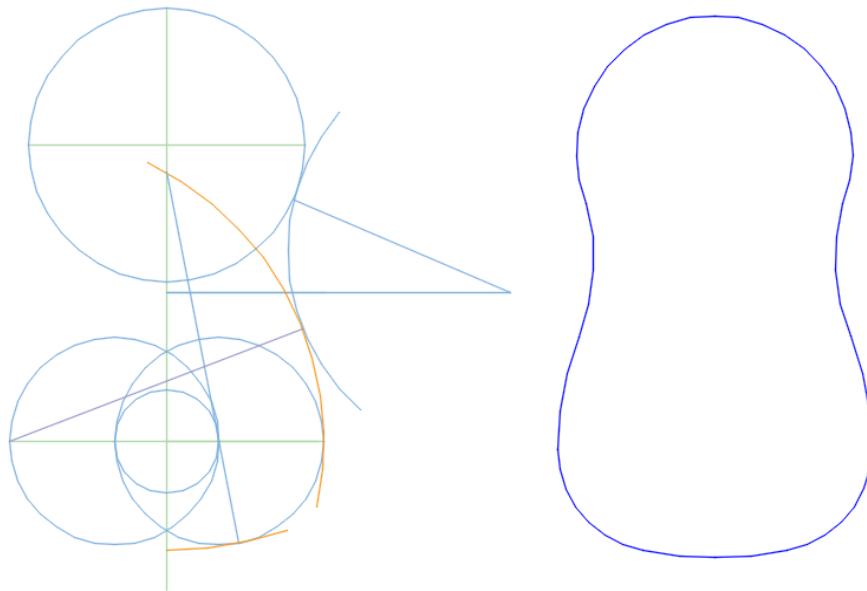
1.3.- Dos círculos de diferente diámetro, siendo menor el diámetro superior. Se mantiene el arco auxiliar de unión con el círculo inferior.



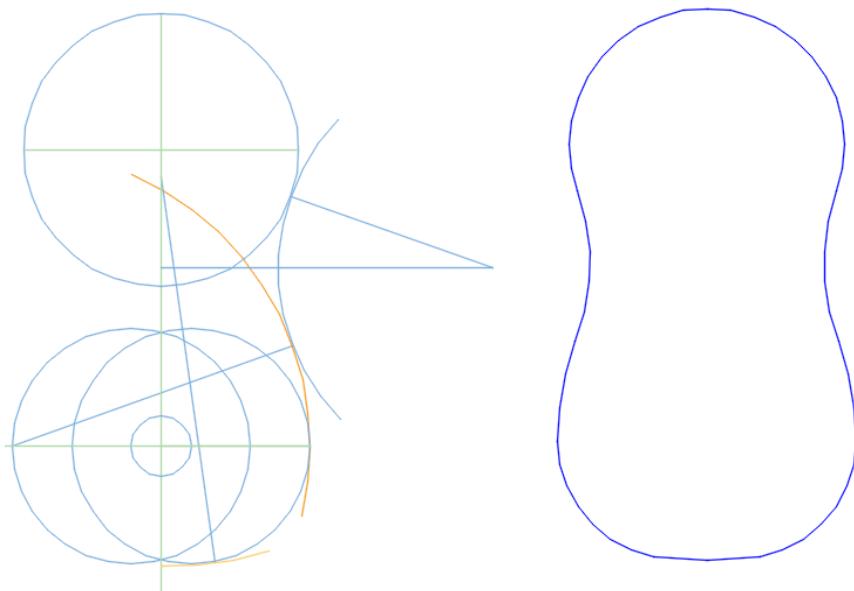
**Figura106, Detalle de Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago, con ángeles músicos. Óleo sobre tabla, 58x43 cm. (detalla). Juan de Juanes (Vicente Juan Masip), (1510-1579). Valencia, colección Vicente Lassala.**

## 2.- Mediante un círculo superior y dos círculos inferiores.

2.1.- Los dos círculos inferiores son parte integrante de una *vescica piscis*. Se mantiene el arco auxiliar inferior y se traza un nuevo arco desde el punto en el que este intersecciona con el eje vertical hasta la base de los círculos inferiores (color naranja).



2.2.- Idéntica composición geométrica que la del modelo 2.1, pero utilizando círculos más cercanos entre sí que en el *vescica piscis*.



Las diferentes variantes de los esquemas 2.1 y 2.2 pueden ser infinitas. A cualquiera de ellos pueden pertenecer los ejemplos siguientes:

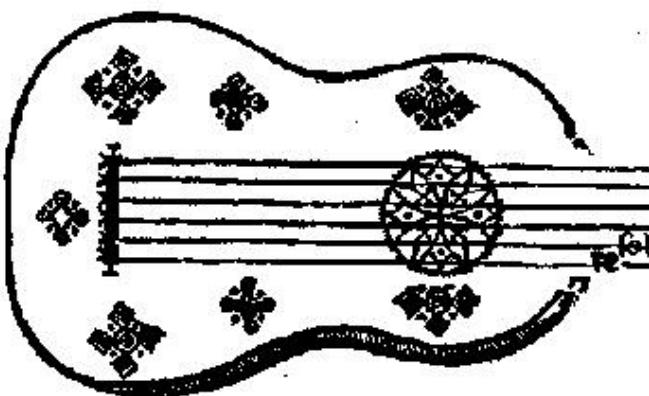


Figura 107 *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, Valencia, 1536.

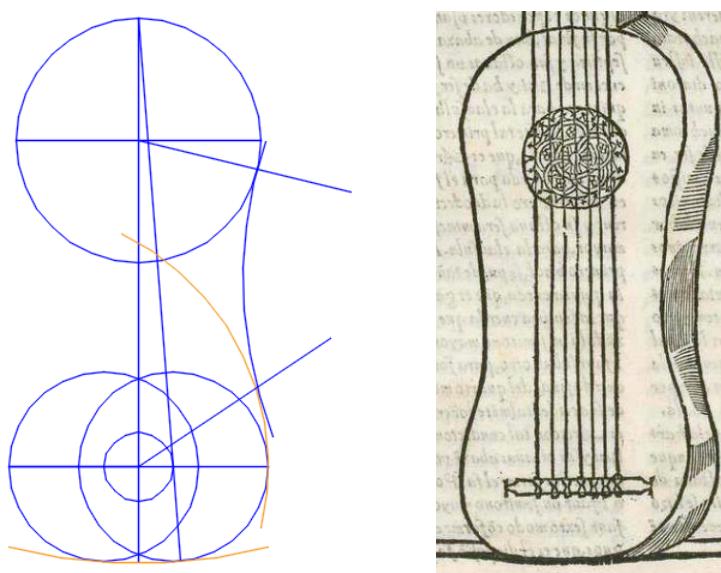


Figura 108 Intradós del arco de la fachada principal de la capilla de El Salvador de Úbeda, 1541. Fot. Carlos González.



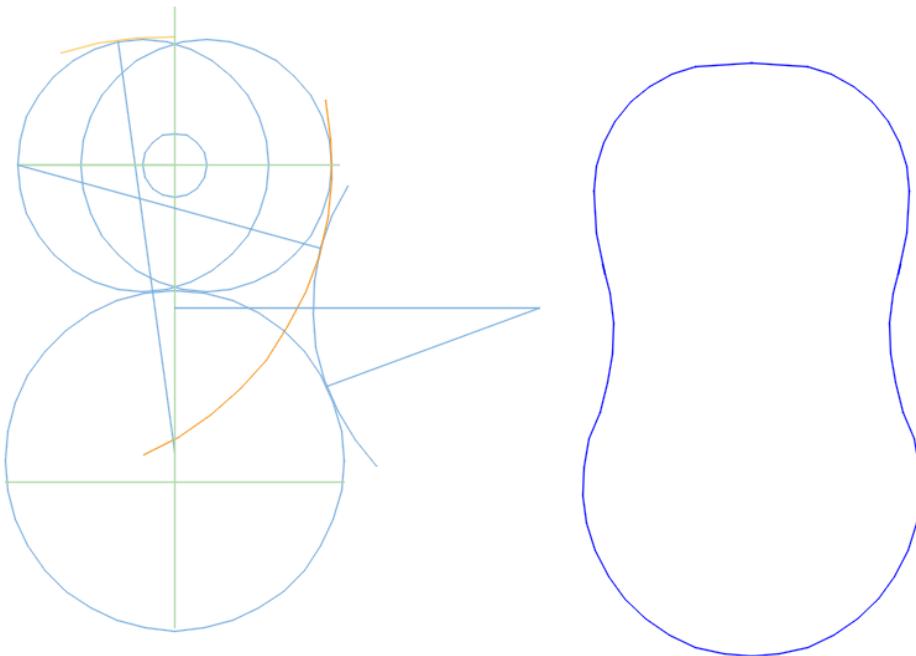
Figura 109 *Libro llamado Declaraciòn de instrumentos musicales*, Osuna, 1555.

Otro grupo de vihuelas, presentaban cajas más alargadas de lo habitual. En estos casos, la longitud del cóncavo era más del doble de su anchura. La *Declaraciòn de Instrumentos* de 1555 contiene un famoso grabado con una de estas vihuelas. La minuciosidad con la que está representado el lazo, nos hace pensar que el artista tuvo especial cuidado con la representación fideligna de este instrumento

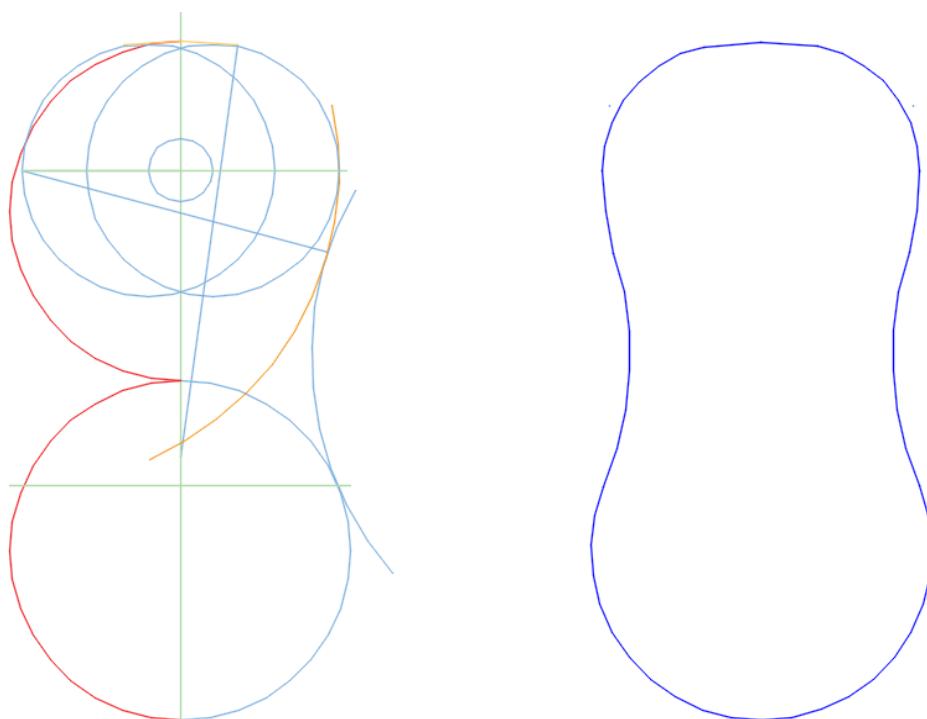


### 3.- Mediante dos círculos superiores y un círculo inferior.

3.1.- Los dos círculos superiores son tangentes al círculo inferior.



3.2.- Los dos círculos superiores y el inferior están más alejados que en 3.1. En este caso particular, el diámetro del círculo inferior, equivale a  $\frac{1}{2}$  de la longitud total. Volvemos a constatar en este caso la proporción dupla.





**Figura 110** Catedral de Toledo, *Puerta de los leones* (1452-1465), vihuelista. El lóbulo superior del cuerpo del instrumento, severamente escotado, es mucho más ancho que el inferior. Fotografía de Renata Takkenberg-Krohn



**Figura 111.** Detalle de la *Coronación de la Virgen*. Maestro de San Lázaro. Inicios del siglo XVI. Alencia, Colección González-Martí. Fotografía: Archivo Mas.

4.- Mediante dos círculos superiores y dos círculos inferiores. La unión de los círculos superiores para cerrar el cuerpo por arriba se resuelve mediante una línea recta, facilitando así su incrustación en el cuello.

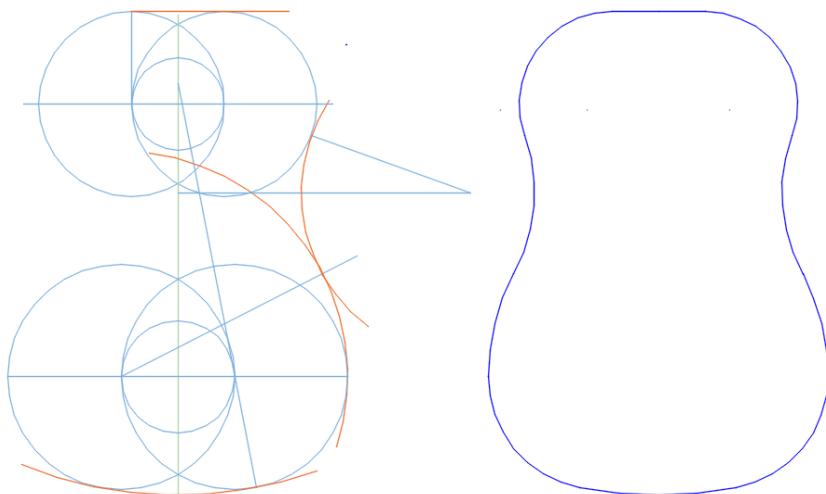




Figura 112 Detalle de *La Virgen con el Niño*, Andrés López y Antonio de Vega, inicios del siglo XVI, Iglesia de la Trinidad de Segovia. Fotografía, Archivo SEMA.

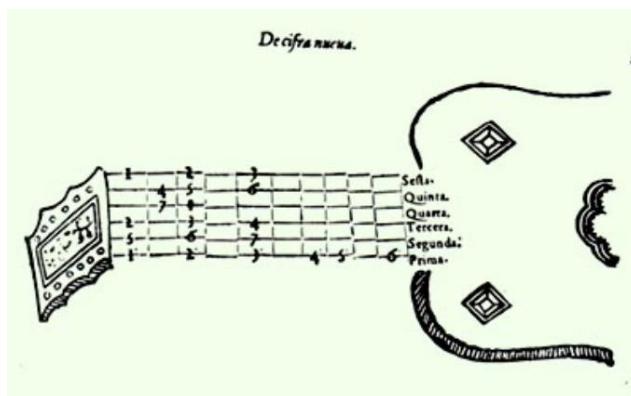


Figura 113 *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela*. Luis Venegas de Henestrosa. Alcalá de Henares, imprenta de Juan de Brocar, 1557.

Sobre este esquema, la vihuela de Venegas de Henestrosa representa una variante que consiste en no unir superiormente los dos círculos mediante un arco o una línea recta, como era usual, sino que queda “desnudo” el perfil marcado por los círculos de diseño, dando lugar a una elevación de los “hombros” del instrumento. Esta peculiaridad la encontramos también en la vihuela del museo Lázaro Galdiano y en algunas vihuelas de arco que estudiaremos más adelante.

El porqué de la elección de uno u otro tipo de traza pudo deberse a preferencias regionales o personales del violero. Parece que los únicos motivos que determinaban una u otra elección, así como la evolución de las trazas, eran estéticos. La forma antropomórfica tiene su correspondencia en los términos antiguos con los que se designan las diferentes partes del instrumento, propios de la anatomía humana: espalda para el fondo, costillas a los aros, cuello al mástil, coquete a la parte superior del cuello, cabeza al clavijero, etc. Todo lo dicho para las trazas de las cajas de resonancia de las vihuelas es de

aplicación para las guitarras, ya que según los tratadistas de la época Bermudo y Fuenllana, no había entre ellas diferencias desde el punto de vista de su hechura.

Tras la observación de varios de estos modelos geométricos, hemos intentado establecer itinerarios en la evolución de estos instrumentos. No podemos afirmar que esta evolución sea clara y que cada tipo o morfología corresponda con un período, porque parecen solaparse y convivir en paralelo. La explicación de esta enorme diversidad, habría que buscarla, precisamente, en otra de las características de la violería ibérica, que no solo permitía, sino que incluso exigía que cada violero supiera diseñar su propia “traza”, o plantilla. Volvemos, pues a redundar una vez más en el necesario conocimiento de unas bases mínimas de geometría práctica euclidiana. Además, la diversidad, suscita nuevas reflexiones que recogemos en el siguiente epígrafe.

### III.14.- ENTRE LA REGLAMENTACIÓN ESTRICTA DE LOS GREMIOS Y LOS MÁRGENES A LA CREATIVIDAD.

La experiencia personal adquirida en el proceso creativo y las búsquedas constantes de mejora, incluyen ciertos componentes de autoformación que se prolongarían durante toda la vida profesional de los violeros. Hasta qué punto estos procesos eran personales, basados en la intuición y la experiencia acumuladas, o quedaban sujetos también a influencias de los músicos y teóricos o interrelaciones con las élites sociales y culturales, son cuestiones que nos interesan.

El gremio, lejos de imponer esquemas inamovibles, no solo permite, sino que procura a los nuevos maestros cierto grado de libertad personal dentro de las normas. Este peculiar marco pudo ser uno de los factores que posibilitaron el desarrollo de variaciones constantes sobre los modelos básicos, según puede constatarse en la enorme diversidad de tipos pertenecientes a la misma familia que encontramos representados en la iconografía, ya desde los siglos medios. Merece ser recordada la reflexión de Umberto Eco sobre esta capacidad, extendida a todas las artes:<sup>591</sup> «La cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición (al contrario de la cultura moderna que finge innovar incluso cuando repite)»<sup>591</sup>.

Una vez alcanzada la maestría, los violeros podrían iniciar sus búsquedas para encontrar diseños propios, diferentes de los de su competencia, o, sobre todo, perseguir cualidades acústicas y estéticas superiores. Un buen reflejo de esta constante innovación lo encontramos en el gran número de moldes conservados en los talleres de algunos de los violeros más destacados. Mateo Arratia tenía entre sus herramientas, en 1575, dieciséis moldes para cítolas, guitarras y vihuelas<sup>592</sup>, Luys de Ayllón, en 1670, cinco moldes para hacer guitarras<sup>593</sup>, Joseph González, 12 moldes de guitarras grandes y tres para pequeñas<sup>594</sup>, Antonio de Medina, en 1674, once moldes<sup>595</sup>. E incluso Theodosio Dalp,

---

<sup>591</sup> ECO, UMBERTO, *Arte y belleza en la estética medieval*. Random House Mondadori, 2012, p.152.

<sup>592</sup> *Inventario del contenido del taller del violero toledano Mateo de Arratia*. AHPT, 30-06-1575, Prot. 1564, folios 930-933r. ROMANILLOS, *op. cit.* Apéndice documental núm. 13, pp. 479-480.

<sup>593</sup> *Inventario de los bienes de Luys de Ayllón*. AHPT, 31-10-1590. ROMANILLOS, *op.cit.*, Apéndice núm. 15, p. 485.

<sup>594</sup> *Inventario de bienes y de trebejos del taller que Josep González hizo después del fallecimiento de su esposa Isabel de Ortega*. AHPM, 9-05-1670. Prot. 11803, folios 161r-168r. ROMANILLOS, *op.cit.*, Apéndice documental núm., 19, pp. 497-498.

ya en 1715, incluye entre sus enseres veintiséis moldes diversos<sup>596</sup>. Estos hallazgos nos hacen suponer que los violeros españoles no utilizaban plantillas fijas heredadas, que hubieran dado lugar a instrumentos-copia y ni siquiera se limitaban a un solo modelo propio para cada tipo, sino que desarrollaban una ingente variedad de “hechuras”. La variación de trazas, diseños, modelos a lo largo de la carrera de los violeros hasta mediados del siglo XVI, no parece muy diferente de la que observamos en otros territorios europeos, pero mientras en otros países se va abandonando esta libertad creadora, en España se prolongará durante mucho más tiempo.

Las propias ordenanzas dejan bien clara la exigencia de conocimientos geométricos suficientes para que los nuevos maestros diseñaran sus propios instrumentos, con la ayuda de un compás, una regla y un cartabón. Las ordenanzas de Toledo de 1617, dicen al respecto que

se entiende que para acer la a de hacer primero el molde de papel y la ha de acer en presencia de los vehedores y exsaminadores y para averlo de acer no a de tener sino un cuchillo y compas y regla y un cartabón y no ha de usar de patron sino por lo que supiere y entendiere del dicho arte.

Pero, ¿la no utilización de patrones o plantillas previos permitiría a cada violero desarrollar sus propios modelos con total libertad?. Parece que no del todo, ya que estos diseños deberían estar sujetos a los tradicionales *tamaños, reglas y compases*. Los comentarios a las antiguas ordenanzas madrileñas de violeros en el informe Cana-Antoyne-Davout, hacen clara mención a la minuciosa reglamentación de todos los pormenores en medidas, materiales y proporciones, a los que se dedicaban nada menos que treinta y seis capítulos<sup>597</sup>:

Todo el contexto de los diez y seis capítulos manifiesta un loable desvelo por parte de los maestros en sostener el crédito del arte sobre cuyo punto insisten con la más diminuta prolixidad, preceptuando un aprendizaje de cinco años, prefixando (Pg. 79). ( tal vez menos oportunamente ) las medidas y proporciones de las citadas dos piezas; desmenuzando todas las circunstancias que se debían observar en la elección de materiales, y en el modo de emplearlos: decretando la irremesible destrucción de toda obra maleada, y queriendo extender sus visitas hasta las mismas tiendas donde se vendían las cuerdas y bordones; cosa á que no tuvo por bien asentir el Consejo, con respecto á las lonjas.

<sup>595</sup> *Carta de pago y recibo de dote otorgado por Antonio de Medina a favor de Catalina Rodríguez*. AHPM, 16-06-1674, Prot. 11629, folios 335-343. ROMANILLOS, *op.cit*, Apéndice núm. 20, pp. 503-504.

<sup>596</sup> *Inventario de bienes de Theodosio Dalp aportados en su matrimonio con Josepha Says de Medina*. AHPM, Carta de dote, 26-02-1715- Prot. 15277, folios 95-102r.

<sup>597</sup> Apéndice documental. Documento número 14.

En cualquier caso la diversidad de los instrumentos conservados y los testimonios iconográficos, parecen corroborar cierta capacidad de realizar *trazas*, como habilidad teórica que permitiría a los violeros españoles desarrollar modelos propios. Aunque no contamos por el momento con informaciones suficientes, en vista a los ejemplares conservados y a la iconografía, podemos constatar que en otros países pronto se tiende hacia una estandarización promovida por la demanda de instrumentos para grandes grupos orquestales, en los que se buscaría la repetición de modelos que poco a poco dieron lugar a tipos invariables todavía hoy vigentes. En trabajos posteriores convendrá estudiar, con mayor pormenor, y utilizando otros elementos de juicio, la divergencia de estos dos interesantes procesos, limitándonos por ahora, por lo tocante al gremio, a indagar sobre las posibilidades reales de libertad creadora de los violeros.

Al no contar con suficientes informaciones sobre unas ordenanzas como las de Madrid, que según los comentarios del informe de 1777, contenían un sinfín de detalles sobre medidas, proporciones, o materiales, nunca podremos llegar a conocer los ámbitos de libertad autorizados, pero parecen claros y reiterados. Los conocimientos en la geometría euclidiana práctica capacitaban a los violeros para desarrollar *trazas* propias. Pero estos diseños personales se confeccionaban utilizando un lenguaje común.

Tras el estudio de las corporaciones gremiales en varias ciudades, hemos constatado cómo los violeros, aun organizados, carecían de un gremio claro en ciudades tan importantes como Zaragoza. En otras, como Madrid<sup>598</sup>, las ordenanzas son tardías y en algunas, se promulgan ya en el siglo XVII. Las iniciativas tempranas de Sevilla, Granada o Málaga, las alusiones a los títulos propios del oficio, las cartas de aprendizaje, exámenes, etc, dejan clara la existencia de estas organizaciones, muchas veces agrupadas con otros oficios de la madera. En cualquier caso, los violeros no eran excepciones dentro de los mecanismos de control y protección gremiales de cualquier oficio artístico de la época. En este marco, existían ciertas normas de calidad, postulados teóricos transmitidos oralmente o recogidos en las ordenanzas, que sentarían las bases de un

---

<sup>598</sup> Sobre este asunto, de gran interés, sobre todo para el estudio de los violeros madrileños, aunque ya para el siglo XVII, ver: BORDAS, Cristina: "Musical instruments in Eighteenth-century Spain: Tradition and Innovation", *Spanish Music During the Eighteenth Century* (ed. por M. Boyd y J. J. Carreras). Cambridge University Press, 1998, p. 175-191. Edición española: "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", en *La música en España en el siglo XVIII* (Ed. José Máximo Leza, Cambridge University Press, 2000, p. 201-217).

mismo idioma. Dentro de él, se daba gran importancia a cuestiones que estudiaremos a continuación, como son las proporciones, los materiales y la ornamentación. Cada una de ellas será objeto de un nuevo capítulo.

### III.15.- APROXIMACIÓN A LA METROLOGÍA, PROPORCIONES Y TRAZADO DE LAS VIHUELAS “GUADALUPE” Y “CHAMBURE”.

Las vihuelas “Guadalupe” y “Chambure” son los dos únicos ejemplares construidos en España en el siglo XVI que se han conservado hasta nosotros. Para poder analizarlos geométricamente hemos partido del estudio de sus medidas, sometiendo estos datos a una doble reflexión, buscando las equivalencias entre las medidas actuales y los patrones de medición lineal antiguos y posteriormente examinando las proporciones entre las medidas de los instrumentos. Estos dos análisis son previos a la búsqueda de las normas geométricas que rigen la estructura hipotética de los planos, o trazas de los instrumentos, con la que concluimos el trabajo.

La información que nos aporta un estudio metrológico y de proporciones no únicamente es relevante desde el punto de vista de la aproximación a la geometría de las vihuelas y puede aportar otras informaciones que nos orientan sobre el posible origen geográfico de los instrumentos y los procesos de trabajo de los violeros.

Para la realización de este estudio, hemos examinado personalmente los instrumentos en sus respectivas ubicaciones<sup>599</sup>, tomamos nuevas medidas de los mismos, no solo de su silueta, sino también de las distancias de los elementos decorativos. Tras esta minuciosa toma de datos, hemos cotejado nuestras medidas con las aportadas por otros estudiosos. Aunque hablamos de los mismos objetos, las medidas a veces no concuerdan, diferencias sujetas siempre, por otro lado a márgenes de error.

#### III.15.1.- Los sistemas metrológicos antiguos.

La metrología es la ciencia que estudia los sistemas de pesas y medidas. Con anterioridad a la implantación del sistema métrico decimal convivían en los reinos de la Península Ibérica diferentes patrones de medición lineal. Las medidas antiguas eran variables *ratione loci, ratione temporis et ratione materiae*, es decir, presenta-

<sup>599</sup> Este capítulo viene a actualizar y complementar lo contenido en el artículo: MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier, “De la mesure des vihuelas”, en DUGOT, Joël, coord., *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2004, pp. 83-93. Con las conclusiones del estudio metrológico de la vihuela de París, se publicó en la revista de la Cité de la Musique el siguiente artículo:

ban diferencias en función del territorio donde se utilizaban, el tiempo en el que permanecían vigentes y la naturaleza del objeto medido. Las competencias en materia de control de pesos y medidas correspondían a las ciudades. Mediante sus ordenanzas municipales y algunos oficiales, como los “almutazafes” o “mayordomos”, las ciudades velaban por el respeto a sus pesos y medidas propios.

El poder político intentó en varias ocasiones unificar los sistemas con escaso éxito. En Castilla cabe mencionar, al menos, las tentativas de Alfonso X el Sabio en 1251, la de Juan II de Castilla en 1435, la de los Reyes Católicos de 1488 y la de Felipe II en 1568. En 1251, Alfonso X el sabio pretendió imponer la vara alfonsí y en el Ordenamiento de Alcalá de 1348, se optó por la vara de Castilla como patrón oficial. En 1435 se sustituye la vara castellana por la vara de Toledo, un octavo más larga que la anterior. Parece que en las unificaciones de los Reyes Católicos o en la de Felipe II no se alteraron sustancialmente los patrones, de modo que la vara de Burgos, adoptada en Castilla desde 1568, equivalente a 835,905 milímetros, era similar a los patrones lineales antiguos. Todas estas tentativas acabaron en fracaso y no se alcanzó en Castilla una verdadera unificación hasta la implantación del sistema métrico decimal. En cualquier caso, parece que aun siendo abundante la variedad de patrones, presentaban entre sí gran similitud, como puede comprobarse en la tabla núm. 13.

**Tabla núm. 14.- Medida en metros de algunas varas castellanas.<sup>600</sup>**

CIUDAD	MEDIDA DE LA VARA (METROS)
ALAVA	0,835905
ALBACETE	0,837
ALMERIA	0,833
CÁDIZ	0,835905
CIUDAD REAL	0,839
JAÉN	0,839
LEÓN	0,835905

<sup>600</sup> Datos extraídos de *Equivalencias entre las pesas y medidas usadas antiguamente en las diversas provincias de España y las legales del sistema métrico decimal publicadas por Real Orden, Dirección General del Instituto de Geografía y Estadística*, Madrid, 1886.

LOGROÑO	0,837
MADRID	0,843
MÁLAGA	0,835905
MURCIA	0,835905
TOLEDO	0,837 <sup>601</sup>

En Aragón encontramos una mayor uniformidad en los patrones de las medidas de longitud. Las Cortes de Monzón de 1552-1553 extienden a todo el reino el sistema de pesos y medidas de la ciudad de Zaragoza, con las dos únicas excepciones de las comunidades de Teruel y Albarracín<sup>602</sup>. Parece que el sistema aragonés ya estaba consolidado con anterioridad, al menos desde el siglo XV, con la vigencia de un patrón único: la vara aragonesa, equivalente en aquel momento a 768,95 milímetros, aunque finalmente, a mediados del siglo pasado su medida fuera de 772 milímetros<sup>603</sup>.

En el Reino de Valencia, encontramos de nuevo un grupo de medidas diferentes: 912 milímetros en Alicante y 906 en Castellón y Valencia, mientras que en Baleares la vara, media 782 mm. Cataluña presentaba un patrón distinto, denominado “cana”, equivalente a 1.555 mm (Barcelona), o “media cana”, más cercana a la vara aragonesa, 778 mm (Lérida). Navarra contaba con un patrón así mismo cercano al aragonés (785 mm.).

En resumen, los antiguos reinos españoles solían contar desde la Edad Media con sistemas metrológicos propios en los que predominaba un patrón oficial, aunque a pesar de los intentos de unificación, las ciudades nunca perdieron sus competencias en materia de control de pesas y medidas y en muchos casos subsistieron en ellas

---

<sup>601</sup> La Real Academia de la Historia custodia un conjunto de varas castellanas, con el número de inventario antiguo 683. Las piezas de acompañan con un documento de autenticidad fechado en 1791, con el siguiente texto Testimonio Auténtico sobre la exactitud de la vara de Burgos y de Toledo, cotejada con los patrones originales. La vara de Toledo está fechada en 1568. Este patrón de Toledo, mide 83,55 cm. Y el pie de Toledo 27,85. La vara de Burgos, 83,50 y el pie de Burgos 27,83; mientras que la vara de Madrid perteneciente a esta misma colección, mide 83,90 y el pie, 27,96 cm. MAIER, Jorge, Antigüedades siglos XVI-XX. Catálogo del Gabinete de Antigüedades. Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, pp. 50-51.

<sup>602</sup> A mediados del siglo XIX, la medida de la vara turolense era de 768 mm. *Equivalencias...*

<sup>603</sup> LARA IZQUIERDO, Pablo, *Sistema aragonés de pesos y medidas. La metrología histórica aragonesa y sus relaciones con la castellana*. Zaragoza, 1984.

patrones propios. En cualquier caso, los patrones eran muy cercanos entre sí, de modo que podían darse por válidos en las operaciones comerciales entre ciudades del mismo reino. Sus valores estaban agrupados, como hemos visto, en torno a los siguientes medidas:

VARA CASTELLANA.....835,905 mm.

VARA ARAGONESA.....768,95 mm.

VARA NAVARRA..... 785 mm.

VARA VALENCIANA..... 906 mm.

MEDIA CANA CATALANA..... 778 mm.

Frente a la diversidad de patrones, contrasta la unidad en el procedimiento de subdivisiones. La vara se dividía por dos procedimientos, bien en tres partes iguales, dando lugar a las tercias o pies, fraccionados a su vez en 12 pulgadas o 16 dedos; o en cuatro partes, las cuartas o palmos, subdivididos en 12 dedos:

#### MEDIDAS DERIVADAS DEL PIE:

1 Vara = 3 pies (tercias) = 6 sexmas (jeme) = 36 pulgadas = 423 líneas.

1 Pie = 2 sexmas (jemes) = 4 medias sexmas = 12 pulgadas = 144 líneas.

1 Pie = 16 dedos.

1 Sexma (jeme) = 2 pulgadas = 24 líneas.

1 Pulgada = 12 líneas.

1/2 pulgada = 6 líneas.

1 Línea = 12 puntos.

#### MEDIDAS DERIVADAS DEL PALMO:

1 Vara = 2 medias varas, o codos = 4 palmos (cuartas) = 8 ochavas = 48 dedos.

1 Palmo = 2 ochavas (cotos) = 12 dedos = 24 medios dedos = 48 cuartas de dedo.

1 Palmo = 16 minutos = 9 líneas

1 Ochava (cotos) = 6 dedos = 12 medios dedos = 24 cuartas de dedo.

1 Dedo = 2 medios dedos = 4 cuartas de dedo.

De entre las diferentes subdivisiones metrológicas antiguas, las más usadas eran el pie, la pulgada, el palmo y el dedo. La combinación de estas medidas daba lugar a infinidad de longitudes, pero los intervalos entre unas y otras solían ser amplios<sup>604</sup>.

<sup>604</sup> Información extraída de: LARA IZQUIERDO, Pablo, *op.cit.*; Donézar Díez de Ulzurrun, Javier M., “Toledo 1751. Según las respuestas generales del Catastro de Ensenada.”, en *Colectión Alcabala del Viento*. N. 18, TOLEDO. Madrid. 1990; “Felipe II. Los ingenios y las

### III.15.2.- Medidas premétricas utilizadas en la traza de la vihuela Guadalupe.

#### Primer procedimiento:

La vihuela conservada en el museo Jacquemart-André de París ha sido objeto de numerosos estudios. Cada uno de los investigadores aporta diferentes medidas de la caja de resonancia y antes de iniciar cualquier investigación conviene partir de unos datos que podamos considerar universales. Es posible que las diferencias hayan surgido al tomar unos estudiados como contorno válido el de la tapa o el fondo y otros el de los aros. Tras un análisis personal del instrumento, constaté que las medidas aportadas por Joël Dugot son las más precisas y serán las adoptadas para nuestro estudio<sup>605</sup>.

Para poder averiguar con la mayor exactitud posible los patrones utilizados en la configuración geométrica de la caja de resonancia de la vihuela de París, en primer lugar hemos de tener en cuenta que la traza original definiría el contorno del molde, de modo que restamos en todo su perímetro el posible espesor de los aros. Partiendo de las medidas aportadas por Joël Dugot y suponiendo un espesor medio de los aros de 1,5 milímetros, las medidas hipotéticas del molde serían las siguientes:

#### Dimensiones hipotéticas del molde

Medidas totales ( J.Dugot )	Medidas del molde
Longitud total: 581	578
Anchura superior: 302	299
Anchura inferior: 322	319
Anchura central: 273	270

En vista del cuadro en el que reflejamos las medidas de la vara en sus diferentes variedades geográficas, iniciamos el estudio de las equivalencias de cada valor.

1.- Longitud total del molde: 577 mm.

Las dos unidades más cercanas a este valor serían por defecto los tres palmos aragoneses (576,71 mm.) y por exceso las veinticinco pulgadas castellanas (580,5

---

máquinas. Catálogo de la exposición en el Real Jardín Botánico". Sep-Nov. 1998. Madrid. 1998. En el mencionado estudio metrológico de Javier Martínez se incluyen tablas que incluyen un gran número de valores, en milímetros, desivados de las subdivisiones en pies, el palmos y de las combinaciones de ambas, MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier, *op. cit.* pp. 85-87.

<sup>605</sup> DUGOT, Joël, "Un nouvel exemplaire de vihuela au musée de la musique?", en *Luths et luthistes en Occident. Actes du colloque organisé par la cité de la musique*. 13-15 mayo 1998, París, 1999.

mm.). Encontramos dos poderosas razones para optar por la primera equivalencia: en primer lugar es más próxima, ya que la medida castellana dista del valor inicial en 2,5 mm. Por otro lado consideramos que un palmo es una subdivisión más neta de la vara, frente a las veinticinco pulgadas castellanas.

2.- Anchura superior: 299 mm.

La anchura superior del molde coincide con el diámetro del círculo auxiliar que perfila esta parte del “ocho” de la caja de resonancia, como veremos. Esta circunstancia nos permite estudiar esta medida como un diámetro o dos radios iguales a la mitad de su longitud (149,5 mm.). De entre todos los valores cercanos de las medidas antiguas, volvemos a encontrar en el sistema aragonés la mayor proximidad. Catorce pulgadas aragonesas sumaban 299,03 mm. De entre las demás medidas, el segundo valor en proximidad es el de las trece pulgadas castellanas (301,855 mm.) que dista algo más que el aragonés (2,855 mm.) y además su radio sería un múltiplo difícil: 6, 5 pulgadas castellanas frente a las 7 aragonesas..

3.- Anchura inferior: 319 mm.

La anchura inferior del molde sería el resultado de la yuxtaposición de los dos círculos secantes auxiliares que componían la traza de la parte inferior del cuerpo del instrumento, de modo que en este caso no cabe la división de esta medida en dos mitades. De cualquier forma, por tercera vez es el sistema aragonés el más cercano. Las quince pulgadas aragonesas sumaban 320,39 mm., con un exceso de 1,39 mm. A esta medida tan sólo se acercaban las 15 pulgadas de la media cana catalana (323,33), pero nuevamente su error es superior al aragonés, 4,33 mm.

4.- Anchura central: 269 mm.

En este caso no encontramos ninguna equivalencia clara. La más similar es la del sistema balear, en el que un pie medía 260,667 mm. Sin embargo, esta medida está tan alejada que no creemos que pueda ser adoptada como válida. No es de extrañar esta falta de equivalencias ya que la anchura central de la caja de resonancia no parece un valor premeditado, sino resultante del trazado de los arcos tangentes a los círculos superiores e inferiores.

**Segundo procedimiento:**

Otro método de investigación consiste en fraccionar las diferentes medidas entre varios divisores hasta encontrar valores homogéneos. La media de estos resultados, reflejados en la tabla número 14, vuelve a aproximarse a la pulgada aragonesa, (21,36 mm.).

**Tabla núm. 15.- Medidas de la traza de la vihuela Guadalupe.**

Dimensión	Milímetros.	Id.molde	Fracción.	Unidad antigua mm. (pulgada)
<b>Longitud total del instrumento</b>	1010			
<b>Longitud de la caja de resonancia</b>	<b>581</b>	577	<b>27</b>	21,37
<b>Anchura de la caja, superior</b>	302	299	14	21,35
<b>Anchura de la caja, central</b>	273	269	12,5	21,52
<b>Anchura de la caja, inferior</b>	322	318	15	21,2
<b>Anchura de los aros, zona que</b>	66			
<b>Anchura de los aros, talón</b>	77			
<b>Diámetro de la boca</b>	74		3,5	21,14
<b>Distancia entre el centro de la boca y la base de la caja</b>	402		19	21,16
<b>Anchura frontal del mástil, a la altura de la cejilla</b>	45			
<b>Anchura frontal del mástil, en la unión con la tabla armónica</b>	54		2,5	21,6
<b>Espesor superior del mástil</b>	21		1	
<b>Espesor lateral inferior del mástil</b>	31			
<b>Longitud del clavijero</b>	177			
<b>Espesor superior del clavijero</b>	10			
<b>Espesor inferior del clavijero</b>	17			

### III.15.3.- Distancias entre los grupos decorativos de la vihuela Guadalupe.

Una vez analizada la traza de la caja de resonancia, comprobamos las distancias entre los elementos ornamentales. Las taraceas están situadas a lo largo del eje longitudinal de la tabla armónica, formando grupos decorativos o dispuestas simétricamente a ambos lados. Al estudiar las pautas geométricas en las que se basó el artesano para determinar la ubicación de las incrustaciones nos encontramos con algunos problemas, ya que los ejes de los grupos decorativos no siempre son equidistantes y a primera vista parece caprichosa la definición de los espacios donde se incrustaron las taraceas, sin embargo, tras una minuciosa observación encontramos un módulo longitudinal cercano en unas décimas, unas veces por exceso, otras por defecto, a 74 mm. que se repite en los siguientes casos:

- \* Diámetro de la boca central tomando como perímetro el fileteado (74,3 mm).
- \* Distancia que separa el centro de la boca mayor con las líneas de taraceas números 1 y 3, (73,75 mm.).
- \* Mitad de la distancia entre las líneas decorativas 3 y 4, (74,3 mm).
- \* Distancia entre el centro del círculo izquierdo del fondo y el eje longitudinal del fondo. El círculo derecho está algo más próximo (72,5, quizás como resultado de los ajustes de las piezas radiales del fondo en el eje de unión.

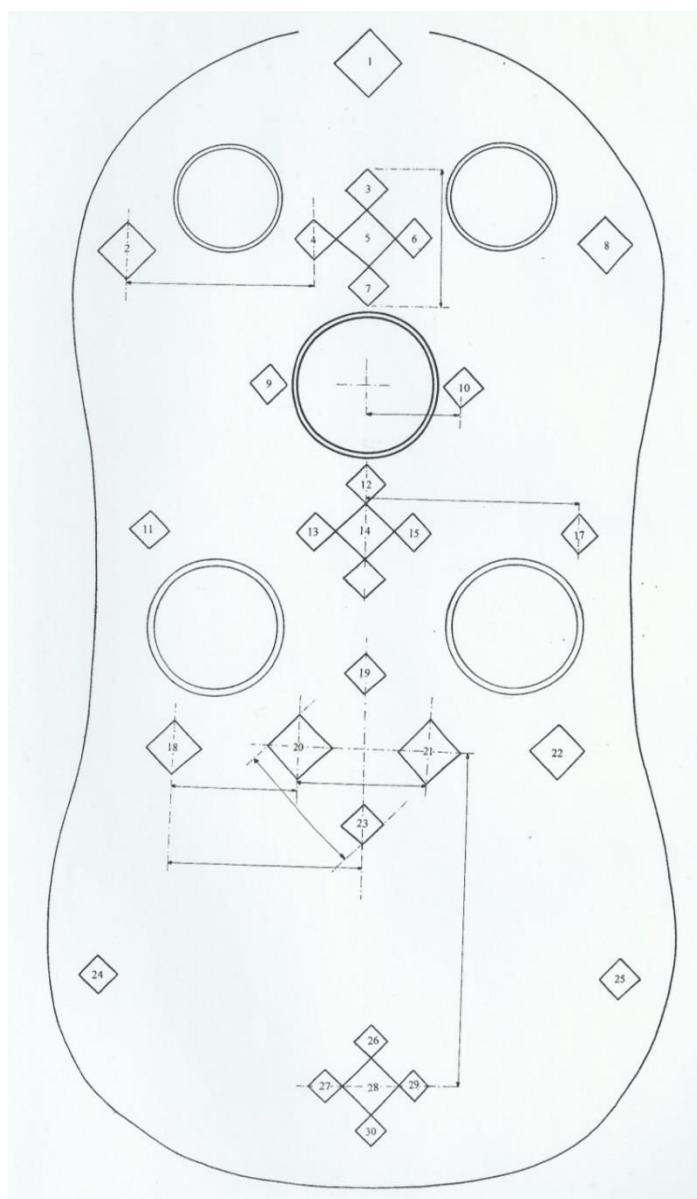
Este tipo de módulos longitudinales, en la época eran llamados “tamaños” y se trasladaban de un sitio a otro mediante las puntas del compás<sup>606</sup>. En adelante nos referiremos a este módulo como “T”. La unidad descrita es una subdivisión casi exacta del radio del círculo superior de la caja de resonancia, equivalente a 1/2 del mismo y cercana al valor de las 3,5 pulgadas aragonesas (74,7 mm).

Enmarcando la silueta de la caja de resonancia en un rectángulo hipotético, cuyos lados mayores coincidirían con la longitud total de la caja, el violero trazaría desde los dos extremos sendos ejes a cinco pulgadas de distancia de aquellos. Estos

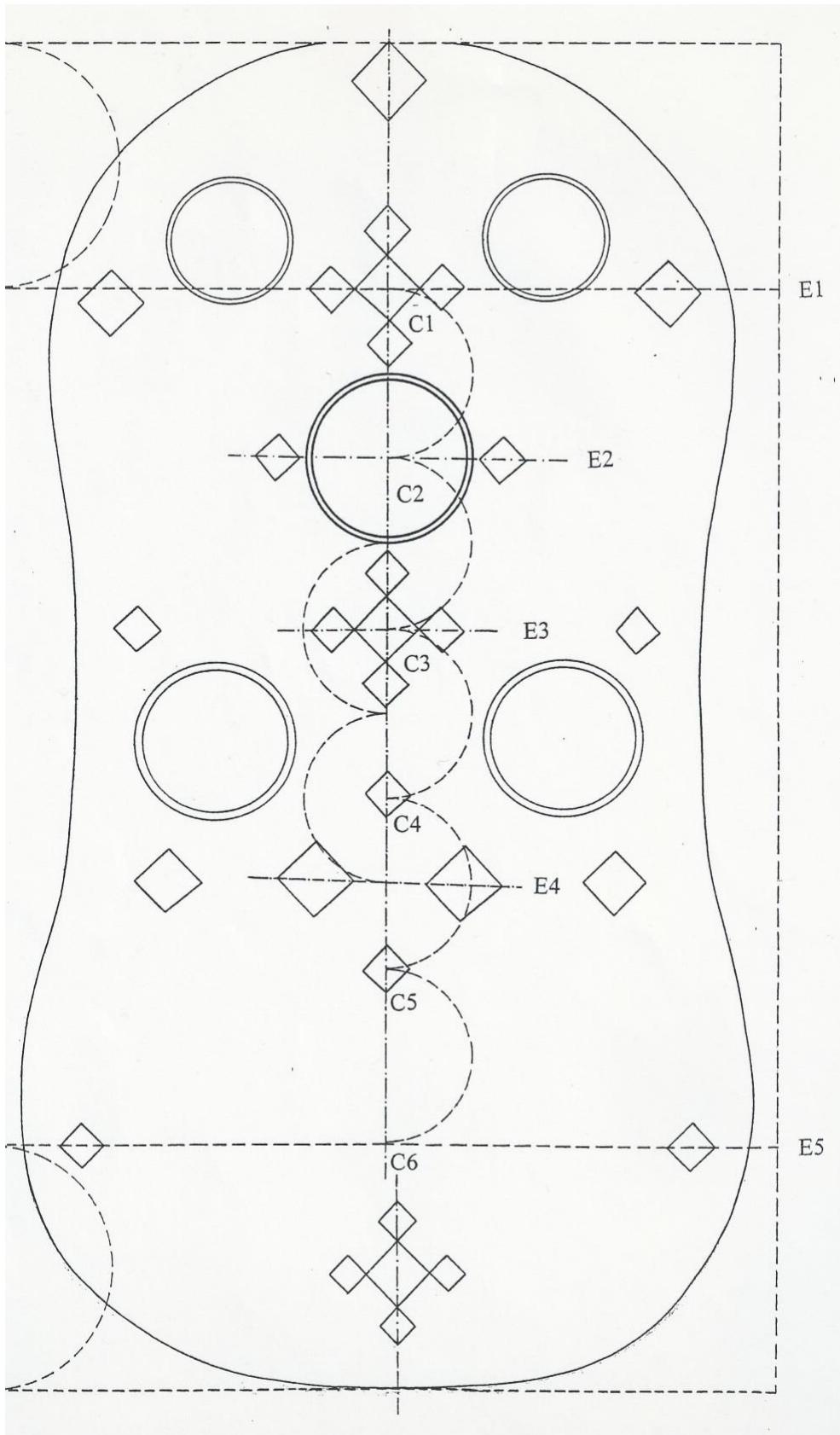
<sup>606</sup> López de Arenas, Diego. *De la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes, con la conclusión de la regla de Nicolas Tartaglia, y otras cosas tocantes a la ieometría y puntas del compás*. Sevilla, 1633, reed. Madrid, 1912. No estimamos relevante la diferencia en décimas de milímetro que apreciamos en cada medición y la atribuimos a la falta de precisión en los métodos de trabajo de la época. Basta comprobar las frecuentes desviaciones en los ejes horizontales y verticales de las taraceas o las diferencias en las distancias de los lados de los cuadrados para comprobarlo.

dos primeros ejes transversales marcarían la ubicación de las líneas de taraceas números 1 y 5 y a la vez servirían como punto de partida de los módulos “T”.

Iniciando la medición desde la línea decorativa nº. 1, abriendo el compás en una anchura equivalente a “T”, marcamos un punto en el centro del cuadrado central de la composición superior de taraceas (C1) de allí al centro de la boca (C2), desde donde la punta del compás nos lleva al centro de la composición de taraceas central (C3), a un punto situado unas décimas por debajo del eje de un cuadradito de taracea (C4), al eje de la siguiente taracea (C5) , para concluir en la línea 6 ( C6).



**Figura 114 Distancias entre los grupos decorativos de la vihuela Guadalupe.**



**Figura 115 Distancias entre las taraceas de la tapa armónica de la vihuela Guadalupe.**

En el dibujo n. 2 hemos numerado cada una de las taraceas para su identificación.

A partir de ahora utilizaremos las siguientes abreviaturas en cada cuadrado:

- EV: eje vertical , seguido del número de cuadrado correspondiente, ej.: EV1
- EH: eje horizontal.
- A: lado superior izquierdo.
- B: lado superior derecho.
- C: lado inferior izquierdo.
- D: lado inferior derecho.

Hemos encontrado cercanía con las medidas aragonesas antiguas en los siguientes casos:

**Tabla núm. 16. Medidas entre los grupos ornamentales de la vihuela Guadalupe.**

DEFINICIÓN DE LA MAGNITUD	VALORES EN MM	VALORES DE UNIDADES ARA-GONESAS ANTI-GUAS	ERRORES, EN DECIMAS DE MM.
Distancia entre EH1 y EH3	64	3 pulgadas.	0
Distancia entre EV2 y EV4	95	6 dedos.	12
Longitud del eje vertical de los cuadrados 3-5-7	69	1 pulgada y 3 dedos	4
Distancia entre el centro de la boca mayor y EV9/EV10	48	3 dedos	0
Distancia entre EV11/EV17 y EV14	108	5 pulgadas	12
Distancia entre EV20 y EV21	64	3 pulgadas	0
Distancia entre EV19 y EV20	64	3 pulgadas	0
Distancia entre EV 21 y EV22	64	3 pulgadas	0
Distancia total entre C20 y C23	69	1 pulgada y 3 dedos	4
Longitud del eje vertical de los cuadrados 18 al 23	96	6 dedos	1
Distancia entre EH 20-21 y EH28	170	8 pulgadas	9

### III.15.4.- Posible procedimiento geométrico para trazar la caja de resonancia de la vihuela Guadalupe.



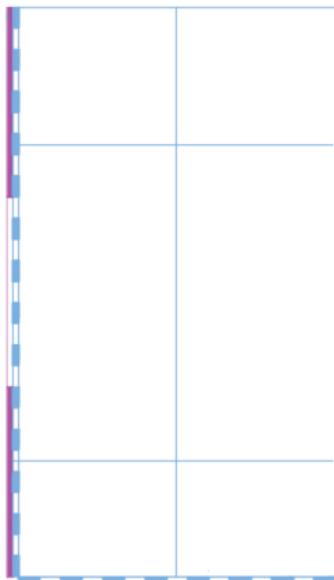
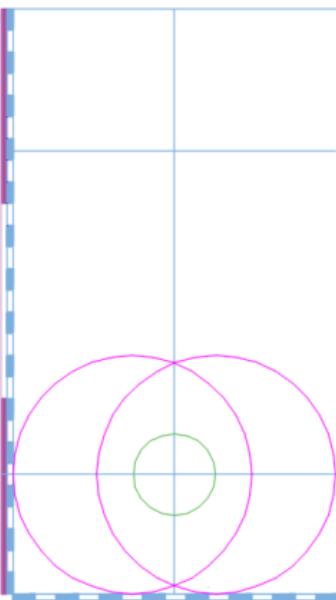
Una vez verificadas las equivalencias entre las dimensiones de la caja de resonancia y algunos valores de antiguas medidas lineales, planteamos una hipótesis sobre el posible procedimiento geométrico para trazar el molde de la caja del instrumento.<sup>607</sup> Explicamos a continuación los pasos necesarios para confeccionar el esquema representado .

1º.- El violero trazaría un marco de tres palmos de altura, es decir, 27 pulgadas, por 15 pulgadas de anchura.

2º.- A continuación

dibujaría un eje vertical central y dos horizontales. El eje horizontal inferior, situado a 5,5 pulgadas de la

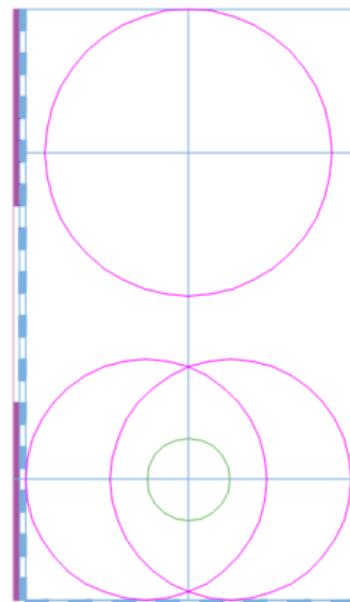
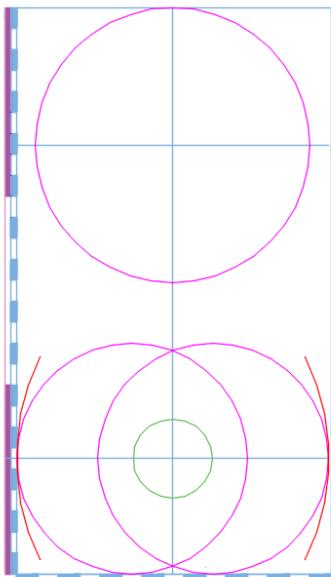
línea de base y el superior a 6,5 de la línea superior del marco, es decir, ambos ejes distarían 15 pulgadas entre sí.



<sup>607</sup> Hay que contar siempre con cierto margen de error que deriva de las distorsiones del montaje y las desviaciones sobre la traza original al efectuar los cortes del molde.

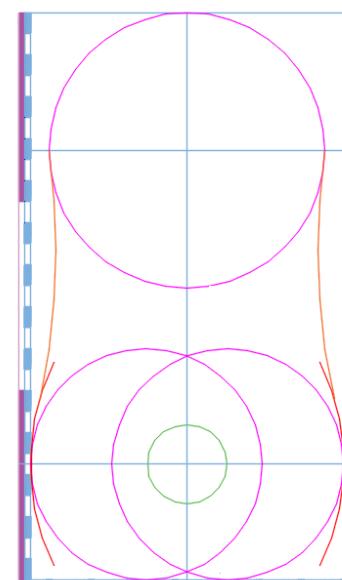
3º.- Desde el punto de intersección del marco exterior, con el eje E2, con la ayuda de la regla, se marcas dos puntos a cada lado, situados a 5,5 pulgadas de distancia, a su vez, estos centros distan entre sí una distancia equivalente a cinco dedos (círculo menor, en color verde). Desde cada uno de estos dos puntos, se trazan círculos de 5,5 pulgadas de radio.

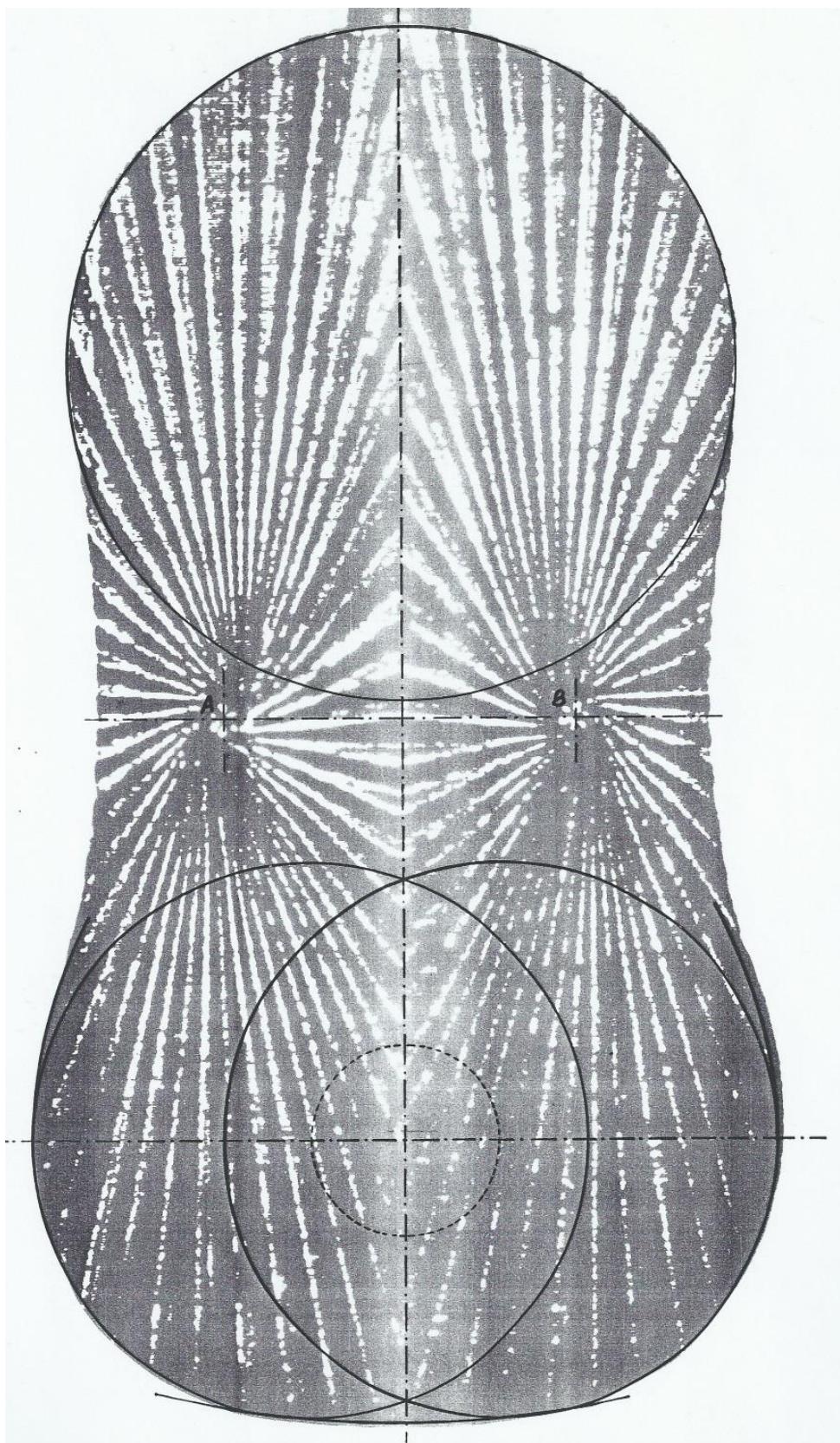
4º.- Desde el punto de intersección del eje vertical con el eje horizontal superior, se traza un círculo de 7 pulgadas de radio.



5º.- Desde los puntos interiores de intersección de los círculos inferiores con el eje horizontal inferior, se abre el compás con un radio equivalente al diámetro de estos círculos, trazándose a continuación dos arcos (en color rojo).

6º.- Los arcos anteriores, se unen con el círculo superior mediante dos arcos, trazados a mano alzada.





**Figura 116** Comprobación del esquema geométrico obtenido mediante el procedimiento Superposición del esquema geométrico descrito sobre la plantilla del suelo de la vihuela Guadalupe.

El esquema geométrico de la vihuela Guadalupe recuerda algunos de los descritos para instrumentos medievales de arco, así, los dos lóbulos del instrumento mantienen similares proporciones, siendo el inferior ligeramente más ancho. Como en ellos, los círculos se unen mediante un arco trazado a mano alzada que da lugar a un ligero estrechamiento central.

### **III.14.5.- Estudio metrológico de la vihuela Chambure.**

La vihuela 0748 del Museo de la Música de París, también llamada “vihuela-Chambure”, ha sido ya objeto de algunos trabajos de investigación organológica. En el artículo. “Des mesure des vihuelas” adelantábamos una primera hipótesis sobre el posible patrón metrológico antiguo que se utilizó en su construcción, no encontrando unas conclusiones claras, que en todo caso apuntaban hacia el balear<sup>608</sup>. Partíamos de las medidas de este instrumento aportadas por las primeras investigaciones, unos milímetros mayores a las publicadas como definitivas. Estas diferencias, aunque sean pequeñas, resultan trascendentales, porque alteran sustancialmente las conclusiones finales sobre metrología, como veremos, a la vez que incorporan nuevas pistas sobre la posibilidad de que se utilizara un sistema de proporciones.

**Tabla núm. 17.- Equivalencias de algunas medidas de la caja de resonancia de la vihuela Chambure.**

DISTANCIA	MEDI-DAS EN MM	MEDIDA APROXIMADA DEL MOLDE	TAMAÑO COMÚN DIVISOR	NÚMERO DE “TAMAÑOS”
<b>Longitud del tiro de cuerda</b>	645*		23,04	28
<b>Longitud de la caja</b>	433	430	23,88	18
<b>Anchura inferior máxima</b>	325	322	23	14
<b>Anchura central mínima, en escotaduras</b>	234	231	23,1	10

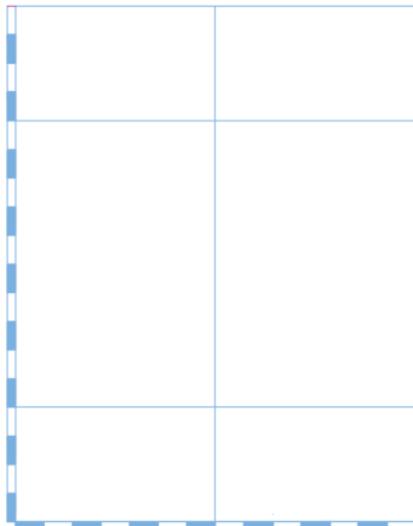
<sup>608</sup> MARTINEZ, Javier, “De la mesure des vihuelas”, en DUGOT, J, op. cit.

Parece claro el uso de un módulo, o “tamaño” de poco más de 23 mm. que tras multiplicarse por diferentes valores daría lugar a algunas de las medidas del instrumento. Se advierte el uso de este módulo sobre todo en las medidas de la caja de resonancia. Comparando esta medida con la de las pulgadas de diferentes sistemas metrológicos antiguos observamos que se aproxima sobre todo a la pulgada castellana, que en los patrones conservados en la Real Academia de la Historia, equivaldría a los siguientes valores: 23,21 para la toledana, 23, 19 para la burgalesa y 23,30 para la madrileña. Las diferencias se deberían a los naturales errores por el uso del compás y a las variaciones del molde respecto a la traza inicial, una vez cortado.

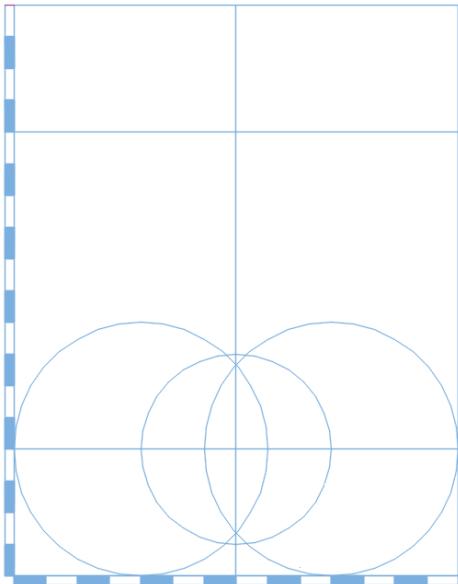
### III.15.6.- Trazado geométrico del cóncavo de la vihuela Chambure.

El desarrollo geométrico que proponemos como hipótesis de trabajo parte de elementos que tienen como medida múltiplos de los mencionados tamaños, en este caso pulgadas castellanas.

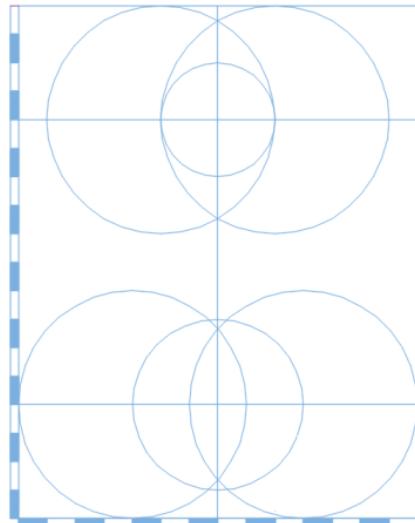
1º.- En primer lugar, el violero trazaría un rectángulo de 18 pulgadas de alto por 14 de ancho, es decir 9 aperturas de compás por siete.



2º.- A cuatro pulgadas de los lados horizontales, en el interior del rectángulo, trazaría dos ejes horizontales y un eje axial vertical.

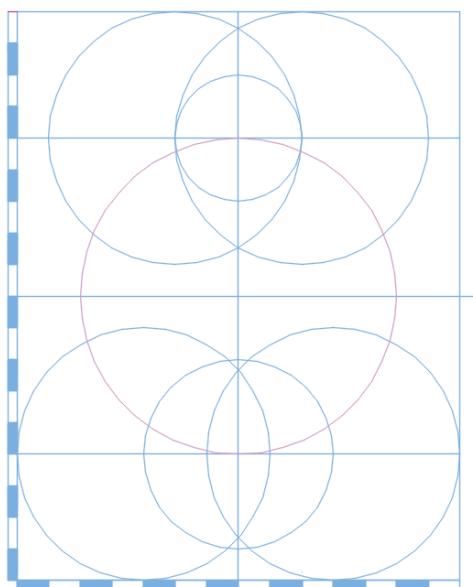


3º.- En la intersección del eje vertical con el eje horizontal inferior, trazaría un círculo de 3 pulgadas de radio y desde los puntos donde éste se cruza con el eje horizontal, se trazarían dos círculos de cuatro pulgadas de diámetro.

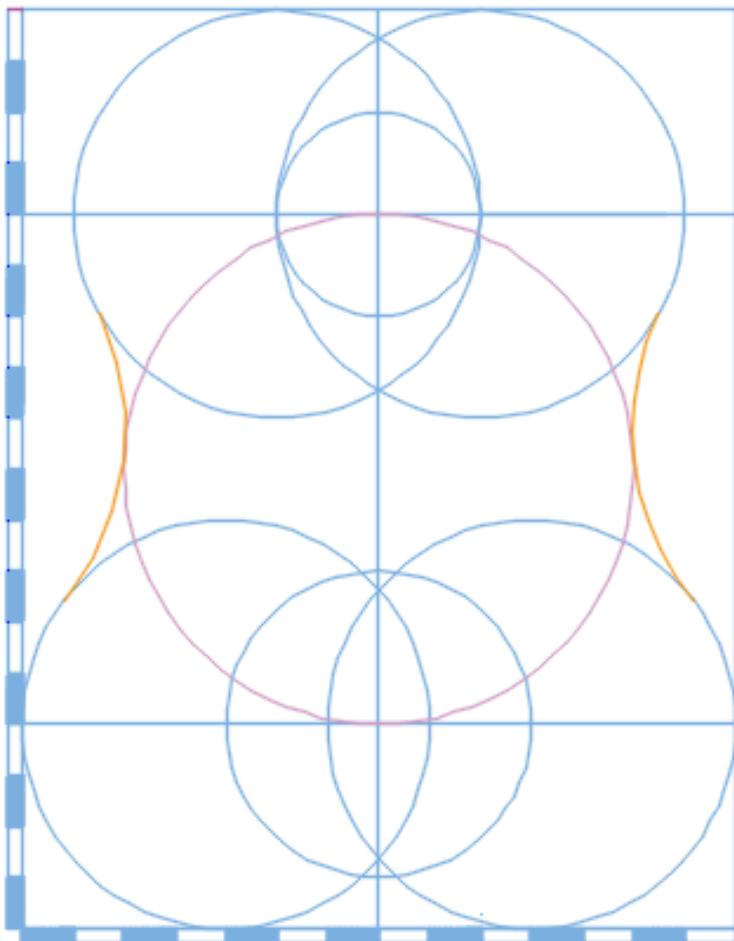


4º.- En la intersección entre el eje horizontal superior y el eje vertical, marcaría el centro de una circunferencia auxiliar de 2 pulgadas de diámetro, que marcará a su vez, en su cruce con el eje, nuevos centros de circunferencias de 4 pulgadas. En este momento se forma como base geométrica del lóbulo superior del instrumento una *vescica piscis*, elemento muy recurrido en la traza de diversos instrumentos renacentistas y barrocos.

perior del instrumento una *vescica piscis*, elemento muy recurrido en la traza de diversos instrumentos renacentistas y barrocos.



5º.- Un nuevo eje horizontal, situado en el eje axial del rectángulo, se traza y donde cruza con el eje vertical, se abre un compás con cinco pulgadas de radio. Su perímetro alcanza los dos ejes horizontales anteriores y, a su vez, en su cruce con el eje horizontal central, marca la anchura mínima de la caja de resonancia.



6º.- Finalmente, el perímetro de la caja de resonancia quedaría totalmente definido con los arcos laterales trazados a mano alzada, que unen los círculos superiores con los inferiores y pasan por los puntos de cruce del círculo central y el eje horizontal medio.

### III.16.- PROPORCIONES ARMONICAS ADECUADAS A LOS INSTRUMENTOS MUSICALES. LAS TEORIAS DE NASSARRE.

A finales del siglo XVII, Pablo Nasarre recoge una larga tradición, iniciada por Aristóteles, que sostenía que los cuerpos sonoros debían estar organizados geométricamente para emitir sonidos perfectos:

Conviniendo pues el cóncavo del instrumento en el numero sonoro de la proporcion, saldrán todos sus sonidos perfectísimos; el que no saldrá bueno, si su cóncavo no estuviere en proporcion sonora y serán sus sonidos obscuros, y no hallará el oído deleite en ellos, por desconvenir en la proporcion con el cóncavo y faltar por la desconveniencia la virtud simpatica.<sup>609</sup>

En su obra, Nassarre cita interesantes reflexiones de Aristóteles, Juan Gramático, Eustacio, Amonio, el Doctor Tosca, Alberto Magno, Paulo Beneto, Boecio, Alejandro Apoditio y Averroes, sintetizando posteriormente las reflexiones de todos estos teóricos sobre la propagación del sonido<sup>610</sup>:

No hay Instrumento musico, que dexe de tener cóncavo, unos mas; y poder salir, repitiendo golpes dentro del cóncavo. Este es, según la magnitud del Instrumento, en unos es todo el cuerpo dèl, y en otros es parte. En las Arpas consiste en toda la longitud en el cóncavo; y en los Clavicordios poco menos, en las flautas todo el cuerpo; y en las Guitarras, Vihuelas, Citaras, y en otros es la mayor parte de la longitud".otros menos, según la especie de que fuere, por ser circunstancia necesaria para el aumento del sonido, como lo dice claramente Juan Gramatico por estas palabras: Formase el sonido, luego que es herido el cóncavo, porque el ayre que esta

<sup>609</sup> NASSARRE, Pablo, *op. cit.*, p. 26.

<sup>610</sup> Aunque hubo algunos teóricos más cercanos cronológicamente a Nassarre, como Bermudo, Ganassi, Cerone... Nassarre no alude a ellos en ningún momento, prefiriendo recurrir a los sabios antiguos. Algunas de estas citas son las siguientes:

Alberto Magno: *Musica instrumenta omnia fere, sonant super concavum quia sonus ad sonum continuè reddit, et fit harmonia.* Alb. Magn 2. de anim. tract. 3. cap. 19. (Lib. 1, Cap. VIII. De las causas de las imperfecciones de los sonidos instrumentales, p. 27. *op. cit.*)

Paulo Béneto: *Concava percussa reddunt magnum sonum, quia in eis includitur aer.* Paulus lib. de anima cap.14. (Lib. 1, Cap. VIII. De las causas de las imperfecciones de los sonidos instrumentales, p. 27. *op. cit.*)

Aristóteles: *Corpus omne terminatur tribus dimensionibus longitudine, et latitudine, et profunditate.* Aristot. Phys. 4 – cap. I. (Lib. 1, Cap. XIV. En el que se trata de las dimensiones de los instrumentos Músicos en general., p. 449.)

Boecio: *Corpus ex materia ac forma constat.* Boet. in porph. q. 33. (Lib. 1, Cap. XIV. En el que se trata de las dimensiones de los instrumentos Músicos en general., p. 449.)

Averroes: *Magnitudo in tres mensuras, quia non est quarta in quam dividatur ipsa magnitudo.* Aver prim de Coelo text. Chart. 2. (Lib. 1, Cap. XIV. En el que se trata de las dimensiones de los instrumentos Músicos en general., p. 454.)

Eustacio: *Partibus cognitis cognoscitur totum.* Eustr. Ethi. 5. cap. 2 (Lib. 1, Cap. XV. De las proporciones que deben observar los artífices en las fábricas de los instrumentos Arpa, Vihuelas, Guitarras y todo Instrumento de Arco, p. 458).

dentro, siendo violentado por el que le hiere, desasosegado, yà hiere en una parte, yà en otra...

Mientras que para Nassarre, las proporciones de la longitud de la caja de resonancia solo dependen de la longitud del instrumento, las de latitud y profundidad, derivan de las proporciones sonoras, pero las tres variables deben estar relacionadas según un sistema que Nassarre desarrolla ampliamente<sup>611</sup>. La necesidad de mantener las proporciones del cóncavo, tiene para Nassarre un enorme interés: “La experiencia demuestra que todo cóncavo que esta en proporciones sonoras, resulta de mayor sonoridad que el que no lo está”<sup>612</sup>.

Estableciendo relaciones de magnitud entre las diferentes partes del instrumento hallamos las proporciones entre unas y otras. El artesano deberá mantener cierta relación entre la anchura del cóncavo y la longitud vibrante de la cuerda, a partir de ahí, se toma el ancho máximo de la caja de resonancia como unidad de cálculo:

Las proporciones sonoras, que se devén guardar en semejante figura (se refiere a la caja de resonancia de vihuelas y guitarras): la mayor latitud del , extremo bajo del cóncavo, ha de estar en proporción dupla con la longitud, y el extremo superior, que ha de ser de menos latitud, ha de estar en proporción sexquiquarta, con el inferior. Y en medio de los dos extremos en proporción, con la longitud de todo en cóncavo. La profundidad de èl ha de estar en dupla sexquialtera con la latitud de los dos extremos; y hablando prácticamente vuelvo a decir, que la latitud del extremo inferior de la longitud de todo el cóncavo, ha de tener la mitad, que es la dupla. Y el extremo de arriba, ha de tener de anchura quattro partes, teniendo cinco en de abajo, de modo, que tenga una quinta parte menos el de arriba, por el medio de tres partes que tenga de largo, ha de tener una de ancho, que es tripla. La hondura de cinco partes en que se divide la latitud del extremo inferior, ha de tener dos o mas de profundidad, lo mismo ha de ser por el extremo superior, que dividido en cinco partes lo ancho, se le dè dos de profundidad, que una, y otra son dupla sexquialtera.<sup>613</sup>

Aunque no encontramos instrumentos en los que se haya respetado en su integridad este modelo geométrico, sí hay algunos ejemplos en los que parcialmente aparecen relaciones como las descritas<sup>614</sup>. Muchos son anteriores a la obra de Nassarre,

---

se ha de atender en todo cóncavo de Instrumento à las dimensiones en que dize el Filosofo ha de terminar todo cuerpo, que son longitud, latitud y profundidad. La longitud ha de ser según el cuerpo del Instrumento, la latitud y profundidad han de ser según proporciones sonoras; proporcionando la longitud con la latitud y la latitud con la profundidad, observando que todas estas proporciones sean de aquellas que constituyen consonancias, pues conviene así para que las voces del Instrumento sean claras, y deleitables”. NASSARRE, op. cit., p. 26.

<sup>612</sup> NASSARRE, *op.cit.*, p.26.

<sup>613</sup> NASSARRE, *op. cit.*, pp. 461-462.

16 En algunos ejemplos de instrumentos del siglo XVII aparece una clarísima proporción sexquicuarta entre la anchura superior e inferior de la caja de resonancia (guitarra construida por Giovanni Tessler en 1619, Museo de la Ciudad de Niza; guitarra de M. Longo, 1624, conservada en el Castello Storzesco, o guitarra de Stradivarius del Ashmolean Museum de

lo que demostraría la existencia de una tradición al respecto que sería revitalizada con este teórico. En el saber del siglo XVI se concedía gran importancia a la relación entre las partes y el todo como convenientes para alcanzar la perfección en las formas<sup>615</sup>. Sin embargo, las proporciones propugnadas por Nassarre eran difíciles de respetar en toda su pureza. El propio Nassarre reconocía que no era indispensable aplicar todas y cada una de las proporciones, sino conveniente al menos, respetar alguna de ellas:

En quanto a las qualidades el concavo debe estar para convenir en la proporción de longitud, latitud, y ondura, en proporcion dupla, en sexquialtera, ò en sexquiæteria, ò en qualquiera otra proporcion de numero sonoro, como son aquellos que constituyen consonancia en la Musica, pues en qualquiera de estas que estè, saldrà el instrumento bueno<sup>616</sup>.

Compara en otro pasaje las proporciones de los instrumentos con las de algunos templos que se habían proyectado respetando cualquiera de las proporciones que constituyen consonancias. En éstos, según Nassarre, el órgano y cualquier instrumento sonaría mucho mejor. Pone como un buen ejemplo de edificio armónico el templo de San Francisco de Zaragoza. En él halló proporción dupla entre la longitud y la altitud, tripla entre la longitud y la latitud y sexquiáltera entre la altitud a la latitud. En cambio, Nassarre constataba cómo aquellos que no guardaban estas proporciones, ofrecían respuestas acústicas mediocres:

Pero aquellos Templos, que estuviesen fabricados con proporciones, que no constituyen consonancias, como no convienen en proporciones armonicas, les falta la virtud simpatica, y por esto no halla tanto deleite el oído en los Instrumentos, que suenan en ellos<sup>617</sup>.

---

Oxford, 1680). En estos mismos ejemplares hay una relación dupla entre la longitud de la tabla armónica, desde su inicio en el mástil, con la anchura mayor del instrumento. Esta proporción no es exactamente la descrita por Nassarre, que hace referencia a la longitud y anchura del cóncavo. La guitarrilla nº. 118 del Museo de la Música de Barcelona, tiene 500,8 mm de tiro de cuerda y 251 mm de anchura, en una proporción dupla casi exacta. La morfología de este instrumento de finales del siglo XVII, tiene una gran semejanza con la vihuelilla de mano representada en Los seis libros del delfín, de Luis de Narváez.

<sup>615</sup> La trama semántica de la semejanza en el siglo XVI es muy rica: *Amicitia, Aequalitas (contractus, consensus, matrimonium, societas, pax et similia), Consonantia, Concertus, Continuum, Paritas, Proprietas, Similitudo, Conjunctio, Cœpula. P.GREGORIO, Syntaceon artis mirabilis*, Colonia, 1610.

<sup>616</sup> NASSARRE, *op. cit.*, Lib. 1, cap. VIII, De la causa de las imperfecciones..., p. 26.

<sup>617</sup> NASSARRE, *op. cit.*, Lib. 1, cap. VIII, p. 28.

A continuación Nassarre se extiende en la defensa de las proporciones armónicas y enumera las que considera más importantes. En primer lugar, considera fundamental la proporción dupla entre la longitud del cóncavo y su latitud:

Sea la primera regla, el que la longitud del concavo esté con la latitud en proporcion dupla. Con la advertencia, que en aquellos Instrumentos, en que no fueren las cuerdas iguales en longitud, como en Arpas, Clavicimbalos, y otros semejantes, se aya de proporcionar el concavo, cada parte de él poco mas o menos, segun la longitud de la cuerda, esto es, si la primera cuerda grave tuviere la extremidad de la cuerda; y por huir la disformidad, se podrá poner en proporcion quadrupla, que es de ocho à dos, como teniendo ocho palmos de longitud el concavo, tenga dos de latitud (...) Pero en aquellos Instrumentos, que son iguales de longitud las cuerdas, no avrà necesidad de que vaya en disminucion el concavo; pero tendrá obligacion de observar las proporciones sonoras en longitud, latitud y ondura, y de estas le quedará facultad al Artífice para elegir las que quisiere y son las que ahora diré”<sup>618</sup>.

Hemos elaborado unas tablas que reflejan las proporciones que Nassarre consideraba más adecuadas:

#### **Tabla núm. 18.- Proporciones propuestas por Nassarre.**

##### **1.- Proporción dupla:**

\* En relación de 8 a 4:

- \* De 8 a 7: Sexquiseptima.
- \* De 7 a 6: Sexquisexta.
- \* De 6 a 5: Sexquiquinta.
- \* De 5 a 4: Sexquicuarta.

\* En relación de 6 a 3:

- \* De 6 a 4: Sexquialtera.
- \* De 5 a 3: Superbipartiens tertias.
- \* De 6 a 5: Sexquiquinta.
- \* De 5 a 4: Sexquicuarta.
- \* De 4 a 3: Sexquitertia.

##### **2.- Proporción Sexquiáltera, de 9 a 6:**

- \* De 9 a 7: Superbipartiens septimas.
- \* De 8 a 6: Sexquitertia.
- \* De 9 a 8: Sexquioctava.

---

<sup>618</sup> NASSARRE, *op. cit.*, Lib. 1, cap VIII, p. 26.

\* De 8 a 7: Sexquiseptima.

\* De 7 a 6: Sexquisexta.

### 3.- Proporción Sexquicuarta, de 20 a 16

\* De 20 a 18: Sexquinona.

\* De 18 a 16: Sexquiséptima.

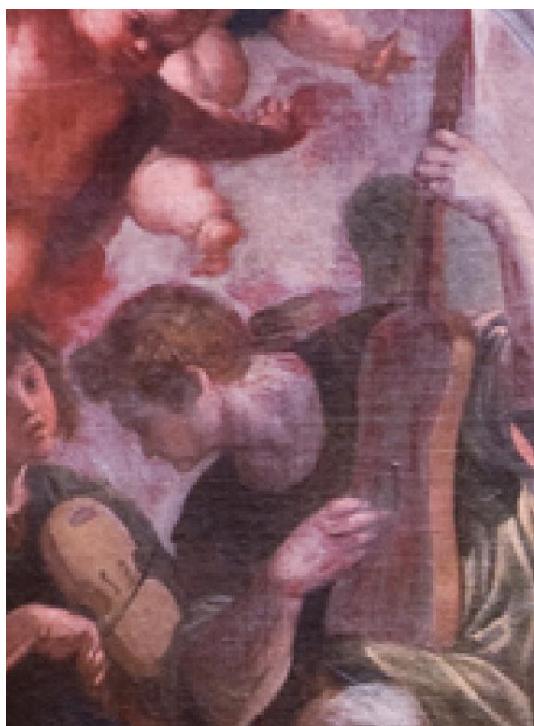
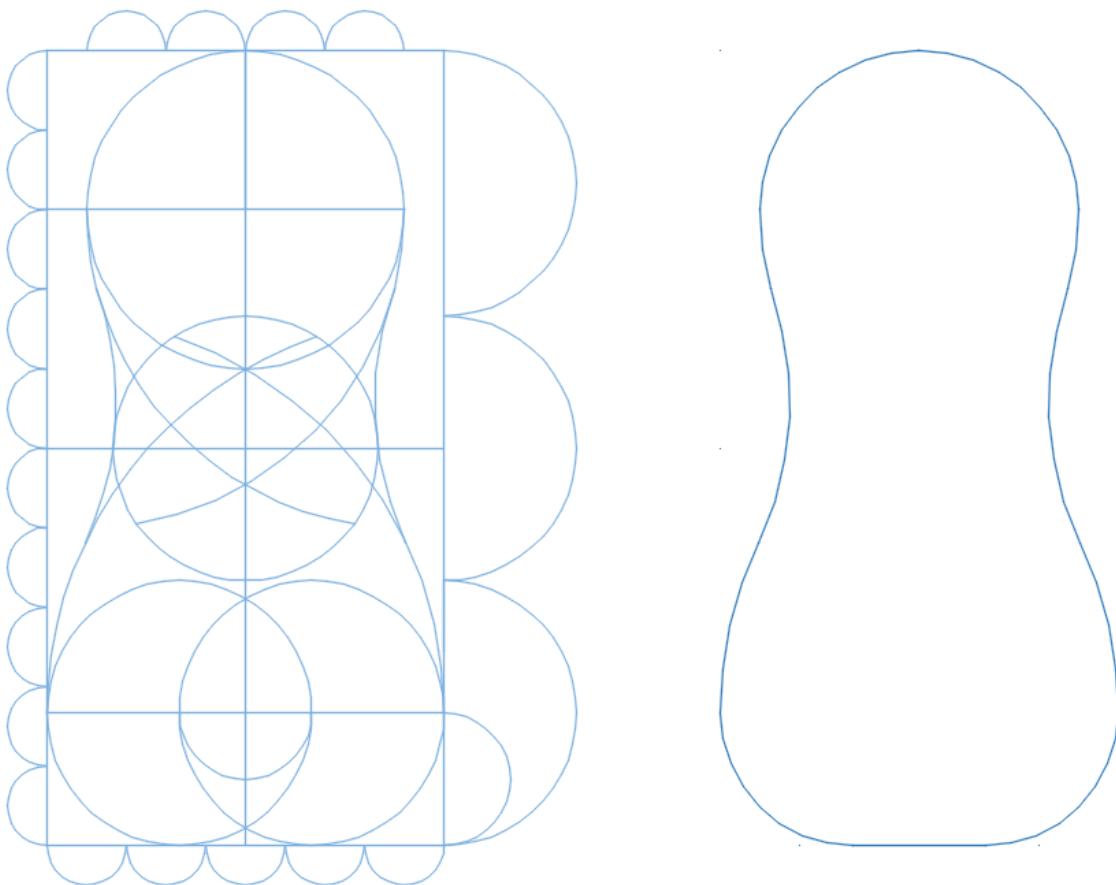
\* De 18 a 17: Sexquiseptima decima.

\* De 17 a 16: Sexquisexta decima.

Todas estas proporciones son iguales a las que se forman son sus múltiplos o divisores, de modo que las relaciones pueden extenderse hasta el infinito. De entre las anteriores, las proporciones que propugna como las más adecuadas para la familia instrumental de vihuelas y guitarras son las siguientes:

- “La mayor latitud del extremo bajo del concavo ha de estar en proporción dupla con la longitud”.
- “El extremo superior, que es de menos latitud, ha de estar en proporción sexquiquarta, con el inferior”.
- “El medio de los dos extremos en proporción con la longitud de todo el concavo, (más adelante aclara): por el medio de tres partes que tenga de largo, ha de tener una de ancho, que es la tripla”.
- “La profundidad de él ha de estar en dupla sexquialtera con la latitud de los dos extremos (...). La hondura de cinco partes en que se divide la latitud del extremo inferior, ha de tener dos no mas de profundidad, lo mismo ha de ser por el extremo superior, que dividido en cinco partes lo ancho, se le dé dos de profundidad, que una y otra, son dupla sexquialtera”.

Siguiendo los postulados de Nassarre, hemos desarrollado el trazado de su vihuela geométricamente ideal, con el siguiente resultado:



El instrumento propugnado por Nassarre no responde a los esquemas más habituales para trazar los cóncavos de vihuelas o guitarras, sin embargo, conocemos un ejemplo que se le asemeja a él, una vihuela de mano representada en una pintura al óleo, conservada en el Museo San Pío V. de Valencia.

**Figura 117, Museo San Pio V de Valencia,**  
**Foto. SELENIO (*Musas, Música, Museos*)**

### **III.16.1.- Proporciones de la vihuela Chambure del Musée de la Musique de Paris según el sistema de Nassarre.**

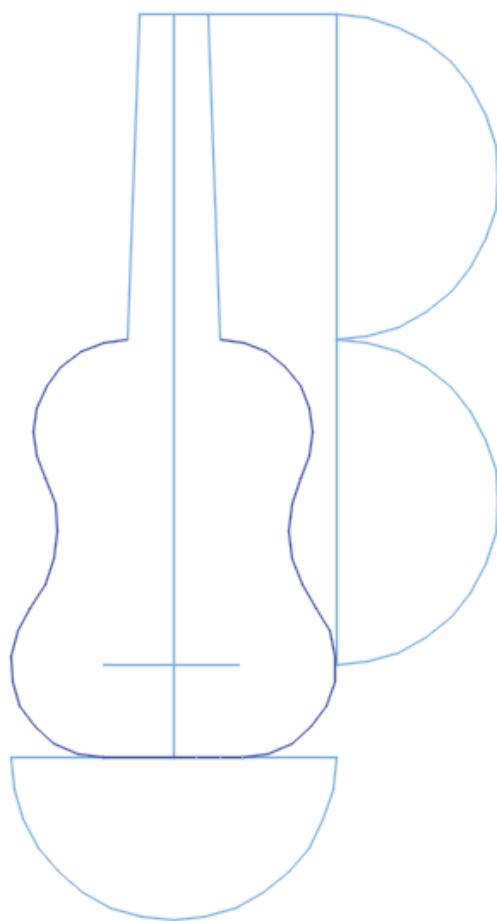
Nos sorprende a primera vista la inusual morfología de esta vihuela. Su cuerpo, excesivamente ancho, rompe con el prototipo habitual al que nos hemos habituado, mucho más estrecho. La mayor parte de las vihuelas y guitarras que conocemos de la época, presentan unas proporciones más severas, muy distantes de las de este instrumento. Hay, no obstante, algunos ejemplos de instrumentos similares representados en grabados. Como el representado en el dibujo de Jacques Callier titulado *Guitarne*, datable entre 1583 y 1587.

La vihuela de Bermudo y la de Chambure representan los polos opuestos en este abanico de posibilidades conocidas. La primera es similar a la representada por el Maestro de San Lázaro, ambas son de proporciones muy alargadas, presentan leves escotaduras, los hombros son elevados y la boca se sitúa en un punto muy alto. Frente a este extremo, la vihuela Chambure se planteó con un esquema geométrico muy distinto. Sus proporciones se alejan también de los modelos intermedios más abundantes en la iconografía conocida y del resto de instrumentos históricos conservados. Pese a su inusual esquema, al reconstruir su trazado hemos advertido el respeto a ciertas proporciones. Siguiendo las pautas de Nasarre, nos hemos aventurado a averiguarlas, con las siguientes conclusiones:

#### **1.- PROPORCION DUPLA:**

Veíamos cómo Nassarre, en su regla primera defendía la proporción dupla entre la longitud de la cuerda y la latitud del *cóncono*, como la mejor de las proporciones posibles en los instrumentos de cuerda de longitud variable (arpas). En el caso de los instrumentos de cuerdas con longitud igual, como vihuelas o guitarras, recomendaba mantener la proporción dupla entre la longitud del *cóncono* y su latitud.

El tiro de cuerda de la vihuela Chambure es de 28 pulgadas. La anchura máxima (o latitud máxima según terminología de Nassarre) del cóncavo, es de 14 pulgadas, siendo clara la proporción dupla entre estas dos magnitudes.

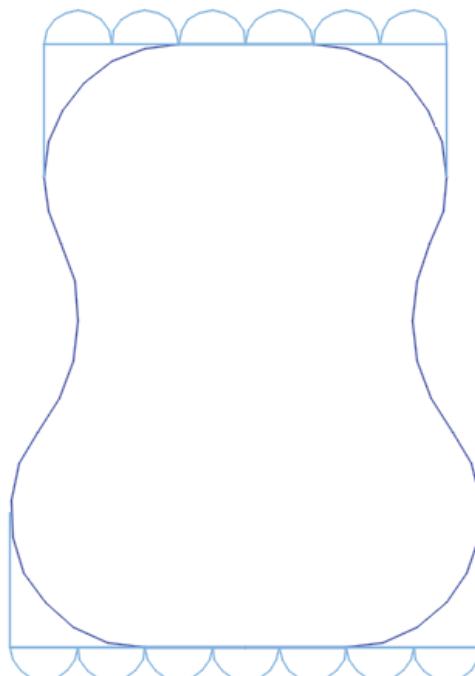


La excesiva anchura de la vihuela Chambure, ¿podría deberse a su adecuación a la proporción dupla con respecto a la longitud vibrante de las cuerdas?.

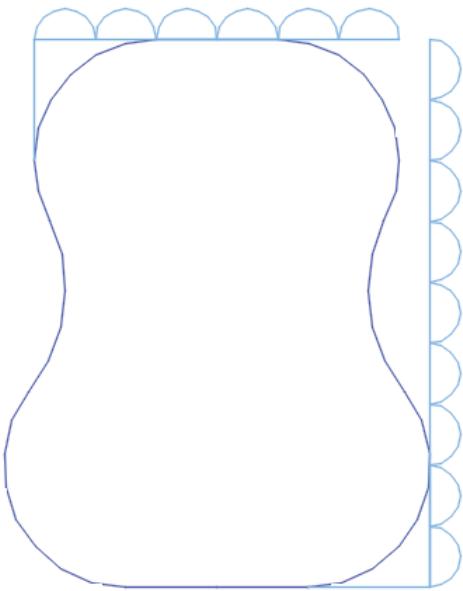
## 2.- PROPORCIÓN SEXQUISEXTA, DE 5 A 4.

La relación existente entre las *latitudes* del *cóncavo* de la vihuela Chambure es sexquisexta, ya que es de 7 a 6 “tamaños”.

Nassarre, si bien repite insistenteamente que cualquier proporción armónica con el “número sonoro” es adecuada para obtener buenos resultados, recomendaba en este caso la sexquicuarta, es decir de 5 a 4 tamaños.

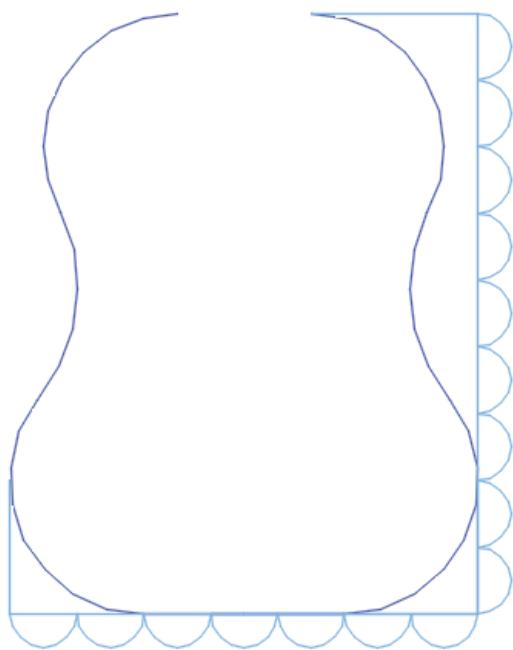


### 3.- PROPORCIÓN SEXQUIALTERA, DE 9 A 6.



La relación entre la longitud del *cónexo* y la *latitud* de su cuerpo superior arroja una proporción sexquiáltera, de 9 a 6.

### 3.- PROPORCIÓN DE 9 A 7.



Las proporciones de 9 a 7 se da entre las dimensiones de la longitud del cónexo y la anchura del lóbulo inferior.

### 4.- PROPORCIÓN SEXQUIQUINTA

Nassarre admitía en este punto cualquier proporción armónica, prefiriendo la tertia. La anchura del cuerpo superior se relaciona con la anchura central a la altura

de las escotaduras, en proporción sexquiquinta, de 6 a 5 y la anchura del lóbulo inferior también con ella en proporción de 7 a 5.

##### 5.- PORCIÓN SEXQUIDUPLA.

La proporción sexquidupla, de 12 a 4, aparece en la relación entre la anchura del lóbulo superior del cóncavo, la profundidad de los aros a la altura de la culata (altitud). También se da entre el primero de los valores anteriores y el diámetro de la boca.

Habida cuenta de que las vihuelas acanaladas o tumbadas, no presentan un suelo plano que pueda someterse a las proporciones propugnadas por Nassarrre para la *altitud*, resulta de gran interés la coincidencia de que en alguno de sus puntos, al menos, hallemos nuevas proporciones.

### III.16.2- Conclusiones sobre metrología y proporciones.

•

El análisis metrológico de las vihuelas Guadalupe y Chambure pone de manifiesto un trabajo teórico previo a la confección de las vihuelas. El uso de los “tamaños”, o módulos a partir de los cuales se configuraban las medidas básicas de la estructura geométrica parece claro. Hemos encontrado una cercanía entre estos tamaños y patrones metrológicos antiguos, que pueda deberse a que fueron realmente usados o bien a que los módulos elegidos al azar, por apertura del compás, coincidan con aquéllos. Si es válida la primera de estas interpretaciones, nos encontraríamos ante nuevas pistas que puedan aportar información sobre el origen geográfico de las vihuelas.

Una vez analizada la metrología, proporciones y posible diseño geométrico de las vihuelas Guadalupe y Chambure, podemos concluir que los violeros conocían ciertos principios geométricos y que los aplicaban en sus trazas. Estas normas, a las que aluden algunas de sus ordenanzas, parecen pervivir durante mucho tiempo, aunque Nassarre se quejara de que se estaban perdiendo:

Por no estar en estas puntualidades los que los fabrican, son mas los instrumentos malos que sacan, que los buenos: y si algunos de los Fabricantes tiene acierto, es porque observadas las medidas de otros, los hazen como aquellos, de quienes tomaron las medidas<sup>619</sup>.

En este párrafo, Nassarre, más allá de la crítica, aporta una interesante información. Se trata del reconocimiento de que algunos, aunque pocos artesanos, conocían y aplicaban el sistema de proporciones en sus instrumentos a finales del siglo XVII, luego copiados por otros. Una vez constatado el uso de estos principios, la pregunta inmediata que nos planteamos es determinar desde cuando se aplicaban estas proporciones. ¿Es posible que este sistema, en todo o, en parte, pudiera haber sido conocido y practicado por los violeros del siglo XVI y Nassarre lo copiara de ellos?. La obra de Nassarre, aunque editada en 1724, fue escrita en la segunda mitad del siglo XVII. En aquellos años todavía era frecuente la construcción de vihuelas y en la obra de Nassarre incluso ocupaban un lugar preferente con relación a la guitarra, a la que se refiere en menos ocasiones. Esta preferencia puede deberse a que efectivamente todavía era un instrumento destacado o a perjuicios culturalistas, dada la tendencia de Nassarre a buscar antecedentes o precedentes antiguos.

---

<sup>619</sup> NASSARRE, *op. cit.*, Lib. 1, cap. VIII, *De la causa de las imperfecciones*, p. 26.

Los principios de la proporción, según Nasarre eran necesarios para obtener un buen resultado acústico, pero hubo otros motivos que pudieron determinar la enorme diversidad de diseños, como la búsqueda de un sello personal por parte de cada uno de los violeros o de los talleres, e incluso quizás los propios clientes en ocasiones demandarían lo que hoy en día se denominarían “diseños exclusivos”. La diversidad de vihuelas, desde otra perspectiva podría confirmar la gran creatividad de los violeros y la variedad de tipos regionales.

#### **IV.- ORNAMENTACIÓN Y MATERIALES.**

#### IV.1.- LA PIEL DE LAS VIHUELAS. MARQUETERÍA

Resulta casi imposible separar la ornamentación de los cordófonos antiguos de su misma esencia, por dos motivos fundamentales. En primer lugar, cualquier elemento añadido, por sutil que sea, ejerce influencias acústicas muy palpables. Además, en la morfología del propio instrumento intervienen planteamientos que en sí mismos podrían ser considerados ornamentales sin serlo estrictamente. Diferenciar una cosa de la otra es complicado. Nuestro planteamiento, por estos motivos, evitará centrarse en la decoración o la ornamentación, como valor separado del propio instrumento.

Pongamos por ejemplo, la presencia del lazo adherido bajo la tapa armónica. Aun siendo ligerísimo y trabajado en materiales flexibles, como las finas capas de boj o pergamino, siempre afectará al movimiento vibratorio de la tapa, sobre todo en aquellas en las que se abren varias bocas. A la vez, su celosía aminora la superficie del vano de la boca, por la que transita el aire y el sonido, modelando sus matices<sup>620</sup>. Más concluyente es todavía la influencia del taraceado. Una tapa taraceada debe tener un espesor mínimo que permita albergar estas incrustaciones y es muy clara la estrecha relación existente entre espesor y respuesta sonora. Los elementos incrustados, aunque sutiles, representan puntos de diferente densidad y flexibilidad, muy ajenos a los de la madera en la que se ubican. El diferente reparto, localización y número de estos adornos, afectarán sin duda a la voz del instrumento. Las mismas marqueterías, tan habituales por ejemplo en las llamadas “vihuelas de piezas”, exigían refuerzos interiores que afectaban a la propia arquitectura del instrumento y a los resultados acústicos que se esperaban de él. Vemos, pues, cómo es imposible diferenciar ornamentación de personalidad organológica, de ahí que aquélla tenga un doble interés. Tanto en lo concerniente a los valores estéticos y culturales que encierra, como a la indisoluble asociación con respuestas sonoras muy concretas. .

---

<sup>620</sup> La función acústica de la boca en los cordófonos queda gráficamente expuesta en el siguiente texto de Valderrama, en el que compara un instrumento carente de lazo como el salterio, que lanza el sonido hacia arriba, con vihuelas y otros similares, abiertos, con sus lazos, por donde entra el sonido. VALDERRAMA, Pedro, *Exercicios espirituales para todos los días de la quaresma. Primera, Segunda y Tercera Parte*. Barcelona, Jayme Cendrat, 1604, p. 258

“Todos los cuales sanctos concluyen, que el psalterio tiene esta diferencia entre la viguela, citara, y los demas instrumentos musicos, que todo quanto sonido haze por ser el una tabla rasa, lo arroja fuera, y sube hazia arriba: estotros, principalmente la viguela, como tiene tapa y lazo por donde el sonido se entra hazia dentro, parece que mas se encamina hazia la tierra que hazia el cielo”.

El título de todo este capítulo ha sido elegido precisamente para incidir y recordar estas necesarias puntuaciones, para que nos ayude a entender estos nuevos elementos clave de la personalidad de los instrumentos, como parte inseparable de los mismos, o su propia “piel”. El enfoque se plantea de forma fragmentada, en tres grandes apartados: lacería, marquetería, taraceado.

Los instrumentos eran objetos fácilmente transportables, de imprescindible presencia en las embajadas y viajes de personajes ilustres. Esta circunstancia los convertía en vehículos culturales, transmisores de la propia estética que soportaban. Los instrumentos extranjeros, para cualquier corte europea, se convertían en codiciada muestra de la música y la cultura de lejanas tierras y como tales, ejercían un papel divulgador poco estudiado, pero clarísimo. No podrían explicarse de otro modo, las rápidas proyecciones de estructuras organológicas, como las ya comentadas escotaduras, por ejemplo y, en lo ornamental, esquemas de lacería o taraceado con largas influencias en el tiempo y el espacio europeos.

La ornamentación, en conjugación con el uso de ciertos materiales caros, aportaba a los instrumentos, añadidos de calidad y precio que no tienen sentido fuera de una mera pretensión suntuaria. Los estamentos más pudientes, llegaron a utilizar instrumentos costosísimos, como pantalla muy visible de su status. Avanzaremos en algunos aspectos de la utilización de la imagen del instrumento, en lo concerniente a sus planes estéticos y ornamentales.

#### **IV.1.1.-Marquetería, las vihuelas de piezas.**

La marquetería reúne un conjunto de técnicas muy utilizadas en la construcción de instrumentos antiguos. Los diferentes procedimientos que se utilizan en ella permitían ensamblar diferentes maderas, que daban lugar a paneles que comparten funciones estructurales y a la vez ornamentales. Fue una técnica muy habitual en instrumentos medievales e incluso renacentistas, perviviendo de forma residual posteriormente con meros fines ornamentales. En sus orígenes, se utilizaron materiales diversos, sobre todo maderas arbustivas, que no permitían formar por sí solas paneles suficientes, o incluso maderas exóticas de elevado precio, que siendo combinadas con otras, reducían el coste final. La marquetería requería técnicas de construcción propias y refuerzos interiores que personalizaban a las llamadas “vihuelas de piezas”.

La marquertería no estuvo siempre presente en todos los instrumentos, pero la encontramos con cierta frecuencia en las vihuelas de arco y de mano. Hay algunos ejemplos claros en la iconografía. La vihuela pintada por Juan de Juanes y conservada en el convento de las clarisas de Gandía muestra el uso de piezas en el mástil, al igual que la vihuela representada en una tabla del coro de la catedral de Barcelona y la vihuela de la *Coronación de la Virgen*, del Maestro de San Lázaro, (Colección González-Martí) inicios del siglo XVI. La mejor fuente disponible, no obstante, es una vihuela original, la llamada “vihuela Guadalupe”. En este instrumento, el cuello, los cercos y el suelo, son resultado de complejas marquerterías.

En algunos documentos se habla de la existencia de una tipología de vihuelas muy concreta, llamadas “vihuelas de piezas”. Podría presuponerse que las vihuelas de piezas eran las no monoxilas, compuestas por cercos independientes, doblados al fuego, con fondos y tapas labrados a partir de diferentes maderas, finalmente encoladas entre sí. Es posible que así fuera, pero a la vez, estos documentos pueden aludir a un tipo mucho más concreto. Hablamos de cierta estirpe construida con pequeños pedazos de maderas, fragmentando las unidades mayores de aros, fondo y cuello, como sucede en la vihuela Guadalupe y vemos en los otros ejemplos comentados. La denominación “de piezas”, se utilizaría para diferenciar a estas vihuelas de las construidas con planos enteros sin fraccionar.<sup>621</sup>.

El proceso se inicia con la preparación de tablillas de idéntico espesor en piezas de diferentes maderas. Cada pieza de color claro se une a otra oscura y esta, a su vez, nuevamente a otra clara, creándose así un ritmo alternante y bicolor. De este modo, el violero confería al instrumento un aspecto de riqueza que no se conseguiría con paños monóchromos y de piezas únicas. Al tratarse de un tipo de vihuelas más trabajadas y ornamentadas que las ordinarias, es lógico suponerles un mayor coste.

En diversos instrumentos abombados medievales (guitarra, laúd, *laút guitarrench*), se alternarían las costillas en maderas claras y oscuras. Esta alternancia se

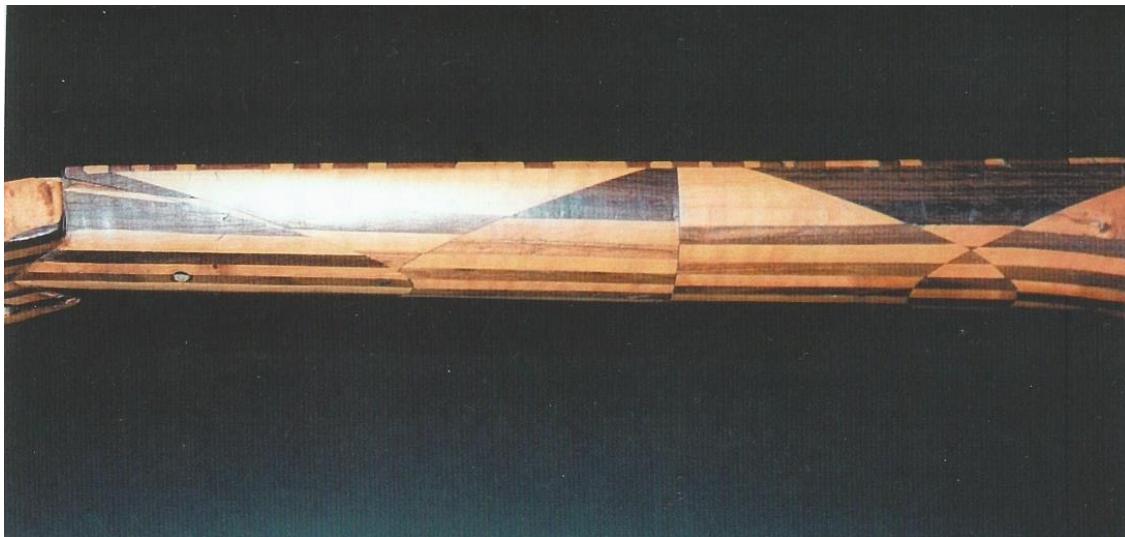
<sup>621</sup> Un buen argumento para defender esta suposición lo encontramos en las mesas de piezas. Conocemos la existencia de “mesas de piezas”, en algunos inventarios localizados en Zaragoza en 1516, GÓMEZ URDÁNEZ, *op.cit.*, 1987, p.145. Nos resulta una obviedad hablar de mesas de piezas, puesto que todas lo son (si consideráramos esta categorización como la contraria a la de mesas monóxilas). Sin embargo, cobra sentido el hablar de “mesas de piezas”, diferenciables de las habituales, de paños enteros. Al igual, en las vihuelas de piezas, se hablaría de vihuelas construidas no con paneles enteros, sino subdivididos en piezas menores.

transmitiría a los instrumentos de fondo plano. La frecuente utilización de maderas arbustivas de pequeño diámetro, como el boj, de las que resulta imposible extraer tableros de dimensión suficiente, sumarían nuevas razones para el empleo de piezas. En el siglo XVI, con la llegada de maderas exóticas, muy costosas, la antigua tradición cobraría un nuevo impulso, llegándose a desarrollar técnicas muy avanzadas que dieron lugar a resultados sorprendentes. La Vihuela Guadalupe es un claro exponente del altísimo nivel técnico alcanzado por los violeros en estos trabajos de marquetería.



**Figura 118 Vihuela.** Óleo sobre tabla. Catedral de Barcelona. Fotografía Javier Martínez. En esta imagen se aprecia claramente la descomposición del diapasón en cinco piezas triangulares

#### IV.1.2.- El cuello y la cabeza de la vihuela Guadalupe<sup>622</sup>.



**Figura 119 Cuello de piezas de la vihuela Guadalupe.**

. El mástil (*cuello*, según terminología del gremio de violeros) y el clavijero (*cabesa*), normalmente se labraban en una pieza entera. En la vihuela Guadalupe, están tallados a partir de un solo bloque, como en las vihuelas habituales, pero este bloque se formaba mediante la unión de un gran número de piezas. Las tablillas, de poco más de 4 mm. de espesor, se alternan cromáticamente, principio compartido con la hechura del fondo (*suelo*). Para las piezas oscuras se utilizó palisandro (*dalbergia caerensis*), mientras que todas las claras, amarillas, son de boj (*buxus sempervirens*). En este momento del proceso constructivo, el trabajo de marquería debe ser impecable. Una vez pegadas las piezas, dan lugar a bloques compactos que se cortan en ángulo con exactitud. El artesano no puede errar, ya que de lo contrario, se crearían desviaciones en la proyección lineal de las piezas y en la del cuello en su conjunto. Los dos fragmentos resultantes vuelven a encolarse, pero dándoles la vuelta, de forma que coincidan en la unión los trozos oscuros con los claros. El encolado, de nuevo, exige gran precisión, para evitar desviaciones o adherencias defectuosas que pondrían en riesgo al instrumento y no soportarían la tensión de las cuerdas. De sucesivos cortes y cruces, se obtienen los resultados visuales buscados.

La marquería del cuello pretende evidenciar la maestría del violero. El plan ornamental es tan minucioso que no podemos entenderlo como excepcional o único,

<sup>622</sup> Todas las fotografías de los detalles de la vihuela Guadalupe fueron realizadas por el autor en el Musée Jacquemart-André.

aplicado a este solo instrumento. Las variables geométricas y la enorme dificultad técnica de la construcción de esta vihuela, nos induce a pensar que estamos ante un ejemplo más de una tradición muy ensayada. La forma de trabajar el clavijero y el zoque, es idéntico al que hubiera tenido que realizarse a partir de un bloque monóxilo, como en las vihuelas ordinarias. La cabeza, compuesta en varias tablillas adheridas, igual que el resto del cuello, se abraza lateralmente por dos maderas de mayor espesor, que permite tallar una silueta curvilínea. Una de ellas en palisandro y la otra en boj. En esta última, aparece el rótulo *Guadalupe*, dibujado con letras al fuego y una minúscula taracea incrustada de plata con forma de coroncito.

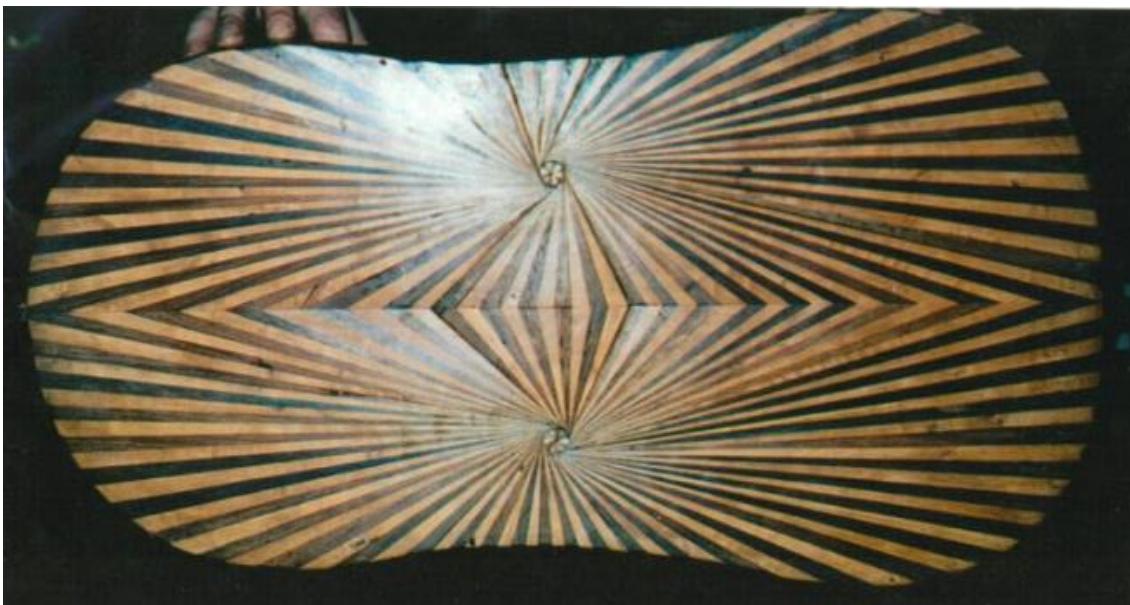


**Figura 120 El típico zoque español, con la característica morfología del talón exterior.**  
Fotografía Javier Martínez.

#### **IV.1.3.-Las composiciones del fondo, pervivencia del léxico ornamental de raigambre islámica.**

El fondo está formado por dos paneles simétricos. Cada una de las dos composiciones incluye un círculo focal, subdividido en aspa de doce piezas. Partiendo de cada uno de estos dos focos, a cada lado, noventa y ocho triángulos con vértices tangentes al círculo central se proyectan ocupando la totalidad del espacio del panel, dispuestos en alternancia bicolor<sup>623</sup>.

<sup>623</sup> Hemos encontrado una composición similar a esta en un arcón de tipo popular del siglo XVII (DOMENECH, Rafael y PÉREZ BUENO, Luis: *Muebles Antiguos Españoles*, Barcelona, Ed. Canosa, 1921).



**Figura 121 Suelo de la vihuela Guadalupe. Fotografía Javier Martínez.**

Las composiciones geométricas del fondo pudieran carecer de significado alguno, pero parecen representar dos símbolos cósmicos dispuestos simétricamente a ambos lados del eje central. Si así fuera, evocarían dos cuerpos celestes en movimiento. Los círculos centrales aparentan astros en rotación y la multitud de radios, sus proyecciones de luz. La representación de cuerpos celestes giratorios pertenece a una larga tradición cuyas raíces se hunden en la antigüedad clásica. La tradición de cúpulas giratorias en arquitectura procede de la cosmogonía anterior a Galileo. Oleg Grabar, al estudiar la cúpula giratoria de la Sala de las dos Hermanas de la Alhambra, rastrea los orígenes de esta tradición<sup>624</sup>.

El motivo estético aludido se mantiene vigente también en el arte mudéjar, aunque desconozcamos si era utilizado desprovisto de su significado original y perviva sólo como herencia de tradiciones artísticas anteriores, con un sentido meramente ornamental. La denominada estrella mudéjar, reproducida en multitud de azulejos, mantiene el

<sup>624</sup> GRABAR, Oleg Grabar: *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*. Versión castellana de José Luis López Muñoz. Madrid, Alianza Editorial, 1981. Resume distintas teorías que coinciden en este enfoque: R.W. Hamilton: “The Sculpture of Living Forum”; Ettinghausen, *From Byzantium to Sassanian Iran, passim*; G. Le Strange, *Bagdad during the Caliphate* y Bargibau, *Alhambra*. En primer lugar conocemos algunos antecedentes literarios, como el poema de Ibn Gabirol, poeta judío del siglo XI, describiendo una cúpula giratoria y asociándola a Salomón. La propia *Domus Aurea* de Nerón, en Roma contaba con una cúpula cósmica giratoria. Esta tradición antigua es asumida por el islam, que la incorpora a su estética y la convierte en un reiterado motivo ya desde el siglo VIII. En al-Ándalus se renueva esta tradición y además de en la Alhambra aparece en Medina Azahara, en el siglo X, donde se creaban efectos de rotación mediante la luz.

mismo sentido rotatorio y centrífugo y enlaza perfectamente con las composiciones simétricas de la Vihuela Guadalupe<sup>625</sup>.

Este instrumento ha sido restaurado en varias ocasiones, la última por Abondance<sup>626</sup>. El fondo, espalda o suelo del instrumento ha sido precisamente una de las partes en las que más se intervino. Como consecuencia, hay algunas piezas nuevas incorporadas y ajustes de cepillo en las antiguas. Esto altera las dimensiones de los rayos, pero finalmente, pese a estas lamentables alteraciones, la composición no ofrece dudas respecto al proceso mediante el cual fue diseñada. El ángulo de los rayos es de diferente apertura. No siendo iguales, dan la sensación final de que sí lo son, ya que la apertura de éstos en su intersección con el perímetro de la caja es similar. Para conseguirlo, el ángulo de los rayos más cortos es justo el doble que el de los rayos más largos. Entre unos y otros, se calcula una perfecta gradación, siendo el ángulo inversamente proporcional a la longitud de cada radio.

Otro principio estético de raíz islámica es la proyección lineal hasta el infinito. Esta constante pervive en las composiciones de lazo, donde una estrella central organiza una serie de nervios radiales que parten de ella dando lugar a nuevas formas que se repiten decorando toda la superficie<sup>627</sup>. En nuestro caso, se mantienen la estrella central y los radios, pero, a diferencia, observamos cómo existe un eje axial que organiza las dos composiciones laterales. Esta novedad responde a la imitación del fondo construido a partir de dos tablas enteras, unidas por un eje central. En una composición de piezas, como es ésta, muy bien podría haberse prescindido de este eje y haber reducido el diseño a una sola composición, sin embargo han prevalecido los criterios de la violería tradicional. Este es un ejemplo muy palpable de cómo se refunden aquí la tradición cristiana, extendidísima en todo el medioevo, en la que prevalece la estructura de las vihuelas, muy ensayadas previamente en las vihuelas de arco, como hemos visto en anteriores apartados, con la tradición andalusí, en la que son habituales este tipo de paramentos. De algún modo, salvando las distancias, es un fenómeno similar a la arquitectura mudéjar que interpreta las estructuras cristianas, las digiere y las refunde con el léxico ornamental mudéjar.

<sup>625</sup> USÓN VILLALBA, Carlos y REMÍREZ MARTÍNEZ, Ángel: “La geometría, un camino hacia la belleza”, en *Revista Trébede*, núm.: 62, pp. 72-76. Zaragoza, (2002). En este artículo se analiza el carácter giratorio de la estrella mudéjar.

<sup>626</sup> ABONDANCE, Pierre: “La vihuela, restauration d'un document unique conservé du musée Jacquemart-André”. *Revue de Musicologie*, T.66. (1980), núm. 1, p.57-69.

<sup>627</sup> La decoración cerámica mudéjar del paño meridional de la Parroquia de la Seo de Zaragoza se organiza mediante estrellas que irradian rayos centrífugos proyectados hasta el infinito.

También advertimos un cierto *horror vacui*. Todo el fondo de la vihuela, e incluso, toda la vista posterior del instrumento, incluyendo suelo, cuello y cabeza forman un conjunto totalmente decorado, por las piezas bicolores radiales del suelo o paralelas del cuello, dando la apariencia de un cuerpo totalmente decorado, en concordancia con el principio estético del *horror vacui*, otra constante andalusí heredada por el mudéjar.

#### **IV.1.4.- Los aros y el diapasón: Piezas engarzadas mediante complejos machiembrados.**

Las piezas de los aros rememoran la estructura ornamental centrífuga de las grandes composiciones del fondo. De un círculo calado con una taracea parten seis radios, formados por filetes incrustados. Los círculos centrales consisten en una composición formada por un damero central, de nueve piezas, flanqueado en sus cuatro caras por tiras alternantes de madera clara y oscura, creando nuevamente una sensación de giro. Este motivo es similar a una caligrafía cúbica en cerámica del imán Ali ibn Abi Talib en Najef, Irak. El nombre de Alá aparece ocho veces, cuatro en color y cuatro en blanco. Cada pareja blanco-negro se repite cuatro veces mediante rotaciones sucesivas de 90°. Esta inscripción responde a dos principios estéticos compartidos con la decoración de los aros de la vihuela Guadalupe, la rotación y la alternancia positivo-negativo, muy presentes en la estética andalusí y mudéjar.

Los ángulos superior e inferior en su espacio central vuelven a taracearse con dameros sencillos rombales de cuatro piezas, enmarcados. La unión de las piezas de los aros se establece mediante un machihembrado nuevamente bicolor en una línea serpenteante que da lugar a entrantes y salientes semicirculares. Encontramos nuevas manifestaciones de estos motivos en un albarello de cerámica mudéjar fabricado en talleres turo-lenses en el último tercio del siglo XV y conservado en el Museo de Cerámica de Barcelona. En esta pieza aparece un dibujo idéntico a estos engarces, especialmente a los de la unión de los aros en la base del resonador.

Para romper la secuencia rítmica de las piezas laterales, los aros acaban en segmentos más largos que el resto, perforados esta vez por dos círculos en lugar del círculo único. Esta solución, además de ser estéticamente impecable, permite ajustar con mayor comodidad los aros ya que permite regular su longitud una vez doblados. Por este mis-

mo motivo, la unión del braguero no es directa entre las dos piezas finales, sino que dos filetes rectos separan el engarce del resto de la pieza.

A lo largo de los aros aparecen algunas incrustaciones repartidas de forma aleatoria en varios puntos de los aros. Son unos pequeños círculos verdes o de maderas oscuras. Podría tratarse de algún sistema para unir las piezas de los aros con la estructura de refuerzo interior, o bien al molde. En cualquier caso el artista aprovecha esta nueva ocasión para incorporar estos elementos a la ornamentación.

En la vihuela de *La Trinidad con querubines y ángeles*, del Convento de Santa Clara de Gandía, pintada por Juan de Juanes (1523-1579), observamos cómo las piezas de los aros, en este caso triangulares, formando aspas de ocho, se repiten en el diapasón. El hecho de que las composiciones de los aros y el diapasón sean similares en estos dos casos, parece indicarnos que posiblemente nos encontremos ante una norma estética habitual, en la que se repiten con frecuencia las composiciones de suelo o aros en el cuello.



**Figura 122**Juan de Juanes (1523-1579), *La Trinidad con querubines y ángeles*. Convento de Santa Clara. Gandía (Valencia). Detalle, vihuela de piezas. Foto G.J. Angulo



**Figura 123** Marqueterías de los aros de la vihuela Guadalupe. Musée Jacquemart-André, Paris.

## IV.2.- LACERÍA INSTRUMENTAL.

### IV.2.1.- Informaciones que puede aportarnos el estudio de los lazos.

Con el nombre de “lazos” conocemos las piezas caladas que cerraban la boca de las vihuelas, laúdes, arpas, guitarras y otros instrumentos de cuerda, al modo de celosía geométrica. Este significado particular, perteneciente al arte de la violería, procede del “lazo” como término universal con el que se denominaba a un amplísimo conjunto de tracerías de diferentes naturalezas<sup>628</sup>. Si común es el uso de esta palabra, en todas sus manifestaciones artísticas, cabría supone a priori una clara relación entre ellas y hubiera existido comunicación entre la lacería general y la específica del arte de la violería. Los diminutos lazos de los instrumentos musicales se convirtieron en excelentes medios para trasegar contenidos estéticos. Nos interesará rastrear los flujos de influencia mutua que parecen claros, de los que la lacería instrumental pudo ser receptora o incluso emisora, abriendo, de llegar a probarse esta nueva hipótesis, nuevas líneas de investigación en torno a la influencia que pudiera haber ejercicio hacia otras artes.

Los lazos evolucionaron a partir de primitivos esquemas, muy simples, reducidos a algunos agujeros perforados, convirtiéndose en elemento esencial del propio instrumento, con sus geometrías cada vez más complejas, fruto de una importante reflexión teórica y un dominio de la lacería. Para seguir el rastro de este viaje solo podremos contar con los diseños conservados en instrumentos originales y algunas fidelígnas representaciones iconográficas. Bien distintas serán las fuentes que nos pueden informar sobre la lacería como habilidad artesana y como reflejo de las capacidades teóricas de los violeros. Se trataba de un trabajo minucioso y muy laborioso que exigía gran maestría. Para estas cuestiones recurriremos a ordenanzas, inventarios y otra variada documentación escrita. El estudio de la geometría de los lazos puede ayudarnos a resolver cuestiones como puedan ser la localización geográfica y cronológica de los instrumentos, el grado de especialización de los violeros y su nivel de preparación teórica en geometría.

---

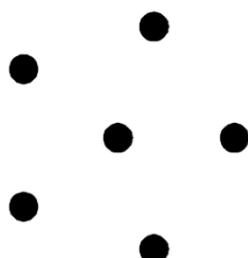
<sup>628</sup> No hay duda de la etimología de Lazo para Nebrija: “La q. por ser como diximos la misma letra que la c. corrompese como ella en .z. como de *laqueus*, lazo”. NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana*, primera edición, 1492, Madrid, Red Ediciones, 2012, p. 31. De *laqueus* derivaría la versión latina vulgar *lacium* y de esta, *lazo*.

#### IV.2.2.- Los lazos medievales, tipologías y evolución.

##### IV.2.2.1.- Las tapas perforadas.

Las tapas o tablas armónicas de las cajas de resonancia de los instrumentos musicales de cuerda se abren en uno o varios vanos para permitir el tránsito del sonido. De este modo se resolvía uno de los requerimientos de los postulados aristotélicos sobre la trayectoria del sonido dentro de los cuerpos resonantes, que estudiábamos en capítulos precedentes. Los instrumentos medievales resuelven esta necesidad con variadas soluciones, antes de que se extendiera la implantación de la gran boca central.

Algunas cítolas presentaban perforaciones repartidas en la tapa de diferente forma. A veces, estas bocas minúsculas se practicaban a la altura de los hombros del instrumento (cítola del Cancionero de Ajuda, Portugal). Más habitual era horadar la tapa en el centro, con agujeros que alineados formaban un círculo en torno a otro agujero central.



**Figura 124** Esquema de la agrupación de agujeros, en el centro de la tapa de algunas cítolas

**Figura 125** Cítola esculpida en la arquivolta de la portada de la Catedral de Burgos. Fotografía de Javier Martínez.



Buenos ejemplos de este esquema primitivo los encontramos en algunos instrumentos representados en las Cantigas de Alfonso X El Sabio, o en una cítola esculpida en las arquivoltas de la portada de la Catedral de Burgos .

Otro conjunto instrumental combina ambas soluciones, como en la cítola de la miniatura del *Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas*, de Alfonso X El Sabio.

En este instrumento además de la composición circular antes descrita aparecen cuatro agujeros más, dos en los hombros y otros dos en el lóbulo inferior.

La vihuela de arco de la tabla del retablo de San Millán, s. XIV, conservada en el Museo Provincial de Logroño, tiene dos “bocas” de estas características. La boca situada en el centro del lóbulo superior, se forma por el agrupamiento de seis agujeritos dispuestos como un triángulo equilátero, mientras que la boca inferior se forma por seis agujeros alineados sobre una circunferencia y uno central.

En estos instrumentos primitivos todavía no podemos hablar de boca propiamente dicha, entendida como una abertura generalmente circular y de algunos dedos de diámetro, ya que las perforaciones son múltiples, muy pequeñas y repartidas en varios puntos de la tapa.

#### IV.2.2.2.- Los primeros lazos.

A la par que van imponiéndose bocas de mayor tamaño, en laúdes y guitarras medievales, en ocasiones acompañadas por otras menores, se desarrolla en paralelo el recurso ornamental del lazo para cerrarlas. Esta solución cabe enmarcarla dentro de una tradición ornamental muy extendida en piezas cerámicas, arquetas, pequeños muebles, e incluso obras arquitectónicas. Cerrar círculos con bajorrelieves perfilando lazos o calar circunferencias abiertas en los paramentos arquitectónicos o en muebles, con lazos rectilíneos o curvilíneos, fueron constantes extendidísimas que también afectó a los instrumentos musicales.



**Figura 126 Lazo cerámico hallado en Zaragoza, s. XI. Parece que se trata del soporte de un filtro textil, perteneciente a un aguamanil. Fotografía SELENIO (Joven Música Antigua). Es una muestra más del habitual uso de lazos en el cierre de superficies circulares de todo tipo.**

Las bocas más antiguas pueden identificarse porque presentan una diferente coloración en su interior, como representando el material con el que fueron cerradas, claramente diferenciable del de la propia tabla armónica. Esta especie de membrana sigue siendo perforada con simples agujeros circulares, rememorando las soluciones antes descritas. Un ejemplo antiguo aparece en una cítola, miniatura de la cantiga 10, Cantigas de Santa María, código b12, siglo XIII.

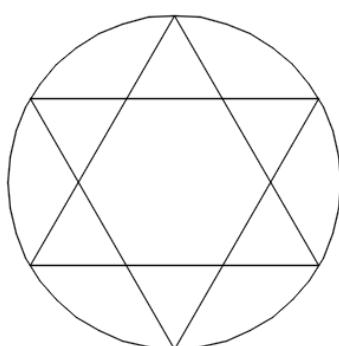
En las pintura de los Frescos de la Capilla de San Martín, Catedral Vieja de Salamanca, 1262, atribuida a Antón Sánchez de Segovia tenemos otros dos interesantes ejemplos. El primer instrumento es una guitarra periforme con dos bocas. En este caso no encontramos diferencias cromáticas entre la tapa y la boca, por lo que no podemos estar seguros de que se trate de materiales distintos. La boca central, muy grande, como era usual en esta familia instrumental en los siglos XIII y XIV, presenta un esquema geométrico que no podemos identificar, al quedar parcialmente oculta tras la mano del ángel músico; sin embargo la pequeña boca superior contiene ya un primitivo lazo formado por cuatro círculos en cruz con aberturas en los espacios intra-circulares y central.



La boca del laúd de “María, Reina de los Cielos”, de Blasco de Grañén, es un buen ejemplo, aunque tardío, de este tipo de bocas caladas .

**Figura 127 María, Reina de los Cielos, detalle. Retablo de Esperandeu de Santa Fe proveniente del convento de San Francisco en Tarazona (Zaragoza). Blasco de Grañén, 1439. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Foto SELENIO (Música, Museos).**

#### IV.2.2.3.- Los lazos primitivos. Esquemas simples.



**Figura 128 Esquema básico de un lazo estrellado de seis.**

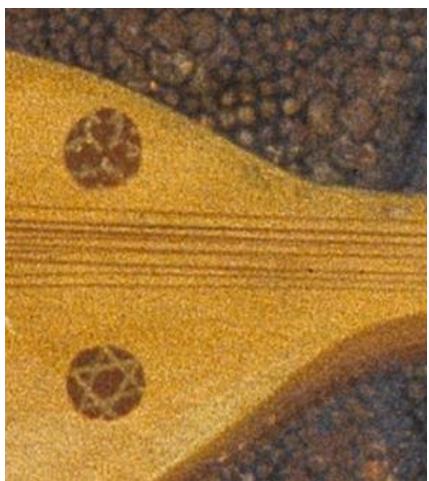
Las primitivas y esquemáticas “bocas caladas” antes aludidas, pertenecen a una tipología arcaica pero que pronto empieza a dar lugar a formas posteriores progresivamente más complejas que ya podremos considerar como lazos propiamente dichos. Inicialmente adoptan figuras geométricas sencillas. Las más habituales son la estrella de seis puntas y los óculos lobulados en sus diferentes versiones.

El lazo estrellado más esquemático se formaba

por la yuxtaposición de dos triángulos equiláteros.

Este esquema estrellado será uno de los más reiterados a lo largo de la historia del arte de la violería y deriva de modelos muy antiguos, estando presente en la boca de laúdes y otros instrumentos andalusíes. Tenemos constancia de este hecho en el dibujo del laúd dibujado en el *Kitab al-adwar* de Safi al-Din “Aabd al-Mu`min (s.XIII). Contiene dos lazos organizados por estrellas de seis, regulares. El dibujante intentó, con economía de trazos, representar otros elementos complementarios a las estrellas, a juzgar por unos puntos centrales y otros que ocupan los espacios triangulares entre nervios.

Ejemplos posteriores los encontramos con relativa frecuencia en las bocas menores de las guitarras periformes abiertas por dos bocas, como en la de *La Virgen de la leche entre ángeles músicos*, retablo del taller de los Serra, S. XIV, propiedad de D. Rómulo Bosch Catarineu, Barcelona; o en la boca menor de la guitarra del “Trivium y Quadrivium, miniatura de Nicolás de Bolonia en el *Comentario sobre los códices de B. De Saxoferrato*, s. XIII, Biblioteca Nacional de Madrid; en una de las bocas menores del “Llaüt guitarrech”, del retablo procedente de Albarracín *La Virgen con el Niño*, actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, obra del Maestro de Villahermosa S. XIV, o en una vihuela de arco (“La Virgen con ángeles músicos”, s. XV., Colección Muntadas, Badalona). Uno de los mejores ejemplos del lazo estrellado, aparece en la guitarra de las pinturas murales de la Catedral de Pamplona, de Juan Oliver, 1330, ahora depositadas en el Museo Provincial de Pamplona.



**Figura 129** Detalle de las dos bocas menores de uno de los laúdes de *Virgen con el Niño*, procedente de Albarracín, Maestro de Villahermosa, MNAC. Contiene un lazo estrellado y otro trilobulado.

Los esquemas en forma de trébol, son, según Rouaix, ornamentos góticos muy característicos que imitan el trébol de la naturaleza<sup>629</sup>. Aparecen en lazos de diversa índole cerrando óculos de todo tipo en arquitectura o decorando paramentos. El trebol es el elemento geométrico básico más reiterado en la lacería gótica. Aparece en casi todas las manifestaciones de este estilo, como elemento aislado, en óculos, vanos superiores de

<sup>629</sup> ROUAIX, Paul, *Dictionnaire des arts décoratifs*. Paris, Librairie Illustrée. 1885.: Composé de trois lobes, c'est-à-dire terminé par trois portions de cercle, Le trèfle est tribolé.

arquerías, esquinas de tablas pictóricas, mobiliario, etc. También suele aparecer en grupo, formando frisos lineales, tréboles de tres unidades, o en combinación con otras figuras. Menos predicamento tienen otras figuras simples polilobuladas (tetralobuladas, pentalobuladas y hexalobuladas). No podía ser menos en violería y muchos instrumentos, representados en diversas obras de arte, dan buena cuenta de esta asiduidad. El trébol se forma a partir de un círculo, dividiendo con un compás su perímetro en seis segmentos iguales a su diámetro. Cada dos de los puntos de intersección, será el centro de un círculo menor, llamado lóbulo, con un diámetro equivalente al radio del círculo mayor. Encontramos ejemplos de lazos tetralobulados en los instrumentos esculpidos en las



**Figura 130 Lazo trilobulado de una cítola. Arquivoltas de la catedral del Burgos. Fotografía de Javier Martínez.**



**Figura 131 Lazo tetralobulado abierto en el lateral de un salterio. Arquivoltas de la catedral de Burgos. Fotografía de Javier Martínez.**

arquivoltas de la portada de la catedral de Burgos, por ejemplo, y entalobulados, en la guitarra periforme de Perut, catedral de Pamplona.

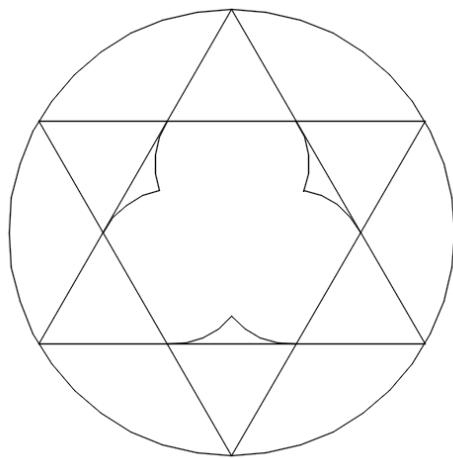
El tercer gran grupo de lazos trazados a partir de formas simples es el constituido por los lazos rectilíneos. Son composiciones que rememoran las formas entrelazadas típicas del arte islámico. Aparecen con frecuencia en pinturas del siglo XIV, en diferentes versiones. Suelen incluir, en el perímetro que los enmarca, algunos “nudos” que aportan ritmo y rompen la estricta linealidad recta de los nervios.



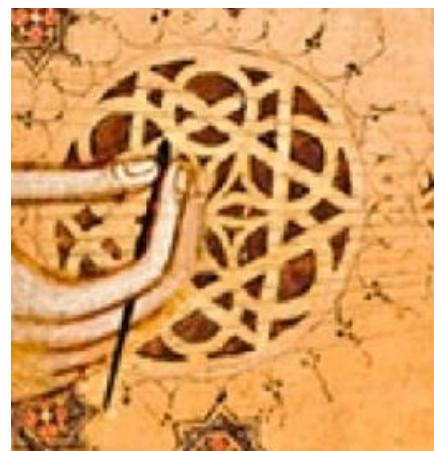
Las versiones más sencillas se limitan a los ya mencionados lazos estrellados de seis puntas, aunque retorcidas sus puntas o los centros e sus segmentos en trenzados en forma de nudo

**Figura 132** Guitarra del Tríptico del Monasterio de Piedra, (ca 1390). Real Academia de la Historia. Fotografía de Selenio (Musas, Música, Museos).

#### IV.2.2.4.- Las figuras compuestas.



**Figura 133:** Lazo compuesto de estrella y arquillos. Esquema básico.

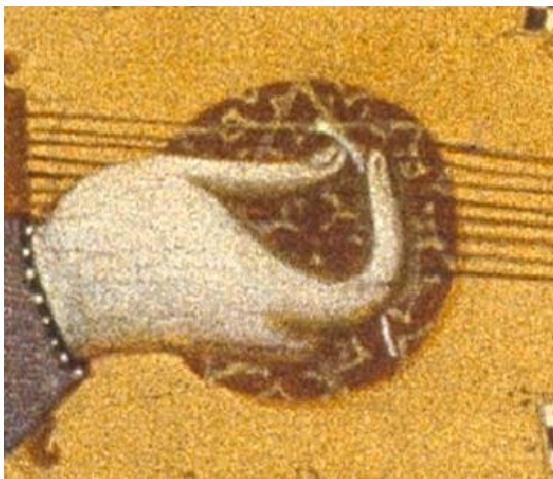


**Figura 134** Lazo del laúd del Tríptico del Monasterio de Piedra, 1390. Fotografía SELENIO, Musas, Música, Museos.

El siguiente paso en el camino de la complejidad geométrica, lo encontramos en los lazos que derivan de la yuxtaposición de varios esquemas primarios, dando lugar a composiciones compuestas. Las figuras simples más habituales a partir de las cuales se desarrollan estas nuevas tipologías mixtas son la estrella y los arcos. En ocasiones, las composiciones se limitan a fusionar esquemas idénticos, quedando enmarcado el menor dentro del mayor, como por ejemplo, el lazo estrellado de ocho puntas que encierra en su interior otra estrella igual, pero menor, como el de la boca mayor de la guitarra *La Virgen de la Leche entre ángeles músicos*, retablo del taller de los Serra, s. XIV, propie-

dad de Rómulo Bosch Catarineu. Estos lazos estrellados compuestos, en sus diferentes versiones, gozaron de gran predicamento entre los violeros de los siglos XIII y XIV. Un buen ejemplo de lazo que combina estrella y arquillos lo encontramos en un salterio tañido por un ángel músico tallado en una de las esculturas de las arquivoltas que enmarcan la Epifanía de Jacques Perut en el claustro de la catedral de Pamplona. En el interior de la estrella aparecen unos pequeños arcos formando un incipiente lazo compuesto estrellado con arcos. El lazo del laúd del Tríptico del Monasterio de Piedra, pertenece también a este grupo, esta vez entremezclando la estrella de seis con seis círculos.

La estrella, formada por nervios rectilíneos, y los arcos, en composiciones polilobuladas, fueron desarrollando lazos cada vez más avanzados hasta dar lugar a composiciones mixtas de un nivel geométrico sumamente complejo. Algunos ejemplos de esta tipología fueron minuciosamente representados en las pinturas del siglo XIV. La Virgen de los Ángeles, de Tortosa (Pere Serra), representa una escena en la que la Virgen sedente, con el Niño en brazos, es acompañada por varios ángeles músicos. Entre estos instrumentos, aparecen un laúd, una guitarrilla periforme y un salterio.



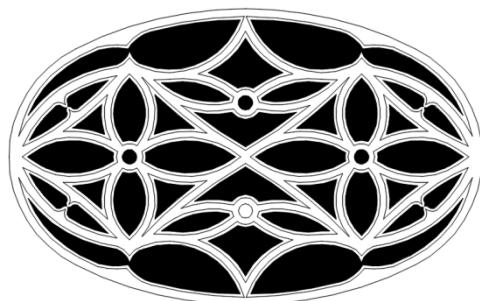
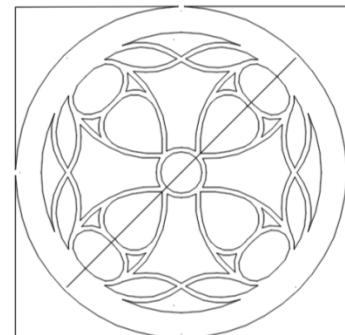
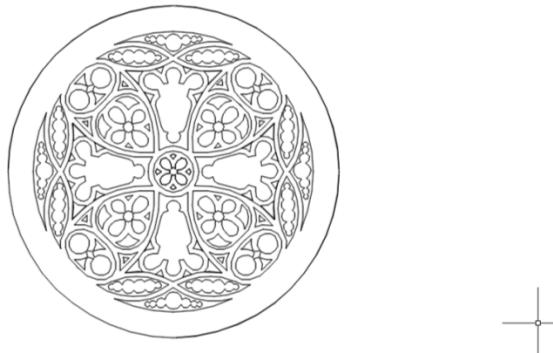
**Figura 135 Laúd de Albarracín ( *Virgen de la Leche*. Maestro de Villahermosa).** Se aprecia bajo la mano del ángel un lazo compuesto con estrella de seis y arquillos menores que rellenan los espacios entre nervios.



**Figura 136 Fernando Gallegos, *Coronación de la Virgen*, último cuarto del siglo XV.** Este lazo, es igual al de la violetta de Santa Catarina de Vigri, 1463, del convento del Corpus Domini de Boloña.

Sus lazos son buenos ejemplos del modelo descrito. Organiza el círculo una gran estrella de seis, formada por dos triángulos equiláteros y los espacios intermedios se llenan con arquillos. Se adivina una traza similar en el laúd de la *Virgen de la Leche* de Albarracín (Maestro de Villahermosa), con un lazo mixto, e incluso bajo la mano del ángel que toca el llaüt guitarrench en esta misma tabla. Es precisamente este último ins-

trumento el que mejor sintetiza el proceso de unión de las dos figuras geométricas primarias de los lazos medievales: la estrella de seis y el trébol. La imagen de Fernando Gallegos permite reconstruir el dibujo de este lazo. En las láminas de abajo, se representan sus dos “perfils”:



**Figura 137 Lazo de uno de los instrumentos del Retablo de Nuestra Señora de Gracia. Iglesia de San Miguel Arcángel. Enguera. Atribuida a Paolo de San Leocadio.**

### **3.5.- Los lazos compuestos más evolucionados y la génesis de la tipología más reiterada en la luthería europea de los siglos XVI y XVII.**

Las variadas influencias que recibe la lacería instrumental, procedentes de la tradición hispanomusulmana, son muy palpables en algunos ejemplos. Nos interesa especialmente un modelo medieval hispánico que tras ser adoptado por la luthería europea permanecería inmanente hasta finales del siglo XVII.

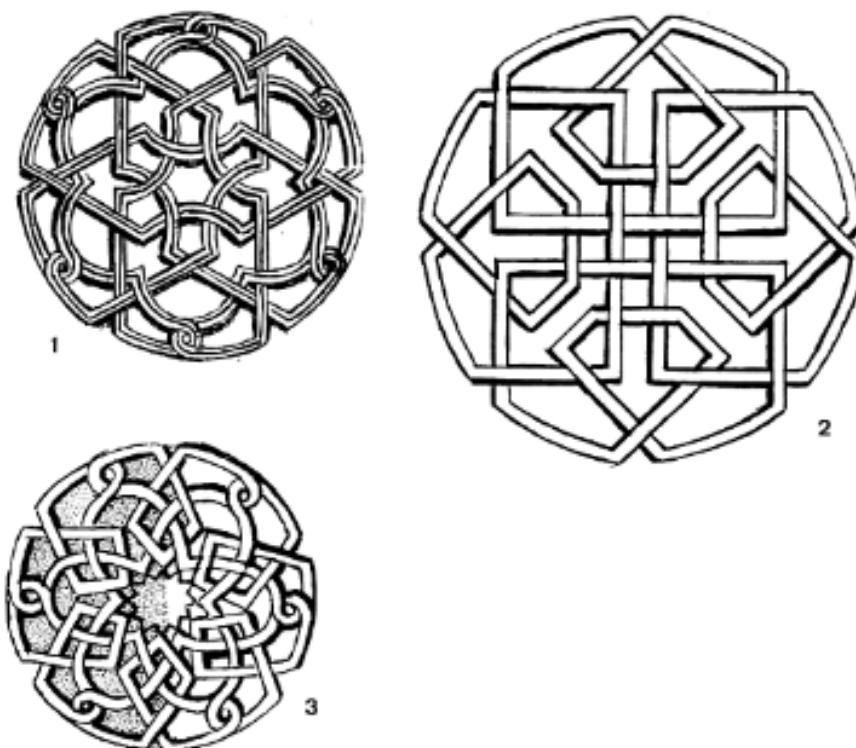


Figura138 Decoración mudéjar del Monasterio de Monsalud de Córcoles<sup>630</sup>.

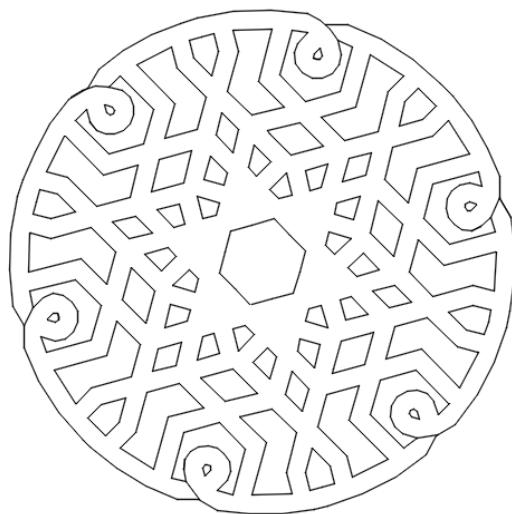
Se trata de una nutrida familia que tiene sus primeras manifestaciones en la decoración del Monasterio cisterciense de Monsalud, Córcoles, datable en la segunda mitad del siglo XII. Cuenta con unos nichos decorados con discos tallados en piedra que contienen lazos de clara ascendencia andalusí. Se trata de un lazo de seis zafates, o estrella de seis puntas, que contiene un hexágono que según descripción de Basilio Pavón, “encierra lacillos de seis miembros curvilíneos”, al que se añadiría un medallón “de seis lóbulos que se traban al círculo del disco mediante seis nudos circulares”<sup>631</sup>. Según Basilio Pavón Maldonado, el lazo número 1, está emparentado con los temas geométricos de la arqueta de madera chapada de marfil del Museo de Vich, y de la pila bautismal de Ríopoda, Navarra (s. XIII). Efectivamente, comparando estos lazos, con los calados en esta arqueta encontramos clarísimas similitudes y alguna identidad. Según José Ferrandis, cabe datarla entre los siglos XIII y XIV<sup>632</sup>. Toda ella aparece repleta de lazos diversos. Los que perforan la tapa son circulares, uno de los mayores, calado en la tapa, está

<sup>630</sup> PAVON MALDONADO, Basilio, *op.cit*, p. 180.

<sup>631</sup> PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Guadalajara medieval, arte y arqueología árabe y mudéjar*. Madrid, Sociedad de Servicios de Artes Gráficas, SA, 1984, p. 180.

<sup>632</sup> Descrita por FERRANDIS, José: *Marfiles Árabes de Occidente*, Madrid, 1940. Este autor cita la siguiente bibliografía: KÜHNEL, Ernst: *Maurische kunst*, lámina CXVII, MAYER, August L., *Alt Spanien*, p. 160; FERRANDIS, José: *Marfiles y azabaches*, p. 107, Lámina XXIX.

formado por una gran estrella de seis puntas entremezclada con una composición hexalobulada de seis arquillos. Pertece, pues a la clásica forma mixta de estrella y arcos ya descrita en el anterior capítulo, con la salvedad de que la estrella está aquí fragmentada. Cada uno de los dos triángulos equiláteros que la forman está subdividido en otras tres figuras semi-romboidales, separadas por otros tres espacios, pero entrelazadas con los otros semi-rombos del triángulo equilátero opuesto. El resultado final es el de un lazo organizado en torno a una estrellita central de seis, de aspecto armónico y equilibrada geometría. Este y otros lazos de la misma arqueta recuerdan a Ferrandis algunas

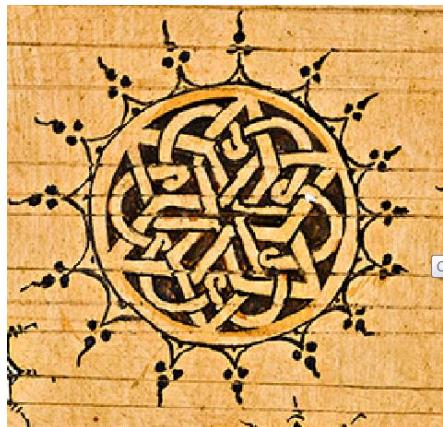


**Figura 139 Esquema del lazo de uno de los instrumentos *Virgen de la Leche*, Santuario de Penella, Cocentaina, Alicante (detalle), Maestro de Villahermosa, fines del siglo XIV-**

Unos estribos españoles de cobre esmaltado de mediados del siglo XV (The Metropolitan Museum of Art de Nueva York) mantienen esta composición como herencia mudéjar que deriva sin ninguna duda de los modelos anteriores. Se forma de la yuxtaposición de dos grandes estrellas de seis. Una de ellas, nuevamente fragmentada en seis rombos irregulares, la otra mantiene solo los segmentos exteriores de los nervios. Vuelve a contar con un entramado de doce arquillos y como novedad cuenta con un círculo inscrito, concéntrico al perimetral, de diámetro aproximado al tercio del diámetro exterior.

decoraciones de las claves de las bóvedas de Vallbona de las monjas o de la portada de la iglesia de Cubells, lo que evidencia una vez más la comunicación entre diferentes artes<sup>633</sup>. La tendencia a subdividir los dos triángulos de la estrella en estas “puntas semiromboidales” permitió romper la paridad anterior y surgieron estrellas de siete en similares disposiciones, como la un óculo en la iglesia de Cervera del Río Alhama.

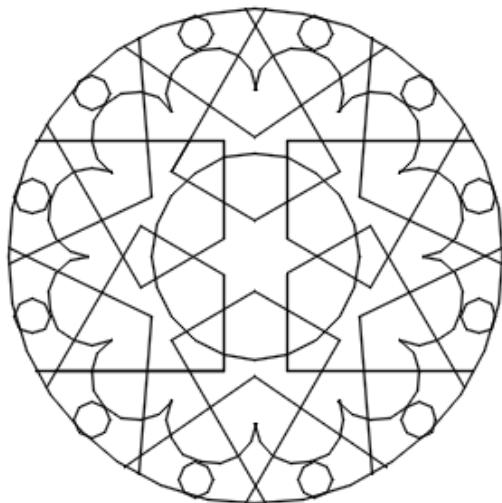
<sup>633</sup> FERRANDIS, José, *op. cit.*, p. 213, al respecto cita a V.PUIG Y CADAFALCH, L’arquitectura románica a Catalunya, tomo III, figuras 1.248 y 1.250.



**Figura 140 Lazo de lóbulos entrelazados del salterio del Monasterio de Piedra, 1390, RAH.**

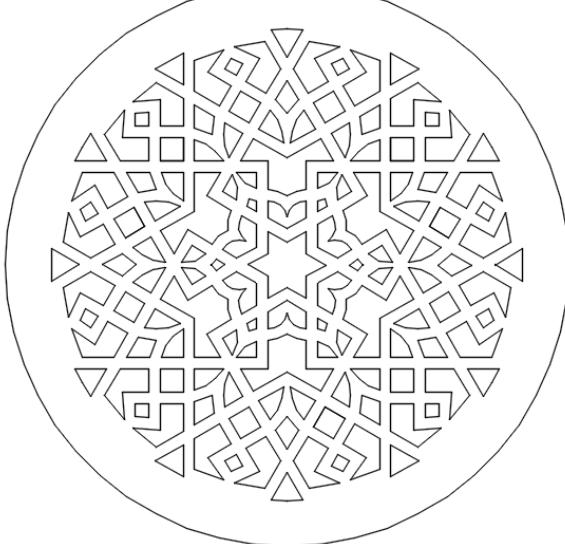
ca, 1375, como claros precedentes de lacerías posteriores. Aun siendo complicado en este momento seguir con nitidez la trayectoria de estos esquemas, la iconografía parece indicarnos que fueron los modelos ibéricos los que precedieron al largo y prolífico desarrollo europeo de lazos rectilíneos de lóbulos entrelazados. Pondremos tan solo dos ejemplos significativos como muestra de las decenas de variantes conocidas.

En primer lugar, el lazo del laúd de Georg Gerle, de mediados del siglo XVI, conservado en Viena (Kunsthistorisches Museum, A35), parte de una estrella regular de seis puntas que organiza una red de lóbulos entrelazados por doce nudos. Similar disposición mantienen los lazos del chitarone conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres, construido en Padua, en 1592, por Wendelin Tieffenbrucker, Wendelin, (W.6-1940).



**Figura 141 Esquema del lazo de uno de los estribos esmaltados españoles, datados a mediados del siglo XV, The Metropolitan Museum of Art de Nueva York.**

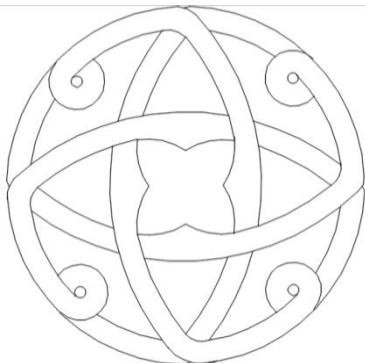
Una temprana traslación de estos esquemas de lóbulos entrelazados a la lacería instrumental, aparece en el lazo del salterio del tríptico del Monasterio de Piedra, 1390 o en el de uno de los instrumentos de Cocentaina. Ambos son buenos ejemplos de la adopción de esquemas anteriores procedentes de otras manifestaciones. Cabe referir un nutrido grupo de ejemplos iconográficos, como los lazos de los dos laúdes de Pere Serra, pertenecientes al retablo de la Virgen de Abella de la Con-



**Figura 142 Lazo del Laúd de Georg Gerle.**  
**Obsérvese su clara vinculación con el esquema de la izquierda.**

La trasmisión de estos esquemas a otros países, pudo efectuarse mediante el tránsito de instrumentos musicales, pero también a través de otros objetos artísticos decorados con lacería. Coinciendo con la llegada del español Diego de Zayas a París, para ser empleado en la corte en 1530<sup>634</sup>, Francisque Pellegrin incluyó entre sus modelos textiles, un dibujo que pertenece de lleno a esta tipología<sup>635</sup>. Diego de Zayas, trabajó con éxito como damasquinador de espadas en Francia y más tarde en Inglaterra, al servicio de Enrique VIII y de Eduardo VI, sus trabajos eran designados “a la damasquina”, transmitiendo varios ornamentos que heredaban modelos nazaríes.

#### IV.2.2.6. Los lazos curvilíneos.



**Figura 143 Lazo de una guitarra representada en la Virgen de la leche, procedente del santuario de Penella, Cocentaina, Alicante.**

Ya desde el siglo XIII conocemos algunos lazos curvilíneos trazados según esquemas diferentes de los tan reiterados modelos estrellados, lobulados o mixtos de clara raigambre andalusí. Uno de los ejemplos más armoniosos es el lazo menor de la guitarra del anónimo *Virgen de la leche*, santuario

de Penella, Cocentaina. Consta de cuatro grandes nervios, segmentos arqueados que al unirse dos a dos, forman dos figuras ovoidales que recuerdan las “vescica piscis”. Cuatro nudos perimetrales se sitúan en las bisectrices de los espacios exteriores a esta figura en cruz.

La tradición geométrica andalusí prefería formas rectilíneas, fragmentadas en segmentos unidos mediante otros segmentos, formando ángulos. Esta estética se mantuvo vigorosa en el arte mudéjar e incluso pervivió en la “carpintería de lo blanco” durante el siglo XVII. Los laceros mudéjares asumieron este legado y a la vez, digirieron los aportes góticos y los desarrollaron creativamente. Esta suma de influencias mutuas dió lugar a una lacería instrumental muy rica. Prueba de ello, la encontramos, precisamente, en la variedad de lazos que encontramos, por ejemplo en los instrumentos de este mismo retablo.

<sup>634</sup> GRUBER, Alain Charles: *Volumen 1 de Art décoratif en Europe. The History of decorative Arts*. Paris, Abbeville Press, 1994.

<sup>635</sup> PELLEGRIN, Francisque: *La fleur de la pourtraicture et patron de broderie, façon arabique et ytalique*. Paris, 1530.



Figura 144 Salterio de Fray Martín de Alpartir, Jaume Serra. Museo de Zaragoza.



Figura 145 María, Reina de los Cielos, detalle. Retablo mayor de la iglesia de Santa María la Mayor en Albalate del Arzobispo (Teruel). Blasco de Grañén, ca. 1437-1439. Museo de Zaragoza. Fotografía SELENIO (Museos Música Museos).

Este lazo curvilíneo, propio de la estética gótica convive con otros lazos representados en el mismo retablo, rectilíneos, propios de la estética mudéjar. Otro magnífico ejemplo de la convivencia de lazos rectilíneos y curvilíneos aparece en el salterio del retablo de Fray Martín de Alpartir, obra de Jaume Serra, (Museo de Zaragoza). La tapa de este instrumento se abre mediante dos lazos, uno estrellado y otro muy similar al de Cocentaina. El lazo estrellado es muy parecido al modelo antes referido de la guitarra del Monasterio de Piedra e incluso nos recuerda a los dos lazos estrellados del laúd Kitab al-adwar de Safi al-Din “Aabd al-Mu`min (s.XIII).

Describiremos ahora un nuevo esquema que testimonia el notable desarrollo de los lazos curvilíneos a lo largo del siglo XV de clara ascendencia gótica. Su esqueleto primario se establece mediante varios arcos que parten del centro del círculo y se prolongan hasta su perímetro, subdividiéndolo en varios espacios en los que se contiene mayor o menor ornamentación, según casos. Pondremos dos ejemplos de esta nueva tipología. El primero procede del retablo *María, Reina de los Cielos*, de Blasco de Grañén, 1437-1439.

Este lazo, fue construido superponiendo dos finas láminas, muy posiblemente en madera de boj. Su color amarillento destaca sobre el blanco de la etiqueta de pergamino

adherida al fondo. La lámina superior se limita a perfilar los nervios de los arcos, mientras la inferior duplica esta silueta ampliando su superficie y cerrándose en algunos puntos para crear un ritmo de alternancias.

El segundo ejemplo de esta interesante variedad, al estar representado con gran fidelidad al original, puede ser identificado. Se trata del lazo de un laúd, en pintura atribuida a Fernando Gallegos, *Coronación de la Virgen*, Museo Diocesano de Salamanca, último cuarto del siglo XV. Enlaza con los rosetones de tradición gótica en los que es frecuente encontrar nervios arqueados, creando una sensación centrífuga, muy dinámica. Advertimos cierto parentesco con los lazos calados del púlpito metálico de Juan Francés y Llorente de Ávila, de finales del siglo XV y gran similitud con un gran lazo del facistol de la Cartuja de Miraflores, Burgos, finales del siglo XV.



De nuevo encontramos claras similitudes entre estos trazados y los diseños de discos de otras artes. En este caso, la relación es evidente, por ejemplo, con el púlpito metálico de Juan Francés y Llorente de Ávila, finales del siglo XV (catedral de Ávila).

**Figura 145 Esquema del lazo del laúd de Fernando Gallegos, *Coronación de la Virgen*, Museo Diocesano de Salamanca, último cuarto del siglo XV.**

#### IV.2.3.- La lacería de los siglos XVI y XVII.

Tan solo conservamos tres lazos originales del siglo XVI: los lazos núm 1 y 2 de la Vihuela Guadalupe (Museo Jacquemart-André de París) y el de la Vihuela Chambure. Junto a éstos, podemos estudiar otros que conocemos a través de grabados (lazo de Bermudo), o pinturas (lazo de la catedral de Segovia y lazo de la tabla del coro de la catedral de Barcelona). Aun siendo escasos en número, los ejemplos que podemos estudiar, son suficientes para constatar que la lacería ibérica en el siglo XVI mantuvo unos rasgos muy personales, si la comparamos con la imperante en Europa.

Todos los lazos conservados, están labrados de forma independiente a la tapa.

Esta característica se aprecia perfectamente también en la iconografía. Este rasgo es importante, porque permite un trabajo mucho más minucioso que el tallado directo en la madera de la tabla armónica y no exige refuerzos interiores como en esta segunda solución. Los laúdes europeos de los siglos XVI, XVII e incluso XVIII, se ornamentaban con lazos tallados en la tapa, casi siempre siguiendo modelos similares a los descritos en el apartado precedente, de raigambre andalusí, o bien modelos italianos. Los laúdes ibéricos comparten ambas soluciones, cerrando sus bocas con lazos labrados en la tapa y con lazos adheridos a ella. Los lazos conocidos de vihuelas de mano y la mayor parte de referencias conocidas sobre ellos, nos hablan de lazos adheridos, con escasas excepciones. Esta forma de resolver la ornamentación de la boca de vihuelas, se trasladó a las guitarras españolas y europeas de los siglos XVII y XVIII, dando lugar a nuevos modelos geométricos que pese a desarrollar novedades, heredaban en gran parte algunos convencionalismos estéticos de los dos siglos anteriores.

Las ordenanzas de violeros ya se preocupan por la calidad de los lazos de las vihuelas y otros instrumentos. En las de Sevilla de 1502, estudiadas en el capítulo dedicado a los violeros, se establece que en examinando construya una vihuela grande de piezas “como dicho es con un lazo de talla de incomes, con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenescen para buena a contento de los examinadores que se la vean fazer que no le enseñe a la sazón nadie”. En un contrato suscrito en Sevilla en 1527 entre el organero Cristóbal de León y el músico Diego Fernández, por tres años, se especifican con menudencia algunos pormenores de la formación que el aprendiz debía recibir: “enseñarle a fazer clavicordios labrados de molduras e de atarceas e más que me mostréis fazer las atarceas e los laços de los instrumentos muy enteramente como vos lo sabéis. E más que me enseñéis a fazer vn monacordio grande e otro cheqito dende principio hasta el cabo e que yo los tiemle e los encuerde que no falte cosa ninguna”<sup>636</sup>.

Las ordenanzas de violeiros de Lisboa vuelven a prestar atención a los lazos:

Item faraa hum laço de talha fundo ou raso muito bem feito.(...)  
12. Item mandaõ que os violeiros que tenda teuerem façaõ as violas de seis ordens de duas costilhas. E sejaõ forradas com pioñs ou lenços. E os laços dellas de talha sejaõ de folha. E se os quiserem fazer no tampaõ sejaõ forradas de purgaminho. [...] <sup>637</sup>.

<sup>636</sup> GESTOSO Y PÉREZ, GESTOSO: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Tomo III pg. 255 Sevilla, 1889.

<sup>637</sup> *Livro do Regimento dos officiaes mecanicos da mui excelente e semp leal Cidade de Lixboa reformados per ordeñça do Illustrissimo Senado della pllo Ldo Drte nunez do liam*, 1572, P-Lisboa, Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa, cod. 35, cap. XLI. Cap. XLI, Do

Desconocemos las características de los referidos lazos de “incomes”, prescritos en las ordenanzas de Sevilla. Las dos clasificaciones de lazos portugueses vuelven a plantearnos algunas dudas. El *raso*, podría estar tallado en la madera de la misma tapa, o adherido bajo ella, como parece dejar más clara la ordenanza núm. 12 (*seiaõ de folha*). En este caso, llevarían un refuerzo de pergamino. Esta característica en la manufactura de los lazos, es confirmada por el lazo original de la vihuela Chambure, cuya lámina inferior aparece reforzada con pergamino.

La importancia que se atribuía a los lazos, queda, de nuevo reafirmada en la ordenanza de Toledo de 1617, en la que se establece que en la vihuela llana de seis órdenes que los aspirantes debían construir debía ir provista de “veril y plantilla de hevano con un lazo de box de treinta y seis”. Más adelante se vuelve a especificar “que la biguela que llevare Beril alrededor del lazo lleve puntos y plantilla de evano”. Finalmente, se exige en las reparaciones de las vihuelas de ébano, si se sustituyera la tapa, la nueva debería llevar un lazo de boj, y no de pergamino<sup>638</sup>.

En diferentes diccionarios del siglo XVI, se atribuye a la voz veril, o beril, los únicos significados de cristal o piedra preciosa, como Molina ,1571: “veril o cristal”<sup>639</sup>; Nebrija, 1495 y Nebrija, 1516: “Beril piedra preciosa, beryllus”, Covarrubias, 1611: “veril, es una piedra preciosa”. Otro término con el que pudiera estar relacionado es el de “viril”, definido por el Diccionario de la Real Academia, como la “caja de cristal con cerquillo de oro o dorado que encierra la forma consagrada y se coloca en la custodia para la exposición del Santísimo, o que guarda reliquias y se coloca en un relicario”. Esta más que posible acepción, equipararía al veril, con el círculo incrustado que fue implantándose alrededor de las bocas de las vihuelas y las guitarras, acompañado de otro círculo concéntrico ornamentado con algunos motivos vegetales, quizá la “plantilla” a la que también aluden estas ordenanzas<sup>640</sup>.

---

Regimento dos Violeiros. (ff. 157 a 159), en CORREIA, Vergílio Correia, Lisboa, Imprensa da Universidade, 1926.

<sup>638</sup> *Ordenanzas del ofizio de Bigoleros o Vihueleros*. Toledo, 1617. (Propuesta), transcritas por ROMANILLOS, op.cit. Apéndice documental, doc. 1., pp 442-443.

<sup>639</sup> MOLINA, Alonso de, *Vocabulario de la lengua castellana y mexicana*. México, Antonio Espinosa, 1571, p.117.

<sup>640</sup> Biblioteca Nacional, Madrid, Fondo Barbieri. MSS 14 043 153/f

Recibí, así mismo del dicho Sr. Hernando Despejo, una arpa grande, de dos órdenes, de álamo blanco, perfilada de ébano y marfil, con cinco viriles en los lazos, con molduras de ebano, que la hizo Antonio Hidalgo, violero [...]. (Madrid, 31 de Enero de 1615). ... con molduras de ebano en los cantos y es la que hizo de nuevo Antonio Hidalgo, *violero, de quien se ...*

Encontramos posteriormente algunas alusiones a los lazos elaborados por los examinados. A Juan Rodríguez, le hallaron “abil y suficiente en hazer una vihuela con lazo hondo y en una guitarra de la misma manera”<sup>641</sup>. Como vimos en el correspondiente apartado, los violeros solo estaban autorizados a construir los instrumentos que habían aprobado en su examen. Así, por ejemplo, vimos cómo Pedro Tofiño, que se examinó de una vihuela llana y una cítara de lazos hondos, no podía construir otros instrumentos, como “biguela de arco ni arpa ni biguela aconvada ni echar ataracea ni lazo en la tapa salbo si no es tornándose a desaminar dello solas penas contenidas en las dichas ordenanzas y de dos mil maravedíes para la cámara de su magestad”<sup>642</sup>. El 26 de agosto de 1619, el violero Francisco Lipustre fue examinado en Madrid. Construyó una vihuela que fue encordada como guitarra, *para darle mexor despacho y expediente*, ya que la pretendía vender. El instrumento se describe con sus costillas de ébano, tapa y asiento blanco y lazo “de tres perfiles blanco y negro y puente y cerco dellas cenefas y perfiles de marfil y sus clavixas de ébano”<sup>643</sup>. Este tipo de lazos de tres perfiles era muy habitual en los lazos de 36, de los que más adelante hablaremos.

Las alusiones que más nos llaman la atención y en las que más adelante nos detendremos, mencionan lazos tallados en boj o pergamo, lazos calados y hondos, lazos incluso cuadrados. Los lazos hondos de las vihuelas serían lazos muy profundos, conformados en varios pisos, superpuestas en estructuras troncocónicas, similares a algunos lazos barrocos europeos posteriores<sup>644</sup>. Este tipo de lazos parece desarrollarse en el último tercio del siglo XVI, por las fechas de los documentos en los que aparecen. Tenemos algunas noticias más sobre lazos hondos. “Dos viguelas nuevas de hevano de Portugal la una con lazo hondo la otra con lazo en la tapa (1575)<sup>645</sup>. Item una guitarra de ebano con el lazo hondo con el letrero en la cabeza que dice Iuan Rodríguez con su caja, tres ducados” (1580)<sup>646</sup>. En el inventario de Rodrigo Sarmiento vuelven a aparecer interesantes noticias sobre diferentes tipos de lazos y vuelven a aparecer algunos lazos

<sup>641</sup> AHPM, 27-12-1578, Prot: 982, fol. 1254.

<sup>642</sup> AHPM, 17-08-1588, Prot: 864. ROMANILLOS, op.cit, Apéndice documental, doc. Núm. 4, pp 451-452.

<sup>643</sup> Declaracion de los examinadores del Gremio de bioleros sobre el examen de Francisco Lipuste. AHPM, 26-08-1619, Prot: 2737, folios 623 r. ROMANILLOS, op. cit, apéndice documental, doc. Núm. 10, p. 471.

<sup>644</sup> Corrobora esta hipótesis una noticia que el 31 de XII de 1638, aparece en las cuentas de Manuel de Vega.

<sup>645</sup> *Ibidem*.

<sup>646</sup> Inventario de Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villandrando, conde de Salinas y de Ribadeo, 1580.

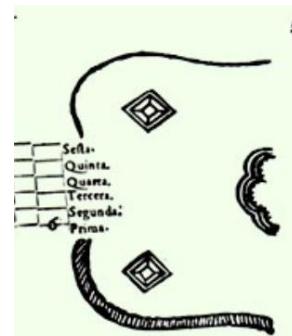
hondos:

Item una vihuela de ébano con sus taraceas y su lazo en la misma tapa y arriba un letrero que dice Diego del Castillo sin puente, tres ducados (...) Item otra vihuela de costillas de ébano con el lazo de talla con un letrero que dice Diego de Portillo, en tres ducados (...) Item una guitarra de ébano con el lazo hondo con el letrero en la cabeza que dice Iuan Rodriguez con su caja, tres ducados (...) Una vihuela de ébano alaudada con su lazo hondo y un letrero en la cabeza que dice Sebastian Rodríguez, con su caja aforrada en fustán, en dieciséis ducados<sup>647</sup>.

Hay también infinidad de noticias literarias sobre los lazos, que preferimos estudiarlas en otros capítulos, por aportar más información simbólica o social que artística y no faltan escuetas notas que nos orientan sobre una gran diversidad de modelos. Así, por ejemplo, un documento, perteneciente al inventario del tesoro real del Alcázar, nos habla de un lazo cuadrado:

“Yten, miro e bisito en la dicha sala una caxa de pino vacia, que tenia dentro una biguela a manera de laud, que tiene un retulo que dice laus deus y la dicha biguela tene un lazo quadrado labrado y tanbien unos escaques de taracea a la redonda, labrada de la misma taracea”<sup>648</sup>.

Es la única noticia que hemos podido encontrar sobre lazos no circulares, pero conocemos un lazo de perfil lobulado muy interesante en Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela, de Luis Venegas. Por la forma de este curioso lazo, quizá pudiera ser un lazo “mordido”, como el que aparece en un inventario elaborado por Juan de Herrera, de los elementos que se toman en su matrimonio. En él se incluyeron dos guitarras por un valor de 66 reales, una hecha por un famoso fabricante sevillano y la otra obra de Arratia, (“dos guitarras la uña de Arratia del laço mordido y la otra ni más ni menos de un maestro afamado de Sevilla, Sesenta y seys reales.”<sup>649</sup>).



**Figura 146** Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela. Luis Venegas de Henestrosa. Alcalá de Henares, 1557.

Los lazos, como pieza fundamental del instrumento, eran uno de los elementos clave en su valoración. Entre las primeras noticias documentales del siglo XVI sobre lazos, encontramos dos laúdes cuya descripción se limita a la mera mención de sus la-

<sup>647</sup> Inventario de Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villalpando, conde de Salinas y de Ribadeo, 1580. redactado el 31 de mayo de 1580. AHPV, Protocolos, leg. 386, fol. 587.

<sup>648</sup> Inventario del Tesoro Real del Alcázar, hecho de orden de su magestad. Madrid. Archivo de los Marqueses de San Felices, caja 87 (antiguo legajo 3, documento 80). Transcrito en DE CE-BALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso: *Alcaides, Tesoreros y Oficiales de los Reales Alcázares de Segovia*. Madrid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 355-393, p. 386.

<sup>649</sup> AHPT, 28-5-1590, Prot. 2059, fols. 811-13r, citado por Reynaud, 1991 y Romanillos, 2002.

zos: “Otro laúd de costillas con un lazo labrado de masonería barnizado de amarillo. (...) Otro laúd de costillas grandes con un lazo blanco”<sup>650</sup>. Con estas notas, se inicia toda una larga tradición que valora especialmente la calidad de los lazos, o su número, para determinar el valor del instrumento. De su importancia, da buena cuenta la valoración de algunos instrumentos conservados en el inventario de Pedro de Santa Cruz, 1539. Una vihuela grande era tasada en tres ducados, mientras otra, mediana, en cinco, quizá como única diferencia con la anterior, que tenía dos lazos<sup>651</sup>.

En los inventarios de los violeros, volvemos a encontrar informaciones de interés sobre los lazos. En el de Mateo Arratia aparecen *Qatorze guvias las trece de hazer lazos con sus qavos de box y una del oficio*, tasadas en 340 maravedíes<sup>652</sup>. En el mismo inventario aparecen ochenta y ocho tapas *de las de Venicia*, con sus lazos, valoradas a tres reales y medio cada una, 10472 maravedíes. La presencia de estas tapas en el inventario de Arratia ha dado lugar a algunas interpretaciones que sostienen que estas tapas eran comercializadas con sus lazos, algo que no puede ser verificado y que preferimos rebatir. Arratia contaba con trece gubias para tallar sus propios lazos. Las tapas de abeto solían comprarse a mercaderes italianos, como veremos en el capítulo de materiales y algunas procedían de Venecia. Unos años más tarde, en el inventario de Tomás Armen-gol, de Mallorca (1591), aparece *Una capsas ab unes quantes rosses y clavilles de guterra*<sup>653</sup>.

#### IV.2.4.- Los lazos de la vihuela Guadalupe. El hexagrama.

El lazo de seis, o hexagrama, es uno de los motivos decorativos más reiterados a lo largo de la historia del arte, desde la Antigüedad<sup>654</sup>. Se forma a partir de un círculo

<sup>650</sup> Inventario de objetos de Isabel la Católica. Noviembre, 1503. Capítulo titulado *laudes e cosas de musica*. Citado por PEDRELL: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua*. Barcelona, 1901, p.91.

<sup>651</sup> Inventario de los instrumentos de Pedro de Santa Cruz, camarero de la emperatriz, 1539. PEDRELL, *op.cit.* 1901, p. 103, Pedrell cita el documento como “Del mismo fondo, Contaduría mayor, 1º época, leg. 464.

<sup>652</sup> AHPT, 30-6-1575, Prot: 1564, folios 930-033r. ROMANILLOS, *op.cit.*, apéndice documental, doc. 13, pp.479-480.

<sup>653</sup> PARETS Y SERRA, Joan: *Documents per a Historia de la Musica a Mallorca*, Mallorca, Bolletí de la Sociedad Arqueológica Lulliana, 1998, p. 54.

<sup>654</sup> Encontramos muestras de esta sencilla composición geométrica, ya en varios relieves de Mérida visigótica y en algunos mosaicos de los siglos IV a VI, como por ejemplo en una estela funeraria procedente de Luzcano, Álava, (Museo Arquelógico de Vitoria), o en un ladrillo procedente de la basílica de San Peretó, Mallorca.

cualquiera y sin variar la apertura del compás, se trazan arcos haciendo coincidir el centro en el cruce que intersecta el arco anterior con el círculo primario.

El hexagrama se forma a partir de un círculo cualquiera, tomando como radio la misma medida que la del círculo inicial y con la ayuda de un compás, trazamos nuevos círculos en el perímetro de la circunferencia, dividiéndolo así en seis arcos iguales. Los husos interiores que se generan en este proceso serán los lados lanceolados del hexagrama. El siguiente paso en el nivel de complejidad geométrica del hexagrama consiste en incluir unos husos perimetrales idénticos a los seis radiales, uniendo los vértices exteriores de éstos. Encontramos el hexagrama de “doce husos”, en numerosísimas manifestaciones artísticas de forma ininterrumpida hasta nuestros días, sobre todo en tallas de madera populares o esquemas pétreos.

Es precisamente el hexagrama, la figura geométrica primaria de los lazos de la Vihuela Guadalupe. El lazo central, al que llamaremos lazo número 1 de la Vihuela Guadalupe, es un hexagrama de “doce husos”. Se compuso mediante la superposición de dos láminas de pergamino. La lámina superior aparece calada con la silueta del hexagrama de doce husos, mientras la inferior reproduce este contorno, ampliándolo superficialmente en paralelo, generando un escalonamiento y llenando los husos mediante una composición con unos óvalos que proyectan unos filamentos al modo de arquillos que los conectan con los arquillos.



Figura 147 Lazo G1, vihuela Guadalupe

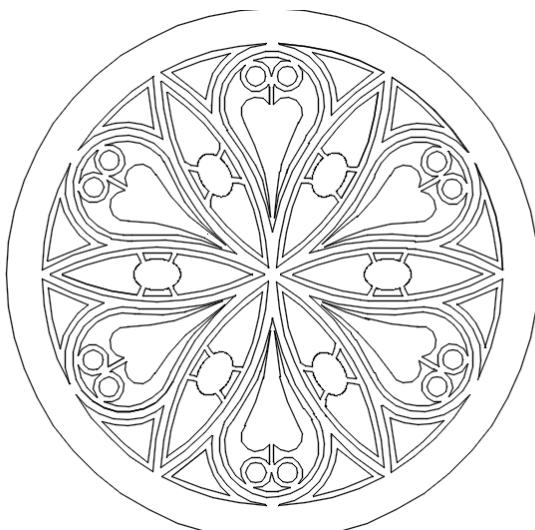


Figura 148 Detalle de un tablero de respaldos de la sillería baja de la catedral de Montoñedo

Este esquema es muy parecido al que decora un sitial de la sillería baja de la catedral de Mondoñedo, de finales del siglo XV-principios del XVI. Más adelante, volveremos a encontrar nuevas identidades entre composiciones geométricas ornamentales en sillerías de coro y en lazos de vihuelas.

La tabla armónica de la vihuela Guadalupe está perforada por cinco bocas. Conocemos instrumentos medievales abiertos en varios puntos y algunas vihuelas de mano con dos bocas, pero cinco es caso excepcional. Uno de los rasgos, por otro lado, que aconsejan atribuir a este instrumento una temprana datación. Las cuatro bocas exteriores, se cierran con otro hexagrama, según un modelo también antiguo, que ya apareciera en la antes referida arqueta islámica de marfil calado conservada en el Museo de Vich, datable entre los siglos XIII y XIV.

Los lazos laterales están muy deteriorados, pero podemos apreciar claramente su morfología. Nuevamente son de pergamino, en dos láminas caladas. La lámina superior repite un hexagrama, esta vez con ligeras variantes. Los espacios situados entre los husos, ya no están aquí ocupados por husos perimetrales, como sucediera antes, sino que se cierran por semicírculos que unen los nervios de los husos con el perímetro exterior, dando lugar a unos espacios en forma de “gota de agua” amplios, que permiten la ubicación de unas figuras en forma acorazonada y rematadas exteriormente por dos pequeños círculos. Como más tarde veremos, estos corazones u hojas acorazonadas son motivos reincidentes en la lacería instrumental y constituirán un recurso estético muy reiterado posteriormente.



**Figura 149 Fotografía (y esquema del lazo “G2” de la vihuela de mano Guadalupe, Musée Jacquemart-André. Dibujo y fotografía de Javier Martínez.**

La sencillez de la composición geométrica de estos lazos y la austereidad del material utilizado, contrastan con la abigarrada y rica ornamentación taraceada del instrumento, lo que ha suscitado alguna duda a Joël Dugot respecto a su autenticidad, sin embargo, la exigencia de utilizar boj en instrumentos costosos, no se establece con claridad hasta mucho más tarde<sup>655</sup>.

#### IV.2.5.- El lazo de la vihuela de la iglesia de la Trinidad de Segovia.

En un fresco de la iglesia de la Trinidad, de Segovia aparece una vihuela representada con cierta minuciosidad. Mientras tenemos dudas sobre la fidelidad al modelo en algunos aspectos, como el número de cuerdas, nos quedan pocas con respecto a la naturaleza del lazo. Es relativamente sencillo recuperar su morfología y nos hemos aventurado a reproducir su esquema geométrico. Parece constar de dos láminas, en material de color similar al del nogal, en todo caso no parecen de pergamino o boj, que ofrecerían un aspecto más amarillento-claro. Es un círculo dividido en cuatro partes por unas figuras curvilíneas que constan de una cabeza circular flanqueada por dos “gotas de agua” laterales unidas y cerradas inferiormente por un pequeño huso. La lámina superior consta pues de la unión de estas cuatro figuras, mientras que la inferior cierra los espacios circulares con otros circulitos menores y lo rodea sinuosamente el resto de los espacios.



Figura 150 Foto y dibujo del lazo de la vihuela de la iglesia de la Trinidad de Segovia.

<sup>655</sup> DUGOT, *op.cit, Cahiers de la..*

#### IV.2.6.- Los lazos de treinta y seis.

Como antes vimos, las ordenanzas de violeros de Toledo de 1617, tantas veces citadas por diferentes autores, exigían a los oficiales que se examinaran, construir una vihuela llana, provista de *beril* y *plantilla* de ébano, con un lazo de boj de *treinta y seis*. Volvemos a encontrar una alusión a este tipo de lazos, en un asiento contable de Manuel de Vega fechado el 6 de noviembre de 1637 en el que se describe “una guitarra grande de perfiles con un lazo de box de treinta y seis para su alteza, que se le dio de su mano con orden del guardajoyas”, valorada en 132 reales<sup>656</sup>.

Las ordenanzas vinculan el lazo de 36 con instrumentos de ébano y el asiento contable con una guitarra de su alteza. En ambos casos son instrumentos de la máxima calidad. La asociación de instrumentos caros con ese tipo concreto de lazos, parece indicar que la elección de un lazo para un tipo específico de vihuela o guitarra no era una decisión arbitraria y que la ornamentación debía ser acorde con su rango. La marca de calidad era corroborada por la elección de la madera de boj en su construcción, material nobilísimo y muy estable, ideal para la talla con el máximo detalle.

Las dos referencias a la existencia de un tipo concreto de lazo nos suscitan muchas preguntas, ¿había varias clasificaciones de lazos?, ¿se fundamentaban en su geometría, en su precio derivado de su mayor o menor complejidad?, ¿los mencionados “lazos de treinta y seis” ocupaban un lugar preeminente en esta clasificación?.

Nos planteamos la duda sobre la propia denominación “lazos de treinta y seis”. Los lazos rectilíneos de raigambre islámica, tan abundantes en numerosas obras andaluzas y mudéjares tuvieron una enorme influencia en la conformación de la lacería instrumental. Queda patente en muchos lazos representados en tablas góticas del siglo XIV y se mantiene mucho después en los lazos calados de los laúdes europeos, donde los originarios motivos geométricos mudéjares se reinterpretarían con pocas aportaciones, hasta la extenuación. La lacería instrumental mantuvo la esencia de los antiguos diseños andalusíes, pero a la vez fue permeable a otras influencias. Este proceso integrador de estéticas diversas aparece más libre que en arquitectura y “carpintería de lo blanco”, donde las trazas geométricas del lazo mudéjar permanecieron más puras.

La forma de clasificar los lazos en arquitectura y “carpintería de lo blanco”, partía de la numeración de las puntas o esquinas centrales que los organizaban y este

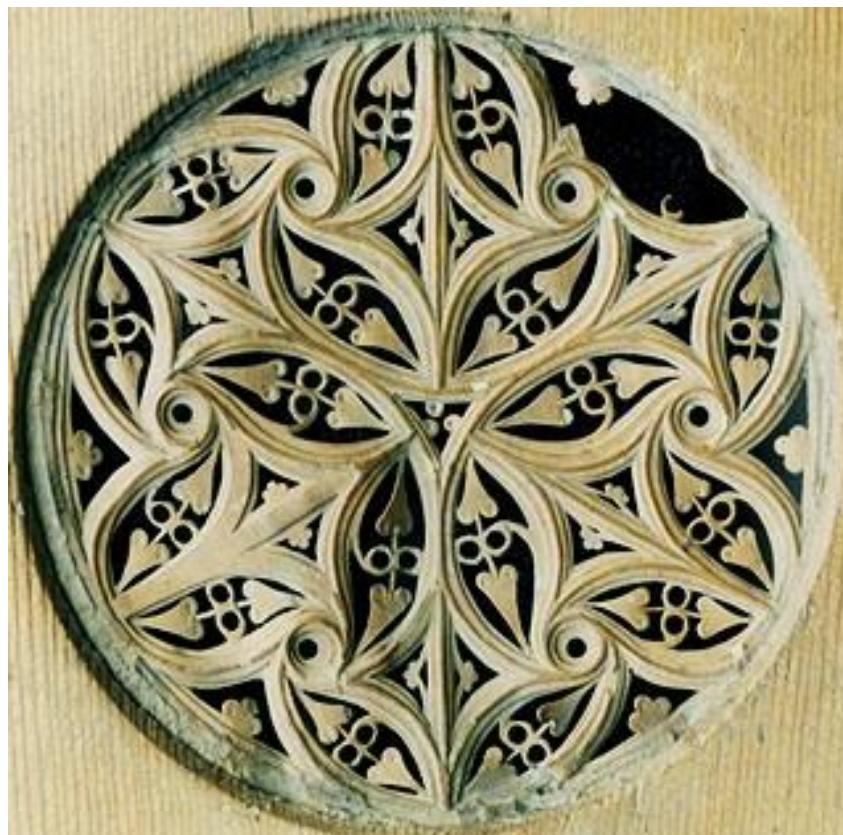
<sup>656</sup> BORDAS, Cristina: “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, en VI Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra, Córdoba, 1988, pp.47-67.

cómputo coincidía con su denominación. A la hora de rastrear las pistas que pueden conducirnos a la identificación de los lazos de treinta seis, hemos examinado en primer lugar los lazos rectilíneos de tradición andalusí y mudéjar. Consultando la biografía especializada no encontramos ningún resultado convincente. Basilio Pavón Maldonado, uno de los mayores especialistas en esta materia, reconocía la excepcionalidad de algunos lazos, como el de treinta y dos, que aparece en un techo plano del Mexuar de la Alhambra y en composiciones mudéjares de los siglos XV y XVI, siendo este, el lazo de mayor número de zafates conocido y, en segundo lugar, y de uso común, el de veinticuatro<sup>657</sup>. Basilio Pavón dedicó gran parte de su actividad como investigador del arte hispanomusulmán al estudio de la lacería y sus teorías son el principal punto de referencia. Según Pavón Maldonado, fue Manuel Gómez Moreno quien inició este tipo de estudios en España, en colaboración con el ingeniero y arabista Prieto Vives, en un libro inconcluso, *El Lazo. Decoración musulmana geométrica* (1921). Basilio Pavón destaca la importancia del material gráfico que reúne en este trabajo, con diseños y esquemas antiguos de obras griegas, romanas, bizantinas, paleocristianas, visigodas y de procedencia oriental diversa. Desde entonces se han sucedido los trabajos sobre lacería, pero no encontramos ninguno especializado en la lacería de los instrumentos musicales, aparte del interesante, aunque cuestionable artículo sobre la simbología de la geometría de los lazos en un artículo de Robin Headlam<sup>658</sup>. Las constataciones de Basilio Pavón nos sitúan en una total incertidumbre respecto a la naturaleza de aquellos lazos de treinta y seis, al menos entre la lacería rectilínea. Volviendo la vista hacia la lacería híbrida mudéjar de la que antes hemos hablado, iniciamos una búsqueda entre modelos que pudieran acercarse de algún modo a esta clasificación. El primer tipo que pudiera considerarse está tallado en una arqueta de cedro conservada en el Museo de Artes Decorativas de Madrid, siglo XVI. Está compuesto a partir de la fusión de seis lazos de seis, que dan un total de treinta y seis zafates. Este esquema materializa la multiplicación por seis de un lazo clásico, formado por un compás abierto con un solo tamaño, utilizado tanto para trazar la circunferencia perimetral como cada uno de los arcos interiores, es decir, el hexagrama clásico. Conocemos algunos procedentes remotos de esta yuxtaposición de seis hexagramas en unos mosaicos de la sinagoga de Elche y en el bajorrelieve de un ladrillo con crismón conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, ambas

<sup>657</sup> PAVON MALDONADO, Basilio: *El Arte Hispanomusulmán en su decoración geométrica (una teoría para un estudio)*, Madrid, ICMA, Instituto de cooperación con el mundo árabe. 1975.

<sup>658</sup> HEADLAM WEBS, Robin: "Nombre, symbolism in the renaissance lute rose", *Early Music*, núm.9, enero 1981., pp.32-42..

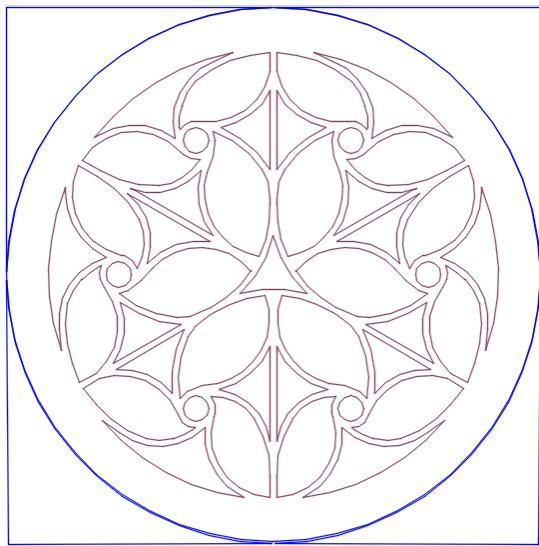
obras datables entre los siglos IV al VI, sin embargo no conocemos ningún instrumento musical en el que aparezca y damos por descartada esta composición. Otro esquema candidato que tampoco nos convence, aparece en algunas composiciones y se organiza mediante la yuxtaposición de seis hexagramas.



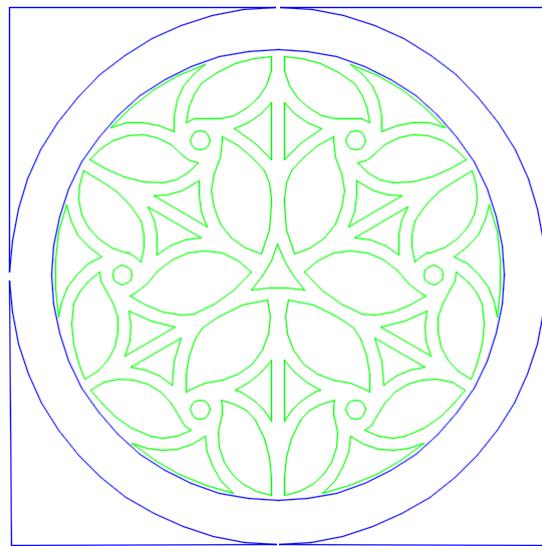
**Figura 151 Lazo de la “vihuela Chambure”. Musée de la Musique de Paris. Foto Joël Dugot. Fotografía MMP**

Centrando nuestra atención tan solo en los lazos instrumentales y buscando estructuras organizadas en subdivisión sexpartita, encontramos un ejemplar que llamó nuestra atención, el lazo de la vihuela *Chambure* conservada en el Musée de la Musique de París. Cada una de las seis porciones en las que se divide el círculo exterior, vuelve a quedar subdividida por tres husos, nuevamente fraccionados por dos elementos. ¿Es esta la familia de lazos de treinta y seis a la que aludían los documentos antes mencionados?. Para dar respuesta a este interrogante desentrañamos la estructura geométrica de este lazo y advertimos, en primer lugar, que está compuesto por tres láminas talladas en una madera de frutal, según los análisis de materiales efectuados por el laboratorio, parece

que se trata de peral<sup>659</sup>.



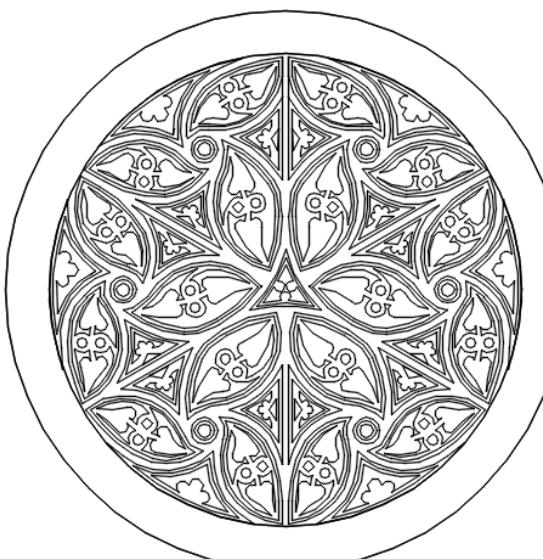
**Figura 42** Primer perfil del lazo de la vihuela Chambure



**Figura 153** Segundo perfil de la vihuela Chambure



**Figura 154** Tercer perfil del lazo de la vihuela Chambure



**Figura 155** Resultado final, tras superponer los tres perfiles del lazo de la vihuela Chambure.

<sup>659</sup> VAIEDELICH, *op.cit*, p.75.

La primera de las láminas, dibuja una serie de filamentos curvos o rectilíneos trabajados con gran primor y precisión. Los rectilíneos parten de un triángulo de lados curvos central y al modo de radios que se prolongan hasta el perímetro del círculo, lo dividen en seis sectores. Cada uno de ellos vuelve a dividirse en seis espacios dispuestos en derredor de un círculo central, tres con forma de uso y otros tres, situados entre ellos al modo de triángulos de lados curvos. Constatamos, pues cómo la suma de estos espacios, nos da el resultado de treinta y seis.

. . . La segunda de las láminas, que ocupa el lugar intermedio, se limita a reproducir el esquema de la superior, aunque amplía su superficie en aras de crear un segundo escalón transversal.

Finalmente, la tercera capa, situada en la base, además de reforzar las siluetas anteriores, con un tercer escalón, rellena los treinta y seis espacios descritos de las láminas superiores con dos tipos de ornamento. Los de forma triangular, se llenan con una especie de trilóbulo vegetal, mientras los husos, son cerrados con dos corazones contrapuestos, unidos por dos círculos.

El último de los perfiles, por su parte inferior, es reforzado con pergamino, como era habitual. Hemos rastreado la presencia de lazos similares en otras artes coetáneas en busca de nuevos ejemplos que reafirmarán la presencia de este tipo geométrico en la lacería escultórica, en la carpintería e incluso en la arquitectura, pero no encontramos ningún ejemplar en los siglos XVI y XVII, lo que nos indujo a pensar en un principio que los lazos de treinta y seis, en el caso de corresponder con la tipología descrita, pudieran haber pertenecido en exclusividad al arte de los violeros. Fue preciso realizar una nueva investigación en busca de los orígenes estéticos de estos lazos, ya que algunos de los ejemplos antes referidos decoran bocas de instrumentos italianos, lo que pudiera hacernos pensar en Italia como otro posible origen geográfico. Dirigiendo la mirada hacia la centuria precedente, efectuamos un recorrido por la lacería desarrollada en obras arquitectónicas y escultóricas.

Se registra un total de veintiocho sillerías de coro no figurativas talladas en España entre los siglos XIII y XVI, distribuidas por toda la geografía<sup>660</sup>. En las últimas décadas del siglo XV se produce una verdadera eclosión de sillerías de este tipo, en las que se prefería la decoración geométrica. En muchas de ellas, se opta por decorar los sitiales mediante discos tallados en bajo y medio relieve, generalmente en madera de

---

<sup>660</sup> KRAUS, Dorothy y Henry: *Las sillerías góticas españolas*, Vol. 41 de Alianza Forma, Madrid, Alianza, 1984

nogal muy oscura, de gran calidad, en “labor de claraboya”<sup>661</sup>. Algunos ejemplos destacables de este grupo de sillerías, con tracerías muy similares, aparecen en la Cartuja de Miraflores, en la sillería de coro de la catedral de Segovia, en la de la iglesia de santo Tomás de Ávila, en la catedral de Coria y en los respaldares de la sillería alta de la catedral de Mondoñedo, s. XV-XVI. Los Kraus, consideraban que este tipo de sillerías no figurativas, muy peculiares respecto a la moda imperante en Europa, en la que predominaban las representaciones animalísticas y fantásticas, venían a heredar de algún modo planteamientos teóricos mudéjares, en los que se huía de la representación figurativa. Otros autores sostienen en cambio, que esta preferencia geométrica respondía a la depreciación de los temas figurativos profanos, evitados para centrar la atención en el culto<sup>662</sup>.

En estas sillerías encontramos un extensísimo repertorio de lacería diseñada a partir de complejas y meditadas reflexiones geométricas y muchas de ellas, tienen clarísima similitud con algunos de los lazos instrumentales conocidos.

Entre ellas, tuvimos la gratísima sorpresa de descubrir varios lazos sexpartitos en la sillería de coro de la Cartuja de Miraflores, y uno, en concreto, muy cercano al supuesto “lazo de treinta y seis” de la vihuela Chambure del Musée de la Musique de Paris..

La sillería reúne un conjunto magnífico de lazos curvilíneos tallados en nogal en los sitiales y en otras partes del mobiliario. Todos ellos son diferentes, componiendo un amplio reperto-



**Figura 156 Detalle de uno de los lazos que decoran los sitiales de la sillería de mayores o monjes de la Cartuja de Miraflores, Burgos. Obra de Martín Sánchez, natural o vecino de Valladolid**

<sup>661</sup> Chueca Goitia definía así este término artístico: “Por extensión se llama claraboya o labor de claraboyas a toda aquella ornamentación que recuerda la tracería de las ventanas, por ejemplo, a los antepechos calados y a los paneles de piedra y madera (tan frecuentes en el arte gótico) que recuerda aquellas tracerías” citado por VARELA MERINO, Elena: *Los galicismos en el español de los siglos XVI y XVII*, vol. I, Madrid, 2009, p.924.

<sup>662</sup> BALLESTEROS ARRANZ, Ernesto: *Artes industriales del gótico*. Colección Arte de España, núm. 22 Hiales Multimedia, 2013, p. 17.

rio que nos ha sorprendido por la variedad, dentro de una coherente unidad estética. Por el momento, no hay ningún trabajo publicado sobre la personalidad geométrica de estos lazos y tan solo hemos encontrado referencias en estudios generales sobre sillerías góticas y alusiones muy escuetas a la obra de su autor<sup>663</sup>, Martín Sánchez, natural o vecino de Valladolid, quien trabajó en ella entre 1486 y 1489. Según el citado matrimonio Kraus, (Dorothy y Henry), se trataba del escultor más destacado dentro del estilo de las sillerías no figurativas talladas a finales del siglo XV. Talló también la sillería de la iglesia de Santo Tomás, en Ávila y según Emilio Orduña, la de San Juan de Ortega e incluso trabajó en los sitiales de la catedral de Sigüenza<sup>664</sup>. El hecho de que en la sillería aparezcan motivos propios de la iconografía animalística medieval, pudo inducir a Orduña a pensar que esta obra se situaba en un momento de transición entre el estilo ojival florido y el plateresco.

Efectuaremos ahora una comparación de los esquemas geométricos del lazo de la cartuja de Miraflores y del lazo de la vihuela Chambure. En primer lugar, sus divisiones primarias. El lazo de Miraflores la plantea en seis triángulos de lados curvos idénticos. Los tres mayores, se cierran por arcos convexos y los tres menores, por arcos cóncavos. A diferencia, estos triángulos, en el lazo Chambure, presentan dos lados rectos y el perimetral arqueado. Nuevos arquillos, al modo de terceletes, configuran tres módulos en forma de huso que aparecen alojados en cada uno de los triángulos primarios. Se organizan en dinámica disposición, simulando un movimiento giratorio centrífugo.

Los husos aparecen cerrados en el lazo de Martín Sánchez por dos calados en forma de gota de agua, mientras en la vihuela Chambure se ocupan por un elemento ornamental formado por dos hojitas o corazones, enfrentados a ambos lados de dos circulitos centrales tangentes entre sí. Es éste un elemento ornamental muy extendido en la lacería de la violería española del XVI, recuerda los corazones de la Guadalupe y volvemos a encontrarlo en otros instrumentos europeos posteriores. Se trata de un motivo del que no hemos encontrado de momento réplica en ninguna otra arte ornamental, ni en la lacería arquitectónica, escultórica ni en carpintería. Se forma por dos figuras enfrentadas en forma de corazón que flanquean dos círculos unidos entre sí como un “ocho”,

---

<sup>663</sup> ORDUÑA VIGUERA, Emilio, *op.cit.*, 2003. ARIAS DE MIRANDA, Juan, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*. Burgos, Pascual Polo, 1843. TARÍN Y JUANEDA, Francisco: *La real capilla de Miraflores – Burgos – su historia y descripción*. Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, Primera edición, 1886. Reed. en Valladolid, Maxtor, 2011. QUINTERO ATAURI, Pelayo: *Sillas de coro: noticia de las más notables que se conservan en España*, Madrid, Imprenta Ibérica, 1908.

<sup>664</sup> ORDUÑA VIGUERA, Emilio, *op.cit*, pp. 66-67.

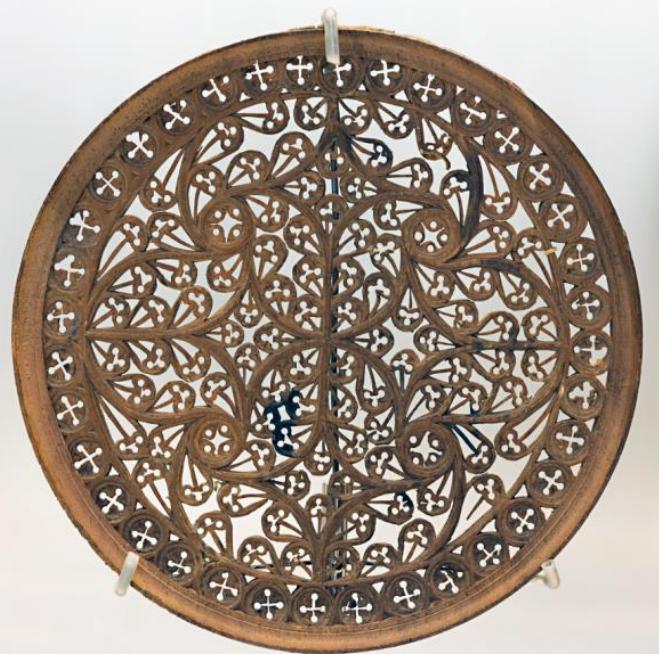
quedando el izquierdo unido a la estructura del segundo perfil y el derecho, que queda flotante, sobre un filamento curvilíneo que lo vuelve a enlazar con el segundo perfil.

En este módulo con tres husos, cada uno tiene dos corazoncitos u hojas, de forma que entre los seis módulos suman treinta y seis de estos corazoncitos. ¿Nos encontramos pues ante un lazo de treinta y seis?. Tanto esta numeración, como la de los espacios abiertos en el lazo superior coinciden y serían el primer argumento para identificar esta estirpe con los referidos “lazos de treinta y seis”. Si planteamos el recuento de elementos integrados en el lazo de un modo escalonado parece clarísima la progresiva subdivisión en los siguientes niveles:

- 1º.- Nivel: Subdivisión sexpartita, formando las seis unidades primarias del lazo.
- 2º.- Nivel, Subdivisión de las seis porciones primarias en tres husos, cada una, 18 unidades secundarias del lazo.
- 3º.- Nivel, Subdivisión de las 18 unidades secundarias del lazo en dos “gotas de agua” (Martín Sánchez), u hojitas (Chambure), que dan un total de 36 unidades terciarias del lazo.

Hemos localizado otros lazos similares. Uno suelto que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Aun dividido en cuatro, en lugar de las tres de los lazos precedentes, vuelve a mantener el esquema y conserva un modelo ya ensayado en la misma cartuja de Miraflores. Está conformado mediante tres perfiles, y el último aparece reforzado con una plancha de pergamino pegada en su dorso. El interés de este ejemplar, además de radicar en su pertenencia a una tipología geométrica muy concreta, se refuerza por estar tallado en finas láminas de madera de boj, material que las ordenanzas de violeros, como hemos visto, prescribían para los lazos de treinta y seis.

Cerraría la boca de algún instrumento de tecla, a juzgar por el cerco circular que lo rodea,

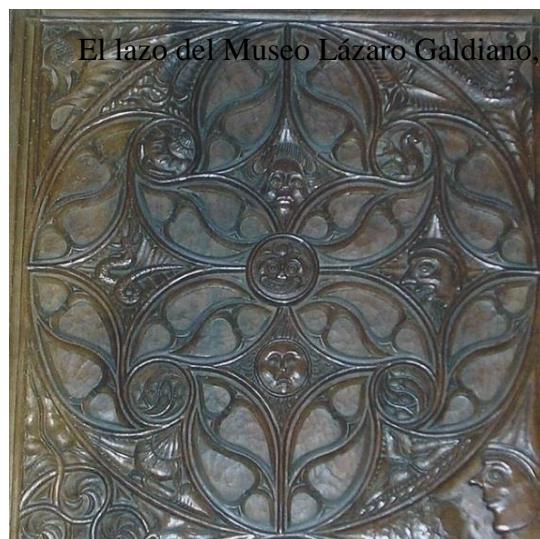


**Figura 157** Lazo de treinta y seis tallado en boj. MFLG, Madrid. N.º 350. Fotografía SELENIO, (Musas, Música, Museos).

típico de este tipo de instrumentos<sup>665</sup>.



**Figura 158** Detalle de la vista trasera del mismo lazo, en el que apreciamos claramente el refuerzo posterior de pergamino.



**Figura 159** Lazo dividido en cuartos. Cartuja de Miraflores.

Una composición básica geométrica que ocupa cada una de estas subdivisiones y consiste en tres husos que nacen de un disco central y se proyectan en movimiento centrífugo, dando la sensación de representar un cuerpo en movimiento circular. Es un recurso muy habitual y reiterado en carpintería y paramentos arquitectónicos.

Los escultores que trabajaron en estas sillerías dominaban a la perfección la geometría, es decir, eran “laceros”, según terminología de la época. Lo que no sabemos es si se limitaban a copiar modelos ajenos o si eran ellos mismos quienes los creaban. Mientras los espacios a decorar son rectangulares, en su mayoría, los escultores insistían en las figuras circulares. Cada tablero cuenta con un gran lazo como motivo principal. A él se supedita el resto de la decoración, que acompaña a este motivo cumpliendo un papel muy secundario. Siendo hábiles geómetras, no habrían tenido mucho problema en crear lacerías diversas que se adaptaran a estos espacios rectangulares mucho mejor que

<sup>665</sup> La ficha técnica de este objeto, realizada por Amparo López Redondo, parte de los informes de Camón Aznar y Camps Cazorla: CAMÓN AZNAR, José, *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, FLG, 1951. CAMPS CAZORLA, Emilio: *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*, 1949-1950. Los datos que aparecen en su ficha son los siguientes: “Disco calado de madera de boj con finísima labor gótica de claraboyas”. Número inventario 350, Atribuido a escuela flamenca, disco de madera calado, datable entre 1401 y 1500, según modelos del siglo XV. Lugar de producción: Flandes. Madera calada, tallada. 9, 3 cm de diámetro. Localización: Gabinete, vitrina 21.1. Se ha enviado propuesta razonada para actualizar la ficha de esta importante pieza, una vez averiguada su identidad real.

estos lazos circulares. De hecho el esquema del círculo y tres husos centrífugos, ya descrito, se adapta perfectamente a estos espacios y Martín Sánchez lo acomoda a los tableros rectangulares inferiores, sin problema<sup>666</sup>. Somos de la opinión de que no hubo lugar para la improvisación, Martín Sánchez se limitó a plasmar en la madera modelos geométricos muy estudiados vigentes en el arte de la lacería aunque los interpretara personalmente.

Encontramos en la sillería de la Cartuja de Miraflores un repertorio muy amplio de lazos circulares de diferente esquema, aun cuando guardan entre sí una singular armonía. Entre ellos, el lazo sexpartito, en sus diferentes versiones, es el más reiterado. La presencia del lazo de treinta y seis, como uno más en el conjunto descrito, es muy interesante a los ojos de un historiador de la lacería instrumental, aunque suscite más preguntas que respuestas. ¿Por qué predomina el uso de los esquemas circulares, más aptos para cerrar espacios redondos que rectangulares?. ¿Pudieron inspirarse estos artistas en la lacería de otras artes menores y especialmente de la lacería instrumental?, o por el



**Figura 160** Visión transversal de uno de los lazos de la Cartuja de Miraflores, en el que puede apreciarse con nitidez un escalonamiento que podría hacernos suponer que se compone de varias láminas superpuestas, aunque sólo sea una tallada.

contrario, ¿fueron los violeros quienes copiaron estos esquemas geométricos complejos?

Si atendemos a los métodos de talla de estos lazos, nos surgen nuevas dudas. La sillería consta de gruesos tablones tallados monóxilos, sin embargo las lacerías parecen estar talladas en tablas superpuestas, adheridas con un tablero de fondo. Cualquiera que conozca los lazos de los instrumentos musicales, advertirá enseguida una gran cercanía entre estos grandes lazos de las sillerías y los minúsculos lazos de los cordófonos antiguos. En ambos casos parecen superponerse varios estratos.

En los lazos abiertos en muebles, arcas e instrumentos musicales medievales,

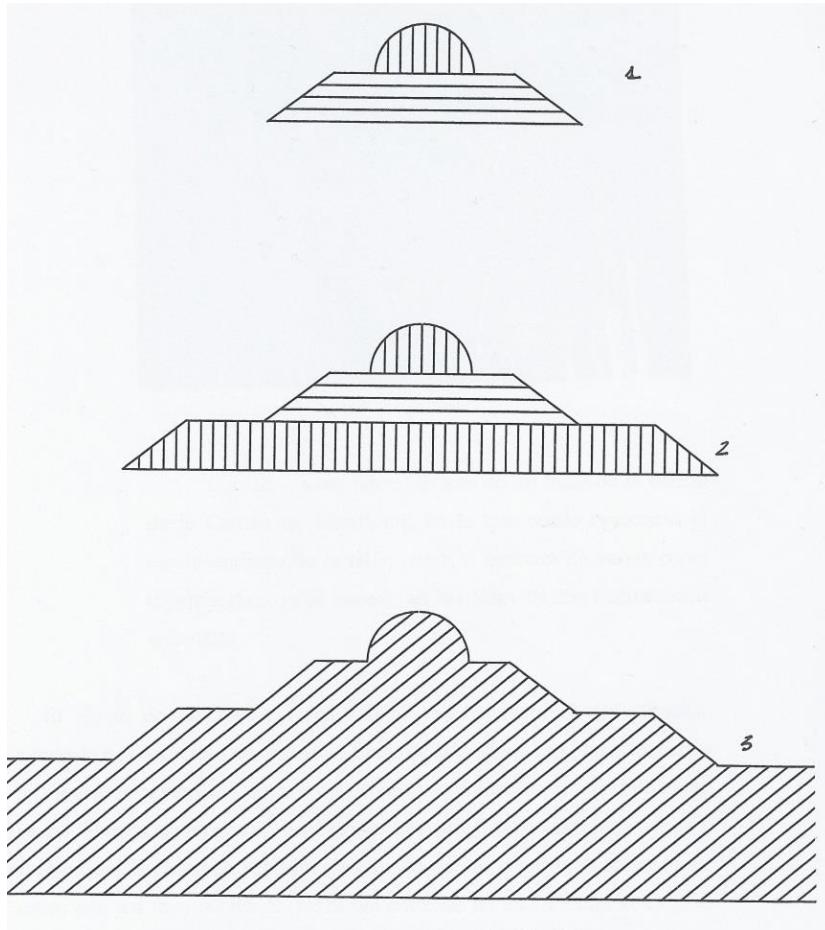
<sup>666</sup> En el museo Lázaro Galdiano hay una espléndida colección de paneles de madera tallados con lazos que mantienen esquemas de husos en marcos cuadrados, e incluso otros que llenan toda la superficie, en abigarradas extensiones hasta el infinito de estos esquemas cuadrangulares.

encontramos dos claras tipologías de lazos atendiendo a su forma de factura. Los que están tallados en una sola lámina y los que se componen de varias láminas (generalmente dos o tres). Los primeros suelen ser muy habituales en la época medieval. En el corte vemos la sección recta y en el plano superior, en ocasiones aparece una incisión o surco central que les confiere una sensación de mayor abigarramiento. Los segundos, en cambio, constan de varias láminas pegadas unas sobre otras y talladas de forma independiente. La lámina superior aparece con los bordes redondeados, aparentando una auténtica filigrana, similar a las de orfebrería. La segunda lámina, vuelve a calarse, siguiendo el mismo dibujo de la primera, pero en una sección mayor, y finalmente, la tercera, cuando existe, es todavía más ancha que la segunda. Esta secuencia en la disposición y anchura de las láminas superpuestas, crea un efecto estético muy peculiar y atractivo. En sección, el corte aparece como una serie de dos o tres escalonamientos. En algunos lazos conservados, cada una de las láminas de madera suele llevar adherida por su cara inferior, otra de pergamino, para evitar que al ser labrados se quiebren.

Esta técnica, propia del arte de la violería parece que ejerció una clara influencia en las llamadas “artes mayores”, no encontramos otra explicación al origen de un casi idéntico escalonamiento en los lazos arquitectónicos o escultóricos. No sabemos por el momento si fueron la arquitectura y la escultura quienes influyeron en el diseño de los lazos calados o pudiera haber sido al revés. Encontramos lazos pintados en miniaturas y tallados en arquetas, muebles, celosías, óculos de iglesias y catedrales, estribos de caballo, cueros, etc. Los lazos tallados en los respaldos de las sillerías de coro, esculpidos en bajo relieve evocan los de los instrumentos musicales, ya que aunque se tallaron en piezas muy anchas de madera, generalmente de nogal, presentan un relieve “en escalón”, como si estuvieran esculpidos a gubia sobre dos láminas superpuestas. Este tipo de trabajo técnicamente presenta algunas dificultades mayores a las de un bajo relieve en sección continua y no escalonada. Esta misma disposición, aparece en arquetas, muebles e incluso en lazos esculpidos en piedra. Una vez más vemos aquí cómo un trabajo artesanal, el de los violeros, pudiera haber influido en la gestación de modelos ornamentales con enorme pujanza y proliferación posterior.

El objeto de superponer varias láminas en los lazos de las vihuelas, responde a la necesidad de cruzar las fibras de la madera. Las planchas tienen un espesor muy pequeño, entre 5 y 8 décimas de milímetro, si no se utilizaran varias láminas superpuestas, quebrarían. Las sucesivas capas (dos o tres), entrecruzan la trama de sus fibras, de modo que al pegar unas sobre otras, crean una red muy sólida. El perfil del corte de un lazo

esculpido en gran tamaño y en un solo bloque de piedra o madera, no responde a un requisito funcional, sino a determinantes estéticos que podrían proceder de los modelos de sus familiares menores, los lazos de los instrumentos musicales.

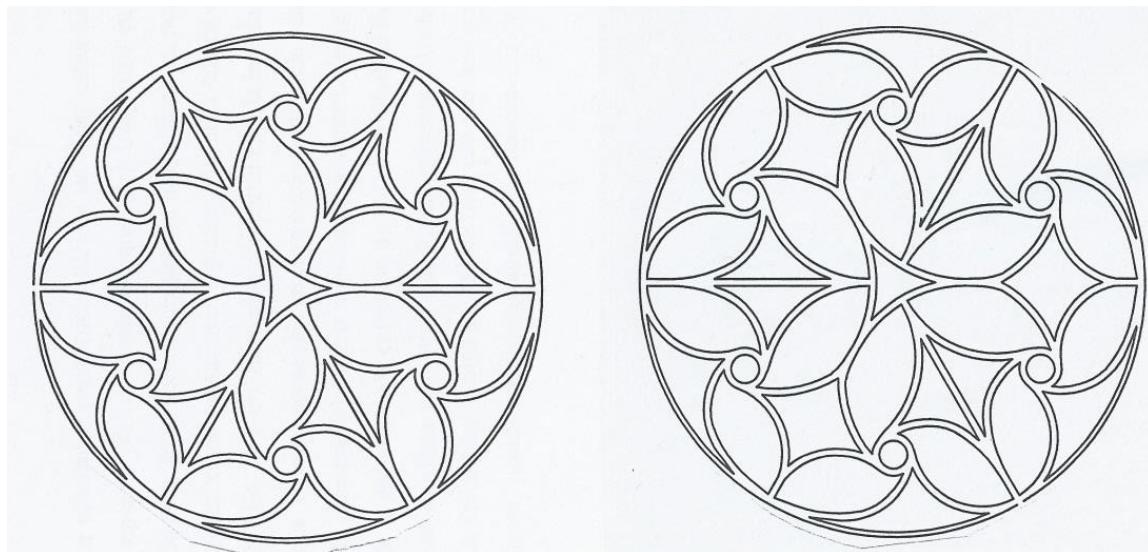


**Figura 161 Corte transversal de un lazo de vihuela compuesto por dos láminas (1), de otro compuesto por tres láminas (2) y comparación de sus perfiles con un lazo tallado en bloque monóxilo.(3)**

#### **IV.2.7.- Proliferación de los *lazos de treinta y seis* en España e Italia y sus principales variantes.**

El otro único ejemplar español conocido pertenece a una guitarra de la colección Romanillos, denominada por él mismo como “guitarra del águila bicéfala”. En su lazo se mantienen tres de estas subdivisiones rectilíneas y otras tres se omiten, dejando como espacio divisorio el del rombo. Nuevos arquillos, al modo de terceletes, configuran tres módulos en forma de huso que aparecen alojados en cada uno de los triángulos primarios. Se organizan en torno a un círculo central, en dinámica disposición, simulando un movimiento giratorio centrífugo.

En la guitarra del águila bicéfala no encontramos el tercer nivel de subdivisiones. Aquí, los husos cerrados por dos tipos de figuras de pergamino calado han perdido ya su función duplicadora, por tratarse quizá de un lazo muy posterior que aunque heredero de la traza geométrica básica de los lazos de 36 ya había perdido su primitiva esencia, pero sus nervaduras mantienen la misma estructura geométrica que el lazo de Miraflores y el Chambure.



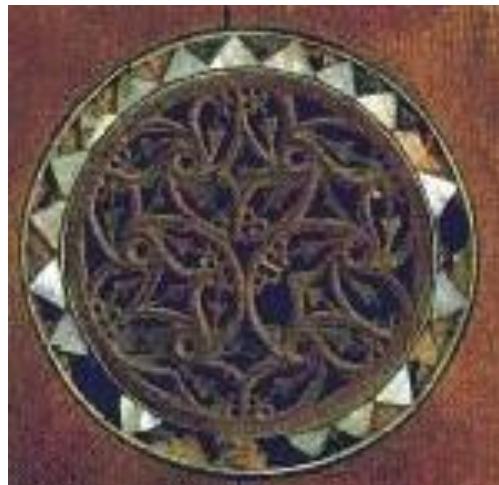
**Figura 162 Comparación del esquema geométrico primario del lazo de la vihuela Chambure (izquierda) y el de la “guitarra del águila bicéfala” (derecha).**

Algunos de los instrumentos europeos con este tipo de lazo son, una espineta italiana construida en el siglo XVI, conservada en el Kunsthistorishes Museum, Nuremberg, una guitarra conservada en el Deutches Museum de Múnich, que quizá sea de procedencia española, una mandolina de Francesco y Giuseppe Presbler, Milán 1778 (RCM, Londres), una guitarra del siglo XVII conservada en la colección de la Universidad de Edimburgo, y un lazo de una mandolina de Antonio Monzino, 1779, Musée de la Musique de Paris.

La identificación de la estirpe de los lazos de treinta y seis parece probada después de nuestra anterior argumentación. Si el gremio de violeros de Toledo exige saber tallar lazos de este tipo en madera de boj, si encontramos claras evidencias de que estos lazos responden a diseños creados en España en el siglo XV, pocas dudas pueden quedar para concluir que estos lazos se gestaron en la Península Ibérica. A la estructura geométrica que tanta atención hemos dedicado, cabría sumar otros detalles ornamentales que se convierten en convencionales, como la clásica figurita del corazón rematado por dos círculos, que apareciera en el lazo de la vihuela Guadalupe G2 y que se reiteró hasta la saciedad en la lacería europea hasta finales del siglo XVIII.



**Figura 163 Lazo de la espineta italiana de mediados del siglo XVI, (Kunsthistorishes Museum, Nuremberg**



**Figura 164 Lazo de la mandolina de Antonio Monzino, Nápoles, 1779. Musée de la Musique de Paris, DAD 32042.**

Los lazos desarrollados en la decoración arquitectónica, escultórica, de muebles, arquetas e instrumentos musicales en los reinos peninsulares, mantuvieron un sustrato mudéjar que se entremezcló con aportaciones centroeuropeas de estética gótica, dando lugar en la segunda mitad del siglo XV a creaciones híbridas y muy originales a las que pertenecerían los “lazos de 36”. Su esquema geométrico básico, basado en una división sexpartita del círculo exterior, previsiblemente fue un motivo reiterado en vihuelas y guitarras ibéricas durante todo el siglo XVI y aunque no podemos aseverar de un modo concluyente que tuvieran predicamento en el siglo XV. Algunas composiciones similares en sillerías de coro, pueden hacernos pensar que este tipo de lazos se gestaran a finales de esa centuria, a falta de otros posibles modelos que pudieran aparecer de décadas anteriores.

Los lazos de treinta y seis constituyen una invariante estética que se mantuvo en Europa hasta bien entrado el siglo XVIII, de la que se conservan ejemplares en guitarras, mandolinas y espinetas. Solemos hablar de las influencias organológicas sin prestar demasiada atención a los elementos ornamentales. La constatación de que muchos instrumentos europeos mantuvieron lazos de treinta y seis en sus bocas, viene a demostrar la importancia del tránsito cultural exógeno que la violería ibérica ejerció hacia toda Europa y muy especialmente, hacia Italia. Si los lazos ibéricos traspasan las fronteras y se difunden con éxito, pueden ser considerados como sellos de una transmisión organo-

lógica mayor y a la vez, quizá representen nuevas pistas para la identificación de algunas guitarras y otros instrumentos anónimos a los que casi siempre se atribuye un origen itálico.

## IV.3.- LAS TARACEAS.

Las taraceas son el principal recurso ornamental de las superficies de los instrumentos de cuerda. La voz taracea procede de *atarcías*, o *atarçies*, incrustaciones, del árabe *at-tarsi'a*. Se trata de una técnica muy antigua, de origen oriental. En Córdoba tenemos ya constancia de su uso al menos desde el siglo X, en el minbar de al-Hakam II, destruido en el siglo XVI<sup>667</sup>.

Esta técnica, que también se utilizó para decorar muebles, se desarrolló en la violería de una forma peculiar. En este capítulo, la estudiaremos desde el punto de vista artístico, aunque como ya dijimos, hay que considerarla también como condicionante de los espesores y de la función acústica de la tabla armónica. No es posible desde ningún punto de vista conocer la respuesta sonora de todos estos instrumentos sin considerar la influencia física ejercida por este tipo de decoraciones en las tapas, aros o incluso fondos.

Lamentablemente, no podemos partir de ningún trabajo previo, ya que estas materias no han merecido investigación alguna hasta el momento <sup>668</sup>. Las fuentes de las que partiremos son fundamentalmente iconográficas. Para las aspiraciones de nuestro trabajo, son valiosas y suficientes, al tener la suerte de contar con un instrumento original, la vihuela Guadalupe, que las complementa. La riqueza del taraceado y marquería de este instrumento nos aporta importante información. Aun siendo el único ejemplo físico, es suficiente para entender las técnicas y, a la vez, indagar los planes decorativos de las llamadas “vihuelas de piezas”. Nos detendremos también en el taraceado de algunos objetos, puertas y muebles de las épocas más tempranas, por compartir motivos y técnicas con el de los instrumentos musicales.

### IV.3.1.- Técnica del taraceado.

La técnica del taraceado consiste en el corte y cepillado de diferentes prismas de madera de perfil cuadrado y diferentes longitudes, calibrados con la máxima precisión

<sup>667</sup> HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, Félix: “El Alminbar Móvil del Siglo X de la Mezquita de Córdoba”, en *Al-Andalus*, núm. 24, 1995, pp 381-399.

<sup>668</sup> El único trabajo que se ha interesado por el taraceado, se incluye dentro de un pequeño artículo de Weisman, en el que describe los procesos que siguió en la construcción de una réplica de la vihuela Guadalupe. WEISMAN, Maish: “The Paris Vhuela Reconstructed”, en *Galpin Society Journal*, XXXV, 1982, pp 68-77.

con la ayuda del cepillo y la cuchilla. Se preparan maderas de diferentes colores, especialmente boj, nogal, terebinto, naranjo y ébano, junto a hueso o marfil, a veces teñidos de verde con cardamino y, en algunas ocasiones, plata. Se encolan creando alternancia cromática, dando lugar a piezas multicolores que serán cortadas en finas láminas transversales. Cada una de estas láminas, posteriormente se pegan a una base de una fina lámina de madera, pergamino o papel. Estas placas se colocan sobre la superficie en el que serán incrustadas y perfiladas con ayuda de un punzón muy afilado trasladando su silueta para que casen bien. La madera era excavada con ayuda de formones y gubias, abriendo un espacio de dimensiones idénticas a la pieza a incrustar, después se impregnaba el espacio vaciado con cola fuerte caliente y se alojaban las piezas con cuidado, ejerciendo presión suficiente durante unos minutos y dejando secar después unas horas. Una vez seca la cola, se raspa con una cuchilla la superficie hasta que la superficie quede perfectamente alisada <sup>669</sup>.

Cristóbal de León, maestro de hacer órganos de Sevilla, en 1527, al contratar un aprendiz se obligó a enseñarle a hacer taraceas y clavicordios labrados. En las pruebas de examen de violeros de Sevilla de 1502, se exigía a los violeros conocimientos del arte de la taracea, debiendo construir “una vihuela grande (...) con buenos atarcíes y todas las cosas que le pertenecen para buena”. La decoración de taraceas sería uno de los distintivos de las vihuelas clasificadas como “buenas”, en relación a las más baratas, carentes de adornos. Es de suponer que precisamente las vihuelas más caras, en las que se utilizaban mejores maderas, fueran también las más taraceadas.

---

<sup>669</sup> Cristóbal de Villalón, en un diálogo que mantienen Juan y Pedro, en su “Viaje a Turquía”, describe la técnica del mosaico, comparándola con la del taraceado de los violeros:

Pedro: Antiguamente, que agora no se hace, usaban hacer ciertas figuras, todas de piedrecitas cuadradas como dados y del mismo tamaño, unas doradas, otras de colores, conforme a como era menester.

Juan: No lo acabo bien de entender.

Pedro: En la pared ponen un betún blanco.

Juan: Bien

Pedro: Y sobre él asientan un papel agujereado con la figura que quieren, que llaman padrón, déjala allí señalada. Ya los habréis visto esto.

Juan: Muchas veces los bosladores lo usan.

Pedro: Así pues, sobre esta figura que está señalada asientan ellos sus piedrecitas cuadradas como los vigoleros las taraceas.

Juan: Entiéndolo agora muy bien...

VILLALÓN, Cristóbal: *Viaje a Turquía*, 1557, reed, digital, Ediciones CEDRO, 2016, [www.cedro.org](http://www.cedro.org).

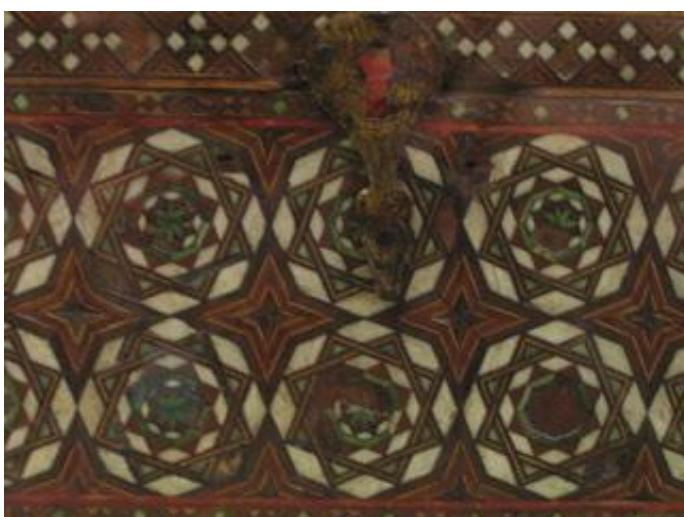
#### IV.3.2.- Taraceas en estrella de seis.

Hemos encontrado clarísimas similitudes e identidades entre algunas taraceas andaluzas y otras, coetáneas o posteriores incrustadas en los instrumentos musicales. Nos detendremos en algunos ejemplos que nos ayudarán a indagar en la personalidad de estas ornamentaciones y a rastrear su recorrido.

La puerta de una alacena granadina del siglo XIV, procedente del Palacio de los Infantes, es un ejemplo muy temprano. Sus estrellas de ocho tienen clarísima similitud con las algunas de las taraceas de instrumentos medievales.



**Figura 165** Detalle de taraceas de la puerta de una alacena granadina del siglo XIV, procedente del Palacio de los Infantes, Museo de la Alhambra. Número de inventario R.E. 190. Detalle de la fotografía de: Torres Molina, APAG/Colección de fotografías/F-00449. Patronato de la Alhambra y Generalife



**Figura 166** Escribanía nazarí. Siglo XIV. Sultanato nazarí de Granada. Museo Arqueológico Nacional, Núm. Inventario 1972/105/3

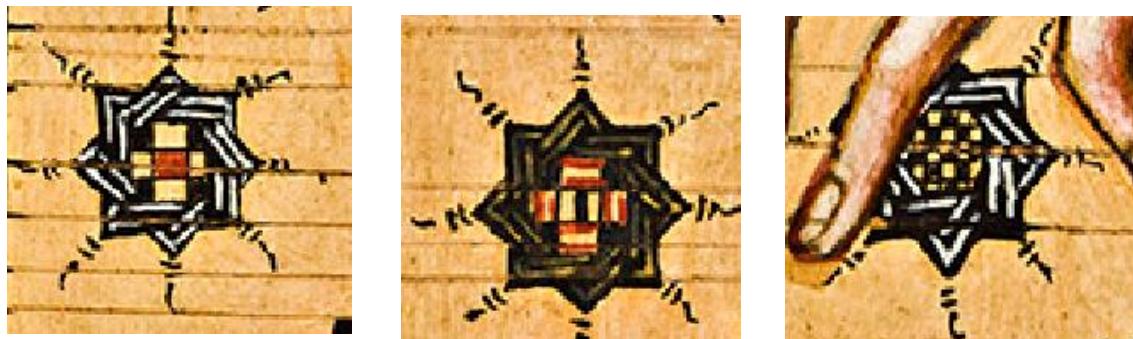


Figura 167 Taraceas de salterio. tríptico del Monasterio de Piedra, 1390. Real Academia de la Historia. Detalles de fotografías de SELENIO (*Musas, Música, Museos*).

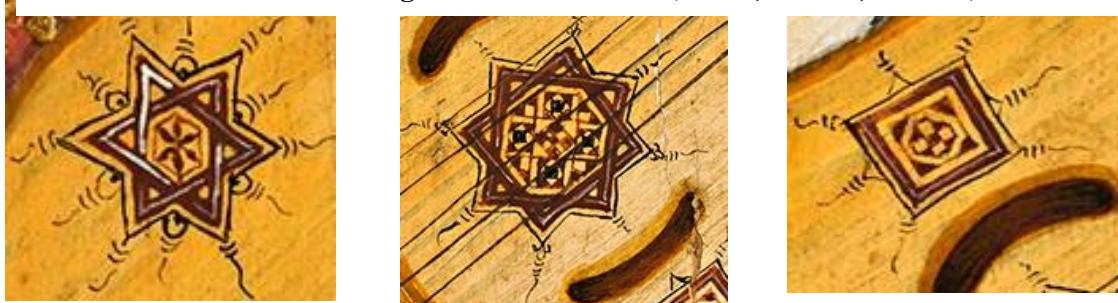


Figura 168 Taraceas de la vihuela de rueda. tríptico del Monasterio de Piedra, 1390. RAH. Detalles de fotografías de SELENIO (*Musas, Música, Museos*).



Figura 169 Taraceas de la guitarra. tríptico del Monasterio de Piedra, 1390. RAH. Detalles de fotografías de SELENIO (*Musas, Música, Museos*).



Figura 170 Taraceas del laúd. tríptico del Monasterio de Piedra, 1390. RAH. Detalles de fotografías de SELENIO (*Musas, Música, Museos*).

Estas taraceas, que presentan una rica variedad de versiones, parten en su mayor parte del esquema de la estrella de seis, similar a las de la alacena del Palacio de los Infantes. Una esribanía conservada en el Museo Arqueológico Nacional, también del siglo XIV, vuelve a mostrarnos decoración taracea con estrellas de ocho puntas, enmarcadas por octógonos. Mencionaremos un ejemplo más de este tipo de taraceas estrelladas, que aparecen en la arqueta de un ajedrez granadino.



Figura 171 Taraceas de un ajedrez granadino, Museo de la Alhambra. (S. XIV-XV).



Figura 172 Dcha. Detalle de *La Virgen con el Niño corona al obispo Sancho de Rojas y a Juan II*. Tabla central del retablo mayor de la iglesia de San Benito de Valladolid, ca. 1415. Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. 1321.

Revisando la iconografía de los siglos XIV y XV, encontramos nuevas evidencias del uso de taraceas estrelladas en mobiliario. Aunque podrían ser muchos los ejemplos, aportamos tan solo uno, al modo de muestra, en el que aparecen varias taraceas de estrellas en ocho decorando un trono, dentro de la composición titulada *La Virgen con el Niño corona al obispo Sancho de Rojas y a Juan II*. Apreciamos ornamentos en la basa arquitectónica de la escena que recuerdan algunas formas típicas de taraceas de instrumentos musicales, en este caso cuadrado con damero de nueve y estrella de seis puntas con damero de nueve.



Figura 173 *Virgen de Gracia*,  
Paolo de San Leocadio, 1482-  
14841. Iglesia de San Miguel,  
Enguera, Valencia

Muchas de las taraceas que encontramos en los instrumentos musicales, en sus primeros tiempos, son idénticas a las descritas. Aunque su uso va siendo abandonado, en los instrumentos musicales, sustituidas por las taraceas cuadradas, todavía encontramos un curioso ejemplo tardío de taracea octogonal, aunque enmarcada en un cuadrado, en una vihuela de arco de origen veneciano conservada en el Ashmolean Museum de Oxford. Esta taracea tiene claras similitudes con algunas taraceas nazaris.



Figura 174 Taracea de la vihuela de arco conservada en el Ashmolean museum, Oxford, atribuida a Gasparo da Salò, Brescia, siglo XVI.

#### IV.3.3.- Taraceas cuadradas.

Las taraceas más habituales en los instrumentos musicales hasta bien entrado el siglo XVI tenían forma cuadrada. Estaban subdivididas en otros cuadrados, al modo de dameros. Sus piezas, o escaques, forman alternancias o contrastes cromáticos, como los compuestos exclusivamente por maderas muy oscuras y hueso y, en otros casos, modulaciones cromáticas menos agresivas. Estas piezas solían disponerse rombalmente sobre la tabla armónica de los instrumentos, como también era habitual en otros objetos ornamentados con taraceas. La vihuela de París nos ofrece un verdadero catálogo de lo que fueron las taraceas en las vihuelas del XVI. Los tipos más habituales son el cuadrado dividido en tres franjas horizontales y verticales, creando a su vez nueve cuadraditos, ocupados por nueve piezas de madera roja y negra o por piezas únicas de hueso, blanco una y verde la otra. Cada uno de los cuadrados presenta un marco compuesto por varias laminillas de madera de colores claros (boj) y oscuros (nogal), alternantes, unidas en

inglete en las esquinas. Encontramos muestras de este sistema ornamental en la vihuela de París y en otros muchos instrumentos representados en grabado y pintura. .

Según el eminentе estudioso de la decoración geométrica hispanomusulmana Basilio Pavón Maldonado, el motivo procede de la Roma antigua y más concretamente de los esquemas geométricos de los mosaicos romanos. El arte islámico lo asumiría, como otros muchos elementos clasicistas, repitiéndolo en la arquitectura norteafricana, Medina Azahara y la Alhambra <sup>670</sup>. La trayectoria de este tipo de esquemas se mantiene posteriormente en el románico (ajedrezado jaqués) y en el arte mudéjar. Solía reproducirse en solerías vidriadas, zócalos <sup>671</sup> y, sobre todo, en el revestimiento de azulejos exteriores de las torres mudéjares. Rastreando el origen de los dameros típicos de las taraceas, encontramos, de nuevo, algunos ejemplos en el mobiliario nazarí. En la misma puerta de la alacena del Palacio de los Infantes de Granada, en la que antes encontrábamos buenos ejemplos de taraceas estrelladas, encontramos una de las taraceas cuadradas más reiteradas.



Encontramos, de nuevo, algunos ejemplos en el mobiliario nazarí. En la misma puerta de la alacena del Palacio de los Infantes de Granada, en la que antes encontrábamos buenos ejemplos de taraceas estrelladas, encontramos una de las taraceas cuadradas más reiteradas.

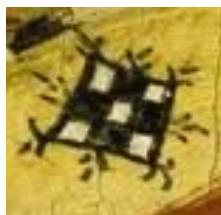
**Figura 175 Detalle de una de las taraceas cuadradas de la puerta de la alacena del Palacio de los Infantes, siglo XIV.**

Este esquema permanece invariable durante al menos dos siglos más. Vuelve a aparecer en la vihuela Guadalupe de París, que sería construida a inicios del siglo XVI. La comparación de estas dos taraceas es suficiente prueba de continuidad, pero buscando antecedentes más lejanos, encontramos otras muy similares en el alminbar construido en Córdoba por el sultán almorrávide Ali ibn Yusuf ibn Tashfin (1131-1145), conservado actualmente en el Palacio al-Badi. Marrakech. Es relativamente fácil verlas en algunos muebles del siglo XV, como en las jamugas conservadas en el museo de Santa Cruz de Toledo, por ejemplo. En la iconografía podemos apreciar con cierta nitidez algunas taraceas cuadradas. A partir de estas imágenes y de las taraceas originales de mo-

<sup>670</sup> PAVÓN MALDONADO, *op.cit.*

<sup>671</sup> Un buen ejemplo de azulejos cerámicos con diseños similares a los de las taraceas de los instrumentos musicales, aparece en la tabla de un retablo de Joan reixach, 1431-1486, MBBAV.

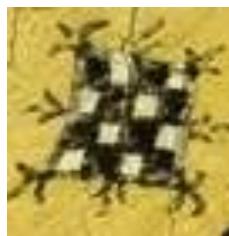
biliario y de la vihuela Guadalupe hemos efectuado una recopilación de los siguientes modelos:



**Figura 176** Jaume Serra, vihuela de arco, retablo de Fray Martín de Alpartir, Museo de Zaragoza FECHA. Taracea de nueve escaques. Foto SELENIO, Musas, Música, Museos.



**Figura 177** Jamuga, Museo de Santa Cruz de Toledo, siglo XV. Taracea de nueve. Foto Selenio, Musas, Música, Museos.



**Figura 178** Jaume Serra, vihuela de arco, retablo de Fray Martín de Alpartir, Museo de Zaragoza.. Foto SELENIO, Musas, Música, Museos.  
Taracea de diez y seis. Ébano y hueso



**Figura 179** Vihuela Guadalupe. Taracea de nueve, con cinco dameros de nueve insertados.



**Figura 180** Vihuela Guadalupe. Taracea de veinticinco, con nueve dameros de nueve insertados.



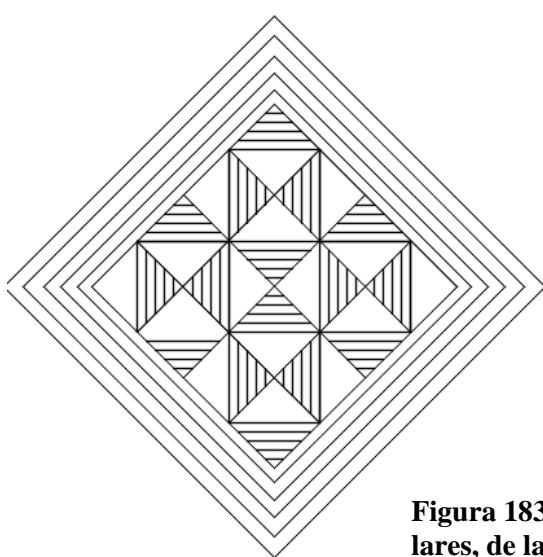
**Figura 181.** Vihuela Guadalupe, Taracea de cuatro, con dos dameros insertados de nueve.

#### IV.3.4. Otros tipos de taraceas.



**Figura 182 Vihuela Guadalupe, taraceas de 33 escaques triangulares. Fotografía Javier Martínez**

Las taraceas estrelladas y las cuadradas son las que mejor podemos identificar y su trayectoria, como hemos visto es claramente transitable. Hay otras que solo aparecen en la vihuela Guadalupe, pero que con toda seguridad pertenecían al léxico ornamental de la violería. Entre ellas mencionaremos una taracea de 33 escaques triangulares. Son triángulos de hueso o formados por cinco láminas, dos de boj y una de nogal. En realidad, se trata de un damero de veinte escaques cuadrados, pero cada uno de ellos se subdivide en dos triángulos, uno ocupado por un hueso, y el otro, los las láminas alternantes. Es una pieza de muy compleja manufactura que demuestra, por un lado su larga trayectoria, por la solidez de su plan geométrico y, por otra, la destreza del artesano.



**Figura 183 Esquema de las taraceas de escaques triangulares, de la vihuela Guadalupe. (izda), y ladrillos cerámicos en similar composición, en la torre mudéjar de la iglesia de la Asunción, La Almunia de doña Godina, Zaragoza.**

Otras taraceas que aparecen en el suelo de esta vihuela y en sus aros, son circulares. Las dos del fondo, son discos de 12 piezas radiales alternando hueso y una madera oscura. Las otras, son taraceas incrustadas en los aros.



Figura 184, Las dos de la izquierda, son los discos de donde parten los rayos del suelo, las tres de la derecha, algunas de las taraceas laterales centrales de cada una de las piezas engarzadas, dispuestas en alternancia positivo-negativo.

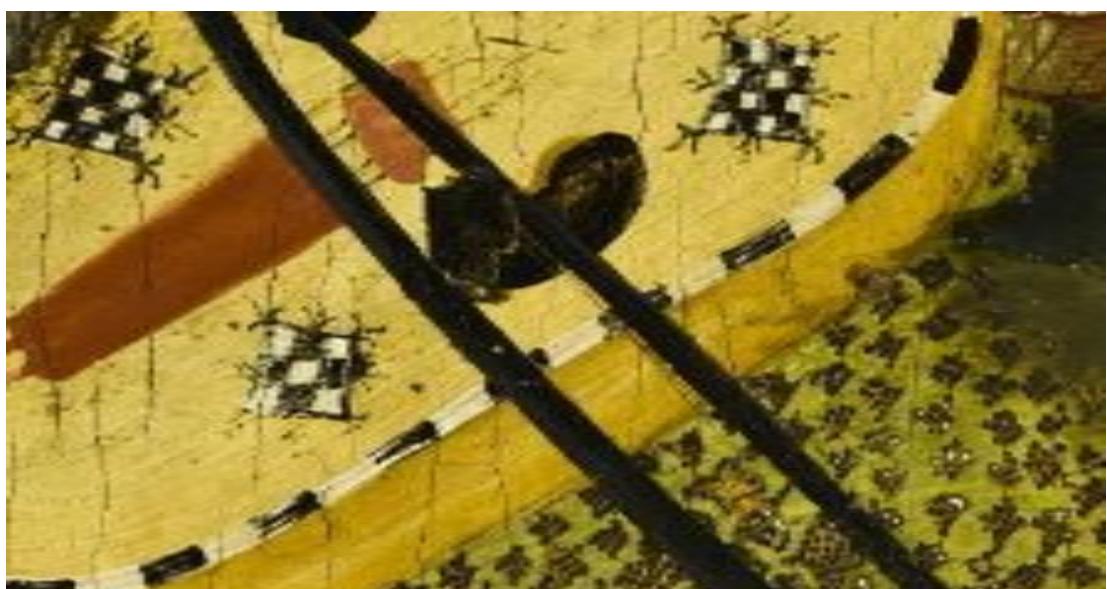


Figura 185 Vihuela de arco de Jaime Serra, detalle del *retablo de Fray Martín de Alpartir*, Museo de Zaragoza.

El trabajo del vermiculado<sup>672</sup>, o “taracea a la redonda”, con alternancia de escaques negros y blancos, muy probablemente de ébano y hueso, aparece en varios instrumentos del siglo XIV, como la vihuela de arco del *retablo de Fray Martín de Alpartir*, Jaume Serra, Museo de Zaragoza, o la de *Virgen de la Leche*, Santuario de Penella, Comunitat Valenciana, Alicante (detalle), Maestro de Villahermosa, fines del siglo XIV; en una vihuela de arco y dos laúdes de un anónimo de finales del siglo XIV, *Virgen de la leche*, en Elna, Rosellón. En una vihuela de arco y un laúd de Francesc Comes, *Virgen con el*

<sup>672</sup> VALBUENA, Manuel, *Diccionario universal español-latino*. Madrid, Imprenta Nacional, 1822, p.1092.: “:VERMICULATUS : trabajado de gusanillo, de mosaico, de escaques, de taracea, de embutidos, de labores menudas, *vermiculatus, a, um*.

Niño, *Retablo de Santa Magdalena*, finales del siglo XIV, y en una vihuela de arco de Joan Daumer, de la segunda mitad del siglo XIV, *Coronación de la Virgen*, Inca. .

Hay otros tipos que nos resultan más ambiguos y no pueden recuperarse a partir de la iconografía. Aunque son relativamente abundantes, pondremos como ejemplo, las taraceas que aparecen sobre la tapa de una vihuela pintada en una de las puertas de un órgano, de mediados del siglo XVI, en la catedral de Barcelona de la vihuela de Barcelona, y las de la vihuela de arco del Maestro de Burgo de Osma



Figura 185 (Izda) Taracea de la guitarra del tríptico del Monasterio de Piedra, con semicírculos flanqueando los lados



Figura 186 (Dcha) Taracea flanqueada por semicírculos, arpa de van Eyck



Figura 187, Vihuela, puertas de un órgano, catedral de Barcelona. Fotografía de Javier Martínez.



Figura 188 Adoración del cordero místico, hermanos Hubert y Jan Van Eyck, 1432, pertenece al políptico de Gante., 3,5 x 6,4 m.



**Figura 189 (IZda)** Detalle de la Asunción de la Virgen, c.1500, catedral de Burgo de Osma, Soria, Maestro del Burgo de Osma.



**Figura 190 (Dcha)** Memling, tríptico de San Juan Bautista. Kunsthistorisches Museum Vienna, 1485-1490, foto de Cultural Institute- Google

Aunque la técnica y los motivos ornamentales propios de la violería española son claramente diferenciables, la taracea de instrumentos musicales se extendió por toda Europa con diferente presencia e intensidad. Es sin duda Italia el país en el que aparece un mayor número de instrumentos así decorados, pero nunca en la misma proporción que en España. Hemos de puntualizar que la técnica de revestir instrumentos con taraeas geométricas, nada o muy poco tiene que ver con la conocida *intarsia* figurativa que tanto desarrollo alcanzó en Italia, pero, a la vez, en Italia abundan los instrumentos taraeados. La representación más antigua que conocemos ya se data en la segunda década del siglo XIV, en Simone Martini, anterior a los primeros ejemplos ibéricos conocidos. En este momento, no tenemos suficientes elementos de juicio para rastrear trayectorias.

El trasiego habitual de instrumentos entre España e Italia, incluye nuevas variables a tener en cuenta y la representación pictórica pudo tomar modelo de instrumentos adquiridos y no construidos en los territorios en los que fueron pintados.



**Figura 191** Guitarra medieval, Simone Martini (1312-1317), S. Francisco de Asís.



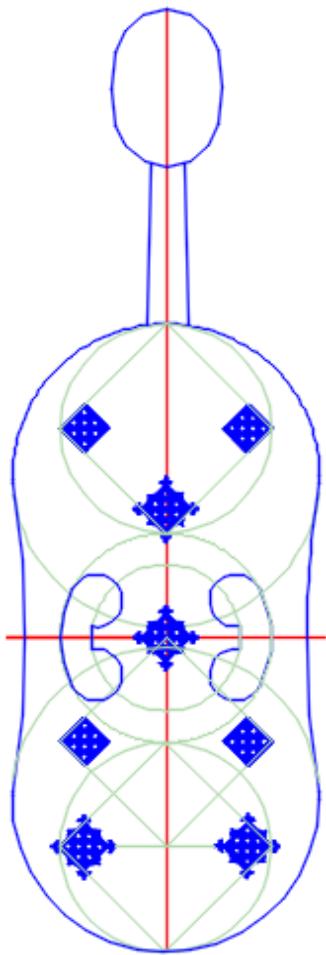
**Figura 192, Pietro di Domenico de Montepulciano, 1420.**



**Figura 193 Hans Memling (1430-41/1494) : Matrimonio Místico de Santa Catalina, Metropolitan Museum of Art, New York**

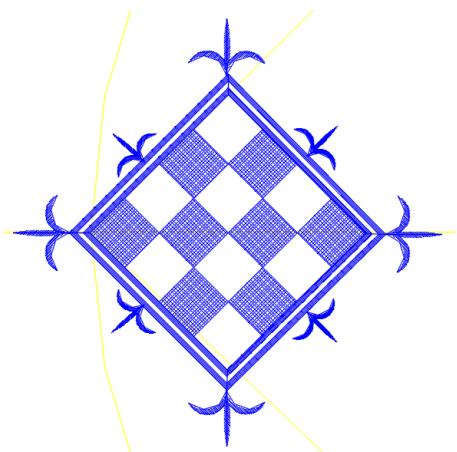
#### IV.3.5.-Composiciones de taraceado sobre la tabla armónica.

Las taraceas se situaban en la tapa de los instrumentos musicales, aunque también, excepcionalmente se taraceaban los cercos, el suelo e incluso el cuello y la cabeza. En las tablas armónicas, las taraceas se reparten diferentes puntos, siendo los más habituales el punto de unión de la caja con el diapasón, en el mismo eje; bajo el cordal y en diferentes puntos, a ambos lados del eje, cerca del perímetro de la caja.

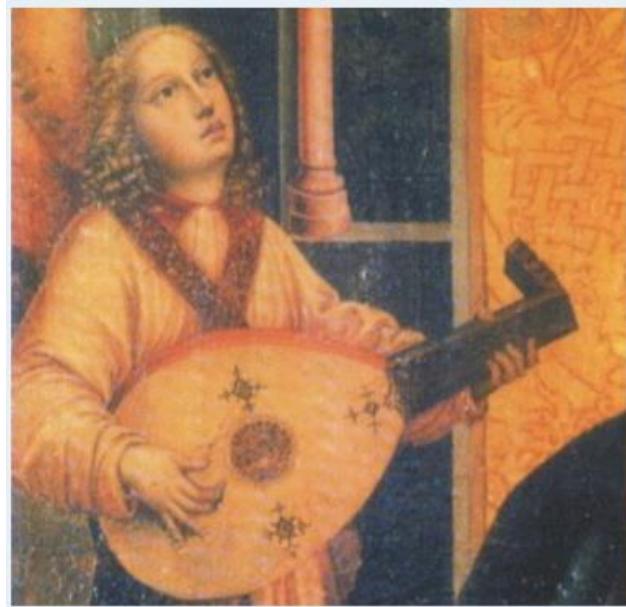


**Figura 194, Hipótesis del esquema geométrico de la vihuela de arco representada en la Virgen de la Leche, Santuario de Penella, Cocentaina, Alicante Maestro de Villahermosa, fines del siglo XIV, “La luz de las imáge-**

En el siglo XIV y principios del XV, las taraceas se rodeaban de diferentes ornamentaciones de tipo vegetal, que parecen pintadas, aunque pudieran también estar incrustadas. Solían ser pequeños filetes, rematados en flores de lis muy esquemáticas o pequeñas espirales.



**Figura 195** Decoración exterior típica de los dameros, rematados con flores de lis.



**Figura 196** Detalle de un cuadro de Fernando Gallego, Museo de la catedral de Salamanca.

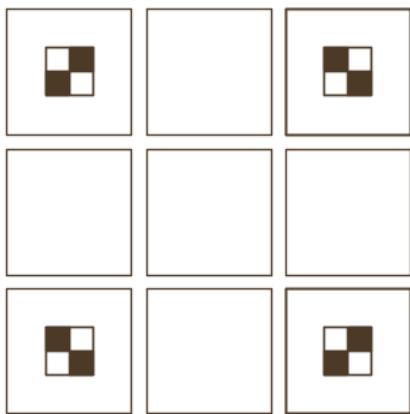
Percibimos una constante que perduró durante mucho tiempo y que pudo convertirse en un convencionalismo heredado. Las taraceas que se ubicaban a ambos lados del eje longitudinal de la tabla armónica, ocupaban espacios situados a una distancia que guardaba la simetría, sin embargo, las taraceas contradicen las leyes de la simetría tradicional. En unos casos, los escaques a ambos lados, están invertidos. En otros, ni siquiera coincide su número en cada una de las dos taraceas. Si profundizamos en la observación, apreciamos, no obstante que se produce una simetría en diagonal, coincidiendo los elementos decorativos en aspa. En las imágenes inferiores explicamos gráficamente estas pautas. Es una constante muy extendida en gran número de instrumentos medievales, iniciada, al menos en el siglo XIV y prolongada, al menos hasta, la misma vihuela Guadalupe en la que se manifiesta en varias ocasiones, como más adelante veremos.

En la vihuela de arco, de Jaime Serra<sup>673</sup>, encontramos dos cuadrados de nueve y dos de dieciséis. Los dameros, dispuestos rombalmente se rematan por ocho grupos de filamentos pintados o taraceados en las esquinas y en el centro de los lados, que rememoran la forma de la flor de lis. Las dos taraceas que flanquean el eje, a la altura del diapasón, no son simétricas entre sí, ni las dos inferiores, situadas a ambos lados del

---

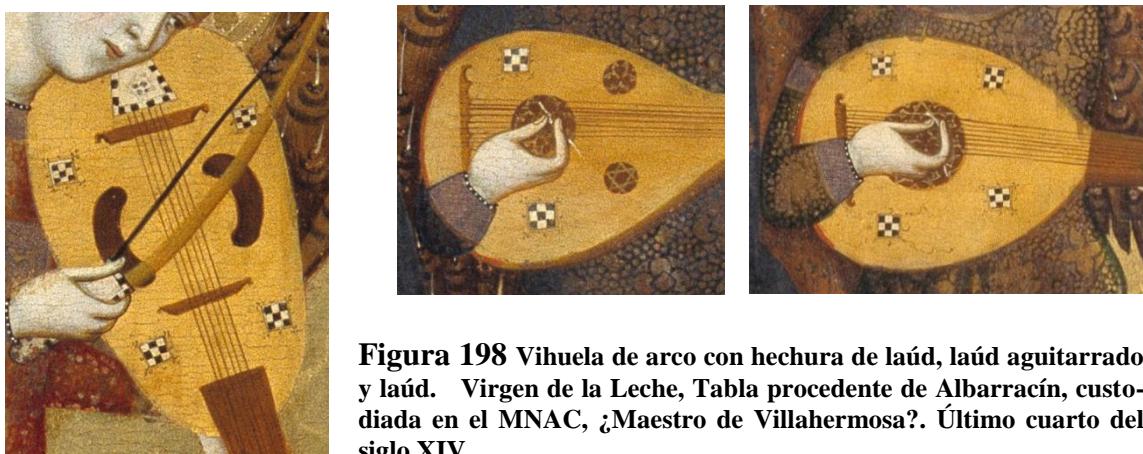
<sup>673</sup> Figura 185.

cordal, sin embargo se corresponden perfectamente con las situadas oblicuamente, manteniendo esta particular forma de generar simetrías en aspa, o diagonal.



La ubicación de las taraceas no es arbitaria y aunque la iconografía nunca podrá darnos garantías totales, parece advertirse cómo están repartidas, condicionadas, de algún modo por las trazas previas que definirán toda la geometría del instrumento.

**Figura 197** Esquema parcial del detalle de la simetría en diagonal de la decoración mudéjar cerámica del paño meridional de la Parroquia de la Seo, Zaragoza.



**Figura 198** Vihuela de arco con hechura de laúd, laúd aguitarrado y laúd. Virgen de la Leche, Tabla procedente de Albaracín, custodiada en el MNAC, ¿Maestro de Villahermosa?. Último cuarto del siglo XIV.

Esta moda que se extiende durante más de 150 años, no se limitaba al convencional reparto de taraceas en la tapa, sino que afectó a otros componentes. Una muestra de este fenómeno, aparece nítidamente en el reparto de las clavijas de la vihuela de rueda del Monasterio de Piedra, formando simetrías cruzadas las clavijas rojas y las negras. Este peculiar uso de la simetría entre los violeros españoles participaba de los convencionalismos estéticos entre los que lo bello, requería simetría, entre otros valores<sup>674</sup>.



**Figura 199** Simetría cruzada de las clavijas de la vihuela de rueda del tríptico del Monasterio de Piedra, RAH, 1390.

<sup>674</sup> Así expresaba San Agustín algunos de los requisitos de lo bello:

“Si pregunto a un arquitecto, dice este Santo Doctor, por qué, habiendo construido una arcada en una de las alas de su edificio, debe hacer otro tanto en la otra, me responderá sin dudar que es con el fin de que los miembros de su arquitectura formen un conjunto simétrico. Pero ¿Por qué os parece necesaria esta simetría? Porque eso



**Figura 199 Visión frontal de la vihuela Guadalupe, en la que se pueden apreciar las taraceas de la tapa y las marqueterías y taraceas de los cercos laterales. Fotografía Javier Martínez.**

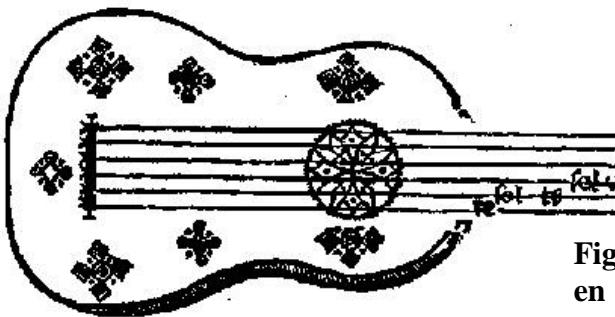
La vihuela Guadalupe, es un exponente de la pervivencia de algunos de estos convencionalismos, refundidos con nuevos aportes. Los dameros, dentro de marcos compuestos por varias laminas alternantes claras y oscuras, se incrustaban solos o en pequeñas composiciones en cruz. El taraceado de las tapas de las vihuelas pervivía con vigor, al menos hasta las décadas medias del siglo XVI, ornamentando los instrumentos como venía haciéndose desde dos siglos atrás y, a la vez, condicionando unos espesores que nunca podrían llegar a adelgazarse tanto como algunos “nuevos violeros”, de nuestra contemporaneidad pretenden.

---

agrada. Pero, ¿Quién sois vos para erigiros en árbitro de lo que debe gustar o no gustar a las personas?. Y ¿cómo sabéis vos que la simetría nos gusta?. Estoy seguro de eso porque las cosas así adecuadamente dispuestas, poseen adecuación, precisión, gracia: en una palabra, porque es bello. Muy bien. Pero decidme, ¿eso es bello porque gusta o gusta porque es bello?. Eso gusta sin dificultad porque es bello. Así lo creo yo también. Pero, sigo preguntando: ¿por qué es bello?. Y si mi pregunta os pone en un aprieto porque, de hecho, los maestros de vuestro arte apenas llegan hasta ahí, convendréis sin esfuerzo que la semejanza, la igualdad, la adecuación de las partes de vuestro edificio lo reduce todo a una especie de unidad que satisface a la razón.

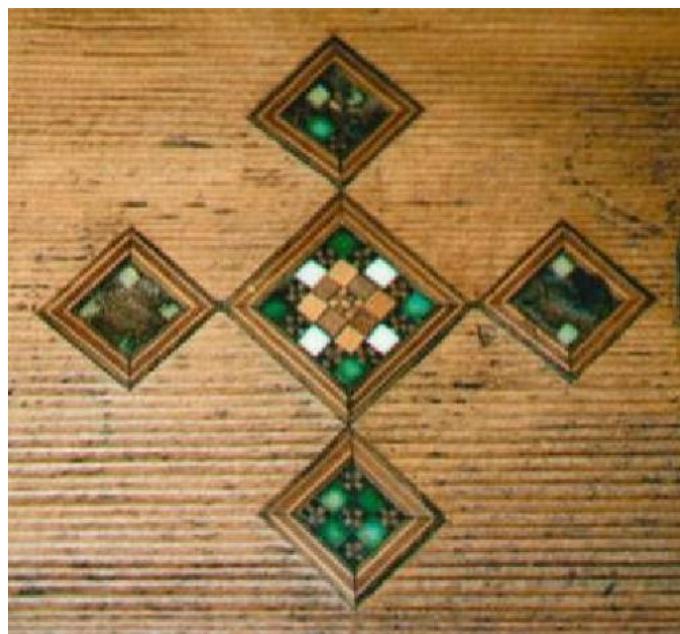
Yves-Marie André

San Agustín, *De vera Religione*. C.30, 31 ,32, en ANDRÉ, Yves-Marie, *Essai sur le beau, nouvelle édition augmentée de six discours, sur me modus, sur le decorum, sur les graces, sur l'Amour du Beau, sur l'Amour désinteressé*. Paris, Chez Crapart, 1770, p.12-13.



**Figura 200** Grabado de Luys de Milán, en el que se aprecia el taraceado de la tapa.

La composición de cinco taraceas organizadas en cruz es un motivo antiguo que alcanza gran predicamento en la ornamentación de las vihuelas de mano del siglo XVI. Se integra por un cuadrado central, dispuesto rombalmente, flanqueado por cuatro cuadrados menores en sus esquinas, todos ellos subdivididos en cuadrícula. Ésta composición es antigua y aparece ya en las tan aludidas taraceas nazaríes. Por primera vez, que sepamos, aparece en las taraceas de la puerta de la alacena granadina del siglo XIV, procedente del palacio de los Infantes, conservada en el Museo de la Alhambra, de la que ya hemos hablado antes, así como en dos composiciones de un ajedrez nazarí.



**Figura 201** Una de las composiciones de cinco taraceas en cruz de la vihuela Guadalupe. Musée Jacquemart-André de París. Fotografía, Javier Martínez.



**Figura 202, Composiciones taraceadas de un Ajedrez nazari. Museo de la Alhambra.**

Esta composición, con algunas variantes aparece en la decoración cerámica de varios edificios mudéjares aragoneses: fachada norte de la iglesia de San Martín de Tours, en Morata de Jiloca, (1400), cimborrio mudéjar de la catedral de Tarazona, de mediados del XVI y chapitel de la torre de San Pablo, de Zaragoza del siglo XVII, entre otros.

En carpintería y ebanistería, los modelos decorativos medievales, muchos de origen hispanomusulmán, evolucionaron hacia otras formas. En violería se mantuvieron con nula evolución durante siglos. El damero, que ya había abandonado la decoración de muebles o edificios, se mantuvo con vigor en violería, convertido en un “invariante” que se repite con insistencia, de acuerdo al mismo concepto que Chueca Goitia aplicaba a otras artes<sup>675</sup>. La profusión ornamental, con escasa regeneración de la mayor parte de los instrumentos de los siglos XIV y XV y, gran parte de los del XVI, nos advierte de un concepto de la música y sus instrumentos muy alejado de la estética actual. El instrumento se crea para ser tocado y escuchado en ambientes íntimos o personales, con escaso público. Los espacios en los que se escuchaban los instrumentos de cuerda eran cercanos, con escasas excepciones, cuando los instrumentos aparecían en obras de teatro o en celebraciones litúrgicas. Esta proximidad entre el músico, el oyente y los instru-

<sup>675</sup> CHUECA GOTILLA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid, Dossat, 1981

mentos es la que justifica en gran parte, su minuciosa ornamentación, planteada, en muchos casos, como una progresión hacia el infinito de lo minúsculo. Los cuadrados tara ceados encierran una sucesión de escaques inscritos unos en otros, hasta piezas de algunas décimas de lado. Del mismo modo, la primura de los lazos comparte esta visión. Son decoraciones configuradas para ser observadas desde muy cerca, orientándolos hacia una estética del sonido en paralelo, íntima y cercana.

#### IV.4.- MATERIALES.

Veíamos antes cómo las ordenanzas de los oficios de la madera y, entre ellos, el de los violeros, en ciudades como Sevilla, o Granada, reglamentaban con mucho pormenor los sistemas de abastecimiento y reparto entre los artesanos. En violería, este era uno de los aspectos más importantes, por varios motivos. En la construcción de instrumentos musicales, utilizar unas maderas u otras es algo de enorme transcendencia. Con el paso de los instrumentos monóxilos más arcaicos hacia los instrumentos conformados por estructuras complejas, se tendió a diferenciar claramente las maderas más adecuadas para cada una de las partes. Así, los cuerpos resonantes, necesitaron maderas duras y compactas para fondo y laterales, mientras el abeto era casi imprescindible para la tabla armónica. Ya veíamos los consejos de Nassarre sobre la materia, en los que establecía una clara diferenciación entre las maderas porosas de la tapa y las duras y lisas del resto del cóncavo. En España se utilizó con mucha frecuencia la madera de pino en instrumentos llanos, populares, para confeccionar el cuello. En los de mayor calidad, se buscaban complejas estructuras de marquetería, en los instrumentos de piezas, o maderas de calidad, como el ébano.

Al desarrollar la violería española soluciones peculiares en una trayectoria independiente a la del resto de Europa, especialmente a lo largo del siglo XV, se opta, en principio, por especies autóctonas, pero el comercio de Portugal y Castilla con maderas importadas desde África o incluso Asia, pronto permitió introducirlas en la violería. Entre ellas, destacó desde el principio la incorporación del ébano, especie que condicionó la personalidad de muchos instrumentos. Los diferentes precio y facilidad de abastecimiento pronto generaron asociaciones inseparables entre los niveles sociales y las diferentes categorizaciones de instrumentos.

Antes de iniciar el repaso de las diferentes especies utilizadas por los violeros españoles, empezaremos repasando las teorías antiguas que permanecían vigentes en los siglos XV, XVI, y XVII sobre las propiedades de la madera, sus usos y su forma de aprovechamiento, talado y desecación.

#### IV.4. 1.- Teorías vigentes en la Baja Edad Media y Renacimiento sobre el aprovechamiento de las maderas para confeccionar instrumentos musicales.

La primera variable a tener en cuenta para garantizar la calidad de la madera, era la época en la que debía ser talada. La base de la teorización, casi siempre radicaba en dos variables: determinar la estación en el que los humores internos de la madera estaban menos activos, y el momento en el que estos líquidos se situaban más cerca del suelo, de forma que tras el talado, pudieran ser eliminados con mayor facilidad. Vitruvio, en sus diez libros de arquitectura, ya incidía en la primera de ellas<sup>676</sup>.

La madera debe cortarse desde principios de otoño, hasta antes que empiece á correr el favonio (*NOTA de D. José Ortiz y Sanz*: “No dice aquí Vitrubio cuando comienza á acorrer el favonio, que es el poniente; pero lo dice en el Lib. IX, cap. 5, y es a la octava parte de piscis, o a los u de febrero.”) porque en la primavera todos los árboles abundan de savia, y echan su natural vigor en hojas y anuales frutos; y estando, por motivo de la estación, anchos de poros y cargados de humor, vienen a ser leves y de poca fuerza.” Y prosigue “El mejor modo de executarlo será, dar a las piezas un corte circular en anillo hasta el corazón, y dexarlas así, para que por la cortadura se destile y desvanezca todo el humor, con esta diligencia, evacuándose por la albura aquel inutil xugo que encierra, no se corromperá dentro ni viciará la madera. Quando las piezas estén ya secas y sin humor alguno se derribarán y serán de buena condición para las obras.

En cuanto a la segunda, es decir, la búsqueda de la mayor sequedad interior del árbol, se solía, desde antiguo, preferir siempre el cuarto menguante, por la importancia del efecto de la luna en la humedad de las plantas y los árboles. Zamorano, lo explicaba de este modo:

La luna, quando es creciente, ayuda a henchir de sustancia y virtud todas las planetas; y quando mengua la vazia, y enxuga; y por esso los experimentados, en el cortar de la madera para fabricar naos, y otros edificios, siempre aguardan a cortalla siendo la Luna bien menguante, y tambien en menguante de dia, porque entonces los arboles no tienen tanto humor como en las crecientes. Todo el arbol es mejor que se pode en menguate que en creciente<sup>677</sup>.

Pero ese mismo autor, en otro pasaje de su misma obra, viene a reconocer la posibilidad del efecto positivo del talado, durante la canícula, siempre que se dieran algunas circunstancias:

<sup>676</sup> VITRUVIO POLION, Marco, *Los diez libros de architectura, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Libro I, cap. IX, “De la madera”.

<sup>677</sup> ZAMORANO, Rodrigo, *Cronología y reportorio de la razon de los tiempos. El mas copioso que hasta oy se ha visto*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1594, p.315.

En general dize Plinio que quando sube con el Sol por el Orizonte, la sienten mar, y tierra y muchos animales; turbanse los estanques, rabian los perros, dañanse los vinos en las bodegas, aunque despues buelven en si. Y el mismo Autor tiene los dias Caniculares por buen tiempo para cortar madera, principalmente de noche, y la Luna en conjuncion del Sol, porque tenga menos humedad, y dure mas tiempo sin corromperse: los pezes Siluros del Nilo emferman, y todos los pezes en general andan sobre aguados. Los Agricultores mandan a los pastores que en los Caniculares traygan los ganados por el pasto con el Sol en las espaldas, porque en el rostro y cabeza les haze notable daño<sup>678</sup>.

Bernardo de Gordino sostenía esta misma teoría al hablar de algunos remedios médicos para la ronquera, comparando el efecto negativo de un exceso de humedad, con los defectos de las vihuelas o gaitas construidas a partir de una madera cortada en luna llena : «Por esto la gayta o vihuela cuyo palo fue cortado en Luna llena nunca sonara bien, por la mucha humedad que cobró»<sup>679</sup>. Luis Collado, citando a Plinio, redundaba en la misma teoría:

La perfecta madera ha de ser cortada en el menguante de la Luna y la razon que dan ello, cierto quadra a cualquier buen juicio, y es que en el menguante de la luna, una gran parte del humor terrestre, que es aquel que da virtud a la planta, antes por mejor decir el anima vejectativa de ella, sube y abaxa con ella, con la modanca de la Luna, en esta manera comienza a baxarse a las rayzes de ella. Dexando el arbol enxuto y privado de aquel hmr el qual sin dubda alguna causa que la madera en el dia llamadpo de los astrólogos, plenilunio o Tacitaluna<sup>680</sup>.

También cobraba gran importancia el estacionamiento y curación de la madera. En las ordenanzas de Granada se prohibía que se cortaran nogales y otros áboles en los crecientes de la luna, para evitar que se revinieran y carcomieran y se prescribía que se cortaran en menguante: “se ordena que los nogales o otros arboles que se cortan para el dicho efecto, no los puedan cortar si no fuere en las menguentes de la luna”<sup>681</sup>. Igualmente, en las ordenanzas de Málaga de 1611, se mantiene esta misma disposición, especificando que se cortara en las menguentes de diciembre y enero<sup>682</sup>. Una noticia de gran interés sobre el almacenamiento de maderas, aparece en la Zaragoza de 1486, precisamente con Lope de Albariel, el mismo que fuera denominado por primera vez, en 1473, como *violero*, según vimos. Lope, que en este documento, aparece como “moro maestro de hacer viuelas”, tenía un almacén de maderas, llamado, “botiga de tener

<sup>678</sup> ZAMORANO, Rodrigo, op.cit, p.278.

<sup>679</sup> GORDONIO, Bernardo de: *Obras de Bernardo de Gordino, insigne maestro y doctor en medicina*, Madrid, Gonzalo de Reyes, 1697, p.151.

<sup>680</sup> COLLADO, Luys: *Platica Manual de Artilleria en la qual se tracta de la excelencia de el arte militar, y origen della, y de las maquinas con que los antiguos comenzaron a usarla*. Milán, Pablo Gotardo Poncio, 1592, p.33.

<sup>681</sup> Ordenanzas de Granada, 1552, *supra cit*,

<sup>682</sup> Ordenanzas de la ciudad de Málaga, *supra cit*.

fusta”, que alquiló al mercader Mateo de Cortes<sup>683</sup>. La presencia de varios almacenes de madera y talleres de carpinteros y violeros, dieron nombre a una de las calles de la parroquia de San Gil, como calle de las fustería<sup>684</sup>.

Las maderas que utilizaban los violeros con anterioridad a la incorporación de las importadas, procedían de especies autóctonas. Entre ellas citaremos las más habituales y otras de menor uso, de las que tenemos referencias. Al hablar de las teorías aristotélicas sobre el origen, la emisión, la propagación y la recepción del sonido, observábamos cómo se mantuvieron vigentes postulados que aconsejaban dos tipos de madera. El primero, destinado a la construcción del cóncavo, o resonador, es decir, la caja de resonancia. Para esta parte del instrumento, se requería que las maderas fueran compactas y lisas, para evitar que a través suyo se escapara el aire y con él, el sonido. El segundo grupo estaría formado por maderas porosas, que permitían la entrada del sonido a través de sus poros y se destinarían a la confección de la tapa de los

---

<sup>683</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, op. cit. Vol. VII,1. P.185.: *Lope de Albariel, “moro maestro de fazer viuelas”, arrienda una “botiga de tener fusta” sita en la parroquia de San Gil a Mateo de Cortes, mercader ciudadano de Zaragoza, por tiempo de cinco años y renta de 40 sueldos anuales.* AHPZ Juan de Aguas, año 1486, ff, 61-61v. En este mismo año vuelve a aparecer como moro fazedor de vyuelas, otorgando albarán a Mateo de Cortes reconociendo haber recibido 40 sueldos. AHPZ, Juan de Aguas, año 1486, f. 61 v Cuatro años antes, Lope, había arrendado al mismo Mateo de Cortes, que entonces aparecía como fustero:PALLARÉS JIMÉNEZ, op.cit. vol VII, 2, p 179.: *EL moro Lope de Albariel, maestro de hacer vihuelas, arrienda por cuatro años al fustero Mateo de Cortes una tienda “en la fustería” de Zaragoza, parroquia de San Gil, por 50 sueldos anuales de renta.* Testigos el moro Lope de Allabar, maestro de hacer vihuelas y otro. AHPZA, Cristóbal de Aínsa, año 1482, f. 87 v. Pallarés recogió otras noticias relacionadas con estos arrendamientos: PALLARÉS JIMÉNEZ, op. cit. Vol. VII,1. P.181.: *Lope de Albariel, moro, maestro de hacer vihuelas, es testigo de un acto de “compromis” que interesa a Juan Sinués, velero y a Faraig Adomelquin, broquelero.* AHPZ, Cristóbal Aínsa, 1482, f. 72. PALLARÉS JIMÉNEZ, op.cit. vol VII, 2, p 179.: *Lope de Albariel, maestro de hacer vihuelas, reconoce tener en comanda de Madeo de Cortes 200 sueldos.* Testigos, Lope de Allabar, maestro de hacer vihuelas y otro. AHPZ, Cristóbal de Aínsa, año 1482 ff 87v-88. PALLARÉS JIMÉNEZ, op.cit. vol VII, 2, p 179.: *Mateo de Cortes promete no reclamar los 200 sueldos cedidos en comanda a Lope de Albariel, maestro de hacer vihuelas, mientras mantenga en pacífica posesión la dicha tienda en la fustería.* Testigos, el moro Lope de Allabar, maestro de hacer vihuelas. AHPZ, Cristóbal de Aínsa, año 1482.

<sup>684</sup> “Calle de la Fusteria. En el barrio moro de la ciudad. Se refiere a los trabajadores de la madera (del lat. *FÜSTIS*), con el sentido amplio que la palabra *fuste* tomó en la Edad Media, sobre todo en Aragón.” GIMENEZ RESANO, Gaudioso, *Los nombres de las calles de Zaragoza en el siglo XV* (Toponimia urbana). Archivo de filología aragonesa, Bd. 34/35, Zaragoza, 1984, p. 590.

instrumentos. Algunos textos nos hablan de la importancia de la elección de una buena madera<sup>685</sup>.

#### IV.4.2.- Maderas autóctonas destinadas a la confección de la caja de resonancia.

El nogal era una madera muy apreciada entre los fusteros y escultores. Su comercialización y uso estaban muy controlados por las ordenanzas gremiales, reservándose a los artesanos más cualificados, los violeros y los entalladores. Era tal la valoración de esta madera, que en ocasiones era sustituida por pino teñido, intentando imitarla, pero esta práctica era considerada como fraudulenta. Para no confundir a la clientela, las tablas teñidas debían mantener los lados interiores en blanco. Era especialmente valorada en el siglo XVI, decayendo su precio y su uso a lo largo del XVII<sup>686</sup>. Tenemos conocimiento de la participación de los violeros en el reparto del nogal. El 21 de abril de 1648, el violero barcelonés Pere Nicholau es elegido por el

---

<sup>685</sup> Entre los literarios, recordaremos, por ejemplo el siguiente: ROTTERDAM, Erasmo. *Coloquios familiares*. Edición de Alonso Ruis de Virués (siglo XVI). Barcelona, Andrea Herrán y Modesto Santos, 2005, p. 38:

Joc.- Y tambien haze mucho para ser buena la música, la hechura del instrumento e la madera de que se haze.

Sof.-Esso razon lleva.

Joc.- Las cuerdas también no se hazen de qualquiera animal para que sean buenas.

Sof.-Assi lo he oydo.

Joc.-Y por buenas que sean, muchas veces se destemplan, porque o afloxan con la humedad, o aprieten con la mucha sequedad, y aun a las vezes se quiebran,

Sof.- Tambien he oydo esso hartas veces.

Joc.- Pues según esto los que dixeron que nuestra anima era armonía, e nuestro cuerpo como el instrumento, te enseñan el cuidado que deves temer de tu hijo quando al cuerpo para que aproveche juntamente con el alma, la qual entonces estará templada y en buena proporción, si la vihuela del cuerpo tuviere concertada e no desordenada, no ploxa con pereza, no dura don yra, no ronca con embriaguez; porque estas faltas e otras tales engendra muchas veces en nosotros la mala criançā y malos mantenimientos.

En la misma línea: JOVE Y MÚNIZ, Juan: *Jovial christianoy eruditio*. Tomo Primero. Madrid, Joaquín Ibarra, 1753, p.116:

pues preguntándolas por qué los Clavicordios que son los que suelen meter ruido con plumas y otros instrumentos de una misma classe resonaban algunos más ásperamente que otros, me dixeron que quando la madera de que se compone no estaba bien labrada por de la parte interior, lisa y llana en la proporcion debida, entonces era quando sonaban mal y aporreaban.

<sup>686</sup> Ver al respecto: AGUILÓ ALONSO, María Paz, *El mueble en España, siglos XVI-XVII*, CSIC, Madrid, 1993. La autora da los siguientes precios para la madera de nogal, en 1628:

Tabla de nogal de 2 tercios de ancho por 9 pies de largo.....50 reales.

Tabla de nogal de 1 vara de ancho por 9 pies de largo.....77 reales.

Tacón de nogal de 1 vara de ancho por 9 pies de largo.....16 reales.

Tacón de nogal de ½ vara de ancho por 9 pies de largo..... 8 reales.

Cuartón- 42 mrs, ¾ de vara de ancho por 9 pies de largo.....12 reales.

gremio para negociar el precio del nogal<sup>687</sup>. Se prefiere la madera de nogal, sobre cualquier otra para la construcción de arpas, en las citadas ordenanzas de Toledo: “Yten que ha de aacer un arpa de dos ordenes con costillas y brazo y cabeza de nogal todo con perfeccion”. En las noticias recogidas por Asenjo Barbieri aparecen numerosos instrumentos de nogal y en otros documentos volvemos a encontrar muestra de la abundancia de instrumentos construidos con esta madera<sup>688</sup>. Incluso hay alguna mención a la preferencia por los instrumentos de nogal en relación a otros<sup>689</sup>. Esta larga tradición fue recogida más adelante por el teórico aragonés Pablo Nasarre, quien consideraba la madera de nogal como la más adecuada para la construcción de instrumentos musicales:

La experiencia enseña, que una de las maderas que es muy al caso es la de nogal, y aunque ay otras mas duras, y fuertes, sobre ser lo suficiente esta, es mas ajustada à las qualidades sonoras, por ser templadamente cálida, y húmeda; y convenir con la potencia auditiva, y del ayre, que son quien causa, y en donde se forma el sonido. Por otra razón à mas de esta, es dicha madera para el caso buena, y es por tener el Planeta Júpiter dominio sobre ella, y sobre todo numero sonoro<sup>690</sup>.

Estas reflexiones de Nassarre, surgen en él al comparar las maderas de nogal y ébano, por ser las dos más utilizadas en la composición de la caja de resonancia, llamada cóncavo por Nassarre, imitando la terminología de los antiguos. Nassarre se inclinaba así claramente por el nogal. Desde una perspectiva ajena a la violería, pero interesante por complementaria, el Padre Sigüenza también alababa las cualidades de esta madera: *Madera que sufre gran trabajo y que con el roce de las manos y la ropa se mejora*<sup>691</sup>.

---

<sup>687</sup> PINTO COMAS, Ramón: “Noves Aportacions a l’ Estudi dels Luthiers Catalans (Segles XVI al XVIII)”, *Revista Catalana de Musicología*, I. Institut d’Estudis Catalans, Barcelona, (2001).

<sup>688</sup> En el Inventario de Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villandrando, conde de Salinas y de Ribadeo, 1580, redactado el 31 de mayo de 1580. AHPV, Protocolos, leg. 386, fol. 587nb. (Ver nota 279), entre otros, aparece “otra vihuela grande con costillas de nogal y unas armas de los Sarmientos y una taracea en las espaldas, lo que se hallare por ella (34 reales)”. En este mismo inventario “Item un laudico con un caracol de nogal en la cabeza y con letrero que dice Juan de Villalpando, ducado y medio sin caja”. <sup>688</sup> Los aros y mástil de la vihuela de arco del Convento de la Encarnación de Ávila son de nogal, la columna, cabeza y cuerpo resonante de algunas arpas originales conservadas también.

<sup>689</sup> Aunque el príncipe Baltasar Carlos tenía seis guitarras, el ama sin duda prefería la de nogal, a la que la encordó 17 veces entre noviembre de 1630 y diciembre de 1631. Noticia extraída de BORDAS, C., “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, en *La guitarra en la historia*, volumen VI, Córdoba, 1994.

<sup>690</sup> NASSARRE, Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna*. Zaragoza, 1724. Reedición con estudio preliminar de Lothar Siemens, Zaragoza, 1980, pp 450 y 451.

<sup>691</sup> SIGÜENZA, Fray José, “*La fundación del Monasterio del Escorial*”, Madrid, reedición de 1988, p. 395.

Encontramos referencias al uso de nogal en las ordenanzas de violeros de Toledo de 1617, que exigían a los aspirantes, en el examen de maestría, construir un arpa de nogal<sup>692</sup>. En los inventarios de violeros de los siglos XVII y XVIII aparecen otras noticias sobre esta noble madera. Así, en el inventario de los bienes de Manuel Argüello, de 1653, se registra un tablón grande de nogal valorado en 24 reales. En el testamento de Antonio de Medina, aparecen diversas guitarras construidas con “rayos de nogal”, un casco de nogal y seis guitarras con costillas de nogal<sup>693</sup>. Finalmente, en el inventario de bienes de Theodosio Dalp se incluye una bandola de ciprés y nogal<sup>694</sup>, combinación de maderas muy habitual.

El abastecimiento de maderas para construir instrumentos económicos entraría en la práctica diaria de suministro, en ocasiones estipulada por las ordenanzas, pero escasamente documentada. Tenemos conocimiento de la compra colectiva de nogal en Barcelona, ya mencionada, y del papel de supervisión de algunos violeros en la tasación colectiva de las partidas de nogal compradas para todo el gremio, en el que se incluían carpinteros, entalladores y violeros.

La variedad cromática de la madera de nogal, incluso dentro de un mismo árbol era el mejor indicador de su calidad, junto a su rizo<sup>695</sup>. La tradición oral fue transmitiendo un procedimiento para oscurecerlo que casi nadie se atrevió a recoger por escrito, pero que ha pervivido en la práctica habitual de ebanistas y guitarreros hasta tiempos recientes. Consistía en sumergirlo en agua o enrunarlo en estiércol, preferiblemente de oveja, durante un tiempo. De este modo se conseguía un bello color en los nogales de madera más clara<sup>696</sup>.

---

<sup>692</sup> ROMANILLOS, José L., “The vihuela Makers of Toledo, 1617”, en *American lutherie. The quarterly journal of the guild of American luthiers*. N. 32, 1992.

<sup>693</sup> “19 guitarras llanas a 66 reales cada una; Un casco de nogal con su tapa de piezas empezada; seis guitarras con costillas de nogal o llanas”. Ver nota 214.

<sup>694</sup> Estos inventarios han sido recogidos por Romanillos, J.L y Harris Winspear, Marian, *op.cit*, 2002.

<sup>695</sup> ALONSO DE HERRERA, Gabriel: *Libro de agricultura; que es de la labrança y criança y de muchas otras particularidades y provechos de las cosas del campo*. Logroño, Miguel de Eguía, 1528, fol.96.“De la madera del nogal se hacen muy lindas tablas mas no son para vigas que lo uno son muy pesadas y tuerçen y mientras mas viejo es el arbol la madera es mas prieta y mas hermosa (...) y es muy reçia madera y de mucha dura.”

<sup>696</sup> Solo hemos encontrado un testimonio escrito de este procedimiento antiguo, en dos versiones diferentes del mismo título. En el primero, del ebanista RODRÍGUEZ VEGA, Julián: *Manual de Carpintero de Muebles y Edificios*, Paris, Librería de Rosa y Boutet, 1858, p.72: “Hay dos clases de nogal respecto a su color: blanco y negro(...) El color puede hacerse mas oscuro si se sumerge el madero en agua por algunos meses, ó si se le cubre por igual tiempo con una capa

La madera de haya se utilizaba en menor medida, quizá como substituto del nogal, en instrumentos de menor precio. Era una madera mucho menos apreciada, más fácil de conseguir y más económica. Se destinaba, normalmente, a la confección de los aros o cercos laterales, pero resulta interesante el hecho de que aparezca en una guitarra tumbada de Pablo de Herrera. Esta hechura, por pertenecer a un nivel alto, solía confeccionarse con maderas nobles, pero vemos cómo incluso maderas más económicas podían servir perfectamente para este menester. Además de la mencionada guitarra tumbada de Pablo de Herrera, que figura en su inventario, ya citado, valorada en 150 reales, encontramos otros instrumentos de haya en el de Mateo Arratia de 1575, donde aparece una guitarra pequeña de haya. Encontramos también una cítara de haya, con listas negras, en el inventario del banquero Andrés de Écija<sup>697</sup>.

El ciprés es una madera que se utilizó con frecuencia, tanto en la confección del suelo, costillas y aros de los instrumentos, como en el cuello, incluso en la tapa<sup>698</sup>. Así, aparece conformando el cuerpo de uno de los laúdes de Felipe II<sup>699</sup>. El suelo de la guitarrilla datada en el siglo XVII, perteneciente a la colección del Museo de la Música de Barcelona, está formado por costillas de ciprés. De ciprés es también el cuello de la vihuela Chambure, del Museo de la Música de París. Nos interesan, especialmente dos noticias que certifican el uso de madera de ciprés en las tapas. La primera, corresponde al inventario de bienes del violero zaragozano Miguel Terradas, en el que aparecen tapas de madera de ciprés; la segunda, un claviórgano perteneciente al inventario real de 1602<sup>700</sup>.

---

espesa de buen estíercol.” p.72. La segunda, en NOSBAN, traducido del francés por GARCIA VICENTE, Isidoro, *Manual del carpintero de muebles y edificios*. (Primera edición 1845). Valladolid, Editorial Maxtor, 2011, p, 33.: “Es el rival de la caoba, a la cual la prefieren los ingleses. Su color es serio, pero hermoso. No hay madera mas dulce, mas unida ni mas fácil de labrar. Teniéndola sumergida en agua por algunos meses se aviva su color, y sus anchas vetas negras sobre un fondo moreno aparecen más claras”...” Si se quiere que esta madera sea aun mas hermosa, se la coloca por algún tiempo en fosos de fiemo”.

<sup>697</sup> *Tasación de instrumentos que pertenecieron al banquero Andrés de Écija por el violero Francisco Bejarano*. AHPM, 27-06-1588, Prot: 1238, fols. 530r.

<sup>698</sup> Resulta interesante uno de los comentarios de Covarrubias cuando habla de las características de esta madera, diciendo de ella que es lisa, característica que convenía a las maderas sonoras, según vimos al estudiar las teorías aristotéticas sobre el sonido. COVARRUBIAS, *op.cit*, p.284-285: CIPRES: (...) “es consagrado al dios Pluton y por eso le llaman saralis. El mismo Virgilio, lib.6 *Et serales ante cupressus constituunt*. Llamanle liso, porque su madera no tiene nudos, a causa de ser sus ramos cortos, y delgados”.

<sup>699</sup> Inventario de bienes de Felipe II (E-Mpa, Registros, 235 y 236. Se cita F1, F2, etc., citado por BORDAS, *op.cit*, “E cosas de musica... F68- Otro laud de diez ordenes la tapa e pinabete y la barriga de cipres con perfiles de ébano y marfil y la cabeza de ebano cubierta la caja de cuero negro. n° 64. Tasado en 24 ducados.

<sup>700</sup> Apéndice documental, documento número 4.

El pino se utilizó muy frecuentemente para el suelo de las vihuelas y guitarras. Solo, subdividiendo el plano en costillas, o alternándose con otras maderas. También era una madera muy usual para el cuello. Las denominadas “vihuelas de madera vieja”, llevaban el suelo y el cuello de pino, según la propuesta de ordenanzas de Toledo de 1617 ya estudiadas. La trasera, suelo o fondo de la vihuela de arco del Convento de la Encarnación de Ávila, es de esta madera, alternada con nogal<sup>701</sup> y su cuello también. Incluso la tapa de esta guitarra es de pino<sup>702</sup>. Este tipo de instrumentos, solían cerrarse lateralmente con nogal, como en el caso de la mencionada guitarra, haya o incluso ébano. Tanto los que cerraban su suelo con pino, como los que lo hacían con ciprés, rompián claramente con los postulados teóricos aristotélicos sobre el funcionamiento del cuerpo resonante, al no utilizar maduras duras y compactas en el fondo. La comprobación práctica de los buenos resultados acústicos de estos instrumentos, iría estabilizando el empleo de esta madera concreta, permitiendo abaratar en gran medida el precio de unos instrumentos construidos masivamente.

Aunque es notoria la secular afición de los violeros por la madera vieja, procedente de vigas de edificios o incluso muebles, las alusiones a las “vihuelas de

---

<sup>701</sup> Se compone de siete piezas de diferente anchura alternantes de pino y nogal. La pieza central, de nogal hace las veces de un ancho filete axial y de las tres que lo flanquean a cada lado, las de pino son pareadas y están enfrentadas geométricamente, mientras que las dos de nogal, aun siendo pareadas, no fueron enfrentadas, sino que se encolaron en paralelo. La madera de pino del fondo es algo más irregular que la de la tapa, probablemente de cortes sucesivos en el cuarto. La madera de nogal es de baja calidad y pertenece a un corte situado en la unión duramen-albura, como deja patente la bicromía de estos dos tramos.

<sup>702</sup> Formada por tres piezas de pino de irregular veta, cortada “a cuartos”. La anchura de los crecimientos anuales es variable. En las dos tablas laterales, en su parte más próxima al eje aparecen 6-7 crecimientos anuales por cm y 1-2 por cm en el exterior. La pieza central, presenta crecimientos de anchura más regular, con 3-4 vetas por centímetro. Las dos piezas exteriores están pareadas y dispuestas axialmente. La tabla del lado de los graves tiene un suplemento de madera de pino, de aspecto distinto al resto, que sobresale unas décimas del plano superior de la tapa y se proyecta también unas décimas al exterior en el contorno, circunstancias éstas que nos inducen a pensar que se trata de un añadido posterior, encolado en una de las restauraciones.

El pino siguió utilizándose en las tapas con frecuencia hasta bien entrado el siglo XX. Son muchos los instrumentos del XIX y del XX conservados que lo testimonian, y algunos documentos como el diccionario de Mellado: MELLADO, Francisco P.: *Diccionario de Artes y Manufacturas, de Agricultura, de Minas, etc.* Tomo primero, Librería Española, 1856, p 860.:

El pino albar o blanco abunda en los montes de Balsain, en la serranía de Cuenca y otros territorios. Es uno de los mas elevados y el mas claro de copa que se conoce. Tiene las hojas mas cortas que los demás árboles de su especie, áspera, dura, pero apetitosa para el ganado menor. Sus piñas son también las mejores, poco más grandes que castañas y casi redondas. Su corteza es de un verde amarillo, y su madera blanca, de mucha correa, buena para guitarras y aros de cedazos y buena para los tallistas por su suavidad y sus pocos nudos.

madera vieja” de las ordenanzas toledanas no se referían al esporádico uso de este tipo de materiales, sino a un grupo de instrumentos construidos con ciertas maderas a la antigua usanza. Estaban hablando, sin duda, de las más habituales, destinadas a un público amplio, cuyo precio de venta era accesible a cualquier segmento de la población. Precisamente, la mencionada ordenanza, especifica el tipo de madera de que se trataba, pino, y las partes del instrumento donde se utilizaba, en el suelo y el cuello. El hecho de adjetivarla como “vieja”, no respondería pues a la edad de la madera, sino a una tipología consolidada desde antiguo.

La asociación de las vihuelas llanas, de pino, con el pueblo llano queda patente en el “Argumento del primer canto del gallo”, de Cristóbal Villalón<sup>703</sup>. En él, más que

---

<sup>703</sup> VILLALÓN, Cristóbal: El Crotalón (1552), Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Argumento del primer canto del gallo):

Este, después que hobo andado todos los palenques y palestras, y que en ninguno pudo haber vitoria, ni en lucha, ni esgrima, ni en otro alguno de aquellos exerçcios, acordó de se vestir de lo mas rico que pudo, ayudándose de ropas y joyas muy preciadas suyas y de sus amigos, y cargando de collares y cadenas su cuello y hombros, y de muchos y muy estimados anillos sus dedos; procuro haber una vihuela con gran sima de dinero, la cual llevaba las clavijas de oro, y todo el mastil y tapa labrada de un taraçe de piedras finas de inestimble valor, y eran las maderas del çedro del monte Libano, y del ébano fino de la insula Meroe, juntamente con las costillas y cercos. Tenia por la tapa, junto a la puente y lazo, pintados a Apolo y Orpheo con sus vihuelas en las manos de muy admirable officiel que la labro. Era la vihuela e tanto valor que no había precio en que se pudiesse estimar. Este, como entro en el teatro, fue de todos muy mirado por el rico aparato y atavio que traía. Estaba todo el teatro lleno de tapetes y estancias llenas de damas y caballeros que habían venido a verdeffinir aquella preciosa joya en aquella fiesta posponiendo su salud y vida. Y como le mandaron os juezes que començasse a tañer esperando del que llevaría la ventaja al mismo Apolo que resuçitasse. En fin, el comenzó a tañer de tal manera que a juicio razonable que no fuese piedra, parecería no saber tocar las cuerdas mas que un asno. Y cuando vino a cantar todos se movieron a escarnio y risa visto que la cancion era muy fría y cantaba sin ningún arte, gracia y donaire de la musica. Pues como los juezes le oyeron cantar y tañer tan sin arte y orden esperando del el extremo de la musica, hiriéndole con un palo y con mcho bandon fue traído por el teatro diciéndole un pregonero en alta voz grandes vituperios, y fue mandado por los juezes estar vilissimamente sentado en el suelo con mucha inominia a vista de todos hasta que fue sentenciado el juicio. Y luego entro un mancebo de razonable disposición y edad, natural de una pequeña y baja aldea desta nuestra ciudad, pobre, mal vestido y peor ataviado en cabello y apuesto. Este traía en la mano una vihuela grosera y mal dolada de pino y de otro palo comun, sin polideza ni afeite alguno. Tal grosero en su representación que a todos los que estaban en el teatro movio a risa y escarnio juzgando que este tambien pagaría con Evangelista su atrevimiento y temeridad. Y puesto ante los juezes les demando en alta voz le oyesen y después de haber oido a aquellos dos tan señalados músicos en la vihuela *Torres, Narvaez y Macotera*, tam nombrados en España que admirablemente habían hecho su deber y obligación, mandaron los juezes que tañese este pobre varon, que dijo haber por nombre Tespin. El cual como comenzó a tañer hazia hablar las cuerdas con tanta excelencia y melodía que llevaba los hombres (bobos) dormidos

comparar la respuesta de dos instrumentos, uno popular y otro noble, los utiliza como símbolo de dos estamentos bien distintos. Desde nuestras pretensiones, este recurso se convierte en un nuevo indicador de la vinculación de calidades bien distintas con similares niveles sociales. En esta categorización, los materiales con claves. Unos años antes, el jesuita Ribadeneira ponía en la pluma de San Gregorio Nazianceno, unos versos contra el caballero vicioso, para explicar que la excelencia del cristiano no nace de la dignidad de las personas, sino de la fe, utilizando en su imagen una vihuela común en manos de un mal músico<sup>704</sup>. Y no son las únicas veces que encontramos alusiones a las calidades de dos grandes tipos de vihuelas, comunes y ostentosas. Alonso de los Ruices comparaba el ruido de cencerro de una vihuela rica y dorada<sup>705</sup>, en manos de un mancebo noble, pero torpe, con el dulce son de la guitarra barata de un hábil mozo sin

---

tras si; y a una vuelta de consonancia los despertaba como con una vara. Tenia de voz un tenor admirable, el cual cuando comenzó a cantar no había hombre que no saliese de si, porque era la voz de admirable fuerça, magestad y dulçor. Cantaba en una ingeniosa composición de metro castellano las batalas y vitoria del *rey Catolico* Fernando sobre el reino y ciudad de Granada, y aquellos razonamientos y aviso que passó con aquel antiguo moro Abenamar, drescripción de *alixires, alcazar y mezchita*. Los juezes dieron por Tespin la sentencia y vitoria y le dieron la joya del premio y triunfo y luego volviéndose el pregonero a Evangelista, que estaba miserablemente sentado en tierra, le dixo en alta voz: Ves aquí, o soberbio y ambicioso Evangelista, que de han aprovechado tus anillos, vihuela dorada y ricos atavíos pues por causa dellos han advertido todos los miradores mas a tu temeridad, locura, ambición y necedad, cuando por sola la apariencia de tus riquezas pensaste ganar el premio, no sabiendo en la verdad cantar ni tañer. Pues mentiste a tí y a todos pensaste engañar, serás infame para siempre jamas por exemplo del mentir, llevando el premio el pobre Tespin como músico de verdad sin apariencia ni fiçion.”

<sup>704</sup> RIBADENEYRA, Pedro, *Tratado de la religión y virtudes que deve tener el Príncipe Cristiano, para governar y conservar sus estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y por Políticos deste tiempo enseñan*. Amberes, Emprenta Plantiniana.1597, p.256.

Si fueseis feo, y te oliesse mal la boca, ¿dirías que tu padre fue muy hermoso, y que de todo su cuerpo despadia un olor muy suave?. Y si te llamassenmedroso, responderías por ventura, que tus aguelos fueron valientes, y vencieron muchas batallas?. Pues de la misma manera quando te dixeren que eres vicioso y desatinado, no nos traygas la memoria de los muertos. Porque si uno tañesse mal una vihula comun y de poco precio, aquel sera tenido por mejor músico que hubiere tañido mejor sin tener respeto a la vihuela. Y concluye Quid malus hic servus: quisquis bonus, hic mihi liber. Quid facit ad clarum mens nimis alta genus?. El malo es siervo y el bueno a mi juicio libre. ¿Que tiene que ver con el linage ilustre, el animo levantado y excelsa?.

<sup>705</sup> El término “dorada”, que aparece en la edición de 1601, sería con casi total seguridad, un error de imprenta, debiendo haber sido “dolada”. Entendemos por vihuelas doladas, las bien acepilladas. Dolado o dolada son sinónimos de lisos o lisura y derivan del trabajo con la doladera.

genialogía de la que pudiera presumir<sup>706</sup>. Reiterando comparaciones entre lo sencillo y lo ostentoso, las vihuelas de diferentes materiales y hechuras, cobran de nuevo protagonismo en la pluma de Alonso de los Ruices<sup>707</sup>.

Entre las diferentes especies de pino, se prefería al denominado como “madera de Cuenca”, o “pino de Cuenca”. Los talleres toledanos e incluso los madrileños, recibían esta madera, procedente de los Montes Universales y la sierra alta de Cuenca a través del río Tajo, transportada fluvialmente hasta Aranjuez y Toledo. Aparecen en algunos inventarios algunas referencias al uso de esta madera, incluso todavía en 1715, cuando Theodosio Dalp, tenía “Trece trozos de madera de Cuenca, thasados todos en quarenta reales”. El padre Sigüenza alababa las características de los pinos de Cuenca, “donde se crían tan hermosos pinos, que los podemos llamar cedros de España, de poca menor firmeza y finura que los del monte Libano”.<sup>708</sup> En el Escorial se utilizó en algunos de los muebles más delicados y en las cajas de dos órganos: “La materia (de las dos cajas de órgano), es de escogida madera de pino de Cuenca, que no pide este instrumento otra más fuerte, aunque toda bien estofada y cubierta de oro bruñido”.<sup>709</sup> En cuanto al uso esporádico de ciertas maderas viejas en la construcción de vihuelas, la noticia más reseñable y reiterada, surgió a partir de los comentarios del cronista Ambrosio de Morales en 1577, sobre el uso de las maderas procedentes de la conversión

---

<sup>706</sup> ALONSO DE LOS RUICES DE FONTECHA, Juan, *La conservación de la salud del cuerpo y el alma*. Medina del Campo, 1597, p.305

“un mancebo taña en una vihuela muy rica y dorada., y parecía que taña un centero: otro taña en una guitarra de poco precio y hazia un dulce son: qual de estos dos te parece que es mejor músico: no hay duda sino que es mejor músico el que con industria y arte guarda las consonancias dela vihuela: y tu siendo ruyn preciaste de que tuviste padres dorados y nobles”.

<sup>707</sup> SIMÓN ABRIL, Pedro: *Los ocho libros de Republica del Filosofo Aristóteles, traduzidos originalmente de la lengua griega por Pedro Simón Abril, natural de Alcaraz y Cathedratico de Rhetorica en la Universidad de Çaragoça (...), dirigidos al Ilustrísimo Señor el Reino de Aragón, i en su nombre al mui Ilustre Señor sus Diputados*. Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles Hermanos, 1584, p.234.

Donde dize como si la causa del tañer bien toca una comparación divina i admirable que assí como ser uno buen tañedor de vihuela no consiste en tener una muí rica vihuela i de mui suaves cuerdas adornada, si con todo esto no la sabe tañer mui bien i diestramente, de la miisma manera el ser un hombre próspero no consiste solamente en poseer las cosas de fortuna, sino en empleallas i regillas conforme a los actos de virtud”.

<sup>708</sup> SIGÜENZA, José de: *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial, escrita en el siglo XVI por el padre Fray José de Sigüenza, arreglada por D. Miguel Sánchez y Pinillos*. Madrid, Imprenta y fundición de M.Tello, 1881.

<sup>709</sup> *Ibidem*, p.423.

de la mezquita de Córdoba en catedral. Los violeros aprovecharon estas maderas de alerce, de gran calidad, para construir con ellas instrumentos musicales. Desconocemos si la preferencia por estos materiales surgía a partir de la valoración de su largo tiempo de maduración, desde que siglos antes se talaran, a las cualidades intrínsecas de una especie como el alerce, o a la posible oportunidad comercial de aprovechar una madera concreta a un precio razonable, en relación con la oferta habitual de otros tipos de madera usuales. En todo caso, la calidad de esta madera se alaba durante mucho tiempo después de la noticia de Morales<sup>710</sup>.

Otra madera autóctona de cierto uso era el boj<sup>711</sup>. Nuevamente, el Padre Sigüenza se refiere a ella en los siguientes términos: "...está el boj amarillo y de lindo lustre, aptísimo para hacer de él lo que quisieren y en la dureza quiere competir con el hueso."<sup>712</sup> Era frecuente el uso de boj en taraceas, donde se combinaba con otras maderas de diferente color, destacando entre las autóctonas el terebinto, nuevamente exaltada por el Padre Sigüenza: "muchos de estos embutidos se hacen de la madera de terebinto o cornicabra, por el excelente color, aguas y labores que tiene y admite harta lisura y pulimento. Tenían en España poco uso y noticia de esta madera y de su hermosura, ya van estimándola en lo que merece, porque para estas piezas pequeñas es excelente."<sup>713</sup> En las ordenanzas de Toledo de 1617, se estipula que la vihuela plana ha de llevar lazo de boj y hay numerosas referencias al uso de esta madera en los lazos de las vihuelas de mayor calidad. Pero el boj, no solo se utilizó en taraceas y lazos, sino que incluso aparece en algunos instrumentos como madera principal. Recordemos el

---

<sup>710</sup> PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella. Tomo XVI, trata de Andalucía.* Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1791, p.296:

El techo de toda la Iglesia, siendo de madera y labrado y pintado de diversas maneras, tiene una riqueza increíble, como se irá entendiendo en lo siguiente. La madera es toda de alerce y es como pino, mas muy oloroso, que solamente lo hay en Berbería y desde allí se truxo por la mar y las veces que han derribado algo de la Iglesia para nuevos edificios ha valido muchos millares de ducados la madera del despojo para hacer vihuelas y otras cosas delicadas. Estas palabras dejó por escrito el cronista Ambrosio de Morales en 1577 al contemplar la techumbre de la Mezquita-Catedral de Córdoba."

<sup>711</sup> Ver GUAL CAMARENA, op.cit.

"(264) Fust de boix fa de dret macions en Túniç: en carta 115), en glosario dice: "Boix, box, fust de, se vende en Túnez, madera de boj, era amarilla, dura y compacta, comerciándose en los tiempos medievales con la labrada y sin labrar, astillas, cofres, cajas, mangos de cuchillo y de mortero y otros productos. Tuvo tanta importancia que nuestro manual dedica un epígrafe a los derechos que abonaba en la aduana de Túnez – Evans y Ciano, "bosso", Dic. Corominas, boj."

<sup>712</sup> *Ibidem*, pp.424-425.

<sup>713</sup> *Ibidem*, p.426.

arpa de madera de boj que compró Alfonso V a Juan Alamany en 1430<sup>714</sup>, la bandurria de rostro de mujer de Felipe II<sup>715</sup>, o el suelo de una de las guitarras de Pablo Carranca<sup>716</sup>, de ébano y boj. La misma vihuela Guadalupe compone su suelo con rayos de boj y palisandro y sus aros con piezas alternantes de nogal, palisandro y boj. En el inventario de Arratia, de 1575, aparece un “pedazo de box rredondo XVIII (libras), a mº a real y mº.”<sup>717</sup>

De un modo excepcional, se utilizaron maderas diferentes a las mencionadas. Los aros y las costillas de la vihuela Chambure, del Musée de la Musique de París, son de jinjolero.

#### IV.4.3.-Maderas exóticas destinadas a instrumentos de lujo.

Una de las aportaciones de la violería ibérica, tanto portuguesa, como española, a la europea, es la introducción del ébano como madera suntuaria, de gran calidad, utilizada en los instrumentos más caros, ya desde tiempos tempranos. En España llegó a ser una de las más utilizadas, como demuestran las compras de importantes partidas en el siglo XVI, como ya veíamos en capítulos precedentes. Desde antiguo, se prestó atención a esta madera, por diferentes motivos. El ébano, según Lusitano, se criaba no en la India, donde creía Virgilio, sino en Arabia, Etiopía y otros varios lugares, como sosténían Dioscórides, Plinio y Pomponio Mela. Pompeyo quien decía que es una madera densísima, de color negro, espléndida y pesada, que no flota en el agua, sino que se hunde en ella<sup>718</sup>. Otros autores posteriores, volvieron a dedicar atención a las cualidades de una madera que se consideraba a mitad de camino entre la piedra y la

---

<sup>714</sup> Ver nota 111.

<sup>715</sup> *Ibidem*, Se cita como F76. 1602: Inventario de bienes de Felipe II (E-Mpa, Registros, 235 y 236), BORDAS, *op.cit.* “Otra bandurrilla de quatro ordenes de box con un rostro de muger por remate en su caja cubierta de cuero negro forrada en tafetán carmesí. Nº 72. Tasada en 25 reales (850 mrs.)”.

<sup>716</sup> “a Pablo de Carranca, 100 Reales que balen tres mil y quattrocientos maravedíes rs por dos Guitarras nuevas que hizo para el Príncipe Nuestro Señor. Los lados de evano y el suelo de la una de evano de costillas y el suelo de la otra de evano y box. Encordadas y entrastadas con sus lazos”. AGPRM, 4-03-1591, sección administrativa, doc. 900, información procedente de Beryl Kenyon, recogida por ROMANILLOS, *op.cit.*, p. 65.

<sup>717</sup> ROMANILLOS, *op.cit.*, p.482.

<sup>718</sup> Todas estas teorías previas son recogidas por Lusitano: LUSITANI, Amati : *In Dioscoridis Anazarbei de medica materia libros quinque*. Lyon, Apud Gulielmum Rouillium, sub Sancto Veneto, 1558. p164.

madera, de características muypreciadas para ciertos usos<sup>719</sup>. Se advierte entre los tratadistas bastante confusión terminológica. El mismo Lusitano, en el título del capítulo dedicado al ébano, al traducirlo en diferentes lenguas lo llama: *lignum indicum, lignum sanctum, lignum morbi Gallici, Hispanice el legno santo, el legno dellas antilhas, Italia, il legno santo*, etc. Aloysio Luisino advertía de la habitual confusión de especies, hablaba de algunas que no son negras, sino de otros varios colores, a las que se según él se llamaban ébano sin serlo y puntualizaba que el ébano verdadero, negro, es muy difícil de conseguir<sup>720</sup>. Se interesaba especialmente por estas especies, para identificar con claridad al Guayaco y al Palo Santo, utilizadas en la curación del *morbo gálico* y otras enfermedades venéreas.

A inicios del siglo XVI, las maderas importadas procedían de Asia y África, siendo progresivamente sustituidas por maderas americanas. El uso de maderas importadas se imponía en los instrumentos caros. De entre éstas, encontramos clara preferencia por la madera de ébano. Las importaciones de ébano de cuba crecieron espectacularmente desde 1561<sup>721</sup>. Se trataba de una variedad muy negra por el centro y algo más clara hacia la corteza. Este ébano era llamado “de Castilla” y costaba un real y un cuartillo la libra. Otro ébano utilizado en objetos más valiosos era el denominado “ébano de Lisboa” procedente de la India, su precio, muy superior al de Castilla, oscilaba entre los dos reales y doce maravedís la libra para la madera de mejor calidad y los dos reales para la madera inferior<sup>722</sup>. Mateo Arratia, tenía abundantes existencias de

---

<sup>719</sup> Así Teofastro, dice de él: “Ebeni lignum spectu buxo simile constat; sed decorticatum nigerrimum redditur”. THEOPHRASTUS *Historia plantarum libri IX*, p. 128

<sup>720</sup> LUISINO, Aloysio, *Aphrodisiacus sive de lue venerea*. Venecia, Beretium Baretium et Socios, 1599, p.448.

<sup>721</sup> AGUILÓ ALONSO, *op.cit.* Las naos españolas cargaron entre 1561 y 1593 las siguientes cantidades:

1561: 93 quintales.

1571: 500 quintales.

1581: 420 quintales.

1584: 442 quintales en la flota de N.E. y naos de Santo Domingo y Puerto Rico.

1585: 965 quintales, procedentes de Cuba.

1587: 581 quintales procedentes de Cuba y 541 del N.E.

1589: 1.106 quintales de Cuba.

1593: 129 quintales procedentes de Cartagena.

<sup>722</sup> Pragmática de 26 de febrero de 1628: Tasa de los precios a que se han de vender las mercaderías y otras cosas de que no se hizo mención en la primera tassa, 1628. AHN, Osuna, leg. 2269-10:

Evano de Lisboa de la India fino, dos reales y doze maravedís la libra, y la no tan bueno, a dos reales.

Cahoba a diez y ocho reales la arroba.

estos dos tipos de ébano. En su inventario aparecen valorados al mismo precio, tanto el ébano de Castilla (58 libras), como el de Portugal (21 libras). Contaba también con dos vihuelas de ébano<sup>723</sup>.

Nasarre criticaba el uso del ébano ya que a su entender los instrumentos construidos con esta madera eran poco sonoros, aunque fuesen vistosos: “Muchos Artífices, sea por la hermosura, ó por la preciosidad, ó por la dureza de la madera han fabricado algunos instrumentos de Evano y sobre experimentarse no ser de los mas sonoros, la razon lo enseña; pues sus qualidades no son como las que devén ser, pues tiene mas de sequedad, que de humedad.”

Junto al ébano, a mediados del siglo XVI, se introducen otras maderas americanas, diferentes especies del género *dalvergia* como el palosanto de Brasil o palisandro (*dalvergia nigra*), que conviven con el palo santo de La India. Parece ser que en la época se solían confundir en ocasiones el ébano con algunas de estas maderas ya que en los instrumentos conservados no atestiguamos el uso de ébano y sí son frecuentes los instrumentos construidos con palisandro. Para economizar en materiales y a la vez embellecer el instrumento con taraceas, se combinaba con maderas blancas, autóctonas en las llamadas “vihuelas de piezas”.

En la propuesta de ordenanzas de Toledo de 1617, encontramos una clara alusión a las vihuelas construidas con ébano: “Yten que si alguno ttrujiere biguela de hebano para que le hechen tapa que se le heche de pino pinavete (el sufijo *vete* escrito encima) y con lazo de boj y no de pergamino”. Otros testimonios escritos del uso frecuente de esta madera con destino a los instrumentos de mayor calidad, aparecen, sobre todo, en diversos inventarios de la élite. Así, los encontramos, por ejemplo, en los del Conde de Salinas, en 1580<sup>724</sup>,

---

Evano de Castilla, a real y quartillo la libra.

Marfil, a quatro reales y medio la libra.

Granadillo, la mejor a veinte y dos maravedís la libra y lo mas baxo un quarto menos.

La madera de nogal en blanco armada para un taburete alto catorce reales.

La madera de nogal en blando para un taburete baxo doce reales.

Una tabla de nogal para mostrador de dos tercias de ancho y nueve pies de largo y del ancho del marco ordinario, en cincuenta reales.

<sup>723</sup> ROMANILLOS, *op.cit*, p.482.

<sup>724</sup> Inventario de Rodrigo Sarmiento de la Cerda y Villalpando, conde de Salinas y de Ribadeo, 1580. redactado el 31 de mayo de 1580. AHPV, Protocolos, leg. 386, fol. 587, ya citado con anterioridad, así como las publicaciones en las que aparece:

Un laud de marfil con sus vetas de ébano en su caja, en doscientos reales.

Item una arpa de dos ordenes con su caja, en seis ducados.

Item una vihuela de ébano con sus taraceas y su lazo en la misma tapa y arriba un letrero que dice Diego del Castillo sin puente, tres ducados.

en el del zaragozano Conde Camarasa<sup>725</sup>, duque de Medina Sidonia, en banquero Andrés de Écija<sup>726</sup>, o incluso en el inventario de Felipe II<sup>727</sup>, entre otros numerosos ejemplos.

Entre las maderas utilizadas para el fondo, o suelo de los instrumentos, hubo un tiempo en el que advertimos cierta preferencia por la utilización de una madera muy concreta, llamada “caña de indias”. Encontramos instrumentos construidos con ella en los inventarios reales. El instrumento número 70, combina la caña de indias en las costillas, con una cabeza de ébano<sup>728</sup>. El F71 lleva como motivo ornamental destacable, la presencia de dos mascaroncillos de bronce y la “barriga”, curiosamente iba barnizada de colorado<sup>729</sup>. El F72<sup>730</sup>, de nuevo llevaba la cabeza y el cuello de ébano, barnizados de

---

Item otra vihuela de costillas de ébano con el lazo de talla con un letrero que dice Diego de Portillo, en tres dicados.

Item otra vihuela grande con costillas de nogal y unas armas de los Sarmientos y una taracea en las espaldas, lo que se hallare por ella (34 reales).

Item una guitarra de ébano con el lazo hondo con el letrero en la cabeza que dice Iuan Rodriguez con su caja, tres ducados

Item un laudico con un caracol de nogal en la cabeza y con letrero que dice Juan de Villalpando, ducado y medio sin caja.

Una vihuela de ébano alaudada con su lazo hondo y un letrero en la cabeza que dice Sebastian Rodríguez, con su caja aforrada en fustán, en dieciséis ducados.

Item una caja de vihuela vacia.

725

“una corneta guarneida de plata; una vihuela grande con su arca, funda de paño colorado; una guitarra de ébano, labrada de taracea, con su caja de cuero negro; otra guitarra de ébano, con costillas con su caja de madera negra; una vihuela grande con su caja de cuero; tres laúdes viejos con sus cajas; una vihuela de ébano con sus costillas, con su caja de cuero; una guitarra toda blanca, labrada de taracea la tapa, en una caja de madera blanca; un manacordio viejo con su caja y otro manacordio viejo desbaratado; un claviórgano; un arca con cuatro violones y un violín; cinco libros de canto con cubiertas negras; seis libros cancioneros; otros diez libros cancioneros.”. Noticia extraída de Pedro Calahorra, *op.cit.* Se trataba de un inventario de bienes del Marqués de Camarasa, que murió en 1576

726

727 1602: Inventario de bienes de Felipe II (E-Mpa, Registros, 235 y 236. Se cita F1, F2, etc., citado por BORDAS, *op.cit.*, “E cosas de musica.... F61- Un arca de madera pintada por de fuera de verde y por de dentro colorada con seis bihuelas de arco la trasera y la dos(1597: lados) de evano y las tapas de madera de Alemania con sus arquillos y cuerdas nº. 57. Tasado en 30 ducados (...)”

728 *Ibidem*: F70- Otro laud pequeño de siete ordenes con la tapa de pinavete y la trasera de caña de Yndias barnizada con cabeza de ebano en su caja de madera cubierta de cuero negro. nº.66. Tasado en 12(al lado tachado: y seis) ducados. Tiene dos hendiduras en las costillas.(...)

729 *Ibidem*: F71 Otro laud la tapa de pinabete y la bariga de caña de Yndias barnizada de colorado con puntos de ebano con dos mascaroncillos de bronce uno junto al cuello y otro en lo bajo para prenderle en su caja cubierta de cuero negro que esta maltratado, nº.67. Tasado en 100 reales.(...)

colorado. Finalmente, el F33<sup>731</sup> tenía el brazo y la cabeza forrados de ébano, es decir, chapeados. Finalmente, el número F65, era una tiorba, construida en Padua, pero de similares características, en este caso, listada de marfil y ébano.<sup>732</sup> Estas precisas descripciones nos aportan una gran cantidad de información, que no solo afectan a los materiales utilizados, sino también a la técnica de construcción, en las que advertimos claramente la utilización de láminas de madera revistiendo el alma de los mástiles o la cabeza. Observamos cómo se utiliza únicamente la caña de indias en las costillas del instrumento, sin aparecer en ningún caso en el cuello o la cabeza. Este material es interesante, por las alusiones que hemos encontrado en fuentes escritas y por su propia morfología vegetal, que permitiría construir costillas con cierta curvatura transversal, confiriendo a los instrumentos un aspecto muy similar al de las “vihuelas acanaladas”, o “tumbadas”. Hernández de Oviedo, en su *Historia General de las Indias*<sup>733</sup>, escrita en 1526, habla de unas palmas altas y muy espinosas, de excelente madera negra, tan pesada que se hunde en el agua, de la que se hacían lanzas, picas, pero también: “címbalos o vihuelas o cualquier instrumento de música que se requiera madera es muy gentil, porque además de ser muy durísima es tan negra como un buen azabache”. En el diccionario geográfico de Alcedo, se identifica a un tipo de palma, con la “Chonta”, una palma dactilífera hueca<sup>734</sup>. De corresponder esta especie con la descrita por Hernández de Oviedo, tendríamos una clara evidencia sobre el posible uso de su madera, al modo de las costillas típicas de los instrumentos acanalados y, quizá, precisamente el uso de

<sup>730</sup> *Ibidem* F72- Otro laud la tapa de pinabete y las costillas de caña de Yndias con cabeza y braço de ebano barnizada de colorado, en su caja cubierta de cuero negro. nº 68. Tasado en 16 ducados.

<sup>731</sup> *Ibidem*: F73- Otro laud la tapa de pinabete y las costillas de caña de Yndias de siete ordenes, el braço y cabeza cubierto de ebano con algunas hendeduras en las costillas y maltratada la cabeza en su caja cubierta de cuero negro. nº 69. Tasado en 8 ducados.

<sup>732</sup> *Ibidem*: F65. Una teorvia (sic) de dos cabeças con dos puentes la tapa de madera blanca y el embes de colorado de caña de Yndias listada de marphil y ebano hecha en Padua es de treze ordenes en su caja de madera cubierta de cuero colorado. Nº 61. Tasado en 36 ducados.

<sup>733</sup> HERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Historia general de las Indias*, en la edición de la biblioteca de autores españoles, historiadores primitivos de Indias, Madrid, 1852, p.501. Primera edición de 1526:

<sup>734</sup> ALCEDO, Antonio: *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*. Tomo V. 1789, p.58:

Chonta *Palma Chonta*): Madera negra muy sólida, y mas pesada que el ébano, y al mismo tiempo muy elástica: abunda en todos los bosques de la América, y especialmente en los del río Marañón, y de la provincia de Darien, donde la usan mucho los Indios para hacer los arcos de sus flechas; el árbol es una palma dactilífera hueca por dentro.

este material, pudo dar lugar al nacimiento de una moda de la que más tarde surgieran las vihuelas acalanadas, en las que se utilizarían otras maderas, pero adaptadas a la forma natural de la “palma de indias”, o “chonta”. Esta hipótesis, en todo caso, debe ser adoptada con reservas y solo puede ser confirmada tras la experimentación con este tipo de madera<sup>735</sup>.

Hubo otra madera americana que debió utilizarse en los cuerpos resonantes de las vihuelas, pero de ella solo tenemos referencias en la Historia General de las cosas de la Nueva España de Bernardino de Sahagún (ca.1499-1590). Por la descripción, quizá pudiera tratarse de alguna especie de cocobolo<sup>736</sup>. El cocobolo, que en el inventario de Pablo Herrera de 1622, aparece como cocobola, era otra madera muy apreciada, Herrera trabajó con ella en instrumentos que construyó para ilustres personajes, como el marqués de Alcañices y el conde de Navalmoral<sup>737</sup>.

Moret, al intentar desterrar el yerro en que caían quienes interpretaban parte de lo contenido en el libro 3 de los Reyes, y 2 de Paralimonenon donde se lee: “que le llevaban de Toarsis cada tres años, oro, y plata, dientes de elefantes, micos, y pavones reales. Y de la region de Ophir, que tambien algunos, con mas antojo, que razon, quieren sea en España, ademas del mucho oro, la madera preciosissima del Thyino.” Identificaba la madera de Thyino con el “abeto, ò pino, que llaman Pinabete, ò Sabina, de la qual ay mucha copia en España”. Moret Argumentaba motivos para no pensar que se tratara de maderas españolas ni siquiera europeas, sino asiáticas y, más concretamente, procedentes de la ciudad de Thyna, en la India<sup>738</sup>.

---

<sup>735</sup> Esta palmera, que tiene varios nombres científicos, *Bactris jauari*, *Bactris gasipaes*, entre otras, pertenece a la familia de las Arecatáceas. Algunos nombres comunes con chonta, chunta, pijuajo.

<sup>736</sup> SAHAGÚN, Bernardino, Historia general de las cosas de la Nueva España. 2016, Red Ediciones, S.L. [www.cedro.org](http://www.cedro.org), p.307:

Hay unos árboles silvestres, que se llaman *tlacuilolquáuilt*, que quiere decir que tiene madera pintada, porque ellos son bermejos, y las vetas negras que parecen pinturas sobre el bermejo, es árbol muy preciado, porque de él se hazen *teponaztles*, tamboriles y vihuelas; y suenan mucho estos instrumentos cuando son de esta madera.

<sup>737</sup> AHPM, Testamento, 27-07-1622. Prot. 2740, fols. 398-401 r. ROMANILLOS, *op. cit.*

Apéndice 17. P. 494.

<sup>738</sup> MORET, Ioseph, *Annales del reino de Navarra*, Tomo I, Pamplona, Martín Gregorio de Zabala, 1684. Apéndice, p.3.

La madera de Thyno la celebran los libros Sagrados por presiosissima, y quan nunca en otra vez se viò en Iudea, en el cap.10. del lib.3 de los Reyes, y 9 del lib.2 de Paralipomenon. Y añaden, que de ella hizo las gradas del templo, y de su palacio, y citharas, y lyras para los musicos.” El autor se cuestiona que se proveyera Salomon de

#### IV.4.4.- Maderas destinadas a la tapa de los cordófonos.

Las tapas de los instrumentos que se construían en el siglo XVI solían ser de abeto, pero no tenemos noticias anteriores a este siglo al respecto. Esta madera se importaba, al parecer, procedente del norte de Italia. Desconocemos el momento en el que se introducen las tapas de abeto en los reinos españoles, en todo caso el comercio de esta madera ya estaba muy generalizado en el siglo XVI, como demuestra, por ejemplo la presencia de ochenta y ocho tapas procedentes de Venecia y la inclusión de tapas de guitarras y laúdes, entre las mercaderías comercializadas por Ludovico Turchi<sup>739</sup>. No tenemos, no obstante, documentada la presencia de tapas de abeto con destino a las vihuelas de arco y tampoco sabemos si todo tipo de vihuelas de mano y guitarras se cerrarían con tapas de esta madera. Así, es posible que el uso de pino, en la tapa de la guitarra del convento de la Encarnación de Ávila, indique una práctica habitual entre los instrumentos populares, quizá por eso el proyecto de ordenanzas de Toledo de 1617, especifique que las vihuelas de mano de ébano deberían llevar tapa de pinabete, algo

---

árboles españoles: “De cosa tan valadi como pino, ó abeto, ó pinabete, tan comun en toda Europa, y Asia, y de que está lleno el Pyrineo, y hazen sus fabricas aun los pobres, imaginaron formaba tan poderoso Rey, y en fabricas de tan soberbia sumptuosidad, lo que muy singularmente lleva los ojos como las escalas. De pinos, y abetos lleno tenia el Rey el monte Libano: y a demas de los cedros, de esta materia tambien advierte el texto Sagrado encargó Salomon al Rey Hyram de Tyro se hiziessen los cortres de los arboles. ¿Para que la buscaba a tanta distancia en España?. Iosepho en sus Antiguedades lib.8. cap.a, satyriza, llamandolos mangonizantes, o embusteros para vender caro, a ciertos negociadores de su tiempo, que querian acreditar de Thyino cierta especie de pino: y da por señas del verdadero, quizá de algunos trozos, que hubiese visto conservados de la antigüedad, el ser madera muy blanca y resplandeciente. Algunos interpretaron por Thyino al coral; otros al evano. Ser madera muy preciosa el hecho lo arguye, y nadie lo duda. Confinante con la India, que està fuera del Ganges, señala Ptholomeo en su tabla II de Asis, cap.2. una ciudad llamada Thyna, y la llama Metropoli, aunque algunos la llaman Sina.

<sup>739</sup> CHERRY, Peter “Ludovico Turchi, importador de escultura italiana”, en COLOMER, José Luis, et alt.: *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Ed. CEEH, 2003, p.335. Solicité directamente la cita del documento o documentos que acreditan que este mercader incluía en sus expediciones tapas de laúdes, pero Peter Cherry me respondió que no las conservaba.

que de ser usual no se habría especificado<sup>740</sup>. Estamos ante una línea de investigación abierta que precisará mayores indagaciones posteriores.

Los análisis realizados por Stéphane Vaiedelich demuestran que las tapas de las dos vihuelas parisinas son de abeto: “Los análisis han mostrado que las tablas de armonía de los dos instrumentos conservados en Paris son de madera de sapin. La madera de sapin (*abies*), es fácil de indentificar en grosores débiles. El examen de la sección transversal la diferencia sin duda posible de la pícea, (Esta última, a diferencia del *sapin*, posee unos canales resinosos visibles en corte transversal), muy frecuentemente utilizada para la fabricación de tablas de armonía. El plano leñoso transversal directamente accesible por el alto y el bajo de la tabla de armonía, ha permitido efectuar este examen sin extraer madera”<sup>741</sup>.

Son muy interesantes los comentarios de José Ortiz sobre las difererentes cualidades de varias especies de abeto, a partir de las explicaciones formuladas por Vitrubio sobre esta madera<sup>742</sup>. Ortiz, suma a las opiniones de Vitrubio, a pie de página, las teorías de Teofrasto, que se extiende en una minuciosa disección de los flujos y tejidos de sus maderas<sup>743</sup>.

<sup>740</sup> “Yten que si alguno ttrujiere vihuela de hebano para que le hechen tapa que se le heche de pinaybete y con lazo de boj y no de pergamino.”, Ordenanzas del oficio de Bigoleros o Vihueleros (Toledo), 1617. Ver nota 454.

<sup>741</sup> VAIEDELICH, Stéphane (responsable del laboratorio del Musée de la Musique). “Vers une organologie scientifique el prospective: l'exemple des deux vihuelas parisiennes” e, DUGOT, Joël, *Aux originines de la guitare: la vihuela de mano. Les cahiers du musée de la musique*, n. 5. Paris, 2004, pp.50-61 p. 76.

<sup>742</sup> VITRUVIO POLION, Marco: *Los diez libros de architectura, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Libro I, cap. IX, “De la madera”:

Sobre el abeto, libro I, cap. IX:

Del abeto la parte próxima al suelo, como que recibe inmediatamente por la reiz el xugo de la tierra, es lisa y sin nudos: la de arriba, por el sobrado calor, hace nudos, y arroja por ellos ramas a todas partes: así la pieza cortada desde unos veinte pies hacia arriba, y preparada, por la dureza de dichos nudos suele llamarse *fusterna*: la de abajo, quando despues de cortada se halla separada con quattro fluxos de venas, quitada la albura, se emplea en labores y se llama *sapinea*.

<sup>743</sup> *Ibidem*, p. Ortiz inserta a pie de página unos comentarios sobre diversas opiniones de los antiguos acerca de las diferentes cualidades de los abetos:

de la narrativa de Teofrasto se infiere bien, que hay abetos que tienen dos fluxos de fibra por cada parte (esto es, dos a derecha y dos a izquierda, diametralmente opuestos) además de los que forman capas circulares, que se dicen ser el registro de los años que tiene la pieza. Los prácticos en esta madera aseguran hallarse tales abetos, aunque pocos. Otros, en mayor número, no tienen mas que un fluxo de fibras por cada parte, y suelen estar hacia el oriente y occidente, como demostrando la linea equinoccial. Y finalmente otros, que son los mas, no tienen otras fibras que las de las capas circulares. Las sobredichas fibras extraordinarias están espesas y texidas unas sobre otras obliquamente en forma de celosía: y esto es lo que, junto con las fibras de las capas circulares, da la bondad y hermosura a esta madera. Por semejante textura de

El uso de abeto es muy antiguo y las alusiones a sus cualidades acústicas se reiteran desde que Aristóteles, en *De Anima*, las mencionara, como una madera aérea, porosa y sutilmente húmeda. Estas características, en las teorías más puristas aristotélicas, le restaba sonoridad, motivo por el que era puesta en varias ocasiones como ejemplo de materia poco sonora. Así hablaba de ella san Alberto Magno<sup>744</sup>. Esta aparente contradicción del pensamiento aristotélico, de larga trayectoria y plenamente vigente, al menos hasta el siglo XVII, con la concepción actual, que ve en el abeto una excelente madera desde el punto de vista acústico, es sin duda, una muestra muy gráfica de la distancia entre los postulados intelectuales de la antigüedad y los actuales y, en parte, puede ser una excelente metáfora de los equívocos que surgen a la hora de interpretar, desde nuestra perspectiva científica, la acústica de los instrumentos del pasado. Lo cierto es que el papel atribuido al abeto, al cerrar la concavidad del instrumento, no era otro que sellar un espacio en el que se producía el fenómeno de la multiplicación de la intensidad del sonido tras reiterados choques y rebotes en su interior, permitiendo que el sonido transitara a través de sus poros.

#### IV.4.5.- Barnices, colas y linos.

Se trata de un apartado muy importante, dentro del conjunto de materiales, pero en este momento, en el estado actual de nuestros conocimientos, tan solo podemos aludir a algunas recetas del siglo XVII y a algunas resinas que pudieron utilizarse, por aparecer referidas en operaciones mercantiles.

Francisco Pacheco publicó en 1649 su *Arte de la Pintura*<sup>745</sup>. En su tratado incluye una minuciosa descripción de los barnices conocidos en su época y su forma de preparación<sup>745</sup>. Este interesante texto nos ofrece un auténtico compendio de todos los

---

nervios tenía tan extraordinaria fuerza aquel soldado de Pompeyo que refiere Varrón *apud Plin. 7,20*. Los abetos que solo tienen un fluxo de fibras por cada lado, llamados *dúplices*, dice Teofrasto que suelen torcerse. Los que no tienen mas que las fibras en círculo llamados *símplices*, no se tuercen; pero son los más inferiores en bondad, por carecer de aquella textura que los hermosea y fortifica.

<sup>744</sup>

(lib.VI, trac,I, cap.I (5-10), p.343. Ver tb. notas 485 y 486.

<sup>745</sup>

“ De varias suertes de barnices y cómo se hacen:

Y, pues, hacemos memoria del barnizado de los ojos, será justo dar aquí alguna luz de las diferencias de barnices que han llegado a mi noticia, para que cada uno se

barnices conocidos por Pacheco. Aunque las fórmulas que a Pacheco le interesaban eran las que se podían aplicar sobre pinturas, aquí también se describen barnices usados para otros menesteres, como el primero de ellos, de los guadamacileros.

Los componentes básicos eran las gomas, o resinas extraídas de diferentes especies vegetales, diluidas en aceites o en aguardientes de varias coceduras. Para los tratamientos previos de la madera, encontramos varias alusiones al uso del ajo. Además de ser utilizado para el cocimiento de la mezcla de sandárica y linaza, el ajo se empleaba para evitar el rezumar de la resina. Los doradores, antes de extender los

---

aproveche del que más le cuadrare. Y comenzando por el más común, que usan los guadamacileros, es de esta manera.

1.- Tomando media libra de aceite de linaza en una olla vidriada, y poniéndolo a cocer sobre brasas bien encendidas de carbón, estando bien caliente se le echen tres cabezas de ajos mondados, que cuezcan con él y en estando dorados sacarlos fuera, y meter una pluma de gallina para ver si está cocido, y en saliendo quemada, échale cuatro onzas de grasa molida en polvo- que es la goma del enebro, que los árabes llaman sandárica- (Dioscórides, capítulo 33) y cueza hasta que en el cuchillo parezca que tiene el cuerpo que basta, y a mayor cantidad de aceite se le eche al recaudo, respectivamente, y si se quisiese hacer mejor, puede ser el aceite de espliego o alhucema sin echarle ajos.

2.- Otro barniz se hace de almáciga molida en polvo y pasada por cedazo, y cubierta del aceite de nueces y puesta en una olla al fuego manso, se ha de ir meneando hasta que esté deshecha, y en quitándola del fuego echarle un poco de aceite de alhucema, y se podrá hacer la cantidad que quisieren de este barniz.

3.- Otro barniz se hace tomando en una olla la cantidad conveniente de aceite de espliego y grasa molida en polvo, con un paño atado dentro de almáciga molida y al rescoldo y fuego manso; estando deshecha la grasa apartarlo del fuego y sacar el paño, y echarla un poco de aguardiente de la más fuerte más o menos, conforme quisiéremos que esté suelto.

4.- El cuarto será cualquier barniz de sombra; liquidarlo y adelgazarlo con aceite de espliego al sol.

5.- Otro se hace poniendo en una ampolla de vidrio dos onzas de aguardiente buena y una onza de almáciga molida muy sutil y ponerla al fuego lento hasta tanto que se incorpore uno con otro; y estando apartado del fuego y frío, echarle dos onzas de petróleo y taparlo muy bien.

6.- Otro barniz de esta suerte: toma dos onzas de grasa en polvo muy delgada y dos onzas de aguardiente de siete coceduras y media onza de aceite de espliego y ponlo al fuego manso hasta que se mezcle bien, y es maravilloso sobre tablas.

7.- Para cuadros hay otro muy buen barniz con dos onzas de aceite de linaza y otras dos de goma de pino y una de aceite de sapo, todo deshecho al fuego manso.

8.- Otro se hace de esta manera: una onza de benjuí y dos de aguardiente d siete coceduras e incorporarlos con fuego lento, y estando caliente echarle media onza de trementina de veta blanca.

9.- El último con que daremos fin a este capítulo es así: a una onza de aguarrás otra onza de trementina de veta de Francia que sea muy clara; se ha de tener la trementina de por sí en un vasito, el cual se ha de poner al calor de la lumbre del carbón mansa hasta que esté deshecha y luego apartarla del calor y echarle el aguarrás con un palito limpio menearla muy bien hasta que se incorpore lo uno con lo otro; conservarse ha líquido y bueno a lo más largo un mes y es mejor hacerlo fresco para cada cuadro.”

estucos sobre la superficie de la madera, la trataban frotando ajos sobre ella y posteriormente añadían una fina capa de cola flaca o gíscola.

La *grasa*, o *sandárac*a, tan utilizada en el barnizado de diferentes instrumentos musicales. Se entiende en la actualidad, extraída de una especie arbórea del género *juníperus* común en África del Norte, la *Thuya articulata*. El tratadista Laguna, en su traducción e interpretación del Dioscórides, al que Pacheco se remite al describir la segunda fórmula de barnices, comenta al respecto:

Mana del enebro una cierta goma semejante a la almástiga, la cual se dice vernix y sandarax en la lengua arábica, por donde algunos idiotas, corruptamente, le dan el nombre de sandárac, dado que (léase aunque) la sandárac de Dioscórides y de todos los griegos es una especie de oropimente roja, venenosa y muy corrosiva. Por esto conviene advertir que a do quiera que halláremos escrito en los libros de los árabes, sandárac, se debe de entender la goma del enebro, que llamamos vulgarmente “grasa” en Castilla como el oropimente cuando en los libros de los autores griegos la viéremos. Hácese de esta goma del enebro y del aceite de simiente de lino un barniz líquido muy útil para dar a las pinturas buen lustre y para embarnizar toda suerte de hierro<sup>746</sup>.

La *almáciga* es empleada en tres de los nueve barnices, siendo la base fundamental en dos de ellos. Sobre esta goma, tenemos noticias interesantes de Dioscórides:

Tráenos su resina de la Arabia Petra, nace también en Judea, en Siria, en Cipro, en África, en las islas llamadas Cícladas. Tiéñese por mejor la blanca, la transparente, la que tiene color de vidrio, declinante sobre el azul y la que da de sí un olor suave y propio del terebinto. Hace gran ventaja a todas la resina terebintina. Después de la cual es segunda en virtud la que del lentisco destila<sup>747</sup>.

Dioscórides en el libro I, capítulo 71, comenta también lo siguiente en relación a la almáciga: “Produce también el lentisco resina, la cual unos llaman lentiscina y otros almástiga”. Otras dos gomas utilizadas por los barnices de Pacheco eran la trementina de veta blanca y la trementina de veta de Francia. Estas substancias, según Font Quer, se extraían de la corteza del terebinto, sangrándolo. Se la denominaba trementina de Quío, que es la trementina por excelencia, ya conocida por los griegos y latinos con los nombres de *terebinthos* y *terebinthina*, nombres que dieron, en castellano antiguo al de *trebentina* y de éste al de *trementina*. En cuanto a la trementina de veta de Francia, probablemente aluda a un tipo de trementina citada por Dioscórides:

<sup>746</sup> LAGUNA, Andrés de. Pedacio Dioscórides Anarzabeo, acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Salamanca, 1570. Los textos de Laguna los hemos extraído de Font Quer, Pío. El Dioscórides renovado. Barcelona, 1981.

<sup>747</sup> DIOSCÓRIDES, Materia Medica, libro I, capítulo 72. Siglo I después de Cristo.

La resina líquida que del pino y de la pícea destila se trae de Francia y de la Toscana. Empero antiguamente se traía de colophon, ciudad asiática, de donde se vino a llamar colophonía. Tráese también de aquella parte de la Galatia que es vecina a los pes una suerte de resina la cual llaman laricina los comarcanos.....destila tambien del ciprés una resina líquida, la cual a las mas cosas es útil. De las resinas secas, una mana de las piñas del pino y llámase strobilina; otra del abeto; otra de la pícea y finalmente otra del pino...”<sup>748</sup>.

Pese al limitado número de resinas que integraban las recetas de Pacheco, hay constancia de la presencia de muchas otras que previsiblemente también se utilizarían en la confección de barnices. Hemos de mencionar las que aparecen en el *Libre de conexenses de spicies, e de drogues, e de avissaments de pessos, canes e massures de diverses terres*, de 1455<sup>749</sup>. Entre otras numerosas mercaderías, el libro recoge colofonias<sup>750</sup>, diferentes tipos de laca<sup>751</sup>, mástice<sup>752</sup>, trementina<sup>753</sup>, incluso benjuí<sup>754</sup>, cardamomo<sup>755</sup>, tragacanto, goma delli y mirra.<sup>756</sup>

<sup>748</sup> FONT QUER, *op.cit*, p.442.

<sup>749</sup> GUAL CAMARENA, *op.cit.*

<sup>750</sup> *Ibidem*, “(44) Calafonia”.

<sup>751</sup> *Ibidem*,(113),

Laua ayalla conexença: que sia ben canonada e de dindra ben morada, e no tingua polç ni terra ni figua; e mestega- n un poch deu aver la color vermella. (Nota 115: Publ. Dic. Cavalbal., v.laca. Bien pudiera ser que nuestro manual hubiera resumido la larga descripción que hace PEGOLOTTI de la lacca, pg 366, olvidándose de sus dos clases – madura y agria- de la prueba del mortero y resumiendo la prueba de la masticación. Difiere algo de la descripción de la laccha fina, cioè matura de CHIARINI (pg 162).”

12.- Laqua de Laxandría: aquesta és bona.

13.- Laqua de Trípoli: aquesta és bona.

14.- Laqua de Arminia: aquesta és bona

15.- Laqua de Romania: aquesta es àvol. (avol significa de mala calidad)

Abajo, el el glosario, Gual Camarena dice: “LAQUA: se vende en Pisa,Mallorca, Génova, Alejandría y Chipre, madura, verda, de Laxandría, de Trípoli, de Arminia, de Romanía. Laca, gomorresina procedente de varios árboles tropicales, provocada por la picadura y los residuos de unos insectos de la especie Coccus Lacca, muy usado en los tiempos medievales (tintorería, barnices, medicina). Los manuales italianos de mercadería cintan sus clases: verde, fina o madura, goma laca, palo de laca, laca en polvo y cernida, convaiti y de Rumanía, siendo por tanto excepcionales las procedentes de Trípoli y Armenia de nuestro manual”.

<sup>752</sup> *Ibidem*, (122)

“màstech ayalla conexença; que sian bellas gotes he clares, e que no tingua figua ni roya, e guarda que no y aia mesclada glaça; e si u volç probar, mestegua-n un poch deu-se empastar enles dents e la glaça se engruna en la bocha, e si veus que se engruna no vall res (nota 124: Nota 124: Publ. dic. Calvalbal, màstic , en algunas diferencias ortográficas, resulta superior esta descripción a la del Masticcio de PEGOLOTTI, PG 370, que si bien resalta su blancura, gordura y limpidez, no incluye ninguna prueba.)”

108 Màstech prima gota: aquest vall mes.

109 Màstechs segona gota: aquest és bo.

110 Mastech gruell: aquest es àvol.

Encontramos diversas denominaciones de la clásica cola animal. Desde la *cola de retazo* de Castilla, *cola fuerte* de Flandes, predominando la de *Baldrés* o de *Valdrés de guantes* (piel curtida de oveja)<sup>757</sup>. Pacheco daba algunos consejos para la preparación de la cola:

Lo que se practica en nuestra Andalucía cerca de los aparejos es de esta forma: el retazo de carnero se echa en agua poco antes de lavarse; después se lava en cuatro o cinco aguas hasta que sale el agua bien clara, porque la limpieza en esta parte es cosa muy esencial, hasta en las vasijas. Cubrirse ha bastante de agua dulce, por tener de ordinario la de los pozos algún salitre y corromperse más presto la cola. Cocerá y hervirá hasta tanto que esté bien fuerte y se pruebe en las palmas de las manos asiendo una con otra. El retazo de carnero tiene más vigor que el de cabritilla, aunque éste se cuece más presto y se deshace, pero aquél no se deshace y es más limpio. Colarse ha con cedazo de cerdas no muy espeso en un lebrillo o macetón, y después de helado se verá mejor su fortaleza y si ha menester agua por estar fuerte o algunas tajadas de engrudo por estar flaco.

La confección de la cola, en cualquier caso, debía estar encomendada a artesanos especializados, al menos, en algunas ciudades, como Zaragoza. En una noticia localizada por Pallarés, el *maestro de hacer cola*, Benet Buyer, compromete toda su producción anual al mercader Berenguer Isernt. La noticia da también pistas sobre dos calidades, triplicando la *filada en cuerda*, el valor de la ordinaria<sup>758</sup>. En otra noticia,

---

En el glosario, detalla:

“MÀSTECH, resina aromática procedente de una variedad del lentisco que se cultiva en las islas Jónicas. En el Medievo fue famoso el de la isla griega de Chíos. Se empleó en fulmigaciones aromáticas. En perfumes y en una pasta para masticar. En los aranceles aduaneros figura además como màstec, masticum, saliendo también màrttech y mastuch pero diferentes de la almáciga. Nuestras clases de primera y segunda gota, se parecen al mástico primo, segundo, terzo, de Pegolotti ( pg. 295). No hemos visto documentado el gruell”

<sup>753</sup> *Ibidem*, Pg. 97:“(191) Trementina de vet aytalla conexença: que aia color d’oli e d’aureg, e que sia clara e flayrant, e retrau al vet.

(192) Trementina de pi aytalla conexença: que aia la color d’or, e que no sia ten clara com l’altre tremantina (Nota 178: PEGOLOTTI, al describir la trementina, pg 378, se limita a señalar su color rubio claro y su claridad, añadiendo que se mantiene sin estropearse durante un siglo. Nuestro autor, en cambio, diferencia la procedente del abeto, de la del pino y destaca su fragancia.)”

<sup>754</sup> *Ibidem*, 73 benjuý fi.

<sup>755</sup> *Ibidem*, “133 Cardemomi domèstich: aquest vall més- 134 Cardemoni salvatge: aquet és bo.”

<sup>756</sup> *Ibidem*, “74 goma dregant

77 goma delli

43 Més mirra.

<sup>757</sup> ECHEVARÍA GOÑI, Pedro Luis, *Policromía renacentista y barroca. Cuadernos de Arte Español*, núm. 48, 1992.

<sup>758</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel,: *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza, CSIC, Institución Fernando el Católico, 2003.105, 1480, septiembre 9 Zaragoza:

El maestro de hacer cola Benet Buyer, habitante en Zaragoza, compromete la cola que produzca desde la siguiente Navidad, y por tiempo de dos años, al mercader

recogida por el mismo autor, otros artesanos zaragozanos, en este caso Juan Sosa y Juana Estella, venden al mismo mercader su cola, a los mismos precios y ahora, la de mayor calidad se denomina como *enfilada*<sup>759</sup>. Es muy interesante una noticia procedente del libro de cirugía *Tesoro de la verdadera cirugía*, de Bartolomé Hidalgo, en la que aparece la especificación del uso de un tipo de cola, que utilizaban los violeros y que también era utilizada por los cirujanos en algunas de sus curas<sup>760</sup>.

El interior de los instrumentos se reforzaba con tiras de lino encoladas. En la unión del fondo y los aros, carente de contraaros, se extendía una tira de tela en todo el perímetro del instrumento. Los aros quedaban reforzados interiormente por varias tiras de lino encoladas verticalmente, extendidas entre el fondo y la tapa y separadas entre sí en intervalos de cinco o seis dedos. Estos refuerzos de tela eran habituales en la violería española y las ordenanzas de Toledo de 1617 las exigían en las vihuelas “de madera vieja”.

Item que cualquiera viguela de cualquier calidad que sea y lleve madera bieja ques suelo y cuello de pino con tapa de pinavete y no de otra manera alguna baya aforrada por la parte de adentro con tres lienzos en cada costilla de quattro dedos de largo pena de mill mrs lo que en contrario de esto hiciere aplicados según dicho es.

También las ordenanzas de Lisboa prescribían el uso de este materia: “e sera forrada per dentro com forros de panno”<sup>761</sup>. Estas telas reforzaban el interior, en las uniones de las costillas, así las encontramos, por ejemplo en la guitarra del convento de la Encarnación de Ávila, en las que además de la unión de las costillas, aparecen en el eje central, en fragmentos de unos cuatro dedos de largo encolados en tres espacios, separados por otras tiras transversales. El fondo carece de barras, suplantadas por tiras de lino encolado hasta puntos cercanos a los aros (1,5 a 2 cm). Dos de estos refuerzos se

---

Berenguer Isernt jr., ciudadano de Zaragoza; la ha de transportar bien seca a casa de éste, a precio de 10 sueldos y 6 dineros la arroba, y si está filada en cuerda, a 33 sueldos; y con la posibilidad de vender el menudo por su cuenta. AHPZ, Miguel Serrano, año 1480, f. 78.

<sup>759</sup> *Ibidem*, p.630, 133, 1483, octubre 25 Zaragoza. *Juan Sosa y Juana Estella, habitantes en Zaragoza, venden al mercader Berenguer Isernt jr. toda la cola que harán en un año, a 10 sueldos y 6 dineros la arroba; y 33 sueldos la buena, clara, seca y enfilada*. AHPZ, Miguel Serrano, año 1483, f. 99.

<sup>760</sup> HIDALGO DE AGÜERO, Bartolomé, *Tesoro de la verdadera cirugía y vía particular contra la común*, Barcelona, Sebastián Comillas, 1624, p.253.” y agua plato que cayga la sangre y se pueda ver la cantidad que sale y si fuere tan grande el fluxo que se tema peligro unten la parte por donde sale la sangre con engrudo de cola de que vsan los violeros y se detendrá”.

<sup>761</sup> Ver nota 226.

sitúan justo en la proyección vertical de las barras superiores, el tercero en el eje horizontal del lóbulo inferior, justo a la altura de su mayor anchura y todos ellos vuelven a ser perpendiculares al eje central. Bajo la tapa, en puntos cercanos a la boca, se conservan algunos fragmentos de pergamino, probablemente del antiguo lazo, ahora desaparecido. En el inventario que se hizo de los bienes del violero Martín Ramírez, para su testamento, en 1565, aparece una gran cantidad de lino<sup>762</sup>.

---

<sup>762</sup> AHMP, T. 525, fol. 27. Inventario T. 325, fol. 53, citado por BORDAS, op.cit, “De violero a guitarrero...”, p.130.:Martín Ramírez, vigolero, testamento de 19 de enero de 1565:

Y mas la herramienta que se aprecio en ciento y doce reales / y mas dos laudes y una violica da arco / y mas quinze viguelas y diez y seis guitarras / y mas quarenta libras de lino hilado y treinta de estopa/...y mas veinte baras de lienço delgado / y mas veinte de lienço mas gordo....

## V.- LOS SIGLOS DE LAS VIHUELAS.

## V.1.- LOS INSTRUMENTOS COMO SUJETO DE INTERCAMBIO. TRASIEGOS COMERCIALES E INTERACCIONES CULTURALES EN EL CONTEXTO EUROPEO.

La explicación de los hitos históricos que propiciaron o condicionaron la intensa relación política, comercial y cultural que se produjo entre la Corona de Aragón y diversos territorios italianos, suele preceder en la bibliografía a las reflexiones sobre parentescos y evoluciones de las diversas familias organológicas. No volveremos en esta ocasión a reiterar los consabidos acontecimientos históricos, por haber sido extensamente tratados por muchos autores.

Sí que recordaremos, no obstante, la importancia de las aportaciones de Pedrell acerca del panorama musical medieval, insistiendo en los préstamos culturales que se producían en el ámbito cortesano, sobre todo. El interés que, por ejemplo, demostraba Juan I de Aragón en algunos instrumentos musicales europeos, para completar su gran “colección”, nos orienta sobre las posibilidades reales de intercambio. Aun siendo un caso excepcional y elitista, las exploraciones de Juan I en el universo organológico europeo, con búsquedas incluso obsesivas, por ejemplo tras el rastro del *exaquier*, aportan claridad sobre las conexiones culturales. Territorios españoles, franceses, lombardos, flamencos o germánicos eran recorridos por los ministriales y los músicos de cuerda, siempre acompañados de sus instrumentos. La abundante muestra de los mismos, que ahora podemos conocer gracias a su reflejo en pinturas y esculturas, vuelve a acreditar el parentesco entre los miembros de las familias de cuerda europeas. Esta familiaridad no habría sido posible sin que previamente se hubieran producido transferencias tecnológicas.

Muchos musicólogos se han interesado por el proceso de transmisión de instrumentos españoles como la vihuela de mano o la vihuela de arco hacia Italia en los siglos XV y XVI. Las teorías vienen a admitir la continuidad evolutiva entre la vihuela de arco y la viola da gamba italiana, mientras la vihuela de mano se mantendría más fiel a los modelos hispánicos en ambos territorios. Pese a estos dos planteamientos, que suelen ser admitidos, aun con las puntualizaciones mencionadas en los capítulos precedentes, sigue habiendo muchas dudas y enfoques no del todo convincentes que sería deseable aclarar, por su importancia para la historia de la cultura.

### V.1.1.- El comercio de instrumentos musicales en el siglo XV, según los *Libros de Collidas* del Reino de Aragón.

La intervención monárquica aragonesa en el siglo XV propició un nuevo impulso de las relaciones mercantiles con Italia, Francia y Alemania. En los estudios realizados en homenaje al profesor Sesma, por un equipo de profesores de la Universidad de Zaragoza, se analiza el fluido tráfico mercantil entre el Reino de Aragón e Italia en la Baja Edad Media, con las mencionadas compañías y en varias ocasiones en estos trabajos se menciona el comercio de instrumentos<sup>763</sup>. Sesma identificó varias operaciones con

“unidades aisladas de arpas, violas, clavicémbalos, monacordios y vihuelas, se multiplican los ejemplares de caramillos, cornamusas, flautas, gaitas, laúdes, panderos, tambores, tamboretas, silvos y birimbaos o trompas de Paris. La cantidad de cordes de laut, por ejemplo, importada cada año y destinada a los centros urbanos del reino, nos pone de manifiesto el elevado número de instrumentos existentes en Aragón y en los territorios vecinos, y el continuo uso de los mismos que hacía la población”<sup>764</sup>.

Más adelante, Sesma se sorprendía del gran volumen de cuerdas de laúd importadas desde Aragón, de procedencia italiana<sup>765</sup>. Unas y otras operaciones contables se registraban en los *Libros de Collidas*. Según el mencionado medievalista, solo se han conservado una mínima cantidad de ellos, pero aun así son unos doscientos, correspondientes a los ejercicios comprendidos entre 1444 y 1454. Se dividen en entradas, para las importaciones, y salidas, para las exportaciones. Uno de los aspectos que más llamó la atención al profesor Sesma, fue la importancia de estas fuentes, como registro de los diferentes usos fonéticos, al transcribirse la descripción oral del mercader o copia de las guías o albaranes que llevaban. Las voces relacionadas con nuestro tema, recogidas en

---

<sup>763</sup> Algunos textos en los que se menciona este comercio aparecen en: SESMA MUÑOZ, José Ángel: *Revolución comercial y cambio social: Aragón y el mundo mediterráneo (siglos XIV-XV)*; GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel; LALIENA CORBERA, Carlos: José Ángel Sesma Muñoz; estudios reunidos por José Ángel García de Cortázar y Carlos Laliena Corbera. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013. 1. Aragón (Reino)-Historia social, s. XIII-XV. 2 (Reino)-Historia económica- s.XIII-XV, p.84. Sesma Muñoz, José Ángel, *La vía del Somport en el comercio medieval de Aragón. Los registros de las aduanas de Jaca y Canfranc de mediados del siglo XV*, Universidad de Zaragoza, 2006. *Antología de textos sobre la economía aragonesa medieval*. Mira Editores, Zaragoza 2000.

<sup>764</sup> SESMA MUÑOZ, J.Ángel: *Léxico del comercio medieval en Aragón (Siglo XV)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982.

<sup>765</sup> SESMA MUÑOZ, op.cit, pp 57-58.

este libro son las siguientes: *Biola* (Tarazona)<sup>766</sup>, *Cantarela* (cordes de..) (Zaragoza)<sup>767</sup>, *Clavicinbalum* (Fraga)<sup>768</sup>, *Laut* (Barracas, Fraga, Monzón, Zaragoza)<sup>769</sup>, *monaquart* (Zaragoza), *monacort* (Barracas)<sup>770</sup>, *trompa de París* (Monzón, Zaragoza), *viyuellas* (Calatayud)<sup>771</sup>. Las exportaciones aragonesas llamaron la atención de otra medievalista aragonesa, la profesora María del Carmen García Herrero: “Abunda el tráfico de instrumentos musicales, siendo, con mucho, las flautas, las que ocupan el primer lugar, seguidas por las vihuelas”<sup>772</sup>. Hablando de las exportaciones que salían de Aragón con destino a Castilla, a través de la aduana de Calatayud.

Entre los mercaderes aragoneses, estos historiadores, mencionan apellidos como los Sánchez de Calatayud, Cavallería, Santángel, Santa María, Bardají, Climent, Torralba, Sivill, Roda, Sanjordi, Borau, Palau, Manuel, Lobera, etc. Unos son aragoneses, otros catalanes o valencianos, con intereses en el reino, y muchos, descendientes de familias conversas. Algunos incluso formaban compañías mixtas de comercio internacional, como la constituida en 1426 por Juan de Torralba, Fortuño de Manariello, ambos barceloneses, con Juan de Flexas, mercader zaragozano. Comerciaban en Aragón, Cataluña y “en Ytalia y en Benecia y alla hon ben vist será”<sup>773</sup>. Esta sociedad compraba productos en Aragón transportados por el Ebro hasta Tortosa o Barcelona y Torralba los distribuía en los circuitos mercantiles. La actividad de esta compañía, de 10000 libras barcelonesas, de las que 4000 habían sido aportadas por el zaragozano Flexa y 3000 por cada uno de los otros dos socios, se documenta, por lo menos durante los veinte años posteriores. Otra compañía, que comercializaba lana como producto principal, era la de Bartolomé de Loperuelo, mercader de Daroca y Luis Palau, mercader de Tortosa.

Los intercambios no se circunscribían a los territorios italianos. Se comerciaba con otras materias primas, como el azafrán aragonés, exportado hacia Francia y Alemania, o tejidos alemanes y europeos que se importaban. Son también abundantes las noticias sobre este tipo de compañías, como la *Ravensburger Handelsgesellschaft*, uno de cuyos socios actuaba en Aragón, Jos Humpis. Otras reseñables eran *Colrat de la Egle-*

<sup>766</sup> *Ibidem*, p.111.

<sup>767</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>768</sup> *Ibidem*, p.155.

<sup>769</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>770</sup> *Ibidem*, p. 261.

<sup>771</sup> *Ibidem*, p.370.

<sup>772</sup> GARCIA HERRERO. María del Carmen. "La aduana de Calatayud en el comercio entre Castilla y Aragón a mediados del siglo XV", *En la España Medieval*, IV. T. I. Madrid, 1984. pp. 363-390.

<sup>773</sup> SESMA MUÑOZ, *Revolución...op.cit*, p. 74.

sia, Gaspar de Var, Bernat de Colonia, Gilzbort de Brisa, Anrich de Bruxiellas, Robin de Paris y otros aragoneses o catalanes, como Tomas Benedir, Juan de Dodiella, Juan Sivill, Bernat Vidal, etc.

Aunque eran los granos, las lanas, paños y azafrán las mercancías que alcanzaban los mayores volúmenes en estas operaciones, los autores, sin especificar en citas puntuales el origen de sus fuentes, mencionan la importancia de la compraventa de instrumentos musicales y cuerdas. Estas noticias, de momento solo adelantadas, por no constituir el tema principal de investigación del equipo de medievalistas aragoneses, merecen una posterior investigación, en profundidad, que nos apetece acometer, pero no podemos dejar de adelantarlas. Si se confirman, aclararán muchos aspectos, hasta ahora solo intuidos. De momento contribuyen a dar sentido a la presencia de una desmesurada cantidad de lauderos y violeros en la Zaragoza del siglo XV, con capacidades productivas muy importantes, en su conjunto, que excederían necesariamente las demandas de la población de esta ciudad.

Hasta qué punto Zaragoza fue un caso aislado a lo largo del siglo XV, con producción destinada a un consumo local o, por el contrario, en parte dirigida hacia otros territorios europeos, es una pregunta que podrá responderse una vez concluida esa investigación. De momento, podemos aventurarnos a confirmar el comercio de instrumentos y la regularidad de un intercambio, en el que centros como Zaragoza y, a mucha distancia, Valencia o Barcelona ejercerían un papel bien definido. Pero, a la vez, estas primeras alusiones, vienen a certificar la importación de cuerdas en grandes cantidades elaboradas en Italia, llegando a sorprender a los autores el ingente volumen de las compras, algo que vuelve a redundar en las conclusiones a las que llegábamos al hablar de las importaciones de cuerdas en Madrid y Toledo en los siglos XVI y XVII. Las fuentes documentales van sumando, de este modo, informaciones que no dejan lugar a dudas sobre la importancia cultural de los instrumentos de cuerda en la España medieval y renacentista. Sociedad en la que los instrumentos no eran exclusivos de los músicos, sino que invadían todos los espacios.

Los datos, a la vez, dan fe de la importación de numerosos instrumentos de viento desde Italia, algo que de nuevo, rellena espacios de duda sobre la ausencia de alusiones a la construcción de este tipo de instrumentos en los talleres de los violeros españoles.

Convendría revisar la frecuente asociación entre instrumentos representados en la iconografía y el territorio en el que han sido pintados o esculpidos. Muchos de los

instrumentos de cuerda que aparecen en la iconografía italiana, podrían haber sido importados desde los talleres aragoneses o incluso otros territorios y al revés, muchos de los instrumentos de viento, o incluso algunos también de cuerda, representados por pintores españoles podrían haberse construido en Italia. En definitiva, la comunicación parece muy intensa y rompe con algunos esquemas de interpretación de la realidad del pasado. Ya no se trata de suponer que los artesanos italianos del XV prosiguen modelos previos ibéricos y los interpretan modificándolos, sino que, al menos, hasta el desarrollo de la abrumadora producción italiana del XVI, Italia importa muchos instrumentos españoles y, a la vez, España importa puntualmente instrumentos construidos en Italia.

En segundo lugar, de estas noticias surge otra reflexión. Las tan reiteradas comunicaciones de una élite culta y socialmente bien situada, en los senos de las cortes italianas, con músicos españoles y sus instrumentos, no serían las únicas vías de penetración. Los instrumentos, como mercaderías, estarían disponibles para una sociedad mucho más amplia.

La gran demanda de cuerdas en ciudades como Zaragoza, según veíamos, atraería a esta ciudad, ya en el siglo XVI, a algunos corderos italianos localizados por Pedro Calahorra, como Alejandro Cosi, Antonio Desideri y Tomás Scipión, que importarían la técnica del hilado de calidad, “a la florentina”, como reflejaba el contrato que establecen con los mercaderes genoveses Agustín Castaño y Juanbatista Seno. A quienes destinaban toda su producción de primas, segundas y terceras<sup>774</sup>. La relación con Italia, por lo tanto era intensa, pero también se constatan contactos entre otros territorios. Muy gráfico al respecto es el aprendizaje de dos jóvenes, uno gascón y otro andaluz con el violero vecino de Zaragoza Claudio Guillón, quien al parecer era de origen francés, o el catalán Mateo de San Juste, de Aitona, con el violero zaragozano Francisco Balaguer<sup>775</sup>.

La mejor muestra del intercambio intenso y, en particular, de la importación de instrumentos españoles en Italia, es el laúd que tanto gustaba a Isabella d'Este y que dio origen a uno de los corpus documentales más interesantes de la historia de la organología, al que dedicaremos el siguiente apartado.

---

<sup>774</sup> Ver capítulo II.5.2.

<sup>775</sup> *Ibidem*.

### V.1.2.- Laúdes y violas “alla spagnola”, preferencias de Isabella d’Este y otros humanistas italianos por el sonido de los instrumentos españoles.

Gracias al intercambio epistolar entre Isabella d’Este y Lorenzo de Pavía, podemos constatar de un modo fehaciente, el proceso de transmisión de la personalidad de algunos instrumentos ibéricos hacia la Italia de finales del cuattrocento. Todo surgió a partir del testimonio de Seraphino, que encontró en Venecia un laúd español que le maravilló. Le habló tan bien de él a Isabella, llegó a interesarla tanto, que la marquesa humanista iniciaría una larga sucesión de cartas con el laudero Lorenzo de Pavía, rogándole que le construyera uno igual. Casi con total seguridad, el Seraphino al que aludía Isabella, sería Serafino Aquilano (1466-1500), poeta, músico y cortesano. Famoso por escribir adaptaciones musicales de Petrarca, acompañando sus letras con laúd. Serafino recorría las cortes italianas de Roma, Urbino, Mantua, Milán y Nápoles. Trabajó al servicio de algunas de las personalidades más destacadas de finales del siglo XV (César Borgia, el cardenal Ascanio Sforza, Isabella d’Este, Francesco Gonzaga y Fernando de Aragón. Serafino era también amigo de Leonardo da Vinci. El hecho de que este laúd español impresionara tanto, precisamente a uno de los músicos más valorados entre las élites culturales y artísticas de la Italia del cuattrocento es muy significativo.

La correspondencia entre ambos ya se había iniciado mucho antes<sup>776</sup>, pero nos interesa a partir de la carta número 13, fechada el 4 de julio de 1497<sup>777</sup>. En ella, Isabel comenta al maestro Lorenzo que Seraphino había visto un laúd de ébano en Venecia y quiere encargarle uno igual, bueno, mediano, ni demasiado grande ni pequeño, con dos voces más altas que una viola que le había construido anteriormente. A este requerimiento, Lorenzo le responde el 23 de julio,

“Così io ò fato la diligencia, prima non bisogna pensare de tovare tal cosa in Venecia perché quelli mastri da liuti non sano fare se non quelli soi liuti alla italiana quelli altri sono liuti fati in spagna e loro spagnoli li daño certe voce a uno a l’altro modo per cantare che di qua non se sano fare da costoro di qua.....”<sup>778</sup>.

<sup>776</sup> Las cartas se recogen por Brown.BROWN, Clifford M; con la colaboración de LORENZO-NI, Anna María: *Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia : documents for the history of art and culture in Renaissance Mantua*.Génova, Librairie Droz, 1982.

<sup>777</sup> *Ibidem*, 13: Isabella d’Este a Lorenzo da Pavia –Julio, 4, 1497. sobre 2992, Libro 8, fol.86., p. 44

<sup>778</sup> *Ibidem*, 14: Lorenzo da Pavía a Isabella d’Este – Julio, 23, 1497. Schede Davari, 3, p.44.

En esta respuesta de Lorenzo de Pavía, queda claro que este instrumento, al que se refería Sarafino, había sido construido en España y que los *mastri da liuti* venecianos no sabían construir de este modo, ni conferir esas voces. El 3 de agosto siguiente, Lorenzo da Pavía, le ofreció a Isabel, la posibilidad de construir una flauta con un hueso blanquísimo que había encontrado, como marfil, dándole medidas precisas y concluyendo con la noticia de que había conseguido un pequeño trozo de ébano, suficiente para hacer con él una *bachete*<sup>779</sup>. Del encargo del laúd no dice nada.

Evitando pronunciarse de nuevo sobre el importante encargo de la marquesa, en marzo de 1499, Lorenzo de Pavía, le escribe de nuevo, informándola de un encargo de cinco vihuelas de arco (viola d'archo) que había recibido de don Alfonso, que debía construir irrenunciablemente y con mucha prisa.<sup>780</sup> Transcurridos unos meses, Isabella remite una carta a Lorenzo. Es su carta número 24, fechada el 16 de diciembre de 1499.<sup>781</sup> En ella, la marquesa de Mantua, Isabella, le pregunta si por fin ha encontrado la madera, exigiéndole que lo construya cuanto antes:

“habiat advertentia ad fare el corpo tutto alla sapagnola senza dargli niente dil italiano et benché sapiamo che non seti solito imitare alcuno per la gran virtù vostra, nondimeno in questo liuto, per farlo in tutto secundo el nostro desiderio, vogliati puramente condurlo alla spagnola non lo bastardando in parte alcuna”,

concluyendo que le enviaría dinero para comprar la madera. Y el 15 de enero, sin dejar el asunto, tras las oportunas cortesías que preceden todas las cartas, Isabel, vuelve a mostrar su autoridad a Lorenzo, informándole de que le ha enviado el dinero, catorce ducados, para comprar la madera, a través de su tesorero Francisco da Palazo<sup>782</sup>. Le pide que deje otros trabajos y se centre en la construcción de su laúd, de este modo le hará “uno piacere non poteristi farne lo magiore”. Para que Lorenzo no se dispersara en otros menesteres, canceló un pedido intermedio, de un laúd grande, que ya no lo quería y no lo empezara, de no pedírselo por escrito, pero ya estaba casi termindo. Así, unos días más tarde, Lorenzo le envía una carta, acompañando a un laúd, seguramente el mismo laúd grande al que Isabel se refería en su última carta, en el que había efectuado algunas

<sup>779</sup> *Ibidem*, 15: Lorenzo da Pavía a Isabella d'Este –Agosto, 3, 1497. Schede Davari, 3. p.45.

<sup>780</sup> *Ibidem*, 23: Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este – Marzo 19, 1499. Sobre 1438, fol. 614, p.48

E l'è qua a Venecia el signore Don Alfonse al quale vole li faci 5 viole da archo e con grandísima instancia. Non me vale a dire che io non le poso fare: el vole a tuti i modi del mondo che le faci. La Sua Signoria vole inparare. Non altero per questa. De contu-nevo me recomando a quella. Vale.

<sup>781</sup> *Ibidem*, 24: Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Diciembre 16, 1499. Sobre 2993, Libro 11, fol. 12, p.49.

<sup>782</sup> *Ibidem*, 25: Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia. Enero 15, 1500, sobre 2993.Libro 11, fol 23 vto. p.49.

reformas<sup>783</sup>. Pero Isabella, solo esperaba con interés el ansiado laúd “alla spagnola. Una nueva carta de Isabella advertía a Lorenzo del envío de un pedazo de ébano ordenándole que no escatimara en perjuicio del laúd. También le informaba de un pedido que había cursado de medio colmillo de marfil, destinado a otros trabajos menores encomendados a Lorenzo, finalmente le recordaba que debía construirle un segundo laúd, de acuerdo a las instrucciones escritas que le había mandado con Pallazo, su tesorero.

El 13 de marzo, finalmente, Lorenzo de Pavía enviaba un laúd grande “a la spagnola, naturale de la vose, che credo certo che quela non abia maie sentito el meliore e, invero, a me pare no ne avere maie sentito el melio”<sup>784</sup>. Lorenzo se muestra orgulloso de su trabajo, presumiendo de haber conseguido el reto de Isabella, tras tres años en los que debió investigar los procedimientos de construcción y las técnicas españolas. Dando precisamente importancia a este proceso y al esmero que puso en la construcción de este instrumento, Lorenzo le decía en su carta que lo empezó mucho tiempo atrás y que lo había construido despacio, pese a una enfermedad que le había sumido en una debilidad extrema, la misma que le impidió terminar otro laúd blanco y negro. Este segundo laúd, de nuevo construido a la manera de los españoles, pudo acabarlo por continuar las técnicas ensayadas en el primero, obteniendo un resultado: “naturale a la spagnola si de forma como de voce”. Lo entregó en Venecia a “Leonardo Vinci “el quale m’ha mostrato uno retrado de la Signora Vostra che è molto naturale a quella. Sta tanto bene fato, non è posible melio.” Lorenzo daría así satisfacción a otro pedido, efectuado por el mismísimo Leonardo, certificando el éxito que este tipo de instrumentos, construidos “alla spagnola”, alcanzaron entre los círculos más refinados.

Unos días después, Isabel comunicó al maestro Lorenzo de Pavia que había recibido el laúd y ordenó a su tesorero que se lo pagara<sup>785</sup>. Su marido, Francisco II Gonzaga, Marqués de Mantua, se encaprichó tanto del instrumento, que Isabella se lo rega-

---

<sup>783</sup> *Ibidem*, 26: Lorenzo da Pavia a Isabella d’Este- Enero 27, 1500. Sobre 1439, fol. 52, p. 4

...“ve mando el liuto d’ebano conco al modo che quela à comiso e, fato ogne diligencia comoè el debito mio, òlo aperto e levato el manicho e asociato al bisogno e fato la bussela de novo dove sta li piroli e levato el frizere su li tasti e credo che de voce piacerà ancora medio che non era per aventure e incordato tuto de novo, per avante non aveva nesuna corda bona, Così mando in una scatola le corde de liuto incordate dito liuto. E quando diti liuti sono male a ordine de corde, la Signoria Vostra me li manda che sempre li metarò in ordine bene.”

<sup>784</sup> *Ibidem*, 29: Lorenzo da Pavia a Isabella d’Este – marzo 13. Sobre 1439, p.51.

<sup>785</sup> *Ibidem*, 30: Isabella d’Este a Lorenzo de Pavia – Marzo 28, 1500. Sobre 2993, Libro 11, fol. 39.

ló<sup>786</sup>, encargando otro igual de “hebano alla spagnola”, del modo que le había indicado por escrito a través de su tesorero, el 7 de abril. Habla de él, como el laúd de “cizolo”.

“advertendo che l'on sia punto inferiore de questo de bontà perché alcuni dicono che non ne fareti mai più uno cussi bono et nuigli respondemo che, laborando vui per vera arte et non a ventura, siamo certe che non solum lo fareti simile, ma anchora megliorato. Però fati che non siamo inganate de la expectatione nostra. Apresso vi racordamo a formire quello de hebano alla spagnola nel modo v'è stato scripto per nui et per lo Pallazo, nostro thesorere. Quanto più presto seremo servite de l'uno et l'altro, tanto più ne serrà grato”.

A partir de la correspondencia de Isabella y Lorenzo queda clara la preferencia por este tipo de instrumentos españoles, pero no podemos llegar a identificar sus características fehacientemente. En la carta número 14, veíamos cómo los *mastri da liuti* no sabían construir este tipo de instrumentos y Lorenzo de Pavía intentaba por todos los medios, rehusar este reto, que revestiría una clara dificultad para él, frente a los *liuti* italianos a los que estaba acostumbrado. Las insistencias de Isabelle, que al final adquieran tono y severidad de orden, llegarían a obligarle a aprender los secretos de unos instrumentos ajenos a la tradición italiana.

La carta 23 nos ofrece evidencias sobre de la distancia que separaba las dos hechuras, española e italiana. Isabella pedía a Lorenzo, que hiciera el “corpo tutto alla spagnola senza dargli niente dil italiano”. Aquí queda claro, que al parecer, gran parte de las diferencias se localizaban en la morfología del cuerpo del instrumento. Ahora bien, ¿cuáles eran estas diferencias?. Las teorías que se han expuesto sobre la identidad de los laúdes “a la spagnola”, no nos convencen. Romanillos se inclina a pensar que las diferencias entre los laúdes españoles y los italianos, habría que buscarlas en la forma de construir su cuerpo, así, los españoles dominarían las técnicas de la construcción de laúdes con costillas, mientras que los italianos, aún seguirían construyéndolos en bloques monóxilos<sup>787</sup>. Esta teoría se descartaría con tan solo revisar la iconografía italiana, en la que abundan los ejemplares construidos con costillas desde mucho antes que se iniciara la correspondencia entre Isabel y Lorenzo. Como hemos dicho, el hecho de que aparezcan con frecuencia en la iconografía, no implica necesariamente que los lugares de producción se situaran cerca de las obras de arte en las que los instrumentos aparecen representados, pero la técnica de las costillas dobladas al fuego estaba muy extendida y

<sup>786</sup> *Ibidem*, 31: Isabella d'Este a Lorenzo da Pavia – Abril 7, 1500. Sobre 2993. Libro 11, fol. 43 v. “Maestro Laurentio de Pavia: Maestro Maurentio, lo liuto de cizolo che últimamente ne havesti mandato è tanta perfectione che, piacendo sumamente allo illustrissimo Signor nostro consorte, ge lo havemo donato”.

<sup>787</sup> ROMANILLOS, *op.cit.* p. XVII.

por muchos motivos, apuntados en otros capítulos precedentes, resulta altamente improbable que los maestros italianos no las conocieran a finales del siglo XV.

Por el momento solo se nos ocurren dos opciones. O bien los aludidos laúdes españoles pertenecían a la morfología que hipotéticamente asociábamos a los laúdes aguitarrados, provistos de costillas que se prolongaban hasta el clavijero, o bien, estas costillas estaban construidas mediante un procedimiento peculiar y desconocido para los italianos. Los laúdes aguitarrados<sup>788</sup>, como veíamos en el correspondiente apartado, eran instrumentos muy extendidos en la iconografía de los territorios comprendidos en la Corona de Aragón. Su morfología, era muy diferente de los laúdes masivos, con cuerpo y cuello adheridos, como dos unidades independientes, mientras que en estos las costillas abrazaban al mástil, formando un solo cuerpo. La segunda de las posibilidades imaginables, correspondería con una morfología similar a las de las costillas acanaladas, similares a las de las vihuelas homónimas, o “tumbadas”, pero esta segunda posibilidad se antoja más remota. Cobraría cierto sentido una tercera alternativa, en el caso de que en Italia, o en algunos territorios italianos, en aquellos años, las vihuelas de mano españolas, fueran llamadas como laúdes a la española, pero algunas cartas posteriores, en las que más adelante nos detendremos, anulan esta posibilidad, ya que en ellas, se encargaría la construcción de violas, o vihuelas a la manera española, de forma diferenciada a la de los laúdes.

Isabelle, siempre insistía en que se respetara totalmente la personalidad de los laúdes “alla spagnola”, con el máximo rigor, sin adulterar ni un ápice estos modelos: “Desiderio, vogliati puramente condurlo alla spagnola non lo bastardiando in parte alcuna. No encontramos en la bibliografía que se ha ocupado del análisis de esta interesante documentación demasiada reflexión sobre la naturaleza de las peculiaridades que marcaban la diferencia entre los laúdes españoles y los italianos, aunque dediquen algunas a discernir sobre todo, si las violas eran de mano o de arco, concluyendo, casi siempre que serían de mano, en vista a las preferencias musicales de Isabelle y al hecho de que también tocara el laúd<sup>789</sup>, aunque Woodfield llegara a suponer que estas violas eran de arco.

---

<sup>788</sup> Hay un laúd de este tipo representado por Ludovico Fiumicelli en *Madonna col bambino e i santi protettori di Padova*, 1537, col. Particular, Papua, Musei Civice.

<sup>789</sup> Ver: WILLIAM PRIZER, “Una ‘virtu molto conveniente a madonne: Isabella d’Este asa musicians”, *The Journal of Musicology*, 17.1, (1991), pp 10-49.

Fueran cuales fueren estas diferencias, que en el estado actual de los conocimientos no podemos aseverar sin riesgo de especulación, las preferencias por los laúdes de Isabella, pese a las reticencias iniciales de Lorendo de Pavía, son corroboradas por el mismo *mastri di lauti*, quien, una vez controlado el método de construcción, alababa sus cualidades. Sobre el grande dice: “a la spagnola, naturale de la vose, che credo certo che quela non abia maie sentito el meliore e, invero, a me me pare no ne avere maie sentito el melio”. Más adelante volvía a elogiar la personalidad sonora del segundo que construyó, destinado a Leonardo da Vinci: “naturale a la spagnola si de forma como de voice”. Manifestaciones en las que el laudero italiano, incide en la peculiaridad de las voces de estos instrumentos.

Dinko Fabris encuentra en el hecho de que España ocupara una posición hegemónica, como potencia dominante, razones para ser imitada, lo que de algún modo explicaría la receptividad italiana hacia músicas e instrumentos españoles<sup>790</sup>. Sin faltar fundamento a esta afirmación, no podemos dejar de puntualizar que en la documentación epistolar que estamos estudiando, se percibe una clara admiración por la calidad de los instrumentos españoles. Hemos de considerar el elevado grado de refinamiento artístico, intelectual y sensorial de estas personas cultivadas, Seraphino Aquilano, Leonardo da Vinci, Lorenzo de Pavía, Francisco II Gonzaga, marqués de Mantua y, sobre todo, Isabella. Su preferencia, por lo tanto, no estaría fundamentada en una tendencia de emulación cultural de lo español, sino en una clara preferencia estética por estos instrumentos. Una preferencia doble, tanto por la belleza de sus cuerpos físicos, como por la dulzura de sus voces. Pocas veces, en la Historia del Arte o de la cultura, encontramos testimonios tan autorizados sobre una preferencia estética, como en esta ocasión, tan avalados por autoridades artísticas dan destacadas. En este proceso receptor, Seraphino Aquilano y Lorenzo de Pavía, un músico y un laudero, ejercieron una función divulgadora en otros ambientes cortesanos de este tipo de instrumentos, avalados por la autoridad de sus mejores clientes, a su vez, verdaderos líderes de opinión altamente considerados.

---

WILLIAM PRIZER, “Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia, ‘Master instrumentd-Maker’”. En *Early music History*, vol 2, 1992, pp 87-127; LORENZETTI, Stefano, “Viola da mano” and “viola d’arco”: testimonianze terminologiche nel “Cortigliano” (1528) by Baltasar Castiglione, *Liuteria Musica e Cultura*, 1996, pp 2-23.

<sup>790</sup> FABRIS, Dinko: “Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell’Italia del Seicento”, en VENEZIANO, Giulia, coord. *Rime e suoni alla spagnola. Atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca*. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2002; Florencia 2003. Alinea (2003), p. 15-34.

La entrada de los modelos ibéricos, iniciada desde mucho antes, daría lugar en Italia a cambios estéticos, tecnológicos y de materiales (con preeminencia del ébano, como en España), que marcarían decisivamente la trayectoria posterior de la violería italiana, sentando las bases de un arte que allí tomaría nuevos rumbos a lo largo del siglo XVI. Será entonces, cuando los aportes hispánicos, unidos a otros de procedencia centroeuropea y, obviamente al sustrato local, se fundirían permitiendo la eclosión de la liutería italiana clásica.

Pero, como decíamos, Isabella d'Este, no solo buscaba laudes “alla spagnola”, también violas. Unos años más tarde, vuelve a interesarse por otra familia de instrumentos construidos “alla spagnola”, o “a la spagnola”. Esta vez, fueron las violas las que llamaron su atención. Encargó a Lorenzo que le construyera una viola de “hebbano schietto”, rogándole que utilizara todo su arte para lograr un bello instrumento que tocaría con sus propias manos: “Se mai usasti arte et diligentia in alcuno instrumento, usatila in questa viola che volemo usare cum le mane nostre”. En la carta de respuesta de Lorenzo, de 20 de septiembre, queda clara la identidad del instrumento: “una viola a la spagnola d'ebano”. Pero, de nuevo, Lorenzo, sin llegar a admitir tan abiertamente como en el caso del laúd, su desconocimiento sobre la construcción de estos instrumentos, empieza a demorar el compromiso, arguyendo la dificultad en conseguir en Venecia ébano adecuado para construir una viola. Dice encontrar uno bellísimo, pero al cortarlo por la mitad apareció rajado y no le gustó<sup>791</sup>. Siguió buscando por toda Venecia. Se sucedieron entre octubre de 1504 y septiembre de 1505 varias cartas, en las que Lorenzo siempre se disculpa por no encontrar el ébano a su gusto, pensando en sustituir el ébano por sándalo. Sorprende como en Venecia, una ciudad en la que gracias a su consolidado comercio de ultramar podría encontrarse casi cualquier cosa, no hubiera ébano adecuado. Sin embargo, la sincera correspondencia de Lorenzo, parece no dejar lugar a dudas al respecto. De nuevo, encontramos aquí la constatación de diferencias entre los conso-

---

<sup>791</sup> *Ibidem*, carta 95: Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este, septiembre, 20, 1504. sobre 1890, fol. 344.

“Inlustrisima et Ecelencisima Madona, a questi gorni pasati ebe una vostra e per quela vide como io dovese fare una viola a la spagnola d'ebano. E così io ò fato opera de trovare lébano e avevane trovato uno belissimo peco e fatelo segare per mità e trovalo guasto dentro con pato che, se non me piaceva, che li donase mezo ducato che in vero me doio asai a non trovare dito ébano. Ò cercato tutta Venecia, in efeto non me trovo che sia neto, è tuto con gropi: voli esere belo a fare una opera simile e molto me doio non lo trovo perché tutta la vita mia non pensa in altro che in fare cosa grata a la Ecelencia Vostra”.

lizados talleres españoles, bien organizados, en los que la compra de las maderas a través de los canales colectivos de los gremios permitía contar con ébano abundante y, todavía en estos años, únicamente procedente de África, con los incipientes talleres de los lauderos italianos no organizados corporativamente, careciendo de estructuras comerciales de abastecimiento. Esta peculiaridad italiana, agremial, al menos en los albores del arte de la liutería, sería un factor que en ocasiones, transcurridas algunas décadas, sumaría condicionantes en positivo. Los espacios teóricos vacíos, por la inexistente tradición gremial, irían siendo ocupados por las aportaciones individuales, fruto de la experimentación personal de algunos grandes maestros como Amati, creándose poco a poco nuevos referentes que iniciarían trayectorias de enorme calado en el arte de la liutería italiana. La singularidad de sus nuevas creaciones y modelos llegaría posteriormente a España, generando influencias de retorno como más tarde veremos.

En vista a la dificultad en la obtención del ébano, Lorenzo duda si construye la viola con madera de sándalo, pero teme que no termine de gustarle: “De sandelo non me piace niente, el perde el colore, tuta volta n’ò principiato una daltro legno la quale farò molto bela e pù ancora faco uno clavacimbalo grande con doi registri (sic)”. En diciembre de 1505, Lorenzo le escribe a Isabel la siguiente carta<sup>792</sup>:

“...ma non trovandome al presente qualque instromento masime la viola d’ebano quale me ordina la ecelencia vostra me vergogno a comparire avene a quela, ma Dio sa che e non è mio defeto: non ò maie trovato ebano che sia al proposito e tuta via faco diligencia de trovarene. Vero è che c’è uno che n’à uno peco, ma lo vole vendere tutto: Pesa forsa LXX livere e voli ducati XVIII del cento e ancora no me finise de piezre...”

Las claras preferencias por madera de ébano, destinada a la construcción de instrumentos elitistas, como veíamos en España, se reproduce en estos ambientes cortesanos italianos. La dimensión de las costillas de los laúdes permitía utilizar pedazos medios sin problema, sin embargo, los laterales de una vihuela de mano exigían trozos de mayor longitud y anchura. Cualquier violero español no habría tenido problema en utilizar los trozos pequeños a los que se refiere Lorenzo, construyendo una “vihuela de piezas”. Esta solución permitía, precisamente, utilizar trozos menores, incluso arbustivos, engarzándolos, como sucede, por ejemplo, en la vihuela Guadalupe. Pero Lorenzo no conocería estas técnicas. La elección de una madera sustitutoria, también exótica, procedente en este caso de la India, como era el sándalo, no llegaba a satisfacer las aspira-

<sup>792</sup> *Ibidem*, Lorenzo da Pavia a Isabella d’Este, enero, 9, 1506. Sobre 1441, fol. 402.

ciones ni de Isabel, ni de Lorenzo<sup>793</sup>. Pero Isabel, no dejaba de insistir<sup>794</sup>. Incluso se advierte en sus mensajes cierta ironía, como en la carta de septiembre de 1506, cuando le decía que si al ir a visitarla no sabía qué llevarle, que le trajera una viola<sup>795</sup>. Y en la misma carta, casi agotada la posibilidad de que su ansiada vihuela fuera de ébano, restaba importancia a esta preferencia, y permitía a Lorenzo elegir ébano o sándalo. Es en este momento, cuando advertimos de nuevo en Lorenzo cierta ocultación del problema real, que en definitiva era el desconocimiento de las técnicas necesarias para construir instrumentos “alla spagnola”. El 28 de septiembre, respondería a Isabella lamentándose de que ni el ébano ni el sándalo disponible le gustaban<sup>796</sup>. En la misma carta, informaba

---

<sup>793</sup> *Ibidem*, 103: Lorenzo de Pavía a Isabella d’Este, enero, 9, 1506, sobre 1891, fol. 402.

“Illustrisima et excelentísima Madona, per una vostra ò inteso quanto sia el Desiderio de avere la viola d’ebano overo de sandelo che invero oramaie me vergogno de la mia vergogna, me pare avere preso de la malatia de Giovane Belino; tutta volta sono sempre stà con speranca de gorno in gorno de trovare qualche belo peccio de ébano e così non questa speranca sono gonto fina a ‘st’ora. E in efecto cha à ébano non m’el vole taiare, per l’altra non c’è altro che uno che l’abia bono et è una stanga che pesa qualche otanta livere e non la vole taiare. Siché io torò un peccio de sandelo che sarà molto belo e così faco la forma che sarà la longeza de la corda como el liuto d’ebano. E faròla con ogne diligencia, remetendo ogne altra cosa, abanché con “sti fredi se pol mate lavorare. Spero poi de fare vedere una altra bella opera alla Signora Vostra, pensando sempre in fare cosa che sia grata a quella, come fidelísimo servitore.”

<sup>794</sup> *Ibidem*, carta 104: Isabella d’Este a Lorenzo de Pavia. mayo 11, 1506. Sobre 2994, Libro 18, fols. 90 rto, 91 vto. Después de comentar con Lorenzo otros asuntos, al final de la carta, Isabella le dice: “Raccortative di fare la nostra viola”.

<sup>795</sup> *Ibidem* Isabella d’Este a Lorenzo da Pavia a, septiembre, 23, 1506. Busta 2994, libro 19 fols. 17 rv.

Laurentino de Papia: Lorenzo, havemo inteso da Franceschino et da messer Zoane Francisco Valerio che voletti venire a visitarni et portarne alcune cose, tra quele è una viola. Vi aspettamo et vederemo molto voluntieri, ma desideraressimo che la viola fu se d’hebano o de sandalo, come più volte ve hebemo scritto, perché di altre siamo ben formite, havendo recuperato quella che ne fu robbata, nè de altre cha de hebano o sandalo, ne piaceria; nondimeno, como habemo dicto, la persona vostra nen serrà grata, volendo venire in qua, et perché habemo bisogno d’un pezzo d’ebano grande circa un pede per quadra et grosso più che si retrova, pergamovi ad volercelo comparare et mandare per el presente cavallaro, che ne fareti cosa acceptissima et benevalete. Mantua, XXIII septembbris 1506. (B. Capilupus)

<sup>796</sup> *Ibidem*, 114: Lorenzo de pavia a Isabella d’Este. septiembre, 28, 1506. Sobre 1891, fols. 318-319.

...E perché io ò mancato in far la viola d’ebano o de sandelo, zuro a Dio che maie non ò trovado ebano né sandelo che sia belo (...). Cercha a quella altra violeta che io ò fato, la causa fo questa: esendo Giovane Andelo (sic, i.e. Angelo Testagrosa) a Venecia, cercaba una viola picola per la Signoria de Madona Lionora, esendo el dio (i.e. dito) a casa nostra de condan Vianelo, ne vide una picola bona e se el prega che la volesse dare pagandela..., con el manego sotile, e questa si è la viola.

a Isabella que había vendido una pequeña viola con el mango delgado para Leonora, su hija.

Isabella el 8 de diciembre Acusa recibo de un laúd y recuerda de nuevo que le construya la viola; “Non vi scordati mo de fare la viola de sándalo cum el manico sutile, et atillata et pollita secundo el costume vostro”<sup>797</sup>, pero esta carta se cruzaría con el envío de la viola, efectuado el 12 de diciembre, carta en la que además de acompañar al instrumento, con las acostumbradas alabanzas, su autor presumía de construir varios laúdes para la duquesa de Ferrara y Tadeo Alban: “La viola farò trovaro (sic) uno belissimo peço de sandelo, e faròla con ogne diligencia: l’è vero che a l’invernada non me pervalio trop a lavorare, tutta volta aparegarò ogne cosa. E se pura a quella li piacese quela che è finita, la quale à una gentile voce molto arezentina e uno manicho molto gentile, l’è al comande (sic) di quela e quanto è al mondo.”<sup>798</sup> Pero, aunque no conocemos los comentarios de Isabella, este instrumento no le debió complacer. De las cartas de Isabella, deducimos que no faltaba humor ni inteligencia a la marquesa, cuando ya cansada de las claramente infundadas escusas de Lorenzo, le dice que su viola va para largo y le propone que la construya alternando listas de ébano y sándalo, pero que buscara la forma de iniciarla<sup>799</sup>. Pero Lorenzo prosigue buscando maderas sin encontrar ninguna adecuada<sup>800</sup>. Entre tanto, Lorenzo construye otros instrumentos y repara otros.

---

<sup>797</sup> *Ibidem* 123: Isabella d’Este a Lorenzo da Pavia , diciembre 8, 1506, sobre 2294. Libro 20, fol. 2.

<sup>798</sup> *Ibidem*, 124: Lorenzo de Pavia a Isabella d’Este , diciembre 12, 1506. Sobre 1891, fol. 327.

<sup>799</sup> *Ibidem*, 132. Isabella d’Este a Lorenzo de Pavia, abril, 20, 1507. Sobre 2994, Libro 20, fol. 43. P. 109.

“Rinchrescene che quel pezo di sandalo non ve sii reuscito bono perché veemo la viola nostra andare alla longa. Quando non trovasti tanto hebbano né tando sandalo, poteresti farla una lista de hebbano et una di sandalo et vedere ogni modo de darli principio”.

<sup>800</sup> *Ibidem*, 133:

Lorenzo de Pavia a Isabel d’Este, mayo 1, 1507, sobre 1891, fol. 360, p. 109.

“Per il tesorero mando l’altro peço de sandelo che má rechesto la Signoria Vostra, el quale è in soma beleca, quanto maie dire se potese, e belissimo colore et molto me doio che non sia sta’ bono per fare la viola e quando lo fece segare e che lo trovai guasto dentro me trova’tanto de mala volia che non poterei dire più. E da un tempo in qua non s’trouva più né ebano ne sandelo che sia al preposito per fare qualche belo labore...!”

*Ibidem*, 134: Lorenzo de Pavia a Isabella d’Este, junio 4, 1507. Sobre 1891, fol. 362.

“Quanto me doio a no potere trovare ebano né sandelo che cia al preposito per fare la viola. Veramente che comprai quello peço de sandelo che era la più bella cosa del mundo da vedere de volia e si me costa ducati 8. Non però mancho al contunevo de cercare e,

Son tantos los instrumentos de los que se hablaba en esta correspondencia, que no podemos descartar que entre ellos hubiera algunas vihuelas de arco, como, nos hace suponer lo contenido en la carta 136, donde Lorenzo, se queja del mal estado de una viola que había recibido, que debía abrir y “incadenarela”. Parece referirse a la *catena*, o barra armónica que recorría estos instrumentos bajo el eje central de sus tapas<sup>801</sup>. Esto habría dado respaldo a Woodfield, quien quería demostrar el interés de Isabella por los instrumentos de arco por haber encargado en 1497 cuatro “viole ovver lire” a un laudero bresciano. Estas violas, serían de arco. Sin embargo mantenemos todavía dudas al respecto. A continuación se registra la carta más concisa y precisa, la de mayor información sobre algunas características de estas violas, ya que en ella, Lorenzo explica con pormenor el alcance de su reparación:

“Illustrisima et Excelentissima Madona, per el portatore di questa mando la viola che ò concada. Era molto male condicionada. L`aio aperta e incadenada et era abasa`de corde, la bateva tuta su el fondo, l`ò alcada che adeso l` à la sua vose e aiusta`el manico e repolida tuta e incordada ala melio che s`à poduto. Non s`atrova corde per danari bone, de triste ce n`è asai. Apreso atendo a fare la viola de sandelo. Spero de fare una belissima cosa e bona per avere el sandelo in tuta ecelencia. . .”<sup>802</sup>

Pese a esta mayor precisión, no queda del todo claro que fuera de arco esta viola, ya que al decir “incadenada” podría referirse a una reparación de las barras armónicas de una vihuela de mano. Parece que el problema de este instrumento surgía precisamente por haberse despegado la tapa de una de las barras transversales, lo que ocasionaba que las cuerdas quedaran bajas. En la reparación, Leonardo consiguió elevarlas, evitando así que rozaran en el mango, limpiándola y encordándola.

Lorenzo por fin concluyó la viola de sándalo, en junio de 1508 y se la envió a Isabella, de nuevo no duda en elogiarla en los mismos términos que utilizara con su primer laúd “alla spagnola”: “la quale si è la pù bela e la meliore che abia maie fato”,

---

trovando cosa bona, la farò subito e, a un improviso che quela non el saperà, la portarò e quasi tengo certo che la serà così”.

<sup>801</sup> *Ibidem*, 136: Lorenzo da Pavia a Isabella d'Este, noviembre, 16, 1507. Sobre 1891, fol. 369.

“Illustrisima et Escentissima Madona, pero messer Giovane Francescho ò receuto la viola la quale è molto male codicionata (sic): bisogna aprilela ( sic) e incadenarela. La concarò bene e incordarela. Apreso, a questi giorno ò auto un belissimo peco de sandelo, pa pù bela cosa che abia maie visto: à beletisime mage et è per fare la viola, che la farò in tuta ecelencia. E per el portadore di questa mando una mostra de dito sandelo, che è una bela bachetina, e de quelo proprio che farò dita viola”.

<sup>802</sup> *Ibidem*, 137: Lorenzo de Pavia a Isabella d'Este, noviembre 27, 1507. Sobre 1891, fol. 370.

advirtiéndola de que la guardase bien, por ser delicada. Incluso le hizo una caja para protegerla , cubierta y forrada<sup>803</sup>.

La última carta en la que nos detendremos, es la que Lorenzo envió a Isabella el 6 de marzo de 1510, en la que le informa de que había enviado a Roma una viola para La duquesa de Orbino<sup>804</sup>, Leonor Gonzaga, hija de Isabella d'Este y Francisco II Gonzaga. Nacida en 1493, en 1510 tenía diecisiete años, recién casada con Francisco María I della Rovere, Duque de Urbino, a la vez, Leonor era sobrina del papa Julio II. Como su madre, Leonor era una humanista cultivada, amiga de Baltasar de Castiglione, Torcuato Tasso, entre otros literatos y artistas.

### V.1.3.- El retorno de influencias desde Italia hacia España en la segunda mitad del XVI y principios del XVII.

Los lauderos italianos (*mastri di liuti*) durante la primera mitad del siglo XVI, crearon tipologías de gran calado, especialmente entre las familias de los instrumentos de arco. Se configuraron morfologías propias a partir de las influencias a las que antes nos referíamos. Las familias del violín y de la viola da gamba ejercieron gran influencia en toda Europa y llegaron a España. Desde mediados del siglo XVI se detectan influencias de instrumentos italianos en la violería española. La incorporación de los nuevos modelos fue lenta y escasamente invasiva. Los nuevos instrumentos no llegarían a desplazar del todo a los castizos, conviviendo con ellos durante mucho tiempo. Incluso en el siglo XVIII todavía subsisten procedimientos y materiales típicos de la violería tradicional española, entremezclados con las nuevas aportaciones<sup>805</sup>. Un magnífico ejemplo de la pervivencia de la forma tradicional de construir instrumentos de arco es el conser-

<sup>803</sup> *Ibidem*, 138: Lorenzo de Pavia Isabella d'Este. Junio 27, 1508. Sobre 1891, fol. 376.

“Illustrisima et Excelentissima Madona, per el portatore di questa mando la viola de sandelo la quale si è la pù bela e la meliore che abia maie fato, como la Signora vostra vederà l'efecto e quela si degna de guarderela bene pe sotile. E ancora ò fato la casa de mia meno del tuto e coverta e fodrata diligentemente, e la saradura si gaba senca la gace e, quando se apre, la gave non dà salvo che meza volta. E se sono stà tado a fare ditta viola per quela, me perdoni e tanto pè che credo non averene maie fato opera che sia pù ala sastifacione dela Signoria Vostra quando serà questa. E sono pù gorni che stava per venire a fare ....”

<sup>804</sup> *Ibidem*, 150: Lorenzo de Pavia a Isabella d'Este, marzo 6, 1510. Sobre 1444.

(...) Apreso, a questi gorni pasati è sta`a Venecia el messer Piero Benbo, el quale molto se recomanda ala Illustrisima Duches d'Orbin e si ie la porta a Roma.

<sup>805</sup> Ver GANDARA, Xosé Crisanto: “El violón ibérico”, en Revista de Musicología, XXII/2 (1999), pp.123-163.

vado en el convento de la Encarnación de Ávila, con rasgos netamente hispánicos, o el violón de Domingo Román. Ambos cuentan con refuerzos de lino, a la antigua usanza española, en lugar de los tradicionales contraaros a la italiana,

La entrada de algunos modelos italianos, como el violín, se recoge incluso en las ordenanzas de Toledo, que establecían, como tercer instrumento de examen, un violín, según vimos, además de exigir conocer la forma de diseñar un juego entero “que son tiple tenor contalto y contrabaxo”. Pero la incorporación del violín no siempre contó con los beneplácitos de una sociedad acostumbrada a un sonido más dulce, menos estriidente, como veremos más adelante. Un sonido propio de la familia de las vihuelas de arco. En la reforma de las ordenanzas madrileñas de 1584, se incluyó en los exámenes, un violón a imitación de los extranjeros<sup>806</sup>. En 1587, “una vigüela de arco a imitación de las de Flandes”<sup>807</sup>; en 1653, “un biolon de arco a modo e imitazion de los extranjeros”<sup>808</sup>. Vemos pues cómo ya en el XVII, las modas europeas se iban imponiendo, pero sin lograr desplazar del todo las antiguas hechuras<sup>809</sup>.

Uno de los resultados de la entrada de modelos extranjeros, es la simplificación de tipologías, reduciéndose hacia unos esquemas casi inamovibles. La rica variedad de la vihuela de arco española, poco a poco daba paso a modelos muy repetitivos, pero a diferencia del resto de Europa, en España pervivieron muchas de las características genuinas. ¿Cuáles eran estas diferencias entre las vihuelas de arco españolas de raigambre antigua y los nuevos instrumentos construidos a imitación de los extranjeros? En los apartados precedentes descartamos las teorías que siguiendo la estela de Woodfield defendían una evolución lineal, demostrando la trayectoria, en paralelo de tipologías diversas en España, por lo tanto, resultaría excesivamente simplificador mantener la idea de la existencia de una “vihuela de arco” española, con personalidad única. No volveremos a reiterar sus diversidades, pero, a la vez, recordaremos algunos rasgos compartidos. Precisamente, la necesidad de la variedad, es uno de ellos, la exigencia de saber “crear” plantillas propias, a diferencia de la reiteración de modelos sin traza previa, con tan solo copiar plantillas ajenas. Y esto, en lo geométrico. En lo “arquitectónico”, resul-

<sup>806</sup> AHPM, t. 860, s/f. Ver BORDAS, op. cit., “Du violero au guitarro...”

<sup>807</sup> AHPM, t. 863, fol 467 v. BORDAS, *op.cit.*

<sup>808</sup> BORDAS, *op. cit.*, p. 33.

<sup>809</sup> Sobre este proceso, consultar a ROBLEDO, Luis, “Vihuelas de arco y violines en la corte de Felipe III”, en *España en la música de occidente*, vol. 2. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 63-76; REULA BAQUERO, Pedro, “El violón de Domingo Román (Valladolid, 1724), en *Anuario Musical*, núm. 64, enero-diciembre, (2009). Pp. 169.190.

tan meridianamente claras las evidencias de la ausencia de alma en casi todos los modelos ibéricos conocidos a través de la iconografía, al menos hasta mediados del XVI, y siempre en el siglo precedente. Los motivos de esta afirmación los encontramos en la variable ubicación del puente a diferentes alturas de la tapa y con frecuencia, a mucha distancia de los oídos, desde donde resultaría imposible instalarlas y, por supuesto, en las vihuelas cuya boca se cerraba con un lazo. La carencia de alma es así mismo obvia en las vihuelas de puente adherido a la tapa del instrumento. En estos casos, la presión de las cuerdas genera una tensión contraria, que no puede ser contrarrestada como en las de puente alto y suelto.

La arquitectura interior de las vihuelas de arco no puede contrastarse porque no se conservan ejemplares originales, más allá de la vihuela conservada en el convento de la Encarnación de Ávila, que contrarresta la presión con una tapa de gran espesor, sin cadena ni alma, reforzada interiormente con tiras de lino. Otras podrían tener una barra armónica longitudinal, muy probablemente situada bajo el eje de unión de las dos mitades de la tapa, como vimos en instrumentos primitivos italianos que se han conservado, e incluso, mediante barras transversales, similares a las de las vihuelas de mano.

Benjamin Hebbert publicó un pequeño artículo sobre las hipotéticas influencias de la escuela bresciana en España e Inglaterra<sup>810</sup>. En el contenido relativo a España, inicia su exposición afirmando “la viola en Italia tiene sus orígenes desde la llegada de la cultura española, a raíz de la expulsión de los judíos de España en 1492, del mismo modo, la adopción del laúd en Italia, en la tradición dominante de inicios del siglo XVI, llega a Italia en 1492, a través de inmigrantes alemanes que se establecieron en Bolonia, Padua y Venecia.” Ninguna de las dos afirmaciones tiene sustento. La primera, ya comentada en apartados precedentes, mantiene una hipótesis no documentada, la segunda sorprende. En Italia se llevaban siglos construyendo laúdes, “a la italiana”, como eran llamados por Isabella d’Este, en cuya correspondencia, por la que transitan docenas de laúdes, como hemos visto, no aparece ni una sola referencia a los instrumentos alemanes. Al contrario, Alemania fue receptora de la forma de construir laúdes en Italia y en España y reunió magníficos lauderos, pero esto sucedía en las primeras décadas del

---

<sup>810</sup> HEBBERT, Benjamin, "Influssi della liuteria bresciana in Spagna e Inghilterra," in DAS-SENNO, Flavio, coordinador: *Gaspar da Salò, architetto del suono*, Città di Salò , Cremona-books 2009, pp. 45-52.

XVI. Buena prueba de la consolidación del oficio en Alemania es la creación de un gremio de lauderos en Füssen en 1562. Los laúdes no entraron en Italia a principios del XVI, sino muchísimo antes e Italia y España, fueron las vías de transmisión de estos instrumentos hacia Centroeuropa, es decir, justo al revés. La tradición italiana en la construcción de laúdes anteriores se enriqueció con los aportes españoles, como demuestran las preferencias analizadas y también lo haría, con las posteriores influencias llegadas desde Alemania, pero convendría documentar mejor las fuentes que lo demuestran. En todo caso, fueron influencias puntuales, de ciertos lauderos en particular y no de una escuela o de una tradición amplia, común a un territorio y consolidada, con trayectoria histórica.

Las dos argumentaciones basan la comunicación organológica en la entrada de personas en Italia. Judíos españoles, que “llevarían” instrumentos y transmitirían técnicas; inmigrantes alemanes, portadores de conocimientos y laúdes. Una comunicación demográfica, por poderosa que sea, no prueba necesariamente una transferencia cultural tan importante como es esta, si no viene acompañada de documentos fehacientes que respalden el trasiego. No hemos encontrado ni un solo judío-violero en la España del siglo XV. El hecho de que la desgarradora expulsión de este colectivo tuviera consecuencias relevantes culturalmente, como la divulgación europea de un legado musical tan importante como el sefardí, no tiene por qué ir parejo de la transmisión, en paralelo, de la forma de construir unos instrumentos concretos.

De este supuesto infundado han surgido nuevas hipótesis indemostrables. No podemos, por ejemplo, dejar de recordar la teoría que busca conexiones familiares de la familia Amati con Cataluña. Ramón Pinto encontró, en sus ya citadas investigaciones sobre los violeros catalanes, una familia Amat. Conociendo la calidad del trabajo de Ramón Pinto y la prudencia en su emisión de hipótesis, no nos caben dudas de la seriedad de sus reflexiones, pero Ramón Pinto se quedó ahí, dejando una línea de investigación abierta y proponiendo a otros seguir explorándola, algo que merece la pena por la relevancia de las aportaciones de Amati al mundo de la luthería. El problema surgió después, cuando otros, partiendo de un supuesto axioma, vinculaban esta familia Amat, con los judíos que emigraron a Italia, sin que nada lo confirme. Así, el círculo queda cerrado con la emisión de una idea peregrina: “Amati era un descendiente de judíos catalanes, cuya familia de origen se llamaba Amat”.

Volviendo al artículo de Benjamin Hebbert, no podemos dejar de rebatir algunas hipótesis que trasladadas a círculos poco conocedores de las complejas interrelaciones

que se establecieron entre la violería española y la liutería italiana, podrían llegar a elevarse a la categoría de nuevos axiomas, similares a los ya comentados, con el riesgo implícito en la divulgación de afirmaciones infundadas y contradictorias. Hebbert afirma que con anterioridad a las propuestas de Sylvestro Ganassi, en su *Regole Rubertina* se construían instrumentos con “una gran cantidad de formas basadas en ideas empíricas, sin prestar atención a la “ciencia de la música”, que reconoce proporciones matemáticas inherentes a la armonía pitagórica”. Aunque asume que algunos instrumentos anteriores respetaban excepcionalmente ciertas proporciones, poniendo como ejemplo los dibujos de Arnault de Zwolle.

Ganassi propuso una serie de proporciones sobre la longitud y división de la cuerda, entrastado, posición del puente, longitud del mástil, etc, pero no llegó nunca a invadir los espacios reservados para la geometría de los constructores, por lo tanto, sus teorías no representaron avances sustanciales para los “matri di liuti” italianos. Los violeros españoles, ni llegarían a conocer su existencia. Por otro lado, Ganassi, no desarrolló su sistema a partir de la nada, teniendo en cuenta el importante legado del que bebió.

Hebbert describe las dos vihuelas de arco conservadas, una en el Tiroler Landesmuseum, de Innsbruck y otra en el Ashmolean Museum y decide atribuirles un origen español, por las taraceas. Completa su argumentación diciendo que “Los instrumentos están mal equilibrados proporcionalmente por contraste con el trabajo de Brescia”. Finalmente, Hebbert debió suponer que si estaban “mal equilibradas”, no eran brescianas, sino españolas. El sistema de proporciones, como hemos visto en los correspondientes apartados, era uno de los sustentos teóricos más desarrollados entre los violeros españoles y de largo recorrido histórico, muy anterior a los artesanos brescianos y, por supuesto, diferente.

Las taraceas de estos dos instrumentos, influidas de un modo definitivo por los modelos españoles, no son similares a las de la vihuela Guadalupe, con las que las relaciona. Son estrelladas, en lugar de las habituales taraceas subdivididas en dameros. No están repartidas sobre la tapa en los puntos habituales en la violería española. El trazado del cuerpo del instrumento tampoco responde a la tradición geométrica ibérica y su cuerpo está rodeado por filetes incrustados a la italiana. Su arquitectura también difiere ostensiblemente. Donde queda más patente esta distancia es en la solución utilizada para unir aros y cuello, no insertados en el zoque, como era frecuente en los instrumentos españoles. En conclusión, las violas referidas, son italianas. Preferimos respetar las re-

flexiones emitidas por Myrna Herzog sobre la autoría de estos dos instrumentos, atribuida a Domenico Russo<sup>811</sup>.

Hebbert, a continuación da por sentada una segunda verdad: Estas proporciones, de Ganassi, “estarían muy extendidas en los ambientes brescianos”. A continuación, añade: “El violón Gaspar da Salo en el Museo Ashmolean es un ejemplo importante de esta práctica. Cuando se expuso públicamente por primera vez por W.E. Hill & Sons, Alfred F. Hill escribió que el instrumento había sido adquirido en la catedral de Burgos, donde permanecía, presumiblemente desde el siglo XVI, perfectamente conservado”. Dando por sentado que los instrumentos españoles desconocían cualquier tipo de proporciones, tuvo que llegar a Burgos este instrumento de Gasparo da Salo, para que todo cambiara. Hebbert, llega a decir, entre otras cosas que preferimos eludir, que la vihuela Guadalupe “tiene proporciones incómodas para los estándares de Brescia”. Obvio, la vihuela Guadalupe, como hemos visto, tiene un sistema de proporciones antiguo, mucho más complejo, se construyó varias décadas antes y, además, es una vihuela de mano.

De la influencia de las violas da gamba italianas en la España de la segunda mitad del XVI no hay dudas, como es notorio y reconocible en la propia documentación gremial que hemos expuesto, pero no puede defenderse que los brescianos implantaran en España un primer sistema de proporciones, a partir de la compra de un instrumento por la catedral de Burgos, atribuido a Gasparo da Salo<sup>812</sup>.

#### **V.1.4.- Herencias e invariantes del léxico organológico español en Europa.**

Las aportaciones ibéricas que prevalecen y son adoptadas por los violeros de otros países se produjeron tanto en el campo de la morfología como en el de la ornamentación, pero no de un modo separado, sino como entidades complejas y unitarias. Al describir los recursos ornamentales ya explicamos esta idea. Estructura y adorno son inseparables en estadios concretos del desarrollo de los instrumentos musicales, especialmente en los siglos medios. La misma forma no respondía a un mero planteamiento funcional, sino que se configuraba teniendo muy en consideración condicionantes esté-

<sup>811</sup> Ver: HERZOG, Myrna, “Violin Traits in Italian Viol Building, Rule or Exception?” en COIN, Christophe y ORLANDO, Susan, directores: *The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*. Ensemble Baroque de Limoges. Magnano, Angolo Manzoni, 2000, pp. 145-164.

<sup>812</sup> El instrumento de Gasparo da Salo, al que se refiere Hebbert es una vihuela de arco conservada en el Ashmolean Museum.

ticos. En todo caso, para poder apreciar el alcance del legado español en la violería europea, recurriremos a detallar las aportaciones por separado.

Una de las innovaciones más determinantes, que ha marcado la personalidad de todos los instrumentos de arco de las familias del violín y de la viola da gamba, fue la que hemos venido llamando en esta tesis como “cintura aragonesa”. Esta solución, gestada a principios del siglo XV, fue tan acertada que ha pervivido hasta ahora en todos ellos. Condicionó, su propia sonoridad, al permitir que los cuerpos acústicos pudieran recibir mucha más presión vertical, por la solidez de las esquinas, a la vez que las tapas pudieron reducir su superficie con mayor libertad de la que permitían los instrumentos dotados de laterales enteros, es decir, los que vienen llamándose como con “forma de ocho”. La personalidad de estos instrumentos, así obtenidos, permitió a los compositores licencias imposibles de no haberse inventado esta solución. En conclusión, estamos hablando de un hito clave, aunque demasiado desconocido, para la historia de la organología y de la música, en definitiva, de la cultura.

La estructura que finalmente pudo obtenerse, gracias a este notable adelanto, llegó a invadir campos ajenos a los que motivaron su propia aparición. Desde el mismo momento de su invención, la “cintura aragonesa”, dio cuerpo también a otros instrumentos no tañidos con arco, sino con péñola, o pulsados con los dedos. Incluso sigue siendo adoptada por instrumentos contemporáneos que no son de arco, sin más motivo que el recuerdo de una forma que ya pertenece a la memoria colectiva, o mejor aún, a la *memoria cultural*, según concepto defendido por Jan Assmann<sup>813</sup>. Vemos así, un primer ejemplo de estructura originalmente creada para dar solución a un problema funcional, convertida en ornamento.

Otros elementos estructurales de los instrumentos ibéricos no tuvieron tanto recorrido como la “cintura aragonesa”, aunque fueran ensayados con desigual éxito en otros países. Por ejemplo, el zoque español. De incierto origen, este elemento estructural, se consolidó en España y llegó a convertirse en una de las claves de la personalidad de muchos instrumentos ibéricos. Según Moens, esta solución la compartían las violas flamencas<sup>814</sup>. Es más que probable que su origen se sitúe en las vihuelas de arco medie-

<sup>813</sup> ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Múnich, 1997. Un buen ejemplo de esta pervivencia lo encontramos en el famoso “bajo beatle”, de Paul McCartney.

<sup>814</sup> MOENS, Karel : “Violes ou violons”, en Musique, Images, Instruments. Paris, Revue Française d’Organologie et d’Iconographie Musicale, 1996, núm. 2, p. 21.

vales, muy extendidas por toda Europa y se conservase en Flandes y España, e incluso en otros lugares. Siendo una solución que en España se utilizó para resolver la unión del cuello y el cuerpo de instrumentos de cuerda pulsada y de arco, en otros países solo tuvo cierto predicamento entre los primeros, y aun así escaso. Prefirieron recurrir a la solución italiana, de la adhesión externa, con procedimientos heredados de los laúdes, que pegaban el cuello al zoque con una simple encoladura, necesariamente reforzada incluso con clavos metálicos.

Las soluciones europeas descritas, más allá de la repercusión en las formas geométricas finales de los instrumentos, condicionaron el propio proceso de la secuencia de la construcción de los instrumentos dentro de un concepto muy diferente del español. Permitían restauraciones razonables, sin ocasionar el daño irreversible que un instrumento construido con zoque español sufría, de sustituir el mango original por otro. Quizá la dificultad en la sustitución de mástiles pudo haber sido, precisamente, una de las causas de la escasez de instrumentos españoles originales conservados. Pero, a la vez, muchos instrumentos construidos con el zoque europeo, adulteraron su personalidad, sustituyendo con facilidad sus cuellos iniciales, por otros con mayor angulación, perdiendo gran parte de las esencias de su originaria naturaleza.

En lo ornamental, lo español, dejó herencias en ciertos esquemas geométricos de los lazos. El convencional cierre de los usos, mediante una figura en forma de pequeño corazón, flanqueado por dos círculos, se mantuvo como solución recurridísima en la lacería europea. Más recorrido incluso alcanzaron las composiciones derivadas de los primitivos “lazos de 36”. Derivados de una perfecta mezcolanza de composiciones geométricas mudéjares y tracería gótica, los lazos de 36, como vimos, se proyectaron hasta mediados, al menos, del siglo XVIII. Las habituales taraceas, incrustadas en la superficie de laúdes, vihuelas de mano, vihuelas de arco, salterios, arpas, incluso órganos y otros instrumentos, llegaron a invadir durante siglos los instrumentos europeos.

Aunque desde el punto de vista del instrumento como objeto, sin tener en consideración encordados y afinaciones, la influencia de la guitarra española debería incluirse en el mismo vector de proyección que la vihuela de mano. Los excelentes trabajos publicados sobre la materia aconsejan no invadir este campo ahora, por haber sido ya suficientemente explorado.

## V.2.- LOS INSTRUMENTOS MUSICALES COMO ALEGORÍA, METÁFORA Y SÍMBOLO.

Nos sorprende la ingente cantidad de textos escritos desde finales del siglo XV hasta mediados del XVII en los que los instrumentos musicales, y entre ellos, muy especialmente la vihuela, se convierten en objeto y sujeto de complejas tramas de semejanza. Las proposiciones vienen a heredar bagajes intelectuales de larga trayectoria histórica que en su mayor parte surgieron en la Antigüedad. Se emitían con el ánimo de dar explicación a diferentes conceptos abstractos. La vihuela se erigió en un recurso de enorme polivalencia, que utilizado desde diferentes perspectivas, vino a dar soporte material a ideas variadísimas.

Los campos del conocimiento que de un modo u otro fueron abordados con estas herramientas abarcaban un amplio espectro, que iba desde el cosmos en su conjunto, como unidad, al conjunto de sus partes individuales. Se dibujaron con ellas colectividades universales como la sociedad, la república, la iglesia. Otras veces, en las que siempre estuvo presente la vihuela como referente necesario, se observaba o analizaba la personalidad de entidades individuales, como el cuerpo o el alma humanos, la figura del gobernante, del confesor, del inquisidor, del poeta... No se eludieron objetivos más ambiciosos, como las pretensiones de perfilar la imagen de un Dios músico, a veces, otras instrumento; o incluso pretendiendo demostrar su propia existencia.

Los intelectuales recurren a estas figuras dentro de estudios teológicos, filosóficos, o con intención propagandística. También se utilizaron reiteradamente en muchas composiciones literarias. Todo este corpus documental nos interesa de un modo indirecto. No pretendemos profundizar en el análisis del pensamiento del que surgen o al que testimonian, tan sólo observaremos los instrumentos musicales que utilizados en estos textos como objetos de múltiples referencias, se transforman ahora para nosotros en sujeto principal, a este lado del espejo. De alguna forma enriquecen el conocimiento que tenemos sobre ellos, como objeto y contextualizan el ambiente intelectual coetáneo.

Las figuras que se utilizan suelen pertenecer a las categorías de semejanza que Foucault recoge de Pedro Gregorio: la *Amicitia*, *Aequalitas*, *Consonantia*, *Concertus*, *Continuum*, *Paritas*, *Proportio*, *Similitudo*, *Coniunctio*, *Copula*, entre otras. Los cuatro principios claves de la semejanza habituales en el Renacimiento, para Foucault son la

*convenientia*, la *aemulatio*, la *analogia* y la *sympathia*<sup>815</sup>. Sin entrar en la averiguación de la categoría o categorías entrelazadas a las que pertenece cada caso, nos servirán de algún modo para desentrañar los sistemas de entendimiento y comprensión que originaban cada una de las imágenes que recogemos. Se advertirá que participan de un pensamiento muy extendido a nivel europeo, pero indagaremos los rasgos más personalizados dentro de los territorios ibéricos, asociables a ciertas mentalidades y a instrumentos concretos que participan de esta peculiar gramática.

Aun reservando un espacio a la prudencia, no podemos dejar de imaginar las influencias que estos intelectuales ejercerían en los constructores. Se trata éste de un asunto imposible de constatar documentalmente, pero resulta evidente la relación directa que mantendrían con los creadores de los propios instrumentos. Hemos de considerar que la mayor parte de estos pensadores eran clientes ordinarios de los talleres, relación habitual a lo largo de la historia, consecuencia del permanente diálogo que ha existido siempre entre músicos y violeros.

Las relaciones que se establecen en estos textos nos aproximan a algunas ideas claves, que, en general, recuerdan algunos principios neoplatónicos muy reiterados por humanistas y religiosos. En su mayor parte describen vínculos intelectuales diversos entre la divinidad y el orden que rige el universo. En otras ocasiones los instrumentos son utilizados como eslabón de una cadena infinita que une todos los niveles de la creación. Aparecen algunos instrumentos como reflejo de la armonía del mundo, o incluso símil del ser humano, en las dos direcciones de identidad posible, hombre = instrumento musical; instrumento musical = hombre. El concepto de perfección no encuentra otra mejor representación que la que le brindan los instrumentos musicales y, en este intento, será la vihuela la protagonista indiscutible.

Estos textos surgen desde el anhelo de descifrar misterios, desde la búsqueda del conocimiento del cosmos, de la divinidad, del propio ser humano. Nos ayudarán a contextualizar las mentalidades de la clientela elitista-intelectual de los talleres, por una parte y, por otra, a entender las formas de comprensión de la esencia y significado de los instrumentos, adentrándonos en valores que transcinden el mero uso musical.

---

<sup>815</sup> FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. Trigesimosegunda edición en español. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S.A, 2005, pp. 26-38.

### V.2.1.- El universo como instrumento musical y las vihuela como símil de la unidad y armonía del cosmos.

El pensamiento armonista que se palma en numerosos textos religiosos y filosóficos recurre con frecuencia a la vihuela como la imagen más apropiada para significar el orden cósmico y la relación entre sus partes. Ramón Llull recordaba lo que Homero llamaba “cadena aurea del mundo, cinturón de Venus”<sup>816</sup>. Alfonso de la Torre, en este pasaje de su *Visión delectable*, describía así el encadenamiento entre las cosas naturales:

De la música et de su utilidad et de sus inventores et de su manera.

Andada la sexta jornada, fueron subidos ya en somo de toda la altura del monte et comenzaron á oir sones de armonía muy suave, tanto que bien creyeron ser allí el paraíso terrenal, del cual habían habido las nuevas. Y estando maravillados de la meliflua dulzura de tanta diversidad de sones et tanta concordia de voces, súbitamente les aparesció una doncella, con tanta excellencia de alegría en la cara, que bien representaba el lugar de donde venía. Aquesta doncella era clavera de una puerta, por la cual entraban al sagrado monte. Y la célica doncella tenía en la mano una vihuela (de arco??) y en la otra mano unos órganos manuales y desque aquí fueron llegados et por la doncella receñidos después que deletable reposo hobieron receñido los dos sentidos mejores pre-guntada la causa de su oficio et morada, la doncella les habló en la siguiente forma. “Ya habéis sabido cómo las cosas naturales son encadenadas et ligadas por una muy ingeniosa armonía, así las commixtas (conviene á saber, las congeladas), como todas las otras complexionadas et organizadas, pues como los elementos sean ligados por esta manera et los cuerpos de todas las cosas compuestas, necesario fué preceder el artificio de saber las proporciones semejantes. Tanta es la necesidad mía, que sin mí no se sabría alguna sciencia ó disciplina perfetamente. Aun la esfera voluble de todo el universo, por una armonía de sones es traída et yo soy refection et nudrimento singular del alma del corazón et de los sentidos, et por mí se excitan et despiertan los corazones en las batallas y se animan et provocan á causas árdidas et fuertes, por mí son librados et relevados los corazones pensosos de la tristura y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mí son excitadas las devociones et afecciones buenas, para alabar á Dios sublime et glorioso, et por mí se levanta la fuerza intelectual á pensar, transcendiendo las cosas espirituales bienaventuradas y eternas”<sup>817</sup>

Una cadena que encuentra en cualquier cordófono, una de sus mejores representaciones. Porta llegaba a equiparar el hilo de relaciones que se establecen entre las diferentes partes del universo con la cuerda de un instrumento musical, que al vibrar, afecta al todo. Esta analogía llegaba finalmente a identificar al universo con un instrumento

<sup>816</sup> “El vínculo de la concordancia traba lo sumo con lo ínfimo; hay cierta universal amistad en las cosas, de la cual todas participan, y por eso algunos, entre ellos Homero, llaman a ese nexo, cadena aurea del mundo, cinturón de Venus, o sea, vínculo natural y simbólico de la armonía que las cosas tienen entre sí”. Citado por MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas de España*, Madrid, CSIC, 1993, p. 405.

<sup>817</sup> TORRE, Alfonso de la: *Visión delectable de la filosofía y las artes liberales*, en Biblioteca de Autores Españoles, Capítulo VI, Madrid, 1855, p 319. El texto, según Capmany, debió escribirse entre 1436 y 1437, aunque la primera edición no se publicaría hasta 1480.

músico<sup>818</sup>. En esta línea encontramos algunos ejemplos planteados casi siempre desde la misma perspectiva, que ve en el universo a una gran vihuela. Juan de Ávila, reconociendo esta identidad, agradece que el universo sea multicolor, en una diversidad enriquecedora semejante a la música suave de la vihuela, fruto precisamente de la presencia de diferentes cuerdas, emisoras de variados sonidos<sup>819</sup>. En él y otros textos similares, la vihuela se convertía en un referente muy recurrido como sujeto y objeto de identidad, reflejo, metáfora, símbolo, o cercanía. Se configuraba así como un recurso polivalente y multifacético, con amplias posibilidades. Iniciaremos la exploración de las utilidades intelectuales de la semejanza de la vihuela, con el siguiente texto de Fonseca,

Enfin, todo el estudio y el sudor de la poesia, se endereça a imitar la naturaleza, y a su autor, que crio todas las cosas en numero sonoro, peso y medida; pensamiento que trato el doctisimo maestro fray Luis de Leon, en el segundo capitulo del libro de sus Cantares. Essa tambien fue la razon, por que Quintilieno, refiriendo opinion de Pytagoras, y de todos sus discipulos, dize que el mundo es una musica sonora, y que todas quantras criaturas estan esparcidas por la anchura y redondez del universo, son cuerdas que hazen dulce consonancia y armonia, y que la industria humana invento despues la vihuela, y los demas instrumentos acordados, a imitacion de la musica universal<sup>820</sup>

Fonseca, con reflexiones en la misma línea de la *mímisis* aristotélica, intentaba explicar el proceso creador de los instrumentos en general y de la vihuela en particular a imitación del universo, como instrumento musical cósmico. Dentro de esta cosificación del cosmos, de esta forma de concretarlo en una vihuela, surgieron diferentes variantes. Nos interesa especialmente la predominante, por ser la más reiterada. La vihuela entendida como *la universidad de las cosas junta*, según la refería acertadamente Fray Diego de Estela. En esta visión, la vihuela-cosmos es magistralmente tañida por la mano de Dios. El orden, la armonía y concierto del universo, para Estela, es música acordada, en admirable consonancia y proporción<sup>821</sup> y este universo perfecto encuentra su mejor imagen en una vihuela:

<sup>818</sup> “Por lo que se refiere a su vegetación, la planta convive con la bestia bruta y, por el sentimiento, el animal brutal con el hombre que se conforma con el resto de los astros por su inteligencia; este enlace procede con tanta propiedad que parece una cuerda tendida desde la primera causa hasta las cosas bajas e ínfimas, por un enlace recíproco y continuo; de tal suerte que la virtud superior al expandir sus rayos vendrá al punto en que si se toca una extremidad de ella, temblará y hará mover al resto”. PORTA, G. *Magiae naturalis*, 1589, Ruán, 1650, p.22.

<sup>819</sup> AVILA, Juan de, *Obras del venerable maestro Juan de Ávila*. Tomo octavo. Madrid, Andrés Ortega, 1769, p.293.

<sup>820</sup> FONSECA, Cristobal, *Tratado del amor de Dios*, Toledo, Tomás Guzmán, 1598, p.5.

<sup>821</sup> Boecio, en *De musica*, 1.3 y 8, PL 63, cols. 1.172, 1.173 y 1.176 desarrolla algunas reflexiones respecto a la consonancia que se asumieron por muchos pensadores posteriores, Humberto Eco, las presenta en la siguiente recensión: *Consonantia, quae omnem modulationen regit, prater sonum fieri non potest...Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta*

Cada cuerda de la vihuela suena dulcemente pero todas juntas hacen suave melodía. Cada criatura por si sola me representa tu infinito Poder y Bondad inefable, pero consideradas todas juntas y mirando la orden del Universo ponen extraña admiración. Con tu orden persevera el día porque todas las cosas te sirven. Quando el diestro tañedor pone en proporción las voces contrarias y diversas de las cuerdas de el instrumento, aunque no le veas, le juzgas por grande en su arte. Si miras alma mia à todo lo criado hallaras maravillosa consonancia en las cosas contrarias unas de otras pues los elementos con tener qualidades contrarias no pelean unos contra otros ni las cosas baxas contradicen à las altas pero todas concuerdan y hacen música de inestimable proporción y concierto moviendolos la mano de aquella Sabiduria infinita de tu Dios. Este Señor, teniendo como vihuela la universidad de las cosas junta las cosas celestiales con las terrenales y las universales con las particulares<sup>822</sup>.

La consonancia de los contrarios, a que se refería Fray Diego de Estela, no es más que una versión de la tradición antes recogida por Escoto de Erígena en su *De divisione naturae*<sup>823</sup>. Se trataba de un concepto extendido en la literatura que ahora cobraba nuevo vigor y encontraba en la vihuela un excelente recurso. Unas veces, como nexo entre las cosas universales, otras como elemento aglutinador de las particulares e incluso como vehículo de comunicación y unificación de las superiores con las inferiores.

Como nexo de las cosas terrestres con las celestiales es utilizada por Pedro Valderrama, atribuyéndole la cualidad de hacer paces y conciliar el amor: “Dedicáronla a Febo, que es el Sol, a quien pintavan con una vihuela, porque templava las cosas inferiores con las superiores, porque con esta paz y concordia se conserva el armonia del mundo”.<sup>824</sup> En esta misma línea, la vihuela aparece en manos de Apolo para representar la unión de las cosas inferiores con las superiores en el Vergel de plantas divinas, de

---

*concordia...Consonantia est acuti gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.* “La consonancia que gobierna todas las modulaciones musicales no puede ser obtenida sin sonido (...). La consonancia y la concordia de voces diferentes se reduce en la unidad (...) La armonía es una mezcla de sonidos agudos y graves que alcanza suavemente y uniformemente al sonido.” ECO, Humberto, *op.cit.*

<sup>822</sup> ESTELA, Diego de, *Meditaciones devotissimas del amor de Dios*, Barcelona, Imprenta de Jaime Sendrat, 1578, p. 8

<sup>823</sup> Umberto Eco resume así esta concepción, en Erígena: “Escoto Erígena nos habla de la belleza de la creación constituida por el consonar de los semejantes y desemejantes, en una armonía cuyas voces, escuchadas aisladamente, no dicen nada, pero fundidas en un único concierto consiguen una natural dulzura” (*De divisione naturae* II, PL 122). Estos discursos pertenecen de lleno a una larga tradición platónica que enlaza con Honorio de Autun, *Liber duodecim quaestium*, (PL 172, COL. 1.179), quien explica que el universo está dispuesto en un modo semejante a una citara, *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia*. ECO, Humberto: *Arte y belleza en la estética medieval*.

<sup>824</sup> VALDERRAMA, Pedro: *Primera, segunda, tercera parte de los exercicios espirituales para todas las festividades de los Santos*. Madrid, Imprenta de Alonso Martín, 1608, p. 51.

Ramón Tomás<sup>825</sup>. La imagen pronto se extiende con significaciones religiosas, en la misma obra y al hablar de San Vicente Ferrer, en cuanto a pacificador y aglutinador, Tomás llega a identificarlo como *Vihuela y Sol de la Iglesia*<sup>826</sup>.

Otras veces el simbolismo se ampliaba a la concordancia del universo. Alonso Tostado, obispo de Ávila explicaba el sentido emblemático que la vihuela adquiría en manos de Apolo:

“... por esto, entre los antiguos le ponen tres señales a Apolo, que eran vihuela, escudo y saetas. Poniasele vihuela para significar la consonancia de los movimientos de los Cielos, los quales templa el Sol, según que en la vihuela se hazen sones de buenas consonancias y assi le significan ser Sol y Dios del Cielo. En quanto tiene Escudo, se significa Dios de la tierra y que ampara, cubre y defiende a los hombres: Saetas tiene para significar que tiene poder en los Infiernos”<sup>827</sup>.

En su función mediadora entre los elementos mundanos, una supuesta vihuela templada, pintada por los antiguos egipcios en sus jeroglíficos, según Tapia, significaba la paz, concordia y amistad, así como la uniformidad que debe haber entre los ánimos y los corazones de los hombres:

Porque vos aveis templado esta vihuela que antes disonava porque la prima del amor propio, estaba subida, queriendo tomar vengança y hazia mala musica; estava sin trastes; tenianla echada a perder con la antigüedad, mas despues que vos aveis concertado las cuerdas de vuestros divinos preceptos en su punto...<sup>828</sup>

---

<sup>825</sup> TOMÁS, Ramón: *Vergel de plantas divinas*. Barcelona, Gabriel Graels, 1611, pp.118-119:

“Dize Clemente Alexad. Li. 5. Stromat, que dixo Cleanto filosofo, que al dios Apolo (por quien los antiguos entendian el Sol) le dedicavan la viguela, porque Iubar in oriente fulciens mundu veluti pulsans in cencium amtum q; cursum lucem dedicit. “Porque Assí mismo como el que tañe una viguela, ya bajando unas cuerdas, ya subiendo otras, las ponen en concordia y paz, de manera que haze admirable son y concordia. Assí el Sol, ya subiendo unhas vezes, ya baxandose otras, con su luz viene a concordar las cosas infimas con las supremas, de manera que se viene a conservar paz y concordia entre los elementos y la tierra. Assí Moysen, como si Dios y el pueblo fuera todo una viguela, ya subiendo a unos, ya baxando a otros, todo el dia se la yva en templar a Dios con los hombres, y a los hombres con Dios. De la suerte tambien que el Sol pacifica y concuerda el cielo con la misma tierra. Por lo qual con razon le ponen un rostro de Sol (que quien haze su officio, ha menester que tega (sic) su apariencia).”

<sup>826</sup> TOMAS, Ramón, *op.cit*, p.304:

“Assi como el que tañe una viguela; ya baxando unas cuerdas; ya subiendo otras, las pone en paz, y suave punto; y hazen regaladissima musica; assi el Sol; y assi Vicente, como Vihuela y Sol de la Iglesia, la pone en paz, quita la disonante cisma, apazigua los bandos, y las almas enemistadas con Dios, las hace sus amigas.”

<sup>827</sup> TOSTADO, Alonso: *El tostado sobre Eusebio, mineral de letras divinas y humanas en la Historia General de todos los tiempos y reynos del mundo*. Madrid, Francisco Sanz, 1679, p.237.

<sup>828</sup> TAPIA DE LA CAMARA, *op.cit*, *Discursos predicables de diversos tratados*, Juan de Sarria, Madrid, 1604.p 425.

En definitiva, estos ejemplos son diferentes manifestaciones de planteamientos entrelazados con tres grandes tradiciones: la armonía universal pitagórica; la teoría de la lira cósmica y el universo como instrumento musical. Ficino adoptó de Plotino y Al-Kindi<sup>829</sup> una cosmovisión en la que los movimientos del mundo superior conectaban con las cosas sublunares, a través del principio de vibración por simpatía. Scoto Erigena en su *Divisione naturae*, redunda en el concepto del concierto de lo semejante y lo diferente.

La cítara neoplatónica, heredera de este amplísimo bagaje, se convierte ahora en vihuela y la peculiar disposición de este instrumento permite ampliar exponencialmente los resultados de su metaforización, llegando incluso a servir para la exposición de todo lo contrario, es decir a la repulsa entre contrarios. Entre los ejemplos más reiterados de este nuevo significado destaca la utilización de una vihuela encordada con tripas de lobo y de cordero, que se convierte en instrumento inservible, por ser animales que simbolizan dos puntos extremos y contrarios, como pueden ser la amistad y la adulación, la bondad y la maldad, etc<sup>830</sup>. Lope de Vega llega incluso a ironizar sobre el concepto de unidad de semejantes y desemejantes. Una cuerda prima se queja de que el músico Apolo la toca mucho más que a un bordón, pese a ser mucho más frágil:

“Un Griego antiguo escribio/que a la viguela de Apolo/saltò la prima, y que solo/a quexarse del subio./Justicia, eternos juezes/dixo al trono de Marfil/que siendo la mas util/me toca Apolo mas veces./Todos sus redobles son/en mi flaqueza, y no advierte/en tocar mas la mas fuerte,/pues menos toca el bordon./Que no tengala razón po- ca,/cuando su canto celebre,/de que alguna vez me quiebre,/pues tantas veces me to- ca./Dando con esto a entender/(comparación extremada,)/que en la cuerda más delga-

<sup>829</sup> PRINS, Jacomien: *Echoes of an Invisible World. Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on cosmic order and music theory*. Leiden, Koninklijke Brill NV, 2015, p. 229.

<sup>830</sup> Algunos ejemplos de este uso, entre muchos otros, los encontramos en los siguientes textos: “Si se hacen cuerdas de vihuela la tripa del lobo y de oveja, es imposible templarse, y hazerse consonancia de ellas” (MEXIA, Pedro: *Silva de varia lecion*. Amberes, Martin Nutio, 1593, p.523.);...” mas de diferentes cuerdas hechas de tripas de ovejas, y de lobo, que puestas en una vihuela dizen ser imposible poderse templar, ni concordar” (PINTO, Fray Héctor: *Imagen de la vida christiana*. Alcalá de Henares, Ioan de Barma, 1595.); “Y dizen algunos, que si de una tripa de lobo se hazen cuerdas para un instrumento y se pone alguna de ellas en la vihuela, o laud, donde estan las demas que son de carnero, o ovejas, o corderos que reconocien las otras cuerdas a las del lobo de puro miedo quedan mudas y no suenan en el instrumento” (PEREZ DE HEREDIA, Fray Miguel, *Libro de los sermones de los santos, cuyas fiestas celebra la Iglesia por todo el discurso del año*. Salamanca, Antonio Ramírez y Pedro Cosío, 1605.); “Si en una vihuela o guitarra pusieses una cuerda de lobo, y las demás de oveja, solamente la de lobo sonará, y las demás no harán consonancia, ni se oirán” (LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las emblemas de Alciato*. Valencia, Jerónimo Villagrassa, 1670, p. 583.).

da,/y sutil, que es la muger,/pone un hombre tanto honor,/confianza, amor, verdad,/cuidado, gusto, lealtad,/recato, hacienda, valor,/que no es mucho si le toca/tantas veces, que la pierda,/y rota en partes la cuerda,/venga a parecernos loca”.<sup>831</sup>.

### V.2.2.- Vihuelas como imagen del alma o del cuerpo humano perfectos.

La vihuela es utilizada como la analogía de un alma por naturaleza perfecta. Se convierte así en una imagen muy socorrida al servicio del innatismo moral, heredero de un largo debate neoplatónico<sup>832</sup>. De alguna forma, la vihuela viene a reflejar la perfección de lo inmaculado y puro, anterior a su presencia en el cuerpo, que a su vez se asemeja al músico que la tañe. Fonseca no duda en decir que “El hombre salio de sus manos como una vihuela templada de la mano de un musico eminentisimo. La voluntad hazia consonancia con el entendimiento y las potencias inferiores con las superiores y assi Platon, como refiere Aristoteles, llamo al alma numero sonoro, y musica concertada”<sup>833</sup>. Concluye diciendo que la industria humana inventó la vihuela imitando esta perfección.

El teólogo Alonso Villegas, comparaba el alma de un fraile menor, Fray González Sánchez y la de otros hombres, con vihuelas mal templadas. Hacían mal sonido, pasando la vida como si fuera un sueño improductivo, sin hacer buenas obras ni acordarse de Dios. Fray González sufrió una grave enfermedad, que superó, pero que templó su alma, como una vihuela que tras ser afinada hace un sonido “muy bueno y sabroso”<sup>834</sup>. Tras ella, Fray González se convirtió en un hombre bueno y virtuoso.

Al comparar el alma con la vihuela, Basilio Ponce encuentra imágenes muy socorridas que le permiten efectuar varios símiles en paralelo. En primer lugar, el alma es una vihuela perfectamente templada al salir de las manos de su creador, haciendo maravillosas consonancias. Los pecados van desafinándola, actuando el cuerpo como músico torpe (lo llama *ignorante músico y cencerreador*). De nuevo la vihuela, o salterio, o cítara, debe ser afinada<sup>835</sup>.

<sup>831</sup> VEGA, Lope de: *Tercena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. (Santiago el Verde)* Madrid, 1620, Viuda de Alonso Martín, pp.109-110.

<sup>832</sup> Sobre el innatismo moral y el desprecio por el cuerpo, en López Pinciano y el Maestro Oliva, ver: FERRERAS, Jacqueline: *Los diálogos humanísticos en el siglo XVI en lengua castellana*, pp.197-198.

<sup>833</sup> FONSECA, Cristobal: *Tratado del amor de Dios*, Toledo, Tomás Guzmán, 1598, p.6.

<sup>834</sup> VILLEGRAS, Alonso: *Flos Sanctorum*. Tercera parte. Barcelona, Joan Pau Menescal, 1588, p. 29.

<sup>835</sup> PONCE DE LEÓN, Basilio, *De la primera parte de discursos para todos los Evangelios*, Salamanca, Antonia Ramírez, 1606, pp. 698-699.

Fray Luis de Granada identifica al corazón humano con un instrumento de la música celestial, redundando en la concatenación *aurea* de la que hablábamos arriba, pero, a la vez, ve en el corazón, un instrumento para tañer la música innata en el alma<sup>836</sup>, tan fácil de corromperse como una vihuela destemplarse<sup>837</sup>. Aquí, de algún modo, la concepción del alma, se aproxima a la concepción de los peripatéticos Aristoxeno de Tarento y Dicearco de Mesina. Arisoxeno, considerado una autoridad en materia musical, había sido también discípulo de la escuela pitagórica. Definía al alma como la armonía del cuerpo, mientras que Dicearco decía que el alma es una armonía y el cuerpo una lira<sup>838</sup>. En estos dos filósofos, el alma sería un accidente, no una sustancia, como la armonía que produce la lira<sup>839</sup>.

En el capítulo II, “De cinco partes que puede tener la oración”, Fray Luis de Granada aconseja que antes de iniciarla, hay que “aparejar el corazón para aquel sancto ejercicio, que es como quien templa la vihuela para tañer”<sup>840</sup>. Más adelante, cuando se pre-

---

Horacio le parecio que harta razon auia de podernos reyr de un tañedor que queriendo enmendar un golpe que dio mal en la vihuela boliese a errar muchas vezes en la misma cuerda. Qui sape (sic) chorda aberrat tadem Y siendo vuestra alma la vihuela “Exurget Pasalterium et cithara” que salio de las manos de aquel divino músico tan bien templada que hazia marauillosas consonancias y por vuestros pecados se ha destemplado el instrumento, y aveys hecho mil malas consonancias, como ignorante músico y cencerreador, volver a cencerrear de nuevo no os parecerá manifesto desastino.

<sup>836</sup> GRANADA, Fray Luis de: *Obras de Fray Luis de Granada. De la oración y consideración*. Madrid, Biblioteca de autores españoles, tomo octavo. 1850, p. 101.

Porque así como para tañer en una vihuela ó en otro cualquier instrumento es menester que este primero templado y dispuesto para que se pueda bien tañer en él así pues nuestro corazón es el principal instrumento desta música celestial es necesario que esté primero templado y aparejad, porque de otra manera no podrá haber música concertada en instrumento desconcertado

<sup>837</sup> *Ibidem*, p. 101:

...dicen que la leche y también algunos otros manjares son delicados, que el aire basta para corromperlos; y de la vihuela dicen que el frío y el sereno bastan para destemplarla; pues muy más delicado es sin duda el corazón del hombre y menores causas bastan para destemplarlo

<sup>838</sup> PATRIZI, Francisco, *Nova de universis philosophia in qua aristoteliza methodo*. Ferrara, Benedictum Mammarellum, 1591, p. 9.:

Sicut etiam composition cordarum quam sequitur concentus organi musici, non sit a seipsa sed a musico. Cordae siquidem componuntur, non autem se component, quae est operato ignobilis. Similiter si anima sit composition corporis, cum haec fiat a corpore, sequitur quod anima fiat a non anima, quoque entia sint se priora comparatu solo, non producitur autem forma absque anima formatrice, alioquin fieret a casu, quod est impossibile rebus particularibus universalibusque. Anima itaque non est composition corporis.

<sup>839</sup> CAPELLETTI, Angel, *Notas de filosofia griega*. Caracas, Equinoccio, 1990, p.70.

<sup>840</sup> *Ibidem*, p. 10.

gunta por el tiempo que debe durar la oración cada día, dice que no menos de hora y media o dos horas. Insiste de nuevo en la media hora previa que debe dedicarse a la preparación, al igual que el tiempo que requiere una vihuela para templarse bien, “a la que muchas veces se dedica más de media hora en templarse”<sup>841</sup>.

Fray Juan de Sagastizaval, aconsejaba “aparejar” el alma antes de la oración y pone el ejemplo de que si entraran dos músicos con dos “vigüelas” a tocar a un rey, el uno con la vihuela templada y el otro no, el primero hará buena música y el segundo no, de igual forma si dos personas que se dirigen mediante la oración a Dios, solo el que lleva su alma ”apercibida a hablar con Dios”, hará buena música, sin embargo, el otro parecerá que tienta a Dios<sup>842</sup>.

La analogía corazón-vihuela se extiende al cuerpo-vihuela en imágenes variadas. Una de ellas, plantea un símil entre las cuerdas de la vihuela y el cuerpo humano. Las primeras no pueden estar preparadas para emitir sonido alguno, mientras no estén muy curadas, completamente secas y despojadas de todas las impurezas con las que sale la tripa del vientre del animal y “aun después han de estar bien torcidas y estiradas”, al igual, el cuerpo no está preparado para la música de la oración, si está regalado, harto de vino o de diversos manjares<sup>843</sup>. En el tratado segundo, “De la virtud del ayuno y asperezas corporales”, vuelve a comparar el acto de templar la vihuela, con el hombre templado por el ayuno y la abstinencia “porque de otra manera, estando el cuerpo cargado de mantenimiento, no está el espíritu hábil para volar al cielo”<sup>844</sup>. Fray Luis de Granada no deja de explorar las cualidades de la vihuela, que le ofrecen una despensa muy variopinta de similitudes. En el “Onceno impedimento, de la mala disposición y flaqueza del cuerpo”, Fray Luis de Granada compara en esta ocasión al cuerpo humano con una vihuela, desde un nuevo punto de vista. Al igual que en la vihuela no conviene que las cuerdas estén demasiado tirantes, porque se quebrarían, ni demasiado flojas, porque no

---

<sup>841</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>842</sup> SAGASTIZVAL, F. Juan: *Exortación a la santa devoción del Rosario de la Madre de Dios, Libro tercero*. Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1597, p. 236.

Antes de la oración, apareja tu alma no seas como hombre que tienta a Dios. Es cosa muy averiguada que si entran dos músicos con dos vigüelas a dar música a un Rey y el uno lleva la vigüela templada y el otro no que aquél hará buena música y no el otro, antes bien parece que quiere tentar al Rey de paciencia y si sabe de musica, o no, pues entra tan mal mirado. Esta misma diferencia ay del que entra con el alma apercibida a hablar con Dios en la oración, al otro que no, que este haze buena música a su Dios Rey de gloria y el otro mal mirado parece que le tienta y pide haga milagro donde no ay necesidad y parece que tienta a Dios.

<sup>843</sup> GRANADA, Fray Luis, *op.cit*, p.160.

<sup>844</sup> *Ibidem*, p.179.

emitirían sonido, así el cuerpo humano que se prepara para la oración, no debe estar demasiado hambriento ni tampoco harto<sup>845</sup>. “El ayuno templa la vihuela, la oración hace la música”<sup>846</sup>. Fray Luis de Granada, vino a recoger y desarrollar con las variantes expuestas, una larga tradición de la que también participó el humanista Fernán Pérez Oliva:

Y no te espantes, Aurelio, si el hombre corrompido de vicios es cosa tan mala como representaste, porque es como la vihuela templada, que hace dulce armonía, y cuando se destempla, ofende los oídos. Si el hombre se tiempla con las leyes de la virtud, no hay cosa mas amable: mas si se destempla con los vicios es aborrerable, y tanto mas, cuanto las faltas mas feas aparecen en lo mas hermoso. Y esto basta, me parece, para que tú, Aurelio, sientas bien de las dos partes del alma<sup>847</sup>.

El cronista Núñez de Castro, metaforiza los sentidos y potencias en las cuerdas del instrumento sonoro que es el hombre:

y como la sobra de humedad suele aflojarlas, de suerte, que por mas diestro que sea el músico, no puede formar son, que no dissuene, así el vino destempla de manera potencias y sentidos, que el alma mas experta, en vez de delitar en lo que obra, açota los oídos con las dissonancias que causa<sup>848</sup>.

### V.2.3.- Instrumentos como alegoría de la divinidad, el martirio, la vir tud.

La asociación de la cítara o el arpa con cristo crucificado es una constante en la literatura teológica medieval que surge a partir del salmo 56 “Exsurge psalterium et cithara”. Son innumerables los paralelos que se establecen en base a este texto, en la pluma de autoridades como San Bernardo, Clemente de Alejandría, Casiodoro, Alcuino, entre otros, que han merecido la atención de otros tantos estudiosos<sup>849</sup>. La idea es reco gida por Fray Luis de Granada, transformando la cítara en vihuela:

---

<sup>845</sup> *Ibidem*, p.123.

<sup>846</sup> *Ibidem*, p.525.

<sup>847</sup> PÉREZ DE OLIVA, Fernán: *Diálogo de la dignidad del hombre* Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba. *Cordoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586*, p. 24. En la misma línea, GUZMAN, Juan, *Primera parte de la rethorica*, Alcalá de Henares, Juan Yñiguez de Lequerica, 1589, (Convite XII, fol. 243 vto.): *Pareceme, a esta cuenta, ser la voz el alma de la musica y el instrumento ser el cuerpo.*

<sup>848</sup> NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso: *Libro histórico político, solo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid*. Madrid, Roque Rico de Miranda, 1675. p. 448, *Pone este reflexión en boca del que él llama Sol de la Iglesia Griega*, San Cristóforo.

<sup>849</sup> ROBLEDO ESTAIRE, Luis, “El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín” *Studia Aurea: Revista de Literatura y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, Conservatorio Superior de Madrid, núm. 1, 2007. SEBAS TIÁN, Santiago, “La imagen de la cruz como instrumento musical”, *Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Simbología, Arte y Literatura*, 6, 1976, pp. 120-121. LURKER, M, *Diccionario*

“...llama todos los que están afligidos con la carga de sus deudas y pecados para dar perdón y refrigerio a sus ánimas David, tañendo en su vihuela, aliviaba el trabajo que padecía Saúl cuando lo vejaba el espíritu malo y Cristo estirado en el madero de la Cruz, como las cuerdas de la vihuela, es alivio consuelo y remedio de todos los que son tentados del enemigo”<sup>850</sup>.

Estando la Virgen orando, al tercer día de la muerte de su hijo, Fray Luis pone en su boca la siguiente exclamación: “como piadosa leona daba voces al hijo muerto al tercero día, diciendo: levántate, gloria mía, levántate, salterio y vihuela, vuelve triunfador al mundo”<sup>851</sup>. La identificación de Cristo con vihuela y salterio, a la vez, incluye componentes simbólicos que más adelante veremos. Baltasar Gracián, se suma a esta larga y prolífica tradición: “El verdadero Orfeo es aquel Señor que teniendo estirados sus sagrados miembros en la lyra de la Cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan dulce, y suave armonía, que atraxo à si todas las cosas”<sup>852</sup>.

Luis Robledo rastreó las bases teológicas a partir de las que se desarrolló la tradición de equiparar la cruz e incluso el cuerpo de Cristo con diferentes instrumentos musicales<sup>853</sup>. En su documentado artículo, suma a los textos literarios, interesantes testimonios iconográficos, entre los que resulta especialmente significativo un cuadro anónimo mexicano en el que el Niño Jesús tañe una cruz transformada en vihuela. Otras veces es el arpa la que ocupa este espacio, como en Aldovera (1625)<sup>854</sup>, o en el auto

---

de imágenes y símbolos en la Biblia, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994, pp 29-30. PICKERING, “The Gothic image of Christ”. The Sources of Medieval Representations of the Crucifixion” in *Essays on Medieval German Literature and Iconography*. Cambridge, University Press, 1980. VILADESAU, Richard, *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*. New York, Oxford University Press, 2006.

<sup>850</sup> GRANADA, Fray Luis de, *op. cit.*p. 450.

<sup>851</sup> *Ibidem*, pp. 88-89. Aquí Fray Luis de León recuerda la Biblia, en su salmo 56, “David en persona de Cristo pide socorro contra sus enemigos, 9: Levántate gloria mía, levántate salterio y cítara: me levantaré de madrugada.” San Agustín interpreta esta prosopopeya: “Me persuado, que reconocéis en estas palabras a Cristo, que resucita”. SCIO DE SAN MIGUEL, Felipe, *La Sagrada Biblia traducida al español de la vulgata latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y Espositores Católicos*. Tomo quinto del Antiguo Testamento. Barcelona, Librerías-Editores, 1846, p. 149. Estos textos, se repiten hasta la saciedad en infinidad de textos teológicos.

<sup>852</sup> GRACIÁN, Baltasar: *Obras de Lorenzo Gracián, tomo II. Agudeza y arte de ingenio en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, assi sacro, como humano*. Amberes, Geronymo y Iuanbaut, 1669. Discurso LIX, *De la ingeniosa aplicación y uso de la aplicación noticiosa*, P.340.

<sup>853</sup> ROBLEDO, Luis, *op.cit.*

<sup>854</sup> ALDOVERA Y MONSALVE, Geronimo: *Discursos en las fiestas de los santos que la iglesia celebra sobre los Evangelios que en ellas dice*. Zaragoza, Pedro barte, 1625, p. 723:

sacramental *El divino Orfeo*, de Calderón de la Barca, quien incluye a un Orfeo provisto de un arpa convertida en cruz, *en cuyo bastón vendrá hecha una cruz*<sup>855</sup>. En otros pasajes, Calderón habla de la cítara de tres clavijas y tres maderos<sup>856</sup>. Otras veces, las cuerdas de las vihuelas, retorcidas y estiradas eran un magnífico símil de cuerpos martirizados. Así, aparecen los santos mártires, desprendidos de las cosas terrenas, igual que las cuerdas limpias de las impurezas y de su humor, preparados para un tormento casi purificador:

“...fueron torcidos y affligidos con diversos tormentos. Porque los cuerpos destos sanctos tendidos en las parrillas y crucificados y estirados en los maderos qué eran sino cuerdas destas vihuelas que hazian una música suavissima en los oídos de Dios. Pues en estas vihuelas tañen y cantan eternamente los sanctos martyres cantares de alabanza”<sup>857</sup>.

La representación de ideas abstractas elevadas vuelve a encontrar en la vihuela un socorrido espejo. Malón de Chaide equipara algunos sentimientos con instrumentos

---

“Y quando en la Cruz con sus clavos se torcieron las clavijas desta arpa, y se estiraron las cuerdas de sus sagrados nervios, luego sonaron aquellos celestiales vozes, nunca hasta entonces oydas y tocada la prima del divino amor, salio aquella primera voz (...) y acudieron las demás a hacer tan admirable consonancia, que hizo parar los cielos, y resucitar los muertos. Pues esta arpa y citara ved la quan maltratadas tiene las cuerdas, y los trastes de las manos, y la rosa del coraçon....”

<sup>855</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El divino Orfeo*. Autos sacramentales completos, 24. Edición de J.E. Duarte. Universidad de Navarra. Zaragoza, 1999, (vv.1134-1147). <sup>855</sup>. Este personaje, más adelante dará claras explicaciones sobre su significado:

“El instrumento que ves/que al abismo ha de ser cruz/por aquesta parte es Cruz/ y ataúd por esta es,/y el instrumento es después,/porque la Cruz y ataúd/tienen tan alta virtud/que su música amorosa/de pasión y esclavitud./Cruz, ataúd e instrumento,/juntos, Orfep, he traído:/el jeroglífico ha sido/de un inmenso sacramento”.

Este libro incluye interesantes reflexiones sobre la simbología de la cruz-instrumento en Calderón y rastrea sus posibles conexiones de inspiración con las fuentes patrísticas.

<sup>856</sup> Calderón reitera la idea, con diferentes intenciones dramáticas en otras ocasiones: *En Jesús se interpretó/ese instrumento de tres/clavijas y tres maderos/a los siglos venideros/ citara de Jesús es* (vv.1098-1102); *Un hierro penetrante,/cada cuerda un azote/y un golpe cada traste* (vv.1119-1126)

<sup>857</sup> GRANADA, Fray Luis, p. 223. Las cuerdas de vihuela, estiradas en el “instrumento de la cruz”, vuelven a aparecer en este curioso texto de FONSECA, Fray Cristóbal: *Vida de Christo, Señor Nuestro*, Barcelona, Jayme Cendrad, 1597, p. 384:

“Las cuerdas de vihuela, quando son de culebras, dicen los naturales que suenan aun tan dulcemente, que enamoran, y el arte con que las labran es soterrarlas, y despues ponerlas en un raudal de algun río, y stirarlas con las clavijas. Christo Señor nuestro fue sacado como cuerda de nuestro padre Adam, soterrado debaxo de la tierra de nuestras miserias, puesto al raudal de las penas de su muerta, estirado en el instrumento de la criz, no es mucho suene tan dulcemente que enamore.”

musicales<sup>858</sup>. Fray Luis de Granada utiliza las cuerdas de la vihuela como símil de cada virtud, que deben sonar en conjunto, en su espiritual consonancia. La amistad, la caridad, se materializan simbólicamente en la vihuela y su música en la pluma del obispo de Tarazona, Diego Yépes:

“Vemos en vna vihuela diverfas bozes y vna armonía, siendo vno el músico que tiene en su mano la vihuela, pues aplicado a nuestro propósito, la vihuela es la amistad, las bozes son las palabras que nos incitan a ella, con que se juntan nuestros ánimos y hazen consonancia. El músico es la caridad, que ejercitándola, causa esta melodía”<sup>859</sup>.

La penitencia adquiere forma de vihuela en Francisco de Osuna: “La vihuela es la penitencia con que el anima muger pecadora cerca la ciudad de su cuerpo para que su Dios que en ella se alço se le de a partido no sufriendo los daños de su ciudad”<sup>860</sup>. Incluso la fe aparece pintada por Miguel Heredia como una doncella que tañe una vihuela templada en sus manos:

“porque todas las cosas de la fe consisten en un contendo, y harmonia maravillosa, y en una integridad, o individualidad tan grande que en faltando qualquier cosa por minima que sea, en disonando (...)no ay musica”<sup>861</sup>.

La fiebre editorial de finales del XVI y principios del XVII produce una gran cantidad de publicaciones moralizantes, discursos, sermones entre otros géneros de literatura religiosa. En muchas de estas obras aparecen claras alusiones a la música en general y muy especialmente a la vihuela, en particular. Revisten un marcado carácter propagandístico, la vihuela les ofrece un magnífico vehículo para enlazar sus postulados con la sociedad. Por un lado, la vihuela pertenece de lleno al ideario humanista, personificando el espíritu de la antigua lira. Como tal, es un complemento que aporta componentes intelectuales en la construcción de la figura del hombre cultivado del Renacimiento. Por otro, la vihuela invade todos los escalafones sociales gracias a su versátil adaptación a las diferentes calidades demandadas. ¿Qué mejor herramienta de comuni-

<sup>858</sup> MALON DE CHAIDE, Pedro: *Libro de la conversión de la Madalena, en que se esponen los tres estados que tuvo de pecadora y de penitente, y de gracia*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600, p.374.

“Las arpas y vihuela,/ los instrumentos santos/ a tu gran magestad (Dios) consagrados/quien hay que no se duela?/pues con nuestros llantos/están del sentimiento des-templados./Y en los sauces colgados, oyen nuestros pechos/otra musica, llena/de lagrymas y pena/ con instrumentos de ojos hechos”

<sup>859</sup> YEPES, Diego: *Discursos de varia historia, que tratan las obras de misericordia y otras obras morales, con ejemplos, historias de Santos, y gravíssimos autores*. Toledo, Pedro Rodríguez, 1592, fol. 114 vto.

<sup>860</sup> OSUNA, Francisco: *La quarta parte del Abecedario espiritual de Amor*. 1551, fol. 110.

<sup>861</sup> PEREZ DE HEREDIA, Miguel, *op.cit*, p. 310.

cación con la sociedad en su conjunto que la vihuela? Conscientes de su potencialidad, la vihuela sigue siendo un referente casi ineludible en decenas de publicaciones.

El misterio de la simpatía de las cuerdas de dos vihuelas cercanas bien concertadas, al ser pulsada una de ellas, por tratarse de *un caso y prodigo raro de naturaleza cuya causa no pudo hallar*, sirve a Diego de la Vega como alegoría de la correspondencia que encuentra entre testimonios de Cristo y San Juan<sup>862</sup>, a los que finalmente identifica con dos instrumentos perfectos. Este mismo fenómeno, sirve a Tapia de Cámara para explicar otras correspondencias místicas. Parte de la observación de la respuesta que dan los corderos al valido de su madre, acerándose a ella, o las aves cuando acuden a la llamada de sus hijos “si en las cosas insensibles se halla esta consonancia, pues en dos vihuelas unisonas templadas en un punto, tocando la una al punto suena la otra, oy que oye su harpa y vihuela en la Cruz, sonar con tormentos y dolores lo siente y corresponde”<sup>863</sup>. Para Antonio Ximénez, la gran máquina del mundo se compone en consonancia. Los cielos guardan consonancia con sus voces y a la vez, las cosas del mundo inferior participan de ella, en una concertada música que une el todo. Ximénez aprovecha la ocasión de explicar sus propias reflexiones sobre la simpatía incluyendo un previo etimológico:

“...la etimología de cuerdas, se toma del coraçon, que pulsa, y da golpes en el pecho; assí la cuerda en la cytara para hazer su consonancia, y suave sonido. También la cuerda se llama fides fidet y de ahí que los antiguos llamavan a la cytara fidicula (...), porque de la misma manera concordan y conciertan entre si las cuerdas de la cytara, como concuerdan aquellos, entre los quales ay una fe, y profession; y dizan los diestros en esta arte de la musica, que el concierto, y uniformidad de las cuerdas de la vihuela bien acordadas, y templadas es de manera que si tocais con la mano en una sola cuerda, a su toque y sonido consuenan las demas”<sup>864</sup>.

---

<sup>862</sup> VEGA, Diego de la: *Parayso de la gloria de los santos, donde se trata de sus prerrogativas y excelencias*. Lisboa, 1603, p. 36.

“...si se toman dos vihuelas templadas, y tocan la una, luego, en la otra la cuerda que corresponde a consonancia, tembla sin que nadie la toque, como quien se apresta, y apercibe a la música. Christo y San Juan, dos instrumentos acordados de la mano de Dios, que hicieron en el mundo música muy admirable, que bien que se correspondían el uno al otro”.

<sup>863</sup> TAPIA DE LA CAMARA, *op.cit*, p 416.

<sup>864</sup> XIMÉNEZ, Antonio: *Erudición evangélica y aranzel divino de todas las cosas eternas y temporales tocantes a la oración*. Sevilla, Matías clavijo, 1627, p.263. Más adelante presupone otras respuestas simpáticas entre el amor de Dios y el corazón humano:

“que si la prima de el amor de Dios està estirada en la vihuela de el coraçon de el hombre tan alta, y subida, que coge todo el coraçon, todas las fuerças, toda su anima etc., no puede ser que la cuerda del amor del proximo estirada y levantada en el mismo punto de la prima a ella semejante dexa de resonar. Y assi aunque no toqueis mas que en el amor de Dios, à de sonar tambien el amor de el proximo”.

Si difícil resultaba representar todos estos conceptos inmateriales, mucho más difícil era plasmar la imagen de la Trinidad. Fray Damián Álvarez, encuentra en la vihuela, la mejor alegoría:

“...para la musica de vihuela se requiere tres cosas: cuerda, arte y mano, y solamente se oye un sonido, y ni el arte ni la mano hazen el sonido, sino sola la cuerda, pero el arte y la mano obran juntamente con la cuerda. Ansi ni el Padre ni el hijo tomaron carne, empero juntamente el Padre y el Hijo y el Espíritu Santo con el hijo la obraron”<sup>865</sup>.

A partir de la segunda visión del abad Gioacchino el día de Pentecostés, Angélica Valentini diseña un esquema sobre el valor simbólico del cuerpo del salterio triangular de diez cuerdas<sup>866</sup>:

“Diciendo estas cosas comencé a salmodiar hasta llegar al versículo establecido por el libro de los Salmos. Inmediatamente se me presentó en la mente la imagen de un salterio de diez cuerdas; y en esta imagen me pareció tan evidente y claro el símbolo de la Trinidad que inmediatamente me vi obligado a exclamar ¡”Qué Dios es tan grande como nuestro Dios”;

El sacerdote Ángel Sánchez, siguiendo la tradición de San Gerónimo, San Basilio y San Isidoro, compara a finales del siglo XVIII la forma de la cítara con la de la

---

Una interesante observación al respecto de del mismo fenómeno, la encontramos en una obra tardía, que aunque situada ya fuera de del espacio temporal de nuestro estudio, participa del mismo espíritu:, en GERONIMO DE MORALES, Andrés: *Escarmiento del alma y guia de la unión con Dios*. Zaragoza, 1712, ppp 98,99.:

“Tiene de Dios en este caso, ò en esta Oracion, una como recordacion amoroza, confusa, ò un como retintin, que quedò de el golpe sonoro de su conocimiento, como el ruido que queda en una viguela despues de el golpe que hiriò las cuerdas, ò en una campana, despues del toque que se haze en ella, que sin recibir, ò sentirse golpe, se percibe musica.”

<sup>865</sup> ÁLVAREZ, Fray Damián,:*Exposición de los evangelios del adviento y del primer viernes de cuaresma y día de navidad*. Burgos, Juan Baptista Varesio, 1610, p. 706.

<sup>866</sup> VALENTINETTI, Angélica: “Evangelio según la palabra y el evangelio según el espíritu”, en *El libro y la carne (hermenéutica del libro)*, RIVERA, Leonardo y VALENTINETTI, Angélica, coords. Sevilla, 1996. Valentinetti traduce así este interesantísimo texto:

“Tuve una especie de duda sobre la fe en la Trinidad, como si fuera difícil entender tanto por el intelecto como por la fe que todas las personas son un solo Dios y que un solo Dios son todas las personas, por ello, cuando ocurrió, recé con fervor y, asustado, imploré con fuerza al Espíritu Santo para que se dignara en desvelarme el sagrado símbolo de la Trinidad; y el Señor me prometió un completo conocimiento de la verdad. Diciendo estas cosas comencé a salmodiar hasta llegar al versículo establecido por el libro de los Salmos. Inmediatamente se me presentó en la mente la imagen de un salterio de diez cuerdas, y en esta imagen me pareció tan evidente y claro el símbolo ...”

<sup>867</sup> Psalterium decem chordarum, f.227, cita extraída de VALENTINETTI, *op.cit*, p. 57.

arpa y dice que el salterio es en figura de Lira<sup>868</sup>. El salterio de cuerdas percutidas, descrito por Covarrubias, representa otro gran grupo de instrumentos con laterales planos, aunque como en algunos salterios de plectro, en ocasiones incluyen cercos curvados. Sebastián de Covarrubias, en la voz “salmo”, de su Tesoro de la Lengua Castellana o Española, entre otras cosas, dice lo siguiente:

“San Geronimo dize que el salterio antiguo era a modo de una rodelia quadrada con diez cuerdas y en el mesmo en la exposición de los Psalmos, dize assi, Psalterium propriæ genus organi musici, melius sonans quae citara. Similitudinem habet citarae, sed non est citara. Podras ver a Calepino que trae muchas cosas curiosas cerca desde nombre. Lo que es infalible y sin duda es aver tenido diez cuerdas, por lo que el Psalmista dize, in Psalterium decem cordarum psalite illi. El instrumento que agora llamamos salterio, es un instrumento que tendrá de ancho poco más que un palmo, y de largo una vara, hueco por de dentro, y el alto de las costillas de quatro dedos, tiene muchas cuerdas, todas de alambre, y concertadas, de suerte que tocando tocas juntas con un palillo guarnecido de grana. Haze un sonido apacible; y su igualdad sirve de bordon para la flauta que el músico deste instrumento tañe con la mano siniestra, y conforme al son que quiere hacer, sigue el compas con el palote; usase en las aldeas, en las procesiones, en las bodas, el los bayles y danças. Dixose a psallendo, porque al son suyo acostumbravan cantar”.

Alonso Cabrera encuentra en la música del arpa, incluso la explicación de la existencia de Dios

“Que hombre cuerdo ay, que si oye tocar una harpa muy suavemente, no entienda que algún musico la tañe, y que ella por si, no haze aquella melodía? Pues el que mirare aquella musica tan acordada que hacen entre si las criaturas, que son cuerdas desta harpa del universo; ver el uniforme movimiento divino, que consonancia haze con los movimientos obliquos de los Planetas; el asiento de los elementos cada uno en su lugar, la contrariedad de sus calidades; la veriedad de los tiempos, el invierno con su sementera, la primavera con sus flores, el estio con sus fructos, el otoño con sus vendimias y la constancia y perpetuidad que en esto ay, que harpa ay tan acordada como esta? Pues algun tañedor ay que la tañe. La misma razon enseña que ay musico que causa esta melodía, y ese es Dios”<sup>869</sup>.

---

<sup>868</sup> SÁNCHEZ, Ángel: *Los Salmos traducidos en verso castellano y aclarados con notas que sirven de paráfrasis y explican su sentido literal*, Madrid, 1789, p. 122.

“Exultate, Justi, in Domino. Holgaos, ó justos, en el Señor; pero con orquestas religiosas de instrumentos y canto, que le honren; no con fiestas profanas, que le disgusten; por la victoria, que nos ha dado, que es toda don suyo. Cítara era un instrumento músico de diez cuerdas á modo de nuestras Harpas, puntualmente aquel con que se pinta á David. Salterio era otro de diez cuerdas asimismo en figura de Lira. Diferenciábbase de la Cítara en que esta tenía la cavidad inferior, y se punteaba en lo alto: el Salterio era todo al revés según S. Gerónimo, S. Basilio y S. Isidoro. A este en Hebreo le decían Nablo: á la citara Cino”.

<sup>869</sup> CABRERA, Fray Alonso: *Libro de consideraciones sobre los evangelios*, Barcelona, 1606, p. 88.

Sin pretensiones tan ontológicas como las anteriores, Cabrera llega a comparar la proeza de tañer con una vihuela despegada y mal acordada con la de Jesús al morir por el pueblo judaico, la de Hércules al matar un jabalí con un bastón herrado, o el estrago que hizo Sansón entre los filisteos con una quijada<sup>870</sup>. En su “Consideración III” abunda en el fenómeno de la simpatía de las cuerdas de la vihuela, cosa maravillosa de causa desconocida, extrayendo de este indicio, una larga lista de consecuencias que diferentes estímulos externos causan en los pechos cristianos, despertando en ellos efectos como la caridad<sup>871</sup>, concluyendo: “No ai temple de caridad, no ay vihuela puesta con otra, no ay cencerros mas desconcertados que los cozações nuestros”.

La vihuela llega incluso a ser un excelente recurso para las concepciones antropomorfitas. La figura humana de Dios cobra nuevos significados, con la vihuela en sus manos. Así aparece, por ejemplo, en el Epistolario Espiritual de Juan Jesús María, tañendo una vihuela de siete órdenes como alegoría de los siete dones del Espíritu Santo, a la que llama “Pulchra es, et decora filia Hierusalem”, Hermosa eres y linda hija de Ierusalem<sup>872</sup>. Fray Diego de Guzmán retoma la analogía vihuela-cosmos, en la que Dios aparece como un maestro que lleva el compás de la suavidad de la armonía, armonizando las voces altas, de las criaturas superiores, con las voces más bajas de los más bajos elementos, dando lugar a un transcurrir unísono de cielos, tierra, estrellas y plantas, como tañedor de una perfecta vihuela: “Y no fue lexos desde parecer el que queriendo provar la unidad de un Dios en el mundo, le comparó todo el à una bien encordada vihuela, con cuerdas grucessas y delgadas de admirable consonancia, à las quales la mano de Dios, que es su poder, las rige y mueve con suave melodía”<sup>873</sup>. La misma idea, en Tapia, se expresa así:

Dios es el que toca como diestro musico esta vihuela tocando mas las cuerdas delgadas y mas sonoras, porque estas son mas suaves, haze mejor musica. Estais oyendo a un diestro musico y marais como esta tocando mas de ordinario en la prima

---

<sup>870</sup> *Ibidem*, p.113.

Que un músico, con un buen instrumento y bien templado suene suavemente, es de alabar, pero no de maravillar, mas que una vihuela despegada y destemplada y mal acordada haga melodía, no puede ser sin gran maravilla oyddo.

<sup>871</sup> *Ibidem*, fol. 108 vto.

<sup>872</sup> JESÚS MARÍA, Juan. *Epistolario Espiritual para personas de diferentes estados*. Mexico, 1624.p. 326, más adelante en una carta titulada *Epistola trigesimaquinta escrita a un maestro de novicios...da este consejo: Procure estar siempre templado, porque una vihuela destemplada no es posible dar buena musica, adquiera de Dios en la oración lo que huviere de dar a sus hijos*

<sup>873</sup> GUZMÁN, Fray Diego de: *Tratado de excelencia del sacrificio de la Ley Evangélica*. Madrid, Luys Sánchez, 1594, p. 66.

y cuerdas mas sonoras, y muy de quando en quando, en los bordones y cuerdas gruesas. Si le preguntáis la causa...responde Señor hazen mas suave musica, mas dulce consonancia y armonia. Assi Dios en esta vihuela de su Iglesia concertada,...<sup>874</sup>

El mismo Calderón utiliza el tópico de la fábrica perfecta del instrumento del mundo, tañido por Dios, que garantiza su consonancia y concordancia<sup>875</sup>. Dios, no solo toca el instrumento del universo, sino que lo afina, como el músico templa el suyo. Ximénez, en su Erudición evangélica, dedicó todo un capítulo a esta potestad divina, al que tituló: “Al modo que el maestro de musica templa las voces de su instrumento, Cristo divino musico templa la musica de la Ley, que los fariseos avian destemplado y mandado aborrecer el enemigo”<sup>876</sup>. Bajo este epígrafe desarrolla una larga disertación en la que convierte a la vihuela en símbolo de la ortodoxia cristiana y de la ley de Dios, destemplada por los fariseos, a la vez que traslada la idea de unidad cósmica a la de una vihuela concertada:

“Destemplaron la vihuela de la ley de Dios, que estaba a los nuevos templada por la voz de la prima del amor de Dios y dexanla templada a los viejos, baxos los puntos que diximos. Hazia desta manera la Ley en los oidos de Dios tan mala consonancia de musica, que a los sacrificios que le ofrecian a el no le agradavan, ni sonavan bien.” (...), esta muy baxa, muy templada a los viejos”<sup>877</sup>.

Gaspar de Aguilar utiliza la metáfora de una vihuela desmenuzada en sus partes, como imagen de la Virgen: “la vihuela habéis de ser con que quiere tañer Dios”, labrada en su entendimiento de incorruptible madera (*madera de Adán*). Este poema, sobre el que volveremos más tarde, llega incluso a identificar a Dios con un maestro violero al que se refiere como el *maestro que os labró* y más adelante, como *piadoso oficial*<sup>878</sup>.

<sup>874</sup> TAPIA, *op.cit*, p. 425.

<sup>875</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *op.cit*, (VV.746-735).

<sup>876</sup> XIMÉNEZ, Antonio: *op.cit*, 1627, p. 262.

<sup>877</sup> *Ibidem*, p.264.”

<sup>878</sup> Sobre este asunto ver: ROBLEDO ESTAIRE, Luis, *Gaspar Aguilar (1561 - 1623) A la Purísima Concepción de la Virgen Santísima en metáfora de una vihuela*, Hispánica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela, ISSN 1698-9120, N.º. 7, 2008 , págs. 26-27. En este poema, transscrito por Robledo a partir de un manuscrito de la Biblioteca Nacional, Ms/2883, pp. 401-402., Dios construye a la Virgen como si fuera una vihuela: “pues tañer en vos procura /por el blasón de venceros /con vuestra misma dulçura”. Un maestro cuidadoso, que procura conferir a este instrumento las mejores cualidades:

mejores voçes os dio/que la viguela de Juan /que en el desierto se oyó. Buscando en ella no sólo la calidez de un sonido agradable, sino la belleza de su hechura y ornatos: Como os hiço tan hermosa, /tan grave y tan señoril, /en vos, vihuela dichosa, /puso el cuello de marfil /y de Hiericó la rosa./Puso unas clavijas bellas/ que jamás torcidas fueron,/y sólo pueden torçellas /manos que cielos hicieron,/dedos que hiçieron estreillas. /Como al divino caudal /de su ingenio os sugetásteis, /fue tan piadoso oficial /que no os quiso hacer con-trastes/de pecado original. /Lados de obediencia os dio /vueltos a su voluntad,/pero sin suelo os dexó, /que suelo en tal puridad /ninguna culpa le halló.

La vihuela de arco adquiere una función exortizadora, con efectos similares a los conseguidos por David al expulsar el demonio del Rey Saúl. Recomienda Montesinos utilizarla de este modo: “conviene a saber, que si nuestras animas quedan por la obra del demonio, con muchos y diversos pecados, alleguemosles el son de la vihuela de arco.”<sup>879</sup>.

#### V.2.4.- Correspondencias simbólicas entre instrumentos e instituciones eclesiásticas.

Fray Luis de Granada, queriendo encontrar imágenes adecuadas para significar cómo el orden y hermosura naturales tienen correspondencia con la virtud y gracia de la Iglesia, vuelve una vez más a equipararla con la vihuela y por primera vez con el órgano:

Pues que es esto? Muchos miembros en un cuerpo, y muchas voces en una musica; para que assi aya hermosura, proporción, y consonancia en la Iglesia. Porque por eso ay en una vihuela muchas cuerdas, y en unos órganos muchos caños; porque assi pueda haber consonancia y armonía de muchas voces.<sup>880</sup>

Jerónimo Celarios, en cuanto miembro de la Iglesia, se ve a sí mismo observado por el músico supremo: “Me anda contemplando aquél superior músico, el Divino Maestro, y yo siempre disonante en la citara dulce de su Iglesia, en la vigüela acorde de la religión”<sup>881</sup>. Alonso Bonilla, en un tratado de alabanzas a San Juan Bautista, dedica una poesía a la Iglesia, como instrumento bien encordado, por supuesto de dos en dos, como los órdenes de la vihuela, a excepción de la prima, que solitaria, como en la

---

/Por daros más perfección/haceros puente convino,/y, por la misma raçón, poneros en el camino /que hay del pecado al perdón./Honró esa divina hechura /con cuerdas, porque pudiesen /celebrar vuestra hermosura /y cuerdas siempre asistiesen /junto a la misma cordura./Por ser fina y ser entera /os puso por prima a vos, /que en el mundo sois primera, /segunda después de Dios, /y entre el hombre y Dios terçera, /cuarta con la Trinidad /en el reparo del suelo,/quinta y sexta en gravedad,/pues os levantáis al cielo/con los bajos de humildad./Al fin, en solo un momento /se comenzó y acabó /ese divino instrumento,/y Dios en él se escondió /por dalle mejor accento. /Comenzó luego a tañeros/el músico soberano, /y por sólo engrandeceros/ nunca os dexó de la mano /antes ni después de haçeros, /que, si un instante os dexara /de su mano eterna Dios,/luego el pecado llegara/y, si no tañera en vos, /al menos os destemplara.

<sup>879</sup> MONTESINO, Fray Ambrosio de: *Epistolas y Evangelios según lo tiene y canta la santa madre Iglesia Romana, con sus doctrinas y sermones*. Madrids, Andrés de Parra, 1615, p. 15.

<sup>880</sup> GRANADA, Fray Luis de, *op.cit.*, p. 303.

<sup>881</sup> CELARIOS, Jerónimo: *La mayor obra de Dios, en siete días de la Semana Santa, passion y muerte* Madrid, Andrés García, 1666.

vihuela, representa a la figura de San Juan Bautista. El resto de los órdenes, simbolizan a parejas ilustres. Presidiendo todo, Dios como músico de este singular instrumento:

Una vihuela encordada,/ de grande o pequeña estima,/ toda cuerda duplicada/ se toca pero la prima/ no á de ser acompañada  
Porque de tal suerte esmalta/ la musica que sí salta/ queda sordo el instrumento/ y de-pende este argumento/ de ser de temple más alta  
Instrumento fue encordado/ siempre la Yglesia de Dios/ y de su mano templado/ con cuerdas de dos en dos/ en el nuevo y viejo estado  
De justicia y religión,/ son cuerdas Moyses y Aron/ y de fortaleza empleo/ haze con vn Macabeo/ un Dauid fuerte varón  
En los trabajos del suelo/ un fuerte Job y un Tobías/ de paciencia y en el zelo/ un Enoc y un Santo Elías,  
rayos terribles del Ciclo.  
En castidad perseguida/ acusada y defendida,/ un Iosef y vna Susana / y un Seth y vn Abel de humana/ sangre inocente vertida  
Prosiguen la procesión/ Al fin que de dos en dos / con cuerdas de tanta estima/ toca su vihuela Dios/ y por ser solo soys prima/ Juan; desta vihuela vos  
Como el Espíritu Santo/ os subio de punto tanto/ con la clavija del zelo/ hieren los ecos el Cie-lo/  
con un soberano encanto  
Las confonanças pasadas/ destas cuerdas peregrinas/ se quedan en vos cifradas/ sin otras altas divinas/ que teneys multiplicadas  
Que al fin en todo rigor,/ la prima á de ser mejor/ porque suba sin quebrar/ y si sube a de sonar/  
qual punto superior  
Y si a alguno causa grima/ el llamaros prima a vos/ Dios os pone en esta estima/ porque siendo voz de Dios,/ claro está que soys la prima  
Abrid la divina boca/ pues el ser la prima/ siendo tan alta de punto/ que açe que en el contra-punto/ ella dirá quién os toca  
De Orfeo suele contarse,/ que su cytara tocando,/ hizo a las aguas pararse,/ sus corrientes en-frentando/ y a la fieras amansarse  
baylavan las piedras duras/ y entre fieras espesuras,/ los arboles se arrancavan/ porque los ecos passauan,/ los cimientos y honduras  
Quien os viera Juan pisar/ las montañas de Judea/ y al fon del Jordan tocar/ essa prima que se emplea/ en mover y transformar<sup>882</sup>

El historiador Torres de Castilla, criticando la degradación a que llegó en tiempo de Carlos II “la elocuencia sagrada de aquellos frailes, cuya influencia y poder lo habían absorbido todo ”, transcribió algunos párrafos de un discurso pronunciado por Fray Manuel Guerra y Ribera, fraile trinitario, catedrático de filosofía en Salamanca y predicador del rey, en la iglesia de franciscanos de Zaragoza, en presencia del tribunal de la Inquisición, en 1673. Torres de Castilla se escandaliza del contenido del sermón de este fraile, según él, “una lumbre, una eminencia del clero de su tiempo”, de donde imagina el contenido de los sermones de los simples frailes y curas de misa y olla:

---

<sup>882</sup> BONILLA, Alonso: *Peregrinos pensamientos de misterios divinos en varios versos y glosas dificultosas*. Baeza, 1614

David fue inquisidor contra Goliath y Saúl, con el primero rígido porque Goliath ultrajaba la religión voluntariamente, con el segundo misericordioso, porque Saúl no era plenamente libre pues obraba poseído del mal espíritu, y así, el inquisidor David suaviza sus procedimientos tocando el arpa, luego la piedra y el arpa designaban la espada y la oliva del oficio de inquisidor (...) los inquisidores y ministros deben hablar poco: los olores eran aromáticos. San Juan dice que significaban las oraciones de los Santos: estos son los señores inquisidores que hacen oración antes de sentenciar. El texto dice que los ministros llevan también cítaras, ¿por qué que no son harpas ó vihuelas? Nada de eso, las cuerdas de estos dos últimos instrumentos musicales se componen con pieles de animales y los señores inquisidores no desuellan a nadie. Las cítaras tienen cuerdas de metal y los inquisidores deben usar del fierro para templarlo y acomodarlo á las circunstancias del reo. La vihuela se toca con la mano, símbolo del poder despótico, la cítara con la pluma, jeroglífico del saber. Sea pues citara y no vihuela ni arpa, porque los inquisidores deciden con conciencia y no despotismo. La mano pende del cuerpo y sus influjos, la pluma cosa separable independiente, luego debe ser cítara y no arpa porque la sentencia de un inquisidor no pende de influjos.

Este valor negativo, despótico, atribuido a la vihuela, en el discurso de Fray Manuel Guerra para los inquisidores, contrasta con la abrumadora cantidad de referencias positivas sobre la vihuela y su música. Algo parecido sucede en un curioso texto, también tardío, de Noydens<sup>883</sup>.

---

<sup>883</sup> NOYDENS, Benito Remigio: *Prácticas de curas e confessores y doctrina para penitentes*, Barcelona, 1681. Una versión similar recoge el mismo autor en su *Practica de exorcistas y ministros dela Iglesia*. Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670, p. 15

...mezclar la musica profana, y lasciva con la divina: y aun es cosa de escrupulo cantar en la Iglesia antares profanos, por fiesta y entretenimiento, como muchas veces sucede quando se permite que se haga alguna comedia en las iglesias para que la vean las Monjas, y diré lo que passó en vna de vn Monasterio y fue que sacando los espíritus a una endemoniada un Sacerdote por curiosidad (que siempre se ha de huir en tales casos), preguntó al demonio que sabía y el respondió que era músico; y al momento le hizo traer una vihuela, y de tal manera meneava los dedos de la Villana que parecía el hombre mas diestro del mundo y diciéndole que cantasse, avía poco que se avía inventado uno de los cantares profanos, que andava entonces, como dicen los Cortesanos, muy valido. El cantar era Esclavo soy, pero cuyo..etc. Y el demonio no quiso cantarle o no se lo permitió Dios. Para que entendamos el respeto que se ha de tener en los lugares sagrados en que no se digan en ellos semejantes cantares y trocando la letra de algun cantarcillo dixo:

Esclavo soy pero el cuyo  
no puedo negarlo yo  
pues cuyo soy, me mando  
que dixesse que era suyo.

## V.2.5.- Instrumentos musicales como metáfora de poetas en “El Criticón”, de Gracián<sup>884</sup>.

Baltasar Gracián, en la segunda parte de su “Criticón”, desarrolla una alegoría en la que mediante una sucesión de metáforas, asocia esencias literarias, estilos poéticos personales; poetas a los que llama “plectros”, con diferentes instrumentos musicales. Se trata de una fuente de enorme interés, en la que el espejo de la realidad que quiere representar, se convierte para nosotros, de una forma indirecta, en objeto representado. En cada una de sus partes, encontramos piezas del universo organológico “culto” a las que Gracián atribuye unos rasgos muy concretos que ayudan a entender las virtudes y defectos de escritores como Góngora, los Argensola, Dante, Boscán, Camoens o Marino<sup>885</sup>.

Andrenio y Critilo recorren la Corte hasta llegar al palacio de Sofisbella, metáfora de la creación literaria. Los personajes entran en el Palacio del Entendimiento y en compañía de una Ninfa, recorren sus salas. En el Nicho de la Poesía, encuentran diferentes instrumentos. La Ninfa suspendió los antiguos y empezó a pulsar los modernos<sup>886</sup>. El primero, “una culta cítara, haciendo extremada harmonia, aunque la percibían pocos, que no era para muchos”<sup>887</sup>. En ella, no obstante, encontraron una desproporción importante, ya que mientras sus cuerdas eran de oro finísimo, los materiales no correspondían con esta característica: “debiendo ser de un marfil terso, de un ébano bruñido, era de haya y aun más común”. Como vimos en las ordenanzas de violeros de Toledo establecían claras normas para utilizar materiales concretos en calidades concretas. El recurso de Gracián se basa en unir en un instrumento culto, de alto nivel, construido con

---

<sup>884</sup> Todos los textos han sido extraídos de *Obras de Lorenzo Gracián. Tomo primero, que contiene El Criticón, primera, segunda y tercera parte, y El Héroe*. Madrid, Pedro Marín, 1773, pp. 221, 222, 223 y 224.

<sup>885</sup> Sobre la interpretación de la crítica literaria de Gracián en este pasaje, ver: GUTIÉRREZ, Carlos, *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. University of Cincinnati, 1992. GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*. Salamanca, Universidad, 1993, pp. 265, 266 y 267.

<sup>886</sup> Al parecer, Gracián utiliza la ambigüedad del término “suspender”, aprovechando su ambivalencia, al hablar de la costumbre de colgar los instrumentos aunque el significado parece más bien el de suspender a algunos autores antiguos.

<sup>887</sup> Gracián aprovecha algunas cualidades acústicas en su símil, para equiparar a un instrumento de escasa proyección acústica, pero de cualidades sonoras muy alabadas; con un poeta demasiado elitista.

Encontramos en este texto la diferenciación entre la cantidad y la calidad de las voces de los instrumentos.

materiales poco compatibles, como las cuerdas de oro finísimo, con madera de haya, una de las utilizadas en los instrumentos más populares. Para él, este instrumento, construido con materiales incoherentes, era el reflejo de la poesía de un “culto plectro cordobés”, Góngora. Después tomó un rabelejo italiano, “tan dulce, que al passar el arco pareció suspender la misma harmonía de los cielos”, al que de nuevo, Gracián atribuye contradicciones: “para ser tan pastoril y tan Fido, pareció sobradamente conceptuoso”.

Tenía a mano dos laúdes tan igualmente acordes, que parecían hermanos, “estos, dixo, son graves por lo Aragoneses, puédelos oír el más severo Catón, sin nota de livandad, en el metro tercero, son los mejores del mundo, pero en el quarto, ni aún quintos<sup>888</sup>. A continuación, la Ninfa, a la que ahora llama “el alma de los instrumentos”, les presenta una *arquicítara de* extremada composición y unas cañas de Siringa, refiriéndose a Lope de Vega.

Descolgó una vihuela que decían era de Petrarca, “tan de marfil, que afrentaba a la misma nieve, pero tan fría, que al punto se le elaron los dedos y huvo de dexarla diciendo: En estas rihtmas del Petrarca, se ven unidos dos extremos, que son, su mucha frialdad con el amoroso fuego. Colgola junto a otras dos, muy sus semejantes, de quierres dixo: estas más se suspenden que suspenden, y en secreto confesoles eran del Dante Aligerò y del español Boscán”

Entre otros instrumentos menores que conocen más adelante, los visitantes dan un instrumento que les causó gran asco, “una polvorienta tiorba Italiana, llena de suciedad, y que frescamente parecía haber caido en algún cieno y la Ninfa, negándose a tñerla, dijo Lástima es que este culto plectro del Marino, haya dado en tanta inmundicia lasciva”. Más adelante, prosigue:

Estava un laud real artificiosamente fabricado, en un puesto obscuro, con todo despedía gran resplandor de sí y de muchas piedras preciosas, de que estaba todo él esmaltado. Este (ponderó) solía hacer un tan regalado son, que los mismos Reyes se dignaban en escucharle, y aunque no ha salido a luz en estampa, luce tanto que de él se puede decir: el Alva es que sale.

Aunque de un modo genérico, no particularizado, el cronista Núñez de Castro, compara al poeta con los instrumentos: “El poeta ha de ser como la guitarra y demás instrumentos musicales que no ostentan la armonía de sus voces, si no ay manos que inquieten las cuerdas<sup>889</sup>.

<sup>888</sup> En esta ocasión, Gracián se refiere a los Argensola.

<sup>889</sup> NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso: *op. cit.*, Dogma VII, De la Poética, p. 305.

## V.2.6.- Arpas, vihuelas y república.

Para el portugués Fray Héctor Pinta, la reunión de una diversidad de voces que consigue la vihuela, es equiparable a una república perfecta en la que se juntan varias voluntades. Por lo tanto, la vihuela es como la consonancia de la buena gobernación de una república<sup>890</sup>, o como dice el prior del monasterio de San Agustín de Barcelona, Marco Antonio Camos, “como la vihuela en las manos del diestro tañedor, assi es la Republica en manos de su Rey, Principe o del magistrado que la govierna”<sup>891</sup>. “Y este gobernante, para hacer su acordada música, templa las cuerdas proporcionando las voces de las gruessas, con las sutiles, estirando las unas y afloxando las otras, con tal tienito y tino que ni por estar floxas dexen de hazer son, ni por demasiado estiradas se rompan”. La imagen del rey músico, provisto de una vihuela, representado en la figura de Apolo, se utilizó en algunos espectáculos organizados en los viajes de Felipe II<sup>892</sup>. Si la vihuela es metáfora de un cosmos perfecto, concordante, armónico, unitario en su diversidad, la república ideal, como escalafón necesario dentro de la cadena aúrea, encuentra en este instrumento, de nuevo, una representación precisa y llena de matices.

En un largo texto, Saavedra Fajardo, equipara diferentes aspectos de la república, con otras características del arpa, e incluye un emblema con un arpa presidida por el título “Maiora minoribus consonant”. :

Forma el Arpa una perfecta Aristocracia, compuesta del gobierno monárquico y democrático. Preside un entendimiento, gobiernan muchos dedos, y obedece un pueblo de cuerdas, todas templadas y toda conformes en la consonancia, no particular, sino común y pública, sin que las mayores discrepan de las menores. Semejante a la arpa es una república, en quien el largo uso y experiencia dispuso los que habían de gobernar y obedecer<sup>893</sup>.

---

<sup>890</sup> PINTO, Fray Héctor, *Segunda parte de los diálogos de la imagen de la vida cristiana*, traducido del portugués por Gonçallo de Illescas, Alcalá de Henares, 1580.(Capítulo II, De la música de la buena gobernación y de las calidades del buen príncipe y gobernador.)

<sup>891</sup> CAMOS, Marco Antonio de: *Microcosmia y gobierno universal del hombre christiano para todos los estados y qualquiera de ellos*. Barcelona, Pablo Malo, 1592, p. 50.

<sup>892</sup> LOPEZ DE HOYOS, J., Citado por PIZARRO GÓMEZ, Javier: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*, p. 152.

... Fingimos un Apollo con quato oydos y en cada braço tenía dos manos...Por lo dicho se ve claramente, que es esa figura modelo y vivo retrato de los reyes, y por eso le pintaban con una vihuela como aquí le pusimos, por la qual se da a entender la harmonía y concierto y suave temple del gobierno de la política de la república...

<sup>893</sup> SAAVEDRA FAXARDO, Diego: *Idea de un príncipe político-christiano.Tomo II. Valencia, Salvador Fauli*, 1801, p.141. La primera edición de esta obra es de 1640

Un arpa que muchos quieren tañer, pero pocos saben hacerlo. Será el príncipe prudente quien temple las cuerdas y conozca los diferentes componentes de que está integrada, especialmente pueblo y palacio. “de esta arpa del reyno resulta la Magestad, la qual es una armonía nacida de las cuerdas del pueblo, y aprobada del cielo”. En su tarea, el príncipe debe saber tocarla con sabiduría:

Un reyno suele ser como la arpa, que no solamente ha menester lo blando de las yemas de los dedos, sino tambien lo duro de las uñas. Otro es como el clavicordio, en quien cargan ambas manos, para que de la opresión resulte la consonancia. Otro es tan delicado como la citara, que aun no sufre los dedos, y con una ligera pluma resuena dulcemente<sup>894</sup>.

Juan de Páramo, en *El Cortesano del Cielo*, desentraña cada uno de los componentes de una vihuela, multiplicando así la relación de identidades entre ellos y su correspondencia con los diferentes estratos sociales. Los labradores son los trastes, que todos pisan. Los mercaderes, “la puente, por donde todo passa”, las clavijas, “los Juezes, que prenden a las cuerdas libres” (...), “Los bordones son los Señores y Grandes del Reyno, que son los que en este instrumento músico hazen más ruído”<sup>895</sup>. De nuevo, el rey aparece en Páramo como músico supremo que tañe con maestría y templa el instrumento con precisión, apretando lo justo las cuerdas flojas y aflojando las excesivamente tensas, evitando disonancias<sup>896</sup>. La imagen del Dios “templador” de sus súbditos, se repite en este texto de Jerónimo Celarios:

.....Escribe discretamente Plutarco, como el músico con las cuerdas que templa en el instrumento aplica la viguela al pecho, inclina su puente el oido, con la diestra va corriendo las cuerdas, y si alguna por alta, o baxa disuena, ó aflojando la clavija o apretandola blandamente la reduce a consonancia. Assi el Principe, y el Governador, hallado en sus vasallos, y súbditos, alguno que disuena, ó por remisso o por alto, y sobervio, ya con el apremio, ya con el favor le ha de reducir a la razon<sup>897</sup>.

La figura alegórica del rey músico, no siempre tiene su misma interpretación cuando se trata de tañer instrumentos mundanos. Diego Gracián, nos habla del rey que en “un combite , como truxessen una vihuela y todos los otros tañessen y cantassen, el

---

<sup>894</sup> *Ibidem*, p.145.

<sup>895</sup> En este caso, los bordones aparecen como los más sonoros, contrariando la imagen de bordones sordos que encontrábamos en otras ocasiones.

<sup>896</sup> PARAMO Y PARDO, Juan: *El Cortesano del Cielo*, Madrid, 1675, pp. 119-126 y 137 y 138, citado por CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco y HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, *Familias, poderosos y oligarquías, familia y élite de poder en el reino de Murcia. Siglos XV-XIX*. Murcia, 2001, p. 48.

<sup>897</sup> CELARIOS, Jerónimo, *op.cit*, 1666, p.309.

mando traer un cavallo, en el que facil y ligeramente saltó, significando que era mas de rey que tañer o cantar a la vihuela”<sup>898</sup>

### V.2.7.- Anatomía de la vihuela en Quevedo, Góngora, Lope de Vega y Gaspar Aguilar.

Si antes encontrábamos claras traslaciones de propiedades humanas a la vihuela, en este apartado, estudiaremos cómo incluso se llega a utilizar diferentes *fictio personae* en cada una de sus partes, como si fueran elementos particulares de una anatomía humana. Las figuras literarias que surgen a partir de estas metáforas son riquísimas y la terminología que se utilizaba en violería para nominarlas ponía a disposición de los poetas, sobre todo, un fácil recurso. Las relaciones semánticas que sin duda surgen como espejo de ciertas analogías entre estas piezas y determinadas partes de la anatomía humana, se convierten ahora en reflejo de las anteriores, en la pluma de los mejores poetas.

En una bella metonimia, Quevedo convierte a la vihuela en una voz capaz de expresar su dolor más íntimo. Sin llegar a nombrarla, la dibuja nítidamente en una sucesión de breves pinceladas, cada una, referida a una de sus partes: cuerdas, lazo, trastes o puente:

las cuerdas de mi instrumento/Ya son, en mis soledades,/Locas en decir verdades,/Con voces de mi tormento;/ su lazo a mi cuello siento/ que me aflige y me importuna/de los trastes de Fortuna;/ mas, pues su puente, si canto,/la hago puente de llanto/ Que vierte mi pasión loca/ punto en boca./en mis verdades<sup>899</sup>.

Góngora se convierte a sí mismo en instrumento, como lo hiciera Quevedo. Sin embargo estas letrillas gongorianas no llegan a alcanzar los niveles prosopopéyicos de Quevedo, la vihuela no es la misma voz del poeta, sino estímulo que le obliga a decir verdades.

Ya de mi dulce instrumento/ Cada cuerda es un cordel/ y en vez de vihuela,él/ Es portero de dar tormento;/ Quizá con celoso intento/ De hacerme decir verdades./Entre estados, entre edades,/contra costumbres al fin./ No las comente el ruin./ Ni las tuerza el enemigo,/Y digan que yo lo digo<sup>900</sup>.

<sup>898</sup> GRACIÁN, Diego: *Morales de Plutarco, traduzidos de lengua griega en castellana*, Salamanca, Alejandro Canova, 1571, p. 4.

<sup>899</sup> Copilla de Quevedo, citada por ALONSO VELOSO, José María: *El ornato burlesco en Quevedo: El estilo agudo en la lírica jocosa*. Sevilla, 2007, p.105.

<sup>900</sup> GONGORA Y ARGOTE, Luis: *Poemas*, www.lingkua.com, Red Ediciones, SL, 2012 p.14.

Lope de Vega utiliza un diálogo con tres de sus personajes, Aldemaro, Belardo y Florella, para exponer todo un recorrido por el cuerpo entero de una vihuela. Aldemaro pide una vihuela a Belardo para contar con su música lo que no podía exponer verbalmente, *¡Hola! dame esa vihuela;/ Que esta platica bien basta/ Para lo que se ha de hacer*. Belardo le dice que se había quebrado la prima y Aldemaro exclama: *Un loco mil cuerdas gasta*. A continuación, Belardo y Aldemaro utilizan un tercio de prima que sobraba en la misma cuerda rota, para reponerla, aunque la consideran muy falsa. Florella aprovecha para ironizar sobre la falsedad de esa cuerda y del propio músico.

Si en los dos poemas anteriores de Quevedo y Góngora, prima el mensaje escuetto, el esquema mínimo, Lope, nos ofrece aquí una descripción más exuberante:

#### ALDEMARO

El amor todo lo iguala Bien falsa debéis de ser;/ Mas la falsa en el tañer/No hace consonancia mala./Hacé cuenta de mi fe/ Es instrumento divino,/Y que amor a tañer vino/ Luego que a su mano fue./Cinco órdenes veis aquí,/Y todas desordenadas;/Que mal estarán templadas/Siendo vos la falsa en mí./Son las cuerdas los sentidos/Que cinco sin orden son,/Y es el lazo corazón/Que los prende y trae perdidos/La tapa imagino el pecho/En que esta armonía se queja/De la puente hasta la ceja/Camino del alma estrecho/Que por trastes, como escalas/Van los suspiros y vienen/A las clavijas, que tienen/Las cuerdas buenas y malas:/De las cuales es la prima/El ver que fue la primera;/Que no amara, si no viera/El premio que el alma estima./El oír fue la segunda/Que se templa con el ver,/Que es la prima y suele ser/En lo que el amor se funda/Y pues llaman buen olor/A la opinión, nombre y fama,/Este sentido se llama/La tercera del amor/La cuarta, que es el tocar,/Por ser cuerda más grosera,/Se requinta con tercera/Que es el temor del llegar/Y si es el bordón la quinta/Que del tocar gusto saca,/Con sobresalto se aplaca/Que le sirve de requinta./Tocó este instrumento amor/Y sonaba por los cielos,/Pero tocaron los celos/Y destemple el dolor/

#### FLORELLA

Habéis hecho en un momento/Tan alta filosofía/Que labraste de ataujía/<sup>901</sup>Alberto, vuestro instrumento./¡Qué cuerdas tan delicadas/y qué dedos tan sutiles!.

El prolífico Lope, en otra ocasión, convierte su alma en guitarra y los sentidos en cuerdas, en ese bellísimo fragmento incluido en “Los comedadores de Córdoba”

De cinco cuerdas que son/Sentidos del coracón/Y ella del alma los trastes/Pero destos vos llevastes/Los ecos a la razón/No sé prima cómo ha sido/Haberos puesto en la puente/No por ser falso el sonido/De mis ojos, si en la frente/Dize amor que voy perdido/Mas porque al dolor dissuena/Una segunda de pena/Y una tercera de injuria/Que dando a la quarta furia/Llega a la quinta la pena/Ojos, manos, lengua, oydos/Harán cuerdas, más ya tocas/De diferentes sonidos,/Con tal primor cuerdas locas,/Quien templara dos sentidos/Pues en tan breve distancia,/Es la menor disonancia/Aventurar alma y vida/Pero de tu mano herida/Hará el morir consonancia./Será cisne mi instrumento,/Cantando en la muerte, ufano,/Si canta mi atrevimiento,/Porque tal prima y tal

<sup>901</sup> VEGA CARPIO, Lope, *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio, juntas en colecciones y ordenadas por D. Eugenio Hartzenbuch*. Tomo segundo. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1855, pp. 79-80.

mano/Harán un divino acento./Romped mi vihuela en mí/Que el mismo cielo la estima/Y la toca desde allí<sup>902</sup>

La “Piedad ejecutada”, de Lope, nos ofrece un rápido diálogo, en frases muy cortas entre diferentes personajes, en los que de un modo satírico se desmenuzan las partes de una vihuela vieja y rota. La escena se inicia con la petición de D. Fernando de Quiñones (Fer), “¿habrá algún hombre que cante?”. Guardacamas (Gu), va a por un discante y reconoce que su voz no le ayuda y que su canto es desentonado y que “Mas, lo que es el menear los dedos soy un jusquin”. A partir de este momento, Lope ridiculiza al músico y al lamentable estado de conservación del instrumento:

Gu es estremada pero está desconcertada  
que es humeda la pared  
Donde la puse en vn clauo

Fer Esso se hará fácilmente

Gu Saltose también la puente  
pero por buena os la alabo  
No hazen fuertes las colas  
Los instrumentos ya  
los instrumenteras ya  
Traedla, buena estará

Gu Tiene dos clauijas solas  
Pero las voces por Dios  
que son como vna trompeta  
Basta para ser perfecta  
que la ayáis tocado vos

Fer Traedla y dexà razones

Gu Tenemos otro embaraço

Fer De qué suerte

Gu En el lazo ay vn nido de ratones

Fer No importa

Gu Si vos queréis

Fer Entradla que dançarán dentro délla  
en viendo que vos tañéis<sup>903</sup>

---

<sup>902</sup> VEGA CARPIO, Lope, *Los comedadores de Córdoba*. Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Barcelona, Sebastián de Cormellas al Call, 1611, sin paginar.

<sup>903</sup> VEGA CARPIO, Lope: *La piedad ejecutada, Decimocuarta parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio*, Madrid, Juan González, 1620, p.163.

## V.2.8.- Efectos del sonido de vihuela en la naturaleza, la salud y el ánimo de los hombres.

La tradición clásica que recogen algunos humanistas, ciertos principios heredados de las autoridades de la Antigüedad, incluyen también un conjunto de proposiciones que aceptan la capacidad de la música e incluso el sonido, para provocar cambios, generalmente positivos, en la salud humana<sup>904</sup>. Los propios instrumentos participan, con sus voces, de la capacidad de modificar incluso leyes naturales, y entre ellos muy especialmente, la vihuela.

El mito de Orfeo, tan desarrollado en infinidad de textos, desde que Mena, trasladara la lira a la vihuela, en su famoso poema *Que tu orfenica lira*<sup>905</sup>. Sirve de base a una legión de poetas para desarrollar la idea del poder de la música. El propio Mena, ya apuntaba sobre las capacidades de la música de vihuela: “Tiene tanta fuerza la música que como muchos autores gravissimos y aprobados escriven una suerte de alexia al tañer de la vihuela se mueve y salta como cosa viva”<sup>906</sup>. Aunque son muy abundantes las reiteraciones literarias del tópico del poder de la música de Orfeo, que nuestros escritores equipararon con el poder de la música de la vihuela, no nos extenderemos en ellos, por aportar poco o nada para el interés de nuestro estudio.

La traslación de la lira de la antigüedad a la vihuela, recurso muy frecuente en los humanistas españoles, permitió, entre otras cosas, que este instrumento heredara las cualidades y propiedades de aquél. Así, no se duda en poner en manos de Alejandro una vihuela como ejemplo de los versátiles efectos de este instrumento, e incluso contradictorios. A veces, Thimoteo le apaciguaba con su música<sup>907</sup>, convirtiéndole de león en

---

<sup>904</sup> VEGA, María José: “La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento”, en GUIJARRO CEBALLOS, Javier: *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, p. 221. Recoge algunas noticias sobre el tópico, en Quintiliano (efecto civilizador de la música), Plinio (sobre el poder de la música d Orfeo, Arión y Anfión, para calmar las fieras), Capella, Macrobio, Casiodoro, San Isidoro, Plutarco, Tinctoris, Boecio, Gelio, etc.

<sup>905</sup> MENA, Juan: *Compilacion de todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena, conviene saber, las CCC con otras XXIII coplas y su glosa*. 1534,

“O tu orfenica lira /son de febea vihuela / ven ven venida de vira/y de tus cantos espira/pues que mi seso recela/. Versos que más tarde Mena explica así: O tu orfenica lira: En esta pte copla comienza una exclamacion invocando de la cítola Orfeo (...) Y dize esta copla orfenica por ser de Orfeo; y dize lira que quiere decir vihuela assi que orfenica lira se entiende ser vihuela de Orfeo”. Fol XV.

<sup>906</sup> *Ibidem*, fol XXXIX.

<sup>907</sup> Tenía Alejandro Magno un criado llamado Thimoteo tan excelente musico y tan diestro en su arte, que quando le sentía que estava enojado y melancólico, con solo tomar la vihuela en la

cordero, pero en otras ocasiones, Alejandro entraba en cólera al oír tocar la vihuela a Antíoco, rompiéndosela en pedazos<sup>908</sup>. La tercera virtud de la vihuela en Alejandro, descrita por otros autores, le impulsaba a vestir sus armaduras, llevado por un irrefrenable furor bélico<sup>909</sup>.

El doctor Iván Sorapán de Rieros, médico y familiar de la Inquisición<sup>910</sup>, en su comentario al aforismo quien canta sus males espanta, refrán número 43 de los incluidos en su compilación de proverbios vulgares relacionados con la medicina, dice que Ludovico Celio y otros muchos autores atribuyeron la invención de la vihuela y de toda la música a Apolo y al gran Chirón Centauro, que a la vez eran los mismos inventores de la medicina. Este hecho probaría, según Sorapán, la eficacia sanadora de músicas e instrumentos. Se extiende en la explicación de algunos ejemplos que vendrían a dar firmeza a esta afirmación. En primer lugar recuerda cómo el legislador Licurgo, pese a apretar a los lacedemonios con durísimas leyes, les permitió el uso de la música, para “refrigerio y descanso de sus aflicciones”. Fabio, que decía que la música consuela al trabajador, o incluso Aristóteles, que afirmaba que la música es verdadera medicina y acarreadora de alegría. Píndaro, que sostenía que quien no ama la música es aborrecido de Júpiter, y el gran Platón, que enseñaba que ”la música no fue dada al hombre para delectacion sino para templar, y reducir a su natural disposicion el animo descompuesto y afluxido”.

Este doctor detalla las teorías de Pitágoras, Ptolomeo y otros autores, para concluir todo su razonamiento en que por todos estos motivos, muchos célebres escritores, conociendo las virtudes de la música, “an compuesto en la viguela sus versos, y en números y canciones suavissimas sus obras”; como David, Píndaro y Horacio. Continúa con los efectos de la música descritos por Estrabón y Plutarco en los animales,

---

mano y tocarla se desenojaua y de un león le ponía hecho vn cordero. VEGA, Fray Diego, *Empleo y exercicio sancto sobre los Evangelios de las Dominicas de todo el año*, Toledo, 1604.

<sup>908</sup> FERRER DE VALDECEBRO, Andrés. *Gobierno general, moral y político hallado en las aves mas generosas, y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades*. Madrid, Melchor Alegre, 1670, p. 83.

<sup>909</sup> “Musico vio de tanta destreza en el tañer como fue Xenofonte), que en sonsndo su vihuela movia el animo del Rey Alejandro a tanta furia y rabia, que arrebato las armas se las vestia con tanta priessa como su estuvieran los enemigos a la puerta dando asalto a su ciudad”. PEREZ DE HEREDIA, Miguel, *op.cit*, p. 393.

<sup>910</sup> SORAPAN DE RIEROS, Iván: *Medicina española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua, muy provechosa para todo genero de estados, para Philosophos, y Medicos. Para Theologos y juristas, para el buen regimiento de la salud, y mas larga vida*. Madrid, Martín Fernández Zambramo, 1616. Pp. 503-512.

comprobando cómo se deleitan con suaves cantos, los elefantes con sonido de adufles, los ciervos con flautas, los delfines con su agradable canto. Tras repasar una gran cantidad de ejemplos en los que la música y los instrumentos resolvieron diversos males y enfermedades de los antiguos, Soripán ensalza de nuevo las virtudes específicas de la música de vihuela, como cuando David curó al rey Saúl endemoniado con la música de su vihuela, o como recordaba Séneca, Pitágoras, con su vihuela aplacaba las perturbaciones del ánimo, concluyendo su comentario con infinidad de anécdotas que acreditaban a la música como remedio de males variadísimos.

El roncalés Diego de Aroza, en su libro sobre las utilidades de la Medicina, dedicado a Iván Jerónimo de Guzmán, protomedico del reino de Aragón, recoge parte de la tradición sobre la utilidad médica de la música interpretada con la vihuela<sup>911</sup>. En esta misma obra, más delante habla de los efectos benéficos de las canciones suaves en la salud de los enfermos de ciática, como afirmaban Píndaro y Esculapio. Séneca recordaba cómo Pitágoras componía música de la vihuela para aplacar las turbaciones del ánimo. Y concluye que Celio y otros muchos escritores antiguos atribuyeron la invención de la vihuela y de toda la música a Apolo y al gran Centauro, ambos celebrados igualmente en la Antigüedad por inventores primeros de la Medicina. Hernán Núñez, en su comentario sobre el refrán “El dolor de la muela no le sana la vihuela”, defendía : “No embargante esto, enfermedades ay que las cura la música, como lo escriven muchos autores”<sup>912</sup>.

---

<sup>911</sup> AROZA, Diego: *Tesoro de las excelencias y utilidades de la Medicina y espejo del prudente, y sabio médico.* , Lérida, 1668. Pp. 220-227.

Es de tanta excelencia la musica que muchos celebres escritores, viendo el provecho que causa a los humanos han compuesto en la vigüela sus versos, y en números, y canciones suavísimas sus obras como se puede ver en los Salmos de David, compuestos en el mismo. Que los de Píndaro y Horacio. Que cosa ay de mayor consonancia que el Cántico de Isaias, de Salomón y de J. Luis Vibal refiere de sentencia de San Isidoro que es tan torpe fea cosa no saber la música, como ser ignorante en letras y ciencias. Y assí se ve que en toda ía Sagrada Escritura es encomendada la música para las alabanzas de Dios, pues testifica el gloriofö Gerónimo que el Santo Rey David cantava las alabanzas del Señor en la vigüela y celebrava la victoria de su Resurrección en Psalterio de diez cuerdas, por quanto dice David, confessad al Señor en vigüela y cantad fus alabanzas en Pfalterio. Y en otra parte, Cantad y alabad a Señor en la vigüela en los Salmos, con sacabuches y cornetas Y en el Salmo 150 nos avla el Profeta que alabemos al Señor en todo genero de músicas.

<sup>912</sup> NÚÑEZ, Hernán: *Refranes o proverbios en romance, que coligió y glossó el comendador Hernán Núñez, profesor de retórica y griego de la Universidad de Salamanca*, Lérida, Luis Manescal, 1621.

Una hermana de Santa Clara enfermó. Santa Clara se encomendó a Dios, rogando por la salud de su hermana, cuando recibió la visita de un músico cortesano del cielo, provisto de un hermoso instrumento que parecía una vihuela y que tocaba música como de ángel. La hermana, despertó al instante de su enfermedad al son del maravilloso instrumento. Antolínez comparaba el efecto de esta vihuela, ahuyendando el mal, con el arpa de David ahuyendando al demonio. Con esta intervención divina, la santa “no solo vio, y oyo al Angel con la vihuela, y la musica que dava, sino tambien conocio la salud que cobró su santa hermana”<sup>913</sup>. Las apariciones de ángeles músicos tañendo vihuelas suelen tener cierto predicamento en las hagiografías. Pedro Sánchez, al menos, refiere dos de ellas. San Francisco, convaleciente con llagas y grandes dolores, conociendo la habilidad de fray Pacífico como vihuelista, le pidió que le tocase con la vihuela, pero este se negó. Dios le envió un ángel que le “dio musica y aun dizen que danço y baylo delante del.” Fray Francisco dijo luego a fray Pacífico: “Agradezcote hermano, por que no quisiste hacer mi ruego otro vino que lo hizo mejor que tu”<sup>914</sup>. Otro de los santos que recoge en su libro, Fray Bernardo de Quintanal, caminaba desconsolado por el campo, sogando a Dios que le revolviese su alegría: “Apareciole una mano en el ayre con una vihuela y le uva tañendo, y dezia fray Bernardo, que si como la mano tocava el laud hazia abaxo, le tocara hazia arriba, no pudiera sufrir el gozo y alegría de la musica”

Para concluir nuestra particular compilación de textos relacionados con los efectos de la música para vihuela, transcribimos la Silva a la vihuela, de Juan de Arguijo, (1567 – 1623), como un ejemplo más de la búsqueda de templanza en el dolor de ánimos:

En vano os apercibo,/ dulce instrumento mío,/si templar mi dolor con vos pretendo;/y la grandeza de mi mal ofendo/si alentado confío/que pueda el corto alivio que recibo/con vuestro blando acento,/de mi antiguo tormento/en la memoria introducir olvido./¡Oh, cómo en vano tanto bien os pido!/?Sois por ventura la famosa lira/del que al mar arrojado/supo aplacar su ira?/?O la que pudo en número acordado/ceñir de muro a Tebas? ?Sois acaso/aquel plectro divino/que por nuevo camino/a las ondas estigias ha lló paso/para bajar seguro/de la infelice gente al reino oscuro?/Mayor hazaña fuera/suspender mi dolor y pena fiera./Responderéis que no desprecie ahora/la antigua compañía/que en soledad tan larga me habéis hecho,/ya cuando huye de la noche el día/o ya cuando la aurora/le anuncia y deja de Titán el lecho,/o cuando el sol en la mitad del cielo/piadoso de mi mal oye mi duelo./El común beneficio/de la dulce armonía/alegaréis, y aquel piadoso oficio/con que a sufrir esfuerza/su cautiverio aquel, su

<sup>913</sup> ANTOLÍNEZ, Agustín: *Historia de Santa Clara del Monte*. Salamanca, Susana Muñoz, viuda, 1613, p. 19.

<sup>914</sup> SÁNCHEZ, Pedro: *Libro del Reyno de Dior y del camino por do se alcança. Confirmado con ejemplos y sentencias de Santos*. Barcelona, Juan Simpón, 1605, p.194.

prisión este./Apenas hay trabajo a quien no preste/algún alivio: el que con remo a fuerza/hiere la blanca espuma,/su desventura suma/cuida olvidar, y al son de la cade-na/cantando intenta mitigar su pena./Así lo experimento/en medio de mis males,/oh súave instrumento,/pero cuéstanme caro alivios tales/cuando el discurso, un rato sus-pendido/con el grato sonido,/cobra para afligirme fuerza nueva,/con que después mis lágrimas renueva;/y de la amarga historia/mi enemiga memoria/vuelve al usado em-pleo/y relucha más fuerte como Anteo./Ya me tiene enseñado/la continua miseria de mi estado,/que es socorro engañoso, corto y leve/el que me dais y que admitir no de-be/la música sonora/quien sus desdichas sin remedio llora.

### V.3.- LA VOZ DE LAS VIHUELAS.

Reunimos, finalmente, una serie de textos que pueden aportarnos pistas sobre las aspiraciones estéticas asociadas a los matices de las voces o al sonido de los instrumentos musicales y, en especial, al de las vihuelas. Pueden ayudarnos a plantear algunas interrogantes sobre la personalidad sonora de los instrumentos de los siglos pasados. Estos textos nos orientan sobre los convencionalismos estéticos a los que los violeros pretendían dar respuesta, modulando el sonido de sus instrumentos a la demanda musical, muy diferente de la actual, condicionados, como estamos, por unos consumos culturales bien distintos de aquellos.

Fueron textos escritos por contemporáneos a los constructores, dentro de un contexto cultural amplio en el que nos sorprende la inseparable presencia de los instrumentos, como necesaria herramienta de recogimiento, comunicación, esparcimiento e interpretación musical. Son breves alusiones, dentro de contextos muy diversos. Reunidas ahora, nos ofrecen nuevos registros en los que advertimos preferencias estéticas no solo sobre músicas, sino, lo que es más importante para nosotros, sonidos. En definitiva, nos orientan sobre la personalidad del sonido, en un pasado ya lejano y muy diferente al nuestro.

En el apartado de los violeros, encontrábamos nombres de algunos artesanos con un nivel de formación medio-alto, como los zaragozanos Mofferriz o Miguel Terradas; violeros del entorno de amistad de Mateo Arratia, en Toledo: Diego de Medina, maestro de “enseñar a danzar, Francisco Contreras, maestro de niños, el doctor Yuste de Aguileira; y otros posteriores, como los Hidalgo o Pablo Herrera. Hablamos de personas a las que les suponemos las mismas inquietudes culturales que estratos sociales medios-altos, con acceso a los libros religiosos, filosóficos o literarios, tan extendidos en la época y, por supuesto, los tratados de los compositores y teóricos. La influencia mutua entre ellos, sus instrumentos y los escritores estaría más que probada. De este modo, no podemos entender estos textos como gratuitos, surgen a partir de modas y sensibilidades extendidas en la época. Interpretar su contenido, nos ayudará a conocer los condicionantes culturales de donde surgen y, finalmente, al menos, intuir las cualidades de las voces de aquellos delicados instrumentos.

Llamaremos voz, o voces al sonido de los instrumentos, como era habitual entonces. Covarrubias dejaba claro el concepto<sup>915</sup>

BOZ, *Latine vox*, es propiamente el sonido que profiere el animal por la boca. Trae su origen de Griego *apotou boan*, quod est clamare. También atribuymos voz a las cosas inanimadas y artificiales, como à la vihuela, y à los demàs instrumentos dezimos tener buenas voces: à los mifmos musicos llamamos voces; y quando se ponen edictos de prebendas ô partidos, dizen para una voz de tiple, ô de contrabaxo, etc...

La antiquísima la tradición de utilizar el epíteto *dulce* para definir las cualidades del sonido de los instrumentos, encuentra una de sus más remotas manifestaciones, en *De sancta cruce sequentia*, de Adán de San Víctor (- ca. 1192): “Laudes crucis attollamus / nos qui crucis exsultamus/ speciali gloria./Nam in cruce triumphamus,/ hostem ferum superamus/ vitali victoria./ Dulce melos tangat caelos./ Dulce lignum dulci dignum/ credimus melodía.” ( Dreves 1, pp. 262-63)<sup>916</sup>. En el *Libro de Apolonio*, el poeta describe la primera salida de la linda juglaresa y nos presenta en una isla asiática un cuadro de las costumbres populares de la Castilla del siglo XIII:

Luego al otro dia de buena madurguada  
Levantose la Duenya ricamente adobada  
Priso una viola buena é bien temprada  
E sallió al mercado a violar por soldada  
Comenzó unos viesos e unos sons tales  
Que trayen grant dulzor e eran naturales  
Finchiense de homes apriesa los portales  
Non les cabie en las plazas subiense á los poyales  
Cuando con su viola hubo bien solazado  
A sabor de los pueblos hubo asaz cantado  
Tornoles a rezar un romance bien rimado  
De la su razon misma por ho habia pasado  
Fizo bien á los pueblos su razon entender...<sup>917</sup>

El “gran dulçor” de los sones de las vihuelas de arco, será el mismo que en siglos posteriores encontraremos en docenas de alusiones literarias. Juan de Mena, habla de las “consonas bozes” y “dulce armonía”:

Mostrósenos Iubal primer inventor  
De consonas bozes y dulce armonía  
Mostrose la harpa que Orpheo tañía  
Quando al infierno le truxo el amor  
Mostrose Philirides el buen tañedor

<sup>915</sup> COVARRUBIAS, *op.cit*, p.104.

<sup>916</sup> Citado por MORREALE, Margherita: *Homenaje a Fray Luis de León*, Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p.1184.

<sup>917</sup> *Libro de Apolonio*, en Colección de algunas poesías castellanas anteriores al siglo XV, Madrid, 1841, p. 551.

Maestro de Achiles en cytarizar  
Aquel que por arte herir y domar  
Pudo à vn Achiles tan gran domador<sup>918</sup>

Al poner “voces” a los instrumentos, nos encontramos ante una prosopopeya, pese a que Covarrubias deje claro que se trata del sonido de cosas inanimadas y artificiales. En un interesante grupo, reunimos textos que interrelacionan voces instrumentales con humanas. La vinculación del sonido de la vihuela con algunos de los ideales humanísticos y neoplatónicos queda clara en Milán, Narváez, Valderrábano, Fuenllana y Daza. Si antes veíamos el uso simbólico de la vihuela como emblema o metáfora del ser humano, ahora nos detendremos en la descripción de la similitud de su sonido con la voz humana. Narváez lo defendía claramente, hablando de la vihuela<sup>919</sup>: “Allende que es mas perfecta por la semejanza y conformidad que el sonido de la cuerda tiene con el sentido humano por ser de carne las cuerdas de la vihuela”<sup>920</sup>. El enraizamiento neoplatónico de la visión de Narváez sobre la música de la vihuela, queda claro en los versos, con que cerraba su libro sexto. nos interesa especialmente por la asociación o similitud entre materias, algo que permanecía presente en el pensamiento de Nassarre, siglo y medio después, quien defendía la necesaria purificación de los intestinos para evitar imperfecciones en el sonido, por un lado y, por otro, la proporción de las materias que intervenían desde la emisión hasta la recepción del sonido, en sus componentes de humedad y calor<sup>921</sup>. Es fácil inferir de estos comentarios, que el sonido que se buscaba

<sup>918</sup> MEN Juan: *Todas las obras del famosísimo poeta Iuan de Mena con la glosa del comendador Fernán Núñez sobre las trezientas: agora nuevamente corregidas y enmendadas*. Amberes, 1552. Copla CXX C

<sup>919</sup> NARVÁEZ, Luis: *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela. Hecho por Luys de Narvaez. Dirigidos al muy ilustre Señor, el Señor don Franciso de los Covos. Comendador mayor de Leon, Adelantado de Caçorla, Señor de Saviote, y del Consejo del estado de su Magestad Cesarea, etc. (...) Con privilegio Imperial para Castilla y Aragon y Valencia y Cataluña por diez años.*, Valladolid, por Diego Hernández de Córdoba, impresor, 1538, fol.4 vto.

<sup>920</sup> NARVÁEZ. *op. cit*, fol. 5.

<sup>921</sup> NASSARRE, *op.cit*, capítulo VII, p.25:

...no quiero pasar en silencio la causa de salir falsas muchas de las cuerdas, que vulgarmente llamamos de Vihuela, y son dos los motivos que ay para serlo, el uno lo puede remediar el Fabricante, aunque el otro no. Son pues las causas. La primera el no estar purificados bien los intestinos, quando se tuercen, pues qualquiera porción crassa, por leve que sea, que auqde, hará todo aquel continente de la cuerda falsa el sonido, y esto se puede remediar con el cuidado del que las fabrica. La segunda causa es, no estar en igual proporción las qualidades de la materia, con las del ayre. Las qualidades del ayre son calor, y humedad, y estas mismas han de tener todos los cuerpos sonoros, pues por la similitud de la proporción con el ayre tienen la virtud simpática de lo armonico. ero si tuvieran algunos grados menos alguna de las qualidades, no

en los instrumentos de cuerda fuera cercano, igualmente, a la voz humana. El paréntesis entre el comentario de Narváez (1538) y el momento en el que Nassarre escribió su tratado, finales del siglo XVII, no parece incluir evidencias de teorías que contradijeran este pensamiento, una visión ideal del sonido muy concreta, cercana a lo humano, utilizando la propia materia de las cuerdas, como nexo entre las naturalezas de las voces de la vihuela con la humana. Por el contrario, encontramos excelentes ejemplos de esta teoría en Quevedo, por ejemplo, donde se funden , en sentido alegórico, las voces del canto y el supuesto instrumento:

Solo quisiera voz solo instrumento  
Que al mérito de el canto se igualara  
Para poder dezjr el sentimiento  
De el alma de David ilustre y clara  
Salió juntando al harpa dulce acento  
Y viendo al Redentor la hermosa cara  
En sus cuerdas ufano al mefmo punto  
El ocio y ei silencio rompió junto<sup>922</sup>

Esta cercanía necesaria entre el canto de los hombres y la voz de los instrumentos queda patente también en Escrivá, quien equiparaba la excelencia de los instrumentos, la suavidad de sus voces, con los bienaventurados, que al resucitar lo harán sin imperfección alguna en su cuerpo: “antes, con toda perfección, el organo de la voz estara tan perfectissimamente dispuesto y la voz sera dulcissima, suavissima y esta- ra obedientissima para todo lo que quisieren hazer della”<sup>923</sup>. Cabrera precisa diferencias sustanciales entre la voz humana y la de los instrumentos. Por un lado, considera que la calidad de las voces de algunos instrumentos son superiores a las de los hombres:

“Rogadle a un organista o a un músico de vihuela que haga con las manos o la boca el son que haze con el órgano o la vihuela? No será posible; mejor suena la voz del instrumento que la propia, mas suave la armonía que se haze con las

---

avrà similitud in totum, y porque sucede, ò por accidente de la Res ò de aquella parte suya donde se fabrica la cuerda, tener algunos grados mas, ò menos de calor, ò humedad que el ayre disconviene con èl no hallándose en la devida proporción; y como el sonido es calidad que se deduce del ayre, de aquí sale en que percibiendo el oído esta calidad infecta, nota su imperfección por no poderse proporcionar con semejantes sonidos la potencia auditiva.”, cao. VII, de las diferencias que ay entre...

<sup>922</sup> Las tres últimas musas castellanas de don Francisco de Quevedo Villegas, p. 184. Salamanca, 1676.

<sup>923</sup> ESCRIVÁ, Francisco: *Discursos sobre los dos novísimos, Gloria e Infierno*. Discurso X, *Del sentido del oydo*. Valencia, 1616, p. 113.

cuerdas, que la que sin ellas se fine hacer, así hay cosas que se hacen por otras mejor que sin ellas”<sup>924</sup>.

Pero, sin embargo, pese a esto, para Cabrera, la voz de los instrumentos procede de un objeto muerto, mientras que la humana está llena de vida: “La musica de la vihuela, o de otro qualquier instrumento, y la de la voz, toda es musica, y todas son voces, pero el gran diferencia, que la del instrumento, es voz muerta, sin vida, no se entra tanto en el alma, ha de ser gran músico el que la ha de entender y gustar della; los demás si el músico no acompaña lo que tañe con algún cantar, le diremos que lo dexe. La voz del hombre, es la forma del instrumento, todos la perciben, entrase en el alma, y despierta sus afectos”.<sup>925</sup>

La música, pese a ser un arte efímero, se plasma en registros escritos que luego deben ser interpretados. Sin embargo, las voces de los instrumentos del pasado, nos resultan lejanas. Los pocos instrumentos conservados no pueden ser tañidos y los escasos utilizables, necesariamente han sido modificados. Así, su sonido queda muy en penumbra, de forma que cualquier pista que nos ayude a acercarnos a él, se convierte en valiosa herramienta de sensibilización para nosotros. Tras una minuciosa disección de estos testimonios, podremos tener una idea más concisa de las búsquedas estéticas que rigieron el trabajo de los violeros, las indagaciones sonoras, las preferencias sobre la respuesta de los instrumentos o la particularidad de las voces de estas creaciones. La sucesión de epítetos que encontramos en estos textos parecen perfilarnos algunas cualidades acústicas. Trataremos de integrar un conjunto de informaciones complementarias que nos ayuden a contextualizar el trabajo de los artesanos. Hay que puntualizar que, por lo general, son fuentes muy indirectas, que no hablan del sonido como objeto principal de sus discursos, narraciones o descripciones, sino que suelen utilizarlo como epíteto que ambienta escenas, paisajes, símil o metáforas morales o estéticas.

¿Hasta qué punto estos postulados condicionaban la confección de los instrumentos? Veíamos cómo algunas teorías sobre la proporción ideal de los instrumentos, expresadas por Nassarre, venían a recoger una práctica que hemos constatado en algunos ejemplos iconográficos e incluso en la vihuela original “Chambure”, conservada en el Musée de la Musique de París. No estaría infundada la sospecha de suponer que las búsquedas de ciertas cualidades en las voces de los instrumentos, coincidieran también

<sup>924</sup> CABRERA, Alonso: *Tomo segundo de las consideraciones del adviento desde el día de la circuncisión del Jesucristo hasta el de la Purificación*. Zaragoza, 1610, p. 259

<sup>925</sup> *Ibidem*, “Consideración V”.

con las teorías que hemos recogido. El mismo Nassarre, en el capítulo VIII de su tratado, titulado “De las causas de las imperfecciones de los sonidos instrumentales”<sup>926</sup>, centra su atención en la necesaria “virtud simpática, que nace re la similitud de proporciones, y siempre que estas se hallaren semejantes, se hallará dicha virtud.” Volviendo a Aristóteles, recuerda que el oído humano tiene las mismas cualidades que el aire, que es cálido y húmedo. Estas mismas cualidades deben estar presentes “en el cuerpo donde se yere el ayre” y si faltare alguna de ellas o disminuyere en proporción, el resultado sería un sonido oscuro, de ahí la importancia de la virtud simpática. Otras causas, derivarían, para Nassarre de las improporciones del cóncavo, como ya vimos, o de accidentes diversos, como problemas en los oídos, sorderas, etc<sup>927</sup>.

Resulta en este momento necesario insistir una vez más en las prevenciones que adelantábamos en la introducción a esta tesis, redundando en nuestra pretensión inicial de separar claramente instrumentos, de música, y optando sólo por el estudio de aquellos. De igual modo, ahora manifestamos que no pretendemos invadir los campos propios de la musicología, en este breve análisis de las voces de los instrumentos, sino, tan solo su producto sonoro, algo, que por otro lado, no es poco. Puntualizamos esta reflexión, antes de entrar a analizar algunos textos que en sí mismos encierran un doble significado musical y acústico, como queda patente en algunos fragmentos de los prólogos e introducciones de los libros de música para vihuela.

Valderrábano equiparaba la presencia del hombre en el entramado armónico del cosmos, con el de la vihuela, entre los demás instrumentos<sup>928</sup>, situando al hombre en medio de este orden perfecto:

---

<sup>926</sup> NASSARRE, *op. cit.*, capítulo VII, p.25.

<sup>927</sup> Nassarre, incluye interesantes consejos sobre la manufactura de otros instrumentos, como órganos, claviórganos, clavicémbalos, monacordios y espinetas, que, por no ser materia habitual de los violeros, no comentamos en esta ocasión.

<sup>928</sup> VALDERRÁBANO, Enrique: *Libro de musica de vihuela, intitulado silva de sirenas. En el qual se hallara toda diversidad de musica. Compuesto por Enrique de Valderrabano. Dirigido al Ilustrísimo señor don Francisco de Cuñiga Conde de Miranda, Señor de las casas de Avellaneda y Baçan, etc.* Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547, prólogo, fol.1:

Socrates que fue tenido entre los Philosophos de su tiempo como un verdadero oráculo, dezia que quando se iuntavan en el anima todos los desseos, afectos y movimientos della, y obedecian a la Razon, se hazia de todo como de bozes acordes una armonia tan excelente y suave, que despertava al hombre, y le hazia venir en consideracion del movimiento y consonancia de los cielos; y a esta llamava verdadera musica (...) Esta en ninguna criatura la puso dios con tanta razon y perfection como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela. Y assi es que lo que los sabios antiguos y todos los de mas en llor de la musica escrivieron, parece claro que con mas razon se debe atribuir a la vihuela, en que es la mas perfecta consonancia de cuerdas...

...el hombre luego musica es y con musica esta compuesto (...) y assi pertenece que el hombre perfecto, según los Platonicos en movimiento razonable consiste y el movimiento en orden, la orden en rhithmo y armonia que es cuenta y consonancia de cuerpos y bozes y la armonia en choros ordenados, conviene pues por naturaleza al hombre, que solo conosce esta cuenta y orden de armonia que de razon nace (...) Esta diversidad de tonos, sones, consonancias, y rhithmos de devida proporcion, con otros muchos primores musicos se hallan en una vihuela, todo iunto, y mas perfectamente que en otro instrumento alguno. Ca en la vihuela es la mas perfecta y profunda musica, la mas dulce y suave consonantia, la que pas applaze al oydo y alegra el entendimiento, y otrosi la de mayor efficacia, que mas mueve y enciente los animos de los que oyen.<sup>929</sup>

Luján de Saavedra, en su Guzmán apócrifo, llegaba a identificar la mano de Zanofonto, uno de los músicos de Alejandro Magno, con una lengua delicada que hablaba, al rozar las cuerdas de su instrumento<sup>930</sup>. Pero en otro pasaje de este Guzmán, Luján de Saavedra, satitiriza sobre las suavidades de los sones y la materia bucólica para las tripas a vientre lleno<sup>931</sup>. Pedro Mexía, siguiendo casi al pie de la letra a Valderrábano, en loor de la música y la vihuela, dice que es la que más mueve y enciende los ánimos de los hombres.<sup>932</sup>

---

<sup>929</sup> *Ibidem*, fol. 2.

<sup>930</sup> LUJÁN DE SAAVEDRA, Mateo: *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarcache*, en Biblioteca de Autores Españoles, novelistas anteriores a Cervantes, tercera edición. Madrid, M. Ryvadeneira, 1858, p. 302.

<sup>931</sup> LUXÁN DE SAAVEDRA, Matheo. *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Arfarcache*, p. 25. Bruselas, 1604.

Sonavan estas voces en mis orejas con más suavidad que las de la harpa de Orpheo, parece que le suspendian mis tripas a los acordados acentos jamas vi voz en tono como esta parecer mejor que canto de organo. Eché claramente de ver que el ruido del caldero es la mejor música para el puerco y la de materia de bucólica para las tripas, que aunque cada uno se huelga con su semejante y assi las tripas se havían de holgar con las que están estiradas en la vihuela. Pero esto solo ha lugar quando están llenas las que han de escuchar la música que a vientre lleno no hay musica ruyn ni conversación que no entretenga.

<sup>932</sup> MEXÍA, Pedro: *Silva de Varia lección*. Cap. XV, p XV *Quan antigua fue la música, y quien fue el primero que la inventó y en quanto fue tenida entre los antiguos y quien fueron los primeros que inventaron vihuela y harpa*. Pag. 52. Madrid, 1669.

No he querido tratar de la invención de los otros instrumentos de música sino de la vihuela por tres cosas. La una porque ya trata esto largamente Polidoro Virgilio que ya esté traduzido en esta nuestra lengua. La segunda porque la vihuela es la más perfecta y profunda música, la más dulce y suave consonancia, la que más aplazce al oído y alegra el entendimiento y la de mayor efficacia que nos mueve y enciende los ánimos de los que oyen. Porque muchas cosas podría traer en loor de la música y de vihuela, las quales dexo pues que todo lo que se puede dezir y está dicho della no iguala al loor y gloria que merece, aunque nadie la vitupere, la postrera razón es porque la música de la harpa, aunque sea muy buena, no es con mucho, tan perfecta, ni cumplida como la de la vihuela.

Además de la cercanía de las voces de los instrumentos con la voz humana, otra confluencia de adjetivaciones nos indica cierta preferencia por un sonido dulce. Entre los epítetos que nos orientan hacia esta dirección, se reiteran con profusión los términos *dulce*, *dulzor*, *dulzura*, *meloso*, *melífluo*, etc. El propio título de uno de los tratados más renombrados del siglo XVI, *El Melopeo y el Maestro*, de Cerone, establece la asociación entre música y dulzura, utilizando el nombre del primero, Melopeo, haciéndolo derivar del término griego melos: “que quiere dezir Músico perfeto y deriuia de Melos palabra griega que significa canto dulce ò modulación, como declara el P Fray Didaco Ximenez en fu Lexicón Ecclesiastico”.<sup>933</sup> El bachiller Alfonso de la Torre, en su *Visión delectable*, escrita hacia 1440, efectuaba un paseo recorriendo un idílico paisaje en el que la música y sus instrumentos recibían calificaciones tan expresivas como la “meli-flua dulzura de tanta diversidad de sones et tanta concordia de voces”, e incluso hacía contrastar en el gigante Nembrot, su corpulencia con la dulzura de su voz: “É vió allí á Nembrot que no éra menos la dulzura et templamiento de su voz que la fuerza et cantidad gigantea de su cuerpo”<sup>934</sup>.

La poesía de Narváez, titulada *Coplas del autor en loor de la musica*,<sup>935</sup> vuelve a acercarnos con sutileza a los significados de lo que entendían por un sonido dulce:

La virtud comunicada  
Merece mayor loor  
Que alcançando se mejor  
Entonces es mas amada  
Y por esto  
Con buen zelo me he dispuesto  
A escribir de los secretos  
De musica y sus efectos  
Según lo que entiendo desto.

Los cielos con los planetas,  
Difieren en movimientos  
Hazen cosas muy secretas  
Lo criado  
Por musica esta fundado  
Y por ser tan direrente  
Tanto mas es excelente  
Porque esta proporcionado

<sup>933</sup> CERONE, *op.cit*, p.219

<sup>934</sup> DE LA TORRE, Alfonso, *Visión delectable de la filosofía y de las artes liberales*, en curiosidades bibliográficas, Biblioteca de autores españoles, Madrid Imprenta Ryvadeneira, 1855, p.319: *De la música et de su utilidad et de sus inventores et de su manera*.

<sup>935</sup> NARVÁEZ, Luis, *op.cit.* fol. 106.

Con todo sentido humano  
Tiene grande concordança  
Muestra nos la semejança  
De la de Dios soberano  
Y en su tiempo  
Se muestra claro el exemplo  
Que le hazen mill servicios  
Loando le en los oficios  
Con esta que yo contemplo.

Esta alegre nuestra vida  
Y esta alivia nuestra pena  
Desta la gloria esta llena  
Por virtud esclarecida  
Pos pasados  
En la ciencia señalados  
Y en esfuerço mas valientes  
Fueron todos muy loados.  
Los que esan de amor vencidos  
Con esta alas alboradas  
Las vihuelas acordadas  
De sus damas son oydos  
Y de ver  
Afligido y sin plazer  
Un espiritu penado  
Nace en ellas un cuidado  
Que las haze bien querer

Con cantar los labradores  
Engañan a su trabajo  
Y con grosero gasajo  
Contrahazen los cantores  
Los finados  
Con musica son honrrados  
Quando sus obsequias hazen  
Porque a dios mucho le aplazan  
sus oficios bien cantados.

El romero y peregrino  
Cansado de caminar  
Comienza luego a cantar  
Por alivio del camino  
Y el pastor  
Quando haze mas calor  
No siente el trabajo del  
Porque tañe su rabel  
Con que siente gran dulçor.

Las mañanas y las siestas  
En los veranos las aves

Cantando sones suaves  
Descansan en las florestas  
Y el infante  
Quando mas llora al instante  
Oyendo alama cantar  
Dexa luego de llorar  
Y muda alegre semblante.

La moça que se levanta  
Al servivio de su dueño  
Engaña con esta al sueño  
Si con el trabajo canta  
Finalmente  
En las batallas presente  
Las trompetas mas se animam  
Y entre todos mucho estiman  
Esta virtud excelente.

Estos versos nos acercan hacia un gusto refinado, que huía de la estridencia y de la mera intensidad acústica, buscando unos matices que quizá resulten demasiado sutiles para la sensibilidad actual. Hablar de las cualidades del sonido es algo que desde nuestra perspectiva, en la que impera el ruido y la banalización de la música, resulta extraño. Bajo el título *Vn trato apacible y cortés rinde las Voluntades*, el jesuita Cristóbal de la Vega, disipa cualquier duda, si la hubiera, respecto del significado de estos términos, que merecen como mejor imagen el sonido blando y suave de las vihuelas:

Discreta fue la empresa del otro Sabio Rey, que para hacerse dueño de las voluntades de sus vassallos, pintó en una targeta ó escudo, una vihuela con este lema o mote: “Non sceptro, sed plectro”. Quiere dezir: No se rinden las voluntades con el cetro y mando despótico, ni con el rigor, sino con la blandura, con la suavidad y armonía de un trato cortés y apacible significado en la vihuela; con este se conquistan las voluntades, se rinden los coraçones.<sup>936</sup>

Sobre la contextualización de los conceptos “dulce”, o “dulzura” y de las formas de su interpretación en la época, resulta sumamente esclarecedor el trabajo de Jacques Joset sobre la *dulcis amaritudo* en La Celestina. Joset rastrea la tradición de *Il dolce amaro*, muy anterior incluso a Petrarca y la teoría horaciana de lo *utile dulci* ( Arte poética, v..333). En la misma Celestina se prosigen estos bagajes. Fernando de Rojas quien, en la carta “a un su amigo”, califica su obra de “dulce en su principal y storia o ficion toda junta” (70). Otras veces se habla del “dulce cuento”, o “dulce manjar” que envuelve la “pildora amarga” (73). El tópico aparece de nuevo en la corrección de

<sup>936</sup> DE LA VEGA, Christóbal: *Devoción a María, Passaporte y salvoconducto que da paso franco para una buena muerte*. Valencia, 1655.

Alonso de Proaza, definiendo la obra como “muy dulce y breve tratado”<sup>937</sup>. Es interesante también al respecto, el trabajo de Ángeles Bruñedo y Manuel Ariza sobre el uso de los epítetos amargo/dulce y áspero en *La Celestina*<sup>938</sup>. Entre los momentos en los que Calisto utiliza estas expresiones, los autores, recogen, por ejemplo: “O mísera suavidad desta brevíssima vida” (XIV, 288). La edición de Toledo de 1500, se califica de “agradable y dulce estilo”. Para Calisto, el “sonido” del habla de Melibea es “dulce”, su voz “suave”, sus palabras suenan en un “suave son”, sobre el canto de Melibea dice: “vencido me tiene el dulçor de tu suave canto” (XX, 323), las buenas noticias son llamadas “dulce nueva”. Contra el *amor hereos*, una enfermedad que aqueja a Melibea, Calisto pide a su padre “algún instrumento de cuerdas con que se sufra mi dolor o tñiendo o cantando, de manera que, aunque aquexe por una parte la fuerça de su accidente, mitigarlo han por otra los dulces sones y alegre armonía” (XX, 330-331). El estilo prosigue fiel a estos principios en expresiones como “el dulce puerto”, “aquel paraíso dulce” “aquellas suaves plantas”, “la dulce liberalidad”, “la dulce yimaginacion” “dulce compañía “etc.

Entendemos, pues, que el significado encierra cierta ambigüedad y pudiera asociarse a “lo agradable”, pero también a lo “moderado”. Las limitaciones cuantitativas de las voces de las vihuelas de mano, o guitarras, o las de las vihuelas de arco anteriores a la implantación del alma, a todas luces de inferior sonoridad, que la de los laúdes, tiorbas o instrumentos de arco provistos de alma; no parecían preocupar de ningún modo a sus coetáneos. Así, no encontramos apenas referencias a la mera intensidad acústica y se suceden una tras otra, alusiones continuas a sus matices cromáticos, a su calidez, a su dulzor, perfectamente acordes con su sonoridad moderada. En ellas redunda Escrivá.<sup>939</sup>

<sup>937</sup> JOSET, Jacques, “”Dulcis amaritudo”: una isotopía descuidada en “*La Celestina*” en BELTRÁN, R, CANET, J.L; y SIRERA, J.L, eds. : *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filología Espanyola de la Universitat de València*. Valencia, 29, 30 y 31 de octubre de 1990, Universitat de Vaència, Departament de FIlogia Espanyola, ppp 257-266.

<sup>938</sup> BRUÑEDO, Ángeles y ARIZA, Manuel : “El adjetivo calificativo en *La Celestina*”, en *La Celestina y su contorno social*, Actas del I Congreso Internacional sobre *La Celestina*, Barcelona, 1977, p. 215.

<sup>939</sup> ESCRIVÁ, *op.cit.* p.108.

Todas las criaturas criò Dios y las dispuso como dize el Sabio con número, péso y medida, como está compuesta la música, pero principalmente al hombre, con cuya harmónia de alma y de cuerpo tiene la música vna conformidad admirable. Y de ay vino el Ilamarse la suavidad y dulzura de la música. *Melodía* como lo advierte Plutarco, Porque *melos*, dize, es lo mismo en Griego que *membrum* en Latín. Y como el cuerpo se compone de diversas partes y miembros diferentes en el asiento y postura y figura y movimiento y officio, assí de diversas y dessemejantes voces y tonos resulta un sonido y vna

Otra interesante connotación de la voz de la vihuela, es la invitación al recogimiento interior. En esta línea se sitúa el ejemplo que plantea Lossa, presbítero, cura de la catedral de México. Gregorio López, habiendo gozado de una vida placentera y cómoda, renunció a ella. Habiendo disfrutado de manjares regalados, ahora se inclinaba por comidas groseras y escuetas, mezclándolas con alimentos amargos para imponerse una dura penitencia. Renunció a recrearse en ninguna cosa, a divertirse y se encerró, en lugar de visitar las arboledas y el campo, a los que era muy aficionado. Siendo excelente músico de vihuela y buen cantante “no la tomó más en la mano, ni con la mayor soledad en que suele ser alivio”, rompiendo los papeles en los que había escrito versos. Es un claro ejemplo del uso de la vihuela como instrumento íntimo, herramienta para la introspección e incluso comunicación interior con el alma. Su voz, en esta ocasión, debería ser cercana, emotiva<sup>940</sup>.

Tras la lectura de muchos de estos textos percibimos entre sus autores, y por ende, en la sociedad en la que estaban insertos, una gran curiosidad por el sonido. En especial les llamaba la atención el de la vihuela de arco, ya desde tiempos muy tempranos. De este modo, vemos cómo para ellos, los instrumentos eran responsables de la emoción que su música despertaba en el oyente. Uno de los tesoros más significativos dentro de las fuentes escritas, es la poética descripción contenida en el Libro de Apolonio sobre la voz de la vihuela de arco:

La vihuela de arco faz dulces debayladas,  
adormiendo unas veces, muy alto a las vegadas,  
vozes dulces, sabrosas, claras et bien puntadas,  
a las gentes alegra, todas las tien pagadas.

La vihuela de arco ha sido siempre tenida como música elevada, casi vehículo de comunicación con la divinidad. Diego de la Vega, en su, *Parayso de la gloria de los santos* (1607), describe así esta experiencia mística:

Estando una noche en contemplación oyó una vihuela en el ayre y una mano que la tañía con una cuerda enarcada, que con no ser más que uno el toque y vna vez la que passó la mano por la vihuela, fue tan grande la dulçura y consolación de su alma, que se cayó medio muerto en el suelo. Y buelto luego en sí dixo a fus compañeros: Yo os prometo hermanos, que si aquel Ángel tornara

---

voz y vna consonancia conforme y suave y que suena tan bien al oydo. Por donde aque llos antiguos Philosophos y Médicos con sola la música curavan las enfermedades del aima y las enfermedades del cuerpo.

<sup>940</sup> LOSSA, Francisco: *Vida que el siervo de Dios Gregorio López hizo en algunos lugares de la Nueva España, principalmente en el pueblo de California, del Valle de Santa Fé*, Madrid, 1642.

segunda vez a passar el arco por la vihuela, que mi alma desamparara el cuerpo y no pudiera sufrir tanta suavidad y dulzura.

Pedro Sánchez de Acre, en su curioso tratado *Triángulo de las tres Virtudes theológicas, Fé, Esperanza y Caridad y Quadrándulo de las quatro cardinales, Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza* (Toledo, 1595) compara el sonido de los instrumentos de viento con la vihuela de arco, en la famosa fábula de Midas como juez entre Pan y Apolo:

Dizen las fábulas antiguas, que el dicho Rey Midas, litigando el Dios Pan con el Dios Apolo, sobre qual era más excelente música, la de la Chirumbela del dios Pan o la de la vigüela de arco de Apolo, y habiendo tocado ambos dioses sus instrumentos para sustanciar cada uno dellos su caussa, juzgó apasionadamente Midas a favor del dios Pan, como quiera que su música fue muy rústica y pastoril y la de Apolo muy extremada y suave. Y como quedasse por esta sentencia el dios Apolo muy indignado, diciendo que un asno no diera tal sentencia como la que dio el Rey Midas, le convirtió sus orejas en orejas de asno, por vengarse d'él. Pues (como el Rey se viesse tan afrentado con sus orejas) para cubrillas se puso un gran becoquin. Mas como un barbero le viniessen a afeitar y las viesse, y se muriesen de risa, le conjuró que no lo dixesse a nadie. Mas el barbero, no pudiendo callarlo, hizo un agujero en el suelo, y puesta la boca sobre él, dixo: Aurículas ásini Midas habet.

Hubo variados tipos de vihuela de arco y diversas formas de tañerla, apoyándola en el hombro o en las piernas. Nos acercaremos ahora al sonido del *bajón de la vihuela de arco*, cuyas voces son comparadas al sonido de las abejas por Fray Pedro de Valderrama en 1607:

Bien sabemos que para diferentes Psalmos auia diferentes instrumentos, unos se cantauan en citara, otros en Psalterio, otros en un instrumento llamado lagar, y otros en otros diversos. Assí este salmo quiso que se cantase en un baxón de vigüela de arco, cuyo sonido es muy parecido al susurro de las abejas. Pues ¿qué misterio tiene cantarlo en este instrumento más que en otro? o, ¿para qué haze David aquí memoria del susurro de las abejas? Para inteligencia desto se ha de notar que es muy repetido en la sagrada Escriptura llamar a los enemigos abejas.

Después de alabar la “grande y gentil armonía” de los instrumentos de tecla, por la perfección de sus consonancias y Baldassar de Castiglione, en *El Cortesano*, defiende la suavidad de un cuarteto de vihuelas: “fácilmente se pueden hacer con ellos muchas cosas que a nuestros oídos parecen dulces. No deleyta menos una musica de quattro vihuelas de arco, porque es extrañamente suave y artificiosa”<sup>941</sup>.

---

<sup>941</sup> CASTIGLIONE, Baldassar, *El Cortesano*, traduzido por Boscan en nuestro vulgar castellano, nuevamente agora corregido, Amberes, casa de la Biuda de Martin Nutio, 1561, fol. 75.

El sonido de la vihuela se convierte en objeto de atención literaria en la pluma de nuestros mejores escritores de los Siglos de Oro. Cervantes, recurre al tópico del dulce son en varias ocasiones:

Y estando confusos, sin saber dónde podría estar Silerio a tales horas, llegó a sus oydos el son de su harpa, por do entendieron que él no devia estar lexos y saliendo a buscarle por el sonido de la harpa con el resplandor claro la luna vieron que estava sentado en el tronco de vn olivo solo y sin otra compañía que la de su harpa, la cual tan dulcemente tocava, que por gozar de tan armonía no quisieron los pastores llegar luego a hablarle ...<sup>942</sup>

...de la ninpha gozavan y aún quisieran todos que todos sus cinco sentidos se convirtieran en el del oyr, solamentee con tal estraneza con tal dulçura y con tanta suavidad tocava la harpa la bella musa La qual después de aver tañido un poco con la más sonora voz que imaginar se puede en semejantes versos dio principio.<sup>943</sup>

Góngora, en *Las firmezas de Isabela*, su primera obra de teatro, escrita en 1610, pone en boca de sus personajes Marcelo, Fabio y Tadeo, un diálogo en el que se burla del sonido del violín, y lo aparta claramente de la armonía de la vihuela.<sup>944</sup>

FABIO: ¡Oh Violante;  
TADEO: ¡Oh vigüela;  
MARCELO ¿Vigüela la llamas?  
TADEO: Si, porque su armonía consuela;  
Violín no, que es gran mohina  
Que suene más un violín  
Con las cerdas de un rocín,  
Que de un Duque de Medina.  
MARCELO: Muy bien has dicho.

Este despectivo tratamiento que Góngora presta a los violines contrasta claramente con las “dulzuras que acrecientan a dulzuras, de la llamada por él “sacra vihuela”<sup>945</sup>. En este corto diálogo apreciamos cómo los instrumentos extranjeros, que empe-

---

<sup>942</sup> CERVANTES, Miguel de: *Galatea compuesta en seys libros*, Libro quinto, p. 307. París, 1611

<sup>943</sup> CERVANTES, *op. cit*, p. 397

<sup>944</sup> GONGORA, Luis: *Las firmezas de Isabela, en Todas las obras de D. Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por D. Gonzalo de Hozes y Córdoba*, Madrid, Imprenta del Reino, 1633, p. 192. Hemos revisado también la transcripción que aparece en la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de cervantes, a partir del Manuscrito Chacón: *Obras*, vol III, Biblioteca Nacional, (España), Res. 46, pp. 1-120. Ed. facsímil: Málaga, Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 vols., Biblioteca de los Clásicos y cotejada con la edición crítica de Laura Dolfi en *Teatro Completo* (Madrid, Cátedra, 1993, pp. 59-232). En esta edición no aparece *vigüela*, sino *vihuela*.

<sup>945</sup> GÓNGORA, Luis: *Canciones heróicas. Canción VI. en Todas las obras de D. Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por D. Gonzalo de Hozes y Córdoba*, Madrid, Imprenta del Reino, 1633, p.53.

zaban a extenderse en España por aquellos años, resultan del todo estridentes para un gusto hecho a la “dulzura” y “suavidad” de la vihuela de arco, pese a que como ellas, estaban encordados en tripa y el ángulo cordal-puente-cejuela era menor que el de los clásicos, con una consiguiente respuesta acústica de menor intensidad. Por supuesto, estos violines, quedaban muy alejados de las por Góngora llamadas “dulces vigüelas”, o “sacras vigüelas”<sup>946</sup>. Un siglo más tarde todavía se advierte una similar animadversión de Feijoo por los violines, fundamentando su rechazo no solo en su sonido, sino también en la personalidad de sus composiciones, apartadas del decoro y “seriedad”, de la música que propugnaba para los templos.<sup>947</sup>

Otros autores, como Yagüe de Salas, vuelven a aportarnos muestras de esta sensibilidad extendida sobre las cualidades del sonido de arpas, o vihuelas:

Que encierra el corazón si bien le tañan  
Con la harpa dulce con que a Clitemneifcra  
Tañía aquel famoso antes que Egipto  
Lo mandasse matar como lascivo<sup>948</sup>

...cuando perdió por Templada la vihuela con el arte  
Subiendo de la prima la clauija  
De las otras baxando en consonancia  
Hasta que la garganta y ella juntas  
Satisfacción a los oydos dieron  
Oyendolo con guslo y regozijo,

---

Las flores trasladando de su boca/A la sacra vigüela/Dulzuras acrecientan a dulzuras;/El rubio Dios recuerda/Y pulsando una dulce y otra cuerda/La métrica armonía/Que en Delphos algún día/El tiempo le hurtó cosas futuras/De suavidad aora el prado baña/ Erudición de España.

<sup>946</sup> GÓNGORA, Luis: *Obras de don Luis de Góngora, dedicadas al excelentísimo señor Don Luis de Benavides, carillo y Tolero, Marqués de Caracena*. Bruselas, 1659 . Soneto VIII. A Lisonjares risueños de Abilela/ El blanco Alternapie fue vuestera Risa / En quantos ya tañéis coros Belisa/ Undosa de Cristal dulce Viguela.

<sup>947</sup> FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro crítico universal*, tomo primero (1726). Discurso XIV. Madrid, por D. Joaquín Ibarra, 1778, pp.305-306:

43.. Y por mí digo, que los Violines son impropios en aquel sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos, y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus, muy distante de aquella atención decorosa que se debe a la majestad de los Misterios; especialmente en este tiempo, que los que componen para Violines, ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas, que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos.

44. Otros instrumentos hay respetosos, y graves, como la Arpa, el Violón, la Espineta, sin que sea inconveniente de alguna monta que falten Tipes en la Música instrumental. Antes con eso será más majestuosa, y seria, que es lo que en el Templo se necesita. El Órgano es un instrumento admirable, o un compuesto de muchos instrumentos. Es verdad que los Organistas hacen de él, cuando quieren, Gaita, y Tamboril; y quieren muchas veces.

<sup>948</sup> YAGÜE DE SALAS, Iván, *Los Amantes de Teruel*. Canto XIV, p. 377. Valencia, 1616

luego empeçó a cantar y aquello dixo<sup>949</sup>

Arpas, en manos de David, curaban la enfermedad del “Amor desordenado” que aquejaba el alma de Saúl, alejando de ella los malignos espíritus, gracias a la “dulçura de su harpa”:

para su lealtad, secreto pusieron en curarle el cuidado posible los Médicos decían que aquella enfermedad era una profunda melancolía i que el maior remedio era alegrarle, lo que se conseguiría mejor con Música i no debían de engañarse, que si Amor desordenado tiene tanto de maligno espiritu i David los ausentaba de Saúl con la dulçura de su harpa Amor pudiera dejarle...<sup>950</sup>

Otras reiteraciones de las dulces vihuelas aparecen en el Burlador de Sevilla de Tirso de Molina<sup>951</sup>, en Juan Antonio Jarque<sup>952</sup>, o Pedro Sánchez de Viana<sup>953</sup>. Gonzalo Pérez, en su traducción de La Odisea, no duda en convertir la Lira de Demodoco en “vihuela muy dulce”<sup>954</sup>. Fray Pedro Calbo no escatimó en epítetos para definir la música de la vihuela: deleitoso, grave, apacible, armonioso, suavísimo<sup>955</sup> y Fray Alonso Cabre-

<sup>949</sup> YAGÜE DE SALAS, *op. cit*, canto primero, p. 25.

<sup>950</sup> LOPE DE VEGA, Félix: *El Peregrino en su patria*, libro III, p. 113. Tercera impresión, Madrid, 1733.

<sup>951</sup> MOLINA, Tirso: *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. ...pues con ramos verdes/Que de los olmos corta/Mis pajás amanecen/Ceñidas de lisonjas/Ya con vigüelas dulces...

<sup>952</sup> XARQUE, Juan Antonio: *Tomo quinto del Orador Chistiano sobre el salmo del Miserere: de los dos*. Zaragoza, 1660.

...en la tierra, oir un instrumento musico, una harpa, una viguela en manos diestras, que le hazen hablar, quando a su dulce son, hasta las mismas fieras se amansan, y domestican, como lo fingieron los Gentiles de su fabuloso Orfeo. Pues quan inefable será el gozo de los Santos, quando oigan aquellos Angelicos instrumentos, aquellas dulcissimas voces, y suavisimos canticos, que la los Angeles de...

...para entretener por el alma, y alegrar, y divertir en sus cuidados, y penas, mediante la musica, al coraçon. Pues a Platon le pareció que fue este uno de los principales fines porque Dios lo puso en el cuerpo humano: *Omnisque musica vocis usus harmoniae gratia est attributus*. En alegrar al hombre triste compite la melodía de la musica con la suavidad del mas generoso vino. Vinum et musica laetificant cor, dixo el Eclesiastico. O lo que divierte las aves con sus gorjeos, y quiebros de voces, un Ruißenor con sus pasos de garganta en tiempo de Primavera. Pues ya, que hombre ay tan montaraz, que no tenga por gloria en la tierra, oir un instrumento....

<sup>953</sup> SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro: *Anotaciones sobre los quinze libros de las Transformaciones de Ovidio, Con la mitología de las fábulas, y otras cosas*, Valladolid, 1589: “Orpheo tomo su vihuela y cantó y taño con tanta suavidad que nadie echó de verla la de las Sirenas y escapó sus compañeros del presentaneo peligro”.

<sup>954</sup> HOMERO: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el Secretario Gonzalo Pérez*, Amberes, 1556.“A Demodoco trayga alguno luego su vihuela muy dulce que ha quedado Allá, en nuestro palacio, y tenga presto.”

<sup>955</sup> CALBO, Fray Pedr: *Defensa de las lágrimas de los justos perseguidos y defensa de las sagradas Religiones y estado eclesiástico*, Valencia, 1621.

ra dice “el dulce sonido de mi vihuela”<sup>956</sup>. En Fernando Salgado de nuevo encontramos pistas que nos acercan a las preferencias estéticas aparece clara la preferencia por un sonido moderado, suave, concluyéndolo con un alegato: “que es del alma la música suave”<sup>957</sup>.

Voz altanera, vete poco a poco,  
Porque desentoná no te pierdas,  
Que aunque animado el plectro dulce toco,  
Primero es menester templar las cuerdas.  
Y como canto a vulgo cuerdo, y loco,  
Orejas ay tambien locas y cuerdas,  
Que oyendo puntos altos y velozes,  
Diran que son de un loco tantas voces.  
Pero ya la viguela rige el dedo,  
No sin miedo de hallarla toda falsa,  
Porque es temeridad cantar sin miedo,  
Si no se sabe a tiempo dar la falsa.  
Aquí el canto sonoro, manso y ledo  
Sirva al oido de sabrosa salsa  
Que es del alma la música suave  
Manjar que al cielo, a gloria, y a Dios sabe.

Los aires dulces del sonido de las vihuelas de arco vuelven a recogerse en la crónica del viaje del príncipe Felipe por la Baja Alemania, Brabante y Flandes. El príncipe participó con un nutrido grupo de nobles españoles en diversas ceremonias celebradas durante los desposorios en Milán de doña Hipólita, hija de don Hernando de Gonzaga, con Fabricio de Colona, hijo de Ascasio Colona, gran condestable del reino de Nápoles. Los españoles organizaron comedias en las que aparecen varios músicos con sus vihuelas de mano y tras un torneo celebrado el 4 de enero de 1549, varios nobles españoles tocan con vihuelas de arco y otros instrumentos.

El Príncipe cenó aparte retirado y después de aver cenado, uvo gran serao danzado con las damas. Estando en esto, entraron ocho Cavalleros de máscara, con suavíssima mú-

---

Reduciendo las pasiones al deuido temperamento quando haze deleytosa música en la vihuela del diestro y práctico músico, haciendo grave y apazible son de las varías cuerdas, artificiosamente tocadas. La cual armonia, como dixo Platón, a los oydos de Dios es suavísima, quando ve la razón ser tan señora de las passiones que de la tristeza y de la alegría, del temor y de la esperanza, haze un temperamento tan proporcionado que todo queda con artificiosa concordia.”

<sup>956</sup> CABRERA, Fray Alonso: *Libro de consideraciones sobre los evangelios*, Barcelona, Gabriel Graella y Gerardo Grotil, 1606, fol. 121 vto.

<sup>957</sup> SALGADO Y CAMARGO, Fernando: *El Santo milagroso Augustiniano S. Nicolas de Tolentino. Sus excelencias, vida, muerte, y milagros. Poema heroyco repartido en veinte libros*. Madrid, Imprenta Real, 1628.

sica de instrumentos y vihuelas de arco, los quales eran el Duque de Sefá, el Conde de Cifuentes, don Rodrigo Manuel, don Gabriel de la Cueva, don Luys Çapata, don Sacho de Cordova, don Diego de Cordova, don Bernardino de Mendoza, vestidos de unas ropas Turquescas hasta en pies de terciopelo blanco, aforradas de tela de oro con unas mangas largas fuetas echadas sobre los ombros y hechas en medio unas roscas con sus caperuças muy altas, en punta, Turquescas y muchas plumas en ellas encarnadas y blancas y en la punta alta de las caperuzas, unas cimeras de plumas gaçotas muy vistofas. Llegando a los estrados donde estava su Alteza y la Princesa de Molsera y su hija y damas, creció la fiesta y serao de tal suerte que eran más de las tres horas después de media noche quando se acabaron las danças y se fueron todos a dormir<sup>958</sup>.

Otro amplio conjunto de textos nos resultan altamente instructivos por comparar las voces de los diferentes instrumentos entre sí. Entre ellos son muy abundantes los que comparaban el sonido de la vihuela y del salterio, como los de Diego de la Vega<sup>959</sup> o Fray Diego Murillo<sup>960</sup>.

---

<sup>958</sup> CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicíssimo viaje del muy alto y muy podero-so Príncipe Don Phelipe, Hijo del Emperador Don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña, con la descripción de todos los estados de Brabante y Flandes. Am-beres, 1552.*

<sup>959</sup> DE LA VEGA, Diego: *Empleo y ejercicio sancto sobre los Evangelios de las Dominicas después de Pentecostés*, Valladolid, 1608:

“ Confessaros he Señor y celebrare vuestras alabanças en el Psalterio de las diez cuerdas, y con voz y vigüela. Dize que esta es la verdadera y propia manera de alabar a Dios, aquello a cuyo cargo está el aver de celebrar las alabanças divinas. Lo primero en Pfalteno de diez cuerdas que corresponden a los diez preceptos y mandamientos de la ley y Juego con voz y vigüela que requiere lengua y manos: lengua que alabe a Dios, y predique sus alabanzas al pueblo, y manos que pongan por obra todos essos preceptos. Apenas ay instrumento que tantas manos requiera como la viguela, por tener (como tiene) tantas órdenes de cuerdas y tantos contrastes a que aver de acudir: tan presto ha menester tocar la prima, como la tercera, y como el bordón. Los Lacedemonios hizieron vn simulacro del Dios Apolo como lo refiere Pierio en fus Jeroglíficos, al qual entre otras cosas pintavan con quatro oydos, una viguela en la mano y, quattro manos para tocarla.

Requiere la música gran oydo en el que canta o tañe algún instrumento, para percibir si el instrumento está destemplado y dissuena y assí le píntavan con quattro oydos: re-quiere también muchas manos para acudir con presteza a todas las cuerdas del instru-mento y assí selas ponían dobladas. Y aunque bastava esto para declarar el concepto de los que assí le pintauan, pero tengo por sin duda que se leuantaua mucho mas alto que aquello. Para lo qual aduirtamos que Apolo es Dios de la sabiduría, y esta, para que fea perfecta y cabal, tiene tiene necesidad de muchos oydos y manos, oydos para escuchar a los otros, y manos para ponerlo luego por obra: que sabiduria sin manos se-rá todo especulacion y cosa de poco provecho.

<sup>960</sup> MURILLO, Fray Diego, *Discursos predicables sobre los Evangelios que canta la Iglesia en los Domingos y Ferias desde la septuagésima hasta la Resurrección del Señor*, Madrid, 1602:

Estos textos dan buena cuenta de la preocupación existente por la naturaleza del sonido. No dejan duda de que sus apreciaciones se dirigen de un modo exclusivo al sonido de estos instrumentos y no a la música compuesta para ellos. Ya no se habla solo de las peculiaridades de la diferencia, sino que transcendiendo esta mera descripción, se entra de lleno en la entidad divina o humana del sonido del salterio y la vihuela.

La explicación de estas dos naturalezas la encuentra Pedro Valderrama en la configuración física de cada uno de estos dos instrumentos, así, mientras la vihuela, o la cítara, al contar con una tapa y un lazo, por donde el sonido entra en su cuerpo, el sonido se dirige más hacia la tierra que hacia el cielo. Esta puntualización redundante en el concepto que largamente expusimos en el apartado de los materiales, en el cual, la función más importante de la tapa, era que permitiera que el sonido entrara a través de sus poros, motivo por el que se prefería para este menester, una madera porosa, como el abeto<sup>961</sup>. Más adelante, Valderrama expone claramente sus preferencias sobre el sonido de la vihuela y el órgano sobre otros instrumentos:

---

Se llama Psalterio y vigüela juntamente según las dos naturalezas que citan supositas en su persona Porque entre estos dos instrumentos ay esta diferencia, que el Psalterio se tañe en la parte de arriba cerca de donde están las clavijas y la vigüela por el contrario tiene el mejor sonido en la parte de abajo junto adonde esta la ponteçuela. Quando vieremos pues operaciones diuinias en Christo auemos de entender que es fonido del Pfalterio, que es lo alto de Chresto y quando viéremos operaciones humanas, entonces se tañe la vigüela: porque es fonido de la parte inferior de Chrifto. Quando se canta Christo se tañe la vigüela: cuando da vista a ciegos se tañe el Psalterio porque (como dice S.Agustín) *Caro, Divina operans, Psalterius est. Caro humana patines, citbara est.* Y como Chrísto hazia este milagro para ser conocido y glorificado, era necesario para la instrucción, y enseñanza de los judios, que se viesen entradas cofas. Que fe taña la vigüela y se manifieste que es hombre bramando, bufándose y llorando, y también oyga la voz del Psalterio y se descubra que es Dios, resucitando con sola una voz al muerto”. (...) “...el qual dice que es llamado psalterio y vigüela por razón de las dos naturalezas que se hallan en su misma persona Porque entre estos dos instrumentos ay esta diferencia que el psalterio se tañe en la parte de arriba cerca de donde están las clavijas y la vigüela por el contrario tiene el mejor sonido en la parte de abajo donde tiene hecho el lazo artificio. Pues assí, en Christo NS dize este santo quando viéremos en él acciones diuinias auemos de entender que es sonido del psalterio que es lo alto de su diuina persona y, quando viéremos operaciones humanas entonces se toca la vigüela, porque es sonido de la parte inferior que ay en él, que es la humana naturaleza. *Caro divina operans, dize, psalterium est, caro humana patines, cythara est.* Quando Christo se cansa, se tañe la vigüela y quando justifica a la Samartiana y le descubre sus secretos, se tañe el Pfalterio Quando sale del Templo de Jirusalem huyendo de las piedras tocando yva la vigüela, y quando alumbría el ciego, el Pfalterio.

<sup>961</sup> VALDERRAMA, Pedro, *Exercicios espirituales para todos los días de la quaresma*, Barcelona, Juan Simon, Mercader de Libros, 1603, p.258.

“...es mucho mas agradable, como suele ser la musica de la viguela, y la del organo, en las cuales se varias cuerdas y cañones diferentes, se haze una musica suavisima, estando bien acordadas. Que por esso sin duda parece que quiere que alli le alaben con cuerdas y organos, porque lo uno se parece a lo otro, y alabando al Señor en estas comunidades, se le haze una guerra al demonio tan grande, que para el no ay mayor exercito, ni que mas lo destruya. Como lo dixo hablando de su esposa la Iglesia.....”<sup>962</sup>

Y si, como vimos antes, para ciertos tratadistas cristianos, las vihuelas de arco eran vehículos de comunicación con la divinidad para algunos teóricos, sus parientes de mano a veces lo eran y a veces no. Algunos, como Fray Marcos de Lisboa, defendían lo primero recordando lo sucedido a San Bernardo, que llevando ocho días sin oír la palabra de Dios, entró en un enorme dasasosiego. Esta carencia de comunicación con la divinidad, llegó a producirle tal turbación que incluso empezó a debilitarse su salud, crisis que solo pudo superar oyendo una celestial música de vihuela:

“Subítamente le apareció en el ayre una mano, como que quería tañer una grande y hermosa vihuela y haciendo esta mano un sonido ó tocamiento en la vihuela azia la tierra, de tanta consolacion hinchió fu alma con la melodía, que hizo que si otro sonido hiziera ázia el cielo su espíritu no pudiera estar más en la carne”<sup>963</sup>.

Muy significativa es también la comparación de Vicente Carducho entre el sonido de la vihuela o el órgano, pero en este caso, la intención del autor no se dirige hacia la percepción de matices o voces diferentes, sino a la distancia a la que deben ser escuchados y en espacio arquitectónico donde deben escucharse. De este modo Carducho establece una comparación entre los instrumentos y la pintura, cuya observación también debe someterse a variables espaciales concretas:

Paréceme que la música, á mi ver, nos dará ejemplo para declarar mi pensamiento más ajustado; que habrás visto muchas veces en una sala de moderada grandeza cantar á una viguela, ó arpa, una voz tan sonora, tan dulce y suave, que se llevaba los sentidos, y si la oyeras á un órgano en una Iglesia

---

Todos los quales santos concluyen que el psalterio tiene esta diferencia entre la viguela, citara, y los demas instrumentos musicos, que todo quanto sonido haze por ser una tabla rasa, lo arroja fuera, y sube hazia arriba: estotros, y principalmente la viguela, como tiene tapa y lazo por donde el sonido se entra hazia dentro, parece que mas se encamina hazia la tierra que hazia el cielo. De donde sacaron misterio estos santos, diciendo que los psalmos los avia compuesto David, para apartarnos de la carne, y de las cosas de la tierra, y elevamos y levantamos hazia el cielo, y cosas espirituales, y para gozar de Dios. Y assi para enseñarnos esto, ayudava mucho tambien la forma del instrumento hecho a manera de letra que representa a Dios, cuyo triangulo perfectissimo contiene tres personas divinas en una misma essencia, como tres lineas iguales en una misma figura, y el fondo que todo camina hazia el cielo, sin encaminar hazia la tierra, como los demas instrumentos.

<sup>962</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>963</sup> LISBOA, Fray Marcos de: *Primera parte de las chronicas de la Orden de los Frayles Menores, traduzida de la lengua portuguesa a castellana, por el Muy Reverendo Padre Fray Diego Navarro*. Barcelona, 1634, p. 187.

Catedral, ó á otra dictancia grande, ó en el campo se desvaneciera y se perdiera aquella dulzura y melodía, y las palabras de tal suerte, que no pareciera bien á nadie, y si el que en el órgano canta con eminencia con voz entonada y sonora, cantara hiriendo la voz y los acentos con la misma fuerza y en el mismo ñorganio en una cuadra ordinaria atormentara el oído, y con pena del oyente; y esto mucho más, y con mayor confusion y estruendo, si cantaran muchos, aunque conm la música bien concertada y compuesta; y así para gozarla, será fuerza apartarse á distancia proporcionada al sentido del oir; que esto viene á ser los mismo que lo de la pintura que se hizo para de léjos. Así tambien habrás visto a un Predicador, que si es novel principiante, está atenido á sus claúsulas y palabras decoradas, que no puede con ellas dar aquella fuerza que suele el ya experimentado en los púlpitos, cuando con un amago, si se sufre decir, de desgarro de voz y acción, sgnifica y dice lo que quiere, y con menos palabras y claúsulas imprime en los corazones con mucho más efecto que el otro....<sup>964</sup>.

Finalmente, reunimos algunos textos que hablan del diferente sonido de unas cuerdas y otras, o de algunas características de los instrumentos que afectan a sus voces, para concluir con algunos un texto teórico sobre el sonido. Alonso de Cabrera relaciona el sonido suave con la perfección del instrumento: “Que un músico, con un buen instrumento y bien templado suene suavemente, es de alabar, pero no de maravillar, mas que una vihuela despegada y destemplada y mal acordada haga melodía, no puede ser sin gran maravilla oydo.”<sup>965</sup>. Más adelante utiliza simbólicamente la diferente respuesta de las primas y los bordones: “En la musica de la vihuela, la cuerda que mas se usa es la mas delgada, que es la prima: los bordones son mas gruesos, son los que menos se tañen, de quando en quando les dan un golpe y luego los dexan. Assí es la armonía de la divina providencia, los que mas quietos estan, los que menos golpes reciben, y menos suenan, son los poderosos y ricos, engrosados con los bienes de la tierra.”<sup>966</sup>

Recordando las teorías aristotélicas a las que dedicamos atención en su correspondiente apartado, transcribimos un fragmento del Diálogo de la Filosofía, de Almeida, en el que se compara el fenómeno de la reflectación de una cueva, con el funcionamiento de la concavidad de las vihuelas y los violones:

Teod: De aquí podéis inferir también la razón de un efecto que se cuenta ó verdadera ó fabulosamente. Dicen que en Zaragoza de Sicilia hay todavía una cárcel llamada de Dionisio el Tirano, en la cual si habláis aunque sea en voz baja, parece que estáis gritando. Dicen que es una cueva larga abierta en peña viva á manera de bóveda; y siendo así puede suceder naturalmente lo que dicen porque además de ser un sitio cerrado, y no tener el aire por donde se esparza, puede el sonido reflectir de unas partes á otras, de suerte que se aumente mucho el movimiento del aire y que las voces suaves se hagan fuertes, á manera

<sup>964</sup> CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la pintura*. Segunda edición de D.G. Cruzada Villaamil. Madrid, 1683. Reed. Editorial Maxtor. Valladolid, 2011.

<sup>965</sup> CABRERA, *op. cit*, fol 113.

<sup>966</sup> Ibidem, o. 255.

de lo que sucede en los instrumentos musicales. Nosotros vemos que el sonido que hace la cuerda de una vihuela se aumenta mucho por reflectir varias veces dentro de la vihuela; de aquí nace que si estuviere abierta tiene muy pequeñas voces y suenan poco las cuerdas, y no hallo dificultad en que suceda á las voces en la concavidad de esta peña lo que sucede al sonido de la cuerda en la concavidad de una vihuela ó violón<sup>967</sup>.

El sonido preferido en los Siglos de Oro, las voces “buscadas”, como ideal de perfección y belleza, no incluyen entre sus características valoraciones cuantitativas sino cualitativas. Cualquier método historicista que pretenda recuperar la personalidad precisa de estos instrumentos en su integridad, con la máxima pureza, siempre deberá tener en cuenta esta circunstancia. El acercamiento a estos delicados instrumentos, imprescindible para la ejecución respetuosa del repertorio coetáneo, nunca puede caer en su banalización, “reconvistiéndolos”, al antojo actual. La oferta cultural de la música tardomedieval y renacentista debería ponderar los beneficios del regreso a espacios reducidos, cercanos, donde el instrumento puede casi respirarse, huyendo de su indebida traslación a grandes salas de concierto, uso de materiales desnaturalizados, olvido de los procesos utilizados por los violeros y a la sustitución de cuerdas de tripa por materiales sintéticos. Una aproximación a la esencia de los instrumentos de referencia, no puede completarse sin su necesaria “re-construcción”, ya que finalmente, el resultado de la percepción sensorial de sus voces, nos dirá mucho más que cualquier reflexión intelectual.

---

<sup>967</sup> ALMEIDA, Teodoro: *Diálogo sobre la filosofía natural de personas curiosas que no han frecuentado las aulas*. “Tarde séptima. Trátese del sonido, olor y sabor”. Cuarta edición, Madrid, 1827, p. 195.

## **VI.- CONCLUSIONES Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS**

## VI. 1.- CONCLUSIONES.

La pregunta a la que hemos pretendido dar respuesta en esta tesis se dirigía al estudio de la genuicidad de la violería española. Este gran interrogante incardinador de todo nuestro planteamiento, tal y como quedaba extensamente expuesto en la introducción, pretendía dar inicio a un trabajo de investigación que tuviera en consideración una multiplicidad de factores. Los precedentes historiográficos que entonces se expusieron ya advertían de la existencia de peculiaridades, en relación a un contexto europeo más amplio, dentro del cual, el arte de los violeros españoles participó desde un principio, recibiendo y aportando. Pero en este tomar y dar, España jugó un papel muy singular, resultado de circunstancias históricas y culturales particulares.

Los instrumentos musicales pertenecen a un conjunto amplio de bienes culturales de fácil transmisión. Casi tan fácil como los libros, en un punto intermedio entre éstos y la pintura, en posición aventajada respecto a la escultura o arquitectura y casi siempre, aunque no siempre, en paralelo con la música. El trasiego de instrumentos musicales se ha querido asociar habitualmente con el de los músicos, pero fue más fluido, porque además de acompañarlos necesariamente en sus recorridos, los instrumentos se movilizaron en solitario por gran parte de Europa, como un bien mercantil de primer orden.

Las interacciones que se constatan en referencias literarias, textos de teóricos, documentos públicos o privados de carácter mercantil e incluso la iconografía conservada, ponen de manifiesto el papel decisivo de la Corona de Aragón en la transmisión de un legado organológico ibérico en el ámbito mediterráneo, precisamente en un momento en el que Italia emanaba arte y literatura hacia toda Europa. A la par, desde Castilla parten violeros hacia las Américas, trasladando con ellos un saber hacer aprendido en los talleres de origen, autorizados por sus cartas de examen para ejercer el oficio en el Nuevo Mundo. Los dos flujos, mediterráneo y atlántico, hicieron posible la transferencia tecnológica y artística de un legado que se había ido conformando con aportaciones diversas. Las técnicas heredadas, los principios estéticos aplicados sobre la “piel de las vihuelas” y otros instrumentos musicales, integraban un conjunto de conocimientos y experiencias gremiales que bebió de fuentes muy diversas en lo geográfico, en lo étnico y en lo cultural.

Desde finales del siglo XIV y hasta bien entrado el XVI, los violeros españoles desarrollaron una actividad inusitada hasta entonces, incrementando exponencialmente

su capacidad productiva global, dando respuesta a una demanda local, pero también, incorporando los instrumentos en los circuitos mercantiles de proyección internacional. Los datos cuantitativos sobre el número de violeros activos en los siglos XV y XVI en algunas ciudades españolas no tienen parangón en ningún otro territorio europeo. Nos encontramos ante un fenómeno cultural de enorme importancia, del que participarían en diferentes modos, todos los estratos de la sociedad. Los violeros españoles serían capaces de construir instrumentos de un modo profesional con destino a cualquier estamento social, gracias a la enorme versatilidad y capacidad de adaptación que permitían sus creaciones.

Durante el período de referencia se desarrollaron en la Península Ibérica diferentes familias de cordófonos: vihuelas de mano, vihuelas de arco, guitarras, laúdes, arpas, cítola, cítara, bandurria... Muchas de ellas aun de incierto origen, adquieren en España rasgos de una personalidad característica, otras surgen aquí. Heredan trayectorias previas anteriores y se “actualizan” asumiendo innovaciones que aportan los violeros. En la mayor parte de los casos, parecen ejercer influencias en el origen de instrumentos normalizados y habituales en toda Europa en siglos posteriores. La importancia cultural de estos instrumentos en la historia de la música europea ha sido suficientemente valorada y en los ámbitos de la musicología, gracias al loable trabajo de algunos investigadores, las aportaciones ibéricas son reconocidas como trascendentales. Junto a ellas se transfirió un flujo estético indisolublemente ligado a la personalidad “material” de los instrumentos.

Los laúdes, instrumentos que arraigan en una larga tradición andalusí, son símbolo indiscutible de la comunicación cultural entre las sociedades islámica y cristiana, siendo asumidos como propios por esta última, sin prejuicios. Refutadas las equivocadas teorías sobre su proscripción en España, encontramos en la iconografía de los siglos medios abundantes muestras de la riqueza de tipos. La iconografía, la documentación escrita y la temprana adopción de un término propio para definir a los constructores de laúdes, en la voz “laudero”, un siglo anterior a la “liutaio” italiana y siglo y medio a la francesa “luthier”; dan fe de su abundante presencia, como instrumento preeminente entre los de plectro y cuerda pulsada, hasta finales del siglo XV. En sus bocas se diseñaron lazos que pervivieron casi sin modificación en la laudería europea hasta bien entrado el siglo XVIII y en sus cuerpos, se ensayaron diferentes “trazas”, de largo alcance posterior también en toda Europa. Del elevado nivel técnico y artístico alcanzado por los lauderos españoles dan buena cuenta, por ejemplo, los testimonios de una forma de

construirlos, “alla spagnola”. Laúdes y vihuelas “alla spagnola” fueron muy imitados por los “mastri di liuti” italianos que trabajaban para los cortesanos y humanistas italianos de finales del cuattrocento.

Las *vihuelas*, primero de arco y luego de mano, paulatinamente van ocupando la mayor parte del tiempo de los violeros. La extensión de las primeras en amplios territorios europeos, a lo largo del siglo XIV, viene de nuevo a demostrar las interacciones territoriales. Su particular presencia en España dio lugar a particularidades territoriales y a innovaciones definitivas. El largo recorrido de estas vihuelas de arco dio lugar al uso de sus mismos cuerpos en instrumentos con utilidades musicales diferentes, influyendo decisivamente en el nacimiento de las vihuelas de mano, en sus diferentes versiones y hechuras.

Pero estas dos grandes familias de laúdes y vihuelas no fueron los únicos instrumentos que salían de los talleres de los violeros, como decíamos. La diversidad de instrumentos era enorme. Tras el interminable catálogo de variedades, aparentemente inconexas, disecionadas por algunos enfoques musicológicos, obsesionados por ponerles nombre, como entidades diferentes, se encierra una sorprendente simplicidad. La gran riqueza de tipologías dentro de los instrumentos de cuerda frotada es una realidad mucho más compleja y, en gran medida, aún por explorar. Pero, en definitiva, una de las grandes distancias entre aquellos delicados instrumentos y los actuales es la plurifuncionalidad de las estructuras y, a la vez y, paradójicamente, la versatilidad de cada una de sus hechuras.

Los esquemas de continuidad definidos por los postulados y reglamentaciones antiguas del gremio irían moldeándose de forma colectiva, según las pautas del hacer musical, de las tendencias estéticas de la sociedad en su conjunto y de la incorporación de las aportaciones individuales aceptadas tras espacios de ensayo. El gremio adaptaba continuamente sus herramientas de control. Los reglamentos de relación entre personas eran tan importantes como los que garantizaban la calidad de los materiales a utilizar o la ortodoxia de los procedimientos, pero nunca sabremos si los grandes maestros utilizaban a su conveniencia normativas y usos. De ahí una nueva pregunta ¿prevalecía el ente organizado sobre la capacidad creativa del individuo? Un artesano concreto, en tanto actuaba como miembro de un gremio, queda sometido a las normas de calidad corporativas, pero las mismas disposiciones, exigían saber dibujar una traza personal, en definitiva, saber crear. De ahí, no solo la posibilidad, sino incluso la obligación de las aportaciones individuales.

Se diluyen personalidades, no podemos saber hasta bien entrado el siglo XVIII las características de cada uno de los violeros. Dentro de estos procesos de convergencia, en torno a normas, objetivos de calidad o meros convencionalismos heredados, cabría observar diferencias territoriales intuidas a partir de resultados estadísticos o cuantificados hacia los que nos orientan los testimonios iconográficos. Así, parece muy razonable suponer demostrado, por la abundancia de ejemplos reunidos y la secuencia cronológica en la que aparecen, que la innovación de las llamadas “escotaduras laterales”, que preferimos redenominar como “cintura aragonesa”, se produjera en Zaragoza. La abundancia de talleres en esta ciudad, a lo largo de todo el siglo XV, reafirma esta hipótesis. Otros avances son más difíciles, si no imposibles de identificar, pero, en definitiva lo que ahora nos interesa es saber si los gremios o cualquier otro tipo de organización corporativa contaban con un poder que les permitía desarrollar en diferente grado sistemas de control social, económico y de calidad entre sus miembros. Todos los indicios parecen afirmar este papel, pero en diferente grado temporal y geográfico.

En los siglos XIV y XV, las organizaciones profesionales de violeros no aparecen con la nitidez con la que se configuraron más adelante. Pero aun así, se advierten. Veíamos cómo en Valencia ya existía una corporación en el siglo XV, incluida en la más amplia de fusteros. A la vez, en Zaragoza aparece la figura del maestro *façedor de vihuelas*, o *violero*, título profesional, que iba reforzado por el reconocimiento social de “honorable”. Pero esta ciudad, pese a ser el foco con mayor número de violeros documentados de toda Europa hasta mediados del XVI, nunca contó con ordenanzas específicas y, si las hubo, no se han conservado. Pudo, no obstante, existir un gremio organizado al margen de las esferas de poder municipales. Del mismo modo, en Toledo, la ciudad que sucedió a Zaragoza en la hegemonía cuantitativa, no contó, que sepamos, con un proyecto de ordenanzas hasta 1617. Madrid, en cambio, se organiza a finales del siglo XV, desde el mismo momento en el que la actividad de los violeros empieza a ser considerable, aunque se hubiera iniciado mucho antes. Madrid se convierte en el siglo siguiente en la ciudad con mayor pujanza. Vemos pues, cómo desde las primeras décadas del siglo XVI, el fenómeno de la violería parece muy asociado con la población urbana, pero no siempre fue así. En los siglos anteriores, población y construcción de instrumentos no fueron siempre en paralelo. Hubo otros factores a tener en cuenta, como la presencia de una estructura mercantil que incluía entre sus mercaderías a los instrumentos musicales, o una fuerte trayectoria cultural heredada. Las diferencias locales se advierten también en otros ámbitos de la convivencia entre las personas. Mientras

que las ordenanzas sevillanas de 1502 impiden acceder al gremio a quienes no fueran cristianos viejos, en Zaragoza, encontramos matrimonios mixtos entre violeros moriscos y cristianas y un contrato de aprendizaje de un Mofferriz con el honorable Miguel Terradas, en un caso excepcional en el que incluso se permitía al aprendiz trabajar durante las festividades cristianas y no hacerlo, si ésta era su voluntad, en las islámicas. Pero Zaragoza, donde moriscos y cristianos construían instrumentos musicales, fue un caso excepcional y aunque en otras ciudades pudiera haberse dado esta convivencia profesional, no conservamos informaciones que lo acrediten fehacientemente. De hallarse, serían anecdóticas.

El violero, como individuo, aun incluido en el amplio grupo social del artesano, muestra ciertas peculiaridades frente a otros oficios. El primer rasgo que llama la atención es la acentuada tendencia que ellos mismos tenían a considerar importante su trabajo. Una prueba interesante y contundente de esta constante aparece ya en 1439, en el laúd representado en una de las tablas de Blasco de Grañén, en la que el pintor representó la etiqueta del violero adherida en el fondo del instrumento, visible a la perfección a través del lazo. Sorprende este hecho, en la misma pintura en la que el pintor permanece anónimo. Esta conciencia de su arte, de su oficio, está presente en la reivindicación de la autoría. Era habitual rotular las firmas de los violeros en la cabeza de los instrumentos de mayor calidad. La misma forma de definir el oficio, como “arte de la violería”, en la documentación del gremio, viene a subrayar la valoración que ellos mismos hacían de su arte. Pero, a la vez, los violeros quedan en penumbra en muchos aspectos. La propia idiosincrasia del oficio, siempre celoso de preservar “secretos”, sería una de las motivaciones por las que no se editaran tratados teóricos sobre la construcción de instrumentos musicales. Los mecanismos habituales de transmisión oral de los conocimientos, transferidos de maestros a oficiales y aprendices, contribuirían también a este silencio.

Veíamos cómo los miembros del círculo de violeros amigos de Arratia contaban con formación complementaria en otros campos. Su amigo Yuste de Aguilera, llegaría más tarde a aparecer como “*doctor*”; Diego de Medina, era, a la vez, “*maestro de danzar*”; Francisco Contreras, “*maestro de leer y escribir*”, o “*maestro de niños*”. El violero zaragozano Miguel Terradas, con propiedades domésticas equiparables a las de un pequeño palacio urbano, propio de la pequeña aristocracia local, era, además músico, etc. De otros reconocimientos gozaron violeros como Mahoma Mofferriz, quien, además de su alta consideración social, fue nombrado *alcalde de la aljama de la morería* de Zara-

goza, sin hablar del elevado poder económico que alcanzaron otros muchos. La nueva documentación, localizada en los archivos a lo largo de esta investigación, nos aporta información sobre la relación personal entre los violeros, la personalidad de algunos de ellos, su formación, status y movilidad. Además añade unos treinta nombres a la anterior nómina de violeros documentados, ampliando ostensiblemente el anterior “mapa” cuantitativo y sumando nuevos datos biográficos sobre algunos de los violeros más conocidos.

A lo largo del período de estudio, nos percatamos de la presencia de una constante que permaneció estable y que casi podríamos considerar atemporal, por no asociarse con momentos concretos, sino que se prolongó y, aún más, se mantuvo en mayor o menor grado a lo largo de los siglos. Es la ausencia de estandarización. El estudio de la geometría, a la que hemos dedicado suficiente atención, deja clara la necesaria individualización de los trazados, es decir, la ausencia de plantillas-modelo. Esta forma de entender el arte de la violería en España difiere sustancialmente de las tendencias iniciadas en Italia o Alemania, reiteradas en Francia y otros países europeos. En ellos se impusieron patrones, copiados hasta la saciedad, con la máxima fidelidad a los modelos originarios, elevados casi a la categoría de dogma morfológico de imposible modificación, especialmente entre los instrumentos de arco. Al invadir este espíritu los ambientes musicales españoles, ya desde las primeras décadas del siglo XVII, se produjo una mezcolanza entre las formas tradicionales de trabajar en España y los modelos europeos, que exigían otras. El resultado final tendió a seguir manteniendo materiales y procesos de larga tradición local, para, con ellos, construir estos nuevos modelos importados. Esta forma mixta o hibridada de entender la violería convivió con la construcción de guitarras y otros instrumentos de cuerda pulsada de acuerdo a la tradición. Aunque en líneas generales se percibe una decadencia, varias veces apuntada en las fuentes escritas, la fuerte tradición en la construcción de guitarras permitió que las aportaciones de nuestros guitarreros, fuera ya de nuestro período de estudio, siguieran siendo fundamentales para la historia de muchos cordófonos.

Para que pudiera conformarse un hecho cultural tan significativo como la violería en España, fueron necesarios varios factores. Los avances e innovaciones que hemos ido detallando a lo largo de esta tesis no podrían haberse alcanzado si nuestros violeros no hubieran dominado la geometría, la física de los cuerpos sonoros o los materiales. Precisamente, la tendencia europea posterior redujo la riqueza de estas tres variables. De un dominio de la geometría euclíadiana, unos conocimientos medios que les permitían

trazar, diseñar, se fue pasando a la mera reproducción de los esquemas perfilados por los grandes maestros, que se convirtieron en patrones inamovibles. La segunda línea apuntada antes, la física de los cuerpos sonoros, que en los tiempos estudiados se muestra con exuberante variabilidad, dio paso en la nueva concepción europea, a nuevas reiteraciones y estandarizaciones tras la creación de estructuras permanentes. Finalmente, los materiales, tan explorados y recorridos por los violeros españoles, dan lugar a una casi única presencia de arce en los fondos y abeto en las tapas. Insistimos en que en España la tendencia simplificadora no cuajó de un modo definitivo, pero entró paulatinamente. La incorporación de los instrumentos construidos “a la manera de los extranjeros”, como eran llamados por los propios violeros, chocaba con la aun vigorosa presencia de los conceptos y las técnicas genuinas, produciéndose un cruce cultural que dio lugar a instrumentos que hibridaban ambos legados. Nos encontramos, pues, ante un bonito ejemplo que plasma con rotundidad la compleja trama de interrelaciones culturales que se produjo entre España e Italia en estos siglos. Las influencias españolas, claves, como vimos en los apartados referentes a la geometría y arquitectura de los instrumentos de arco, trasladadas a Italia, generaron allí nuevos modelos, que una vez reinventados regresaron a nuestro país, donde se entremezclaron con el sustrato anterior y originario que había dado lugar a los segundos. Es un caso particular que está satisfactoriamente documentado y que transciende el mero interés organológico, para constituir interesante materia para los estudiosos de la cultura. La extensión que esta forma de entender la violería proyectó sus tentáculos en Latinoamérica, donde se siguieron construyendo guitarras, vihuelas de mano, arpás o vihuelas de arco según los planteamientos antiguos. La peor de las consecuencias de esta simplificación se traduciría en empobrecimiento de la expresividad del sonido y, mientras se incrementaba con diferentes recursos la respuesta sonora, en relación directamente proporcional, se perdían muchas de las cualidades innatas del sonido “antiguo”.

Junto a los tres factores apuntados, la violería española contó con condicionantes de naturaleza artística. El fuerte legado organológico común a la gran Europa medieval, en España se fundió con ingredientes procedentes de la tradición andalusí, transmitidos a través de lo mudéjar. La mezcla de los aportes góticos y mudéjares se integran a la perfección, dando lugar a un lenguaje propio de largo recorrido. La personalidad diferenciada de sus creaciones, el alto nivel técnico y artístico que se alcanzó durante el siglo XV y primeras décadas del XVI, dieron lugar a un sustrato que, de conocerse, habría sido sumado con comodidad al concepto unamónico de *intrahistoria*, o a teoriza-

ción de Chueca Goitia sobre los *invariantes castizos*, con incluso mayor rotundidad, en algunos aspectos, que en las denominadas “artes mayores”.

La respuesta, en conclusión, a la pregunta inicial, no puede tener más que una respuesta en positivo. El *arte de los violeros*, o el *arte de la violería*, en España, es un legado cultural amplio, medular, enmarcado en un momento de esplendor artístico y literario. Durante el período de estudio, y especialmente en los siglos XV y XVI, constituye un hecho relevante. Son las obras de arte y los escritores coetáneos los mejores testigos. Hemos efectuado un recorrido por unas y otros. La conclusión final es que vivieron un momento álgido al que podríamos llamar los siglos de oro de la violería, casi en paralelo, con los siglos de oro de la literatura y el arte español. Su esplendor, su interés particular, sus contribuciones al panorama cultural, han quedado meridianamente claras.

El florecimiento de la violería en estos siglos fue reflejo de una sociedad compleja. Cortesanos, nobles y plebeyos poseían vihuelas y las utilizaban asiduamente. Vihuelas de alta calidad aparecen en los inventarios de muchos testamentos de nobles y personajes ilustres. Pero, a la vez, la vihuela es instrumento plebeyo. El ideal de caballero renacentista del que tanto se ha hablado, al que se le suponía mesura en el comer y beber, educación refinada, cuidado en el vestir, habilidades musicales, destreza en el manejo de las armas, se convertiría en aspiración entre amplios segmentos de la población y no solo entre los aristócratas. Poseer un instrumento caro, ayudaba a obtener reconocimiento social. Al igual que existía una correlación entre la calidad de los edificios y el status de sus moradores, la imagen personal o familiar quedaba reforzada con estos bienes estáticos. Poseer una vihuela de alto nivel permitía exhibir en más espacios esta misma identidad, como herramienta de proyección social. La riqueza del fenómeno no se limita a esta función sino que, a la vez, aunque resulte paradójico en la primera apariencia, la transciende. Gracias a la gran variedad de calidades, la vihuela no solo separa clases, sino que las vincula. Las diferencia como objeto, al pertenecer a las tipologías más lujosas en ornamentos y materiales, o más económicas, pero las une como concepto común a una sociedad entera, símbolo del espíritu humano más bello, de los valores superiores, de la perfección de lo creado, e incluso del creador. Lo que parece una contradicción casi hipócrita, es coherente dentro del pensamiento humanístico. La vihuela, utilizada ahora como sinédoque de todos los instrumentos musicales de cuerda, ante todo fue un nexo interclases no sometido, como otras manifestaciones artísticas, a los límites de una élite epitelial.

## VI. 2.- NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN PROPUESTAS.

Quiero plantear algunas propuestas en una doble dirección. En primer lugar, hacia los *nuevos violeros*, interesados en la recuperación de los instrumentos históricos. En segundo lugar, a estos mismos y a los investigadores en general. La primera de las dos líneas planteadas tiene el significado práctico de la recreación de los cordófonos antiguos, algo indispensable a la vez, para interpretar su música. Esta tarea merecería un mayor respeto metodológico y a la vez exigiría un conocimiento profundo de estos instrumentos, algo que requiere profundizar en su investigación.

A la hora de reproducir un instrumento musical se vienen siguiendo caminos individuales. Cada una de las arpas, vihuelas, laúdes, salterios o guitarras antiguas que se “re-construyen”, deben ser en sí mismas, resultados de una investigación histórica y artística profunda. El método no puede partir de las visiones científicas que pretenden estudiar los instrumentos musicales históricos mediante procedimientos que no estaban al alcance de los violeros. A veces perdemos de vista que avances tan comunes como el sistema métrico decimal eran desconocidos y nos empeñamos en atribuir un valor concluyente a la media décima de milímetro en la determinación de los espesores. Los violeros, sobre unas bases teóricas aprendidas que les daban seguridad, decidían soluciones particulares sin avances tecnológicos como los actuales, que permiten controlar el grado de temperatura y humedad, analizar componentes químicos, ponderar respuestas físicas, o hacer “mapas acústicos” de superficies o volúmenes. Por supuesto, no podemos renegar de la tecnología como herramienta, pero siempre debe someterse al servicio del artesano. No puede perderse el saber antiguo, la capacidad de conocer en profundidad la madera con la observación, sabiendo adaptar siempre los diferentes materiales a las búsquedas del matiz. Resultaría paradójico utilizar un método científico-positivista, gestado quinientos años después, para aproximarnos a las cualidades del sonido decidido por las manos de un artesano del siglo XV, con ayuda de su compás, su aporte intuitivo, su experiencia y su sentido del tacto.

Peor incluso que las veleidades científicas son los equivocados usos de materiales, ornamentaciones, procesos y cuerdas, dando lugar a anacrónicos resultados que poco o nada tienen que ver con los modelos históricos. No estamos ahora debatiendo sobre la clásica dicotomía que en los procesos historicistas se ha venido estableciendo entre las recreaciones interpretativas, como propugnaba Viollet-Le-Duc, frente al revisionismo ultraortodoxo, sino en la necesaria apertura de una reflexión necesaria para in-

tentar sentar las bases teóricas mínimas de la reconstrucción. Al fin y al cabo, más que *re-construir*, nuestro trabajo consiste en *restaurar*. Si queremos restaurar las voces de aquellos sutiles instrumentos, deberemos conocer su naturaleza más íntima, no dejemos de investigarla.

Perfilando nuestras aspiraciones a una visión muy particular de la violería española, como fenómeno cultural perfectamente identificable y diferenciado en el contexto europeo, propondremos a continuación algunas líneas de investigación que convendría iniciar, por no haber sido todavía exploradas, o ampliar, por haberse iniciado sin quedar perfectamente cerradas.

Respecto de las interacciones con otros territorios, resta por iniciar, en este caso, un estudio pormenorizado de la documentación tardomedieval localizada en los archivos aragoneses, con vista a determinar el alcance del comercio con instrumentos medievales, especialmente documentados en los aproximadamente doscientos ejemplares de los citados *Libros de Collidas*. El interés de esta investigación es múltiple, necesario para ponderar las trayectorias geográficas de los instrumentos y conveniente para averiguar el volumen real de instrumentos y cuerdas. Las visiones cuantitativas se beneficiarán de esta investigación pendiente.

Por supuesto, a los ojos de cualquier investigador en la violería española, nunca se escapa la ansiada pretensión de localizar nueva documentación en los archivos, referente a gremios y ordenanzas. Día a día van digitalizándose, lo que facilita la localización de los documentos y su lectura. Gracias a este proceso imparable, no dudamos en que irán apareciendo documentos muy interesantes que enriquecerán nuestros conocimientos.

Aunque ya hemos explicado a lo largo de nuestra investigación la parcela a la que nos limitamos, estrictamente comprendida dentro del campo de la organología, aunque enriquecida con visiones propias de la historia del arte y de la cultura, consideramos oportuno seguir indagando, en la medida en que las fuentes nos lo permitan, acerca de las sensibilidades asociadas al sonido. Los instrumentos respondían a ellas. Sin conocerlas mejor, nunca podremos terminar de perfilar un conocimiento profundo de éstos. Como tema complementario o incluso independiente con el anterior, deberíamos avanzar en el discernimiento de las relaciones intelectuales que pudieran haberse establecido entre los teóricos, músicos y violeros.

Algunos enigmas de difícil abordaje deberían ser estudiados. Cada uno de ellos, en sí mismo, encierra dudas muy importantes para los estudiosos de los instrumentos,

los musicólogos, los músicos y los nuevos violeros. Unos y otros, generalmente por separado, aportamos teorías, generalmente basadas en la mera especulación, que convendría someter a método. Hablo de cuestiones como por ejemplo, la incógnita sobre el momento en el que se produjo un cambio tecnológico en la construcción de instrumentos, convirtiéndose los monóxilos en pequeñas, aunque complejas arquitecturas; la naturaleza precisa de los instrumentos con puente doble (situándose el superior en el punto medio de la cuerda); alcance del tráfico de maderas locales e importadas, de procedencia europea o transcontinental; arquitectura interior de los instrumentos de arco antiguos, especialmente de las vihuelas de arco; composición y formas de aplicación de los barnices y otros tratamientos de la superficie; herramientas y procesos utilizados por los violeros, etc.

Un tercer bloque, al modo de propuesta de investigación más envolvente, ya ensayado, pero ni mucho menos concluido, debería tender hacia la exploración de nuevas formas de proyectar socialmente el imponente legado organológico español. Intentando, por un lado, comunicarlo al mayor número de personas y, lo que es igualmente importante, evitando banalizarlo. Dentro de la primera pretensión, recordamos algunas iniciativas en las que hemos participado, junto a musicólogos y museos. La experiencia ha demostrado que los instrumentos musicales antiguos interesan a la población. Sería deseable investigar en nuevas direcciones con el mismo objetivo de rentabilizar socialmente este rico patrimonio. La segunda de las pretensiones nace como reacción a la desvirtuación de gran parte de la esencia de los instrumentos del pasado. Si queremos seguir interesando a un público sensible, hemos de abrirnos a la riqueza de las cualidades, evitando el reduccionismo que solo persigue incrementar sin límites la intensidad de unos instrumentos pensados de otro modo.

**VII.- BIBLIOGRAFÍA.**

## BIBLIOGRAFÍA.

ABBOUD, Tony, *Al-Kindi, The Father of Arab Philosophy*, New York,. The Rosen Publishing Group, 2006

ABONDANCE, Pierre: “La vihuela du Musée Jacquemart-André: Restauration d’un document unique”, en *Revue de Musicologie* 56, (1980), pp. 57-69.

ABRAHAM, Jean: *Arithmetique et arpantage universel, geometrie inaccesibile, toise del Bastiments, la Fabrique et usage des quadrans Solaires, et autre Geometrie par la Regle et compas*, Lyon, 1616.

ABRUÑEDO, Ángeles y ARIZA VIGUERA, Manuel : “El adjetivo calificativo en La Celestina” , en *La Celestina y su contorno social*, Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina, Barcelona, 1977.

ACEGA, Joan: *Libro de geometría practica y traça, el cual trata de lo tocante al officio de sastre*. Madrid, Guillermo Drouy, 1530.

ADAMSON, Peter, *Al-Kindi*, Oxford University Press, 2007.

AGUILÓ ALONSO, María Paz: *El Mueble en España, siglos XVI-XVII*, Madrid, CSIC, 1993.

AGUIRRE, Ricardo de, “Noticias para la historia de la guitarra con motivo de un legado al Museo Arqueológico Nacional ”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. 41, 1920.

ALCEDO, Antonio: *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América*. Tomo V. 1789.

ALDOVERA Y MONSALVE, Geronimo, *Discursos en las fiestas de los santos que la iglesia celebra sobre los Evangelios que en ellas dice*. Zaragoza, Pedro Barte, 1625.

ALEJO PIERRON, M: traducción de BUSQUETS, Marcial. *Historia de la literatura griega*. Madrid, Antonio de San Martín y Emilio Font; Barcelona, Librería de El Plus Ultra, 1861.

ALONSO DE HERRERA, Gabriel: *Libro de agricultura; que es de la labrança y criança y de muchas otras particularidades y provechos de las cosas del campo*. Logroño, Miguel de Eguía, 1528.

ALONSO DE LOS RUICES DE FONTECHA, Juan, *La conservación de la salud del cuerpo y el alma*. Medina del Campo, 1597.

ALONSO CORTÉS, Narciso: "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid. 1922.

ALONSO VELOSO, María José, *El ornato burlesco en Quevedo: El estilo agudo en la lírica jocosa*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.

ÁLVAREZ, Fray Damián, *Exposición de los evangelios del adviento y del primer viernes de cuaresma y día de navidad*. Burgos, Juan Baptista Varesio, 1610.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro: "En torno al Diccionario de Terreros", en *Bulletin Hispanique* 94, Bordeaux-Brière, 1992.

ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro: "El P. Terreros antes y después de la expulsión", en TIETZ, Manfred y BRIESEMEISTER, Dietrich, *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*. Actas del coloquio internacional de Berlín, Madrid, 1999.

ÁLVAREZ DE TOLEDO, Luisa Isabel: *Alonso Pérez de Guzmán, general de la Armada Invencible*. Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1995.

ALVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordófonos*, 3 vols. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1982.

ALVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: "Los instrumentos musicales de al-Andalus en la iconografía medieval cristiana" en VV.AA, "Música y poesía del sur de al-Andalus" Granada-Sevilla, Lunwerg editores, 1995, págs. 93-120.

ALVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: "El arpa cromática en la España medieval" en *Revista de Musicología*, vol. VI, nº 1 y 2, Sociedad Española de Musicología (SEdeM), Madrid, 1983, págs. 135-141.

ALVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos" en *Revista de Musicología*, vol.X, nº 1, SEdeM, Madrid, (1987), págs. 67-104.

ALVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: "La iconografía musical hispánica en la Edad Media en relación con los criterios estéticos de las diferentes etapas artísticas" en *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"* (celebrado en Salamanca entre el 29 de octubre y 5 de noviembre de 1985), vol.I, Madrid, INAEM, Ministerio de Cultura, 1987, págs. 49-61.

ALVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: "Las pinturas con instrumentos musicales del techo de la Catedral de Teruel, documento iconográfico coetáneo de los códices de las Cantigas" en *Revista de Musicología*, vol.XI, nº 1, SEdeM, Madrid, 1988, págs. 31-64.

ÁLVAREZ MÁRQUEZ, Carmen: *La impresión y el comercio de libros en Sevilla*, Salamanca, SIGLO XVI, 2007.

ALVAREZ MÁRQUEZ, María del Carmen: *Impresores, libreros y mercaderes de libros en la Sevilla del Quinientos. Volumen II*, parte 1, Zaragoza, Pórtico, 2009.

ANGLÈS I PAMIÈS, Hygini, “La música en la corte del Rey Don Alfonso V de Aragón, el Magnánimo (1413-1420)”, en *Spanische Forschungen*, 1949.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “Restauración de monumentos en Salamanca”, en *Archivo Español de Arte*, t. XXV, Madrid, (1952).

ANTOLÍNEZ, Agustín, *Historia de Santa Clara del Monte*. Salamanca, Susana Muñoz, viuda, 1613.

AQUINO, Tomás de: *Sentencia libri De anima*, en FOSTER Kenelm y HUMPHRIES Sylvester, *Commentary on Aristotle's de Anima*, Yale University Press, 1951. Libro II, capítulo VIII.

ARIAS DE MIRANDA, Juan, *Apuntes históricos sobre la Cartuja de Miraflores*. Burgos, Pascual Polo, 1843.

AROZA, Diego, *Tesoro de las excelencias y utilidades de la Medicina y espejo del prudente, y sabio médico*, Lérida, 1668.

ARPHE Y VILLAFAÑE, Juan: *Varia commensuracion para la escultura y arquitectura. Séptima impresión arreglada a la primera hecha en Sevilla en 1585*, Madrid, 1795.

ARRIAGA MORENO, Gerardo: “La Guitarra Renacentista/The Renaissance Guitar”, en Catálogo *The Spanish Guitar / La Guitarra Española*, Madrid, 1991, 63-67.

ARRIAGA MORENO, Gerardo y BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950”, Catálogo *The Spanish Guitar / La Guitarra Española*, Madrid, 1991, 69-94.

ASENJO BARBIERI, Francisco: “De la fabricación de instrumentos de música en España en los siglos XV, XVI y XVII.”, en *Almanaque de el Museo de la Industria para 1872, publicado bajo la dirección de Eduardo de Mariátegui con la colaboración de los señores Asenjo Barbier, Balaguer, Borrell, Cubí, Fernández de Velasco, Fulgosio, Manjarrés, Poleró, Rico y Sinobas, Rojí, Doctor Thebussen, Tubino, Urgellés de tovar, Vicuña, Villaamil y Castro etc.* Madrid, imprenta de Rivadeneira, 1871.

AVILA, Juan de, *Obras del venerable maestro Juan de Ávila*. Tomo octavo. Madrid, Andrés Ortega, 1769.

AYALA RUIZ, Juan Carlos: “Aproximación a los violeros malagueños del siglo XVII”, en *Hispanica Lyra, Revista de la Sociedad de la Vihuela*, núm. 15 (2012).

BAINES, Anthony, “Fifteenth century instruments in Tinctoris's “De Inventione et usu musiceae”, *The Galpin Society Journal*, 3 (1950).

BALDELLÓ, FRANCISCO: “Órganos y organeros en Barcelona (siglos XIII-XIX”, En *Anuario Musical*, Barcelona, vol I, 1946.

BALDELLÓ, FRANCISCO: “Constructores de instrumentos musicales en Barcelona: La cofradía dels Corders de Corda de Viola”, en *Anuario Musical*, Barcelona, vol. XXIV, 1969.

BALLESTER I GIBERT, Jordi: “Influencias del rebec europeo sobre el rabel hispánico a finales de la Edad Media en la Corona de Aragón”, en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 60, 2005.

BALLESTER I GIBERT, Jordi: “Retablos marianos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón: Catálogo”, en *Revista de musicología*, Vol. 13, Nº 1, 1990.

BALLESTER I GIBERT, Jordi: “La fídula tardomedieval a la Corona d'Aragó: anàlisi iconogràfica d'un problema organològic”, en *Recerca musicològica*, Nº. 13, 1998.

BALLESTER I GIBERT, Jordi: “Iconografía musical: una disciplina entre la musicología y la historia del arte”, en *Edades: revista de historia*, Nº. 10, 2002.

BALLESTER I GIBERT, Jordi: Modelos europeos en la iconografía musical del Renacimiento catalán, *Revista de musicología*, Vol. 28, Nº 2, 2005.

BALLESTER I GIBERT, Jordi: “The stringed drum an the 16th century music: new iconographical sources”, en *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, Nº 66, 2011.

BALLESTER I GIBERT, Jordi: Iconografía musical en la pintura gótica catalano-aragonesa, *Revista de musicología*, Vol. 16, núm. 6, 1994, pp. 3263-3277.

BALLESTER I GIBERT, Jordi: “Representaciones musicales en la pintura catalana del segle XVI”, en *Revista catalana de musicología*, núm.2, 2004, pp. 53-61.

BALLESTEROS ARRANZ, Ernesto, *Artes industriales del gótico*. Colección Arte de España, núm. 22 Hiales Multimedia, 2013.

BERMÚDEZ, Egberto: “La vihuela: Los ejemplares de París y Quito”, en BORDAS, Cristina: *La guitarra española-The Spanish guitar*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991 pp- 25-47.

BERRIO MARTIN-RETORTILLO, Pilar: “Orfeo en la Coronación de Juan de Mena”, en *Cuadernos de filología hispánica*, núm. 14, (1996).

BOMBI, A; CARRERAS, Juan J.; MARÍN, MIGUEL Á. *Música y cultura urbana en la edad moderna*, Universidad de Valencia, 2005.

BONET CORREA, Antonio: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Forma, 1993.

BONILLA, Alonso: *Peregrinos pensamientos de misterios divinos en varios versos y glosas difíciltosas*. Baeza, 1614.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: “Les instruments à clavier, monacordio et piano”. *Instruments de Musique Espagnols du XVIe. Au XIX siècle*, Bruxelles, 1985.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid", en *Revista de Musicología*, 7, 1984.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Les instruments à clavier: clavicordio, monacordio et piano", en *Instruments de musique espagnols du XVI al XIX siècle* (catálogo de exposición), Bruselas, 1985.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries", en *Early Music*, 15, 1987.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *La guitarra española-The Spanish guitar*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y ARRIAGA, Gerardo, "La guitarra desde el barroco hasta 1950", en *La Guitarra Española- The Spanish Guitar*, catálogo de la exposición, Madrid, Sociedad Estatal V Centenario, 1991.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Die spanische 'arpa de dos órdenes", *Historische Harfen-Historical Harps. Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen-Theoretical and Practical aspects of historical harps*, (Ed. Heidrun Rosenzweig). Dornach, 1991, p. 24-42.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Aspects of the Historical Harp. Proceedings of the International Historical Harp Symposium*. Utrecht 1992, Utrecht, STIMU, 1994.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII", en *La guitarra en la historia*, 6, 1995, pp. 47-67

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Instrumentos musicales en colecciones españolas, vol. 1, Madrid, Centro de documentación de música y danza-INAEM/ICCMU, 1999.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina y ARRIAGA, Gerardo: "La Guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950/ The Guitar from the Baroque period to the 1950", en *catálogo...*

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Du violero au guitartero: l'activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577- ca. 1801)", *Aux origins de la guitare: la vihuela de mano* (ed. J. Dugot). París: Musée de la Musique, 2004, págs. 29-40. Versión en castellano: "De violero a guitartero: la actividad del gremio de violeros de Madrid (ca. 1577 – ca. 1808)", *Estudios sobre la vihuela*. Madrid: Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 127-140.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. I. Museos de Titularidad Estatal. Ministerio de Educación y Cultura*. Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM / ICCMU, 1999. Reedición aumentada y corregida, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM / ICCMU, 2008.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas. Vol. II. Museos de Titularidad Estatal no dependientes del Ministerio de Educación y Cultura*. Patrimonio Cultural. Comunidad de Madrid. Ayuntamiento de Madrid. Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM / ICCMU, 2001.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: *Instrumentos musicales históricos en las colecciones españolas*. Catálogo de la exposición. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; CARRERAS, Juan José: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, 2000.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "E cosas de música: instrumentos musicales en la corte de Felipe II, en ROBLEDO ESTAIRE, Luis, KNIGTON, Tess *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*, Madrid, 2000.

BORDAS IBÁÑEZ, Cristina: "Musical instruments in Eighteenth-century Spain: Tradition and Innovation", *Spanisch Music During the Eighteenth Century* (ed. por M. Boyd y J. J. Carreras). Cambridge University Press, 1998, p. 175-191. Edición española: "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", en *La música en España en el siglo XVIII* (Ed. José Máximo Leza, Cambridge University Press, 2000, p. 201-217).

BOYDEN, David: *Catalogue of the Hill Collection of Musical Instruments in the Ashmolean Museum*, Oxford, London, 1969.

BRIESEMEISTER, Dietrich, "Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII". *Actas del coloquio internacional de Berlín*, (7-8 de abril de 1999), Manfred Tietz y Dietric Briesemeister, Madrid, (1999).

BROWN, Clifford M, y LORENZONI, Anna María: *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia: Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*. Mantua, Librairie Droz, 1982.

BROWN Howard Mayer: "The trecento fiddle and its briges", en *Early Music*, núm. 17. (1989).

BURNEY, Charles: *The Present State of Music in France and Italy*, Londres 1773.

BURNEY, Charles: *The Present State of Music in Germany, the Neerlands and United Provinces*, Londres 1775.

CABRERA, Fray Alonso: *Libro de consideraciones sobre los evangelios*, Barcelona, 1606.

CABRERA, Alonso: *Tomo segundo de las consideraciones del adviento desde el día de la circuncisión del Jesucristo hasta el de la Purificación*. Zaragoza, 1610.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: Historia de la Música en Aragón, siglos I-XII. Zaragoza, Librería General, 1977.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVIII)*, Colecc. "Aragón", 8, Zaragoza, 1977.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: "La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII", Zaragoza, Institución Fernando el Católico, vol. I, 1977 y vol II, 1978.

CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: “Organería medieval en Aragón”, en *Encomium Musicae, Essays in honor of Robert J. Snow*, Pendragon Press, 2002.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Orfeo*. Autos sacramentales completos, 24. Edición de J.E. Duarte. Universidad de Navarra. Zaragoza, 1999.

CAMÓN AZNAR, José, *Guía Abreviada del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid, FLG, 1951.

CAMOS, Marco Antonio de, *Microcosmia y gobierno universal del hombre christiano para todos los estados y qualquiera de ellos*. Barcelona, Pablo Malo, 1592.

CAMPS CAZORLA, Emilio, *Inventario del Museo Lázaro Galdiano*, 1949-1950.

CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino, “Los oficios musicales en la Real Capilla de Madrid durante el siglo XVII”, en *La Casa de Borgoña: La Casa del rey de España*, Leuven, 2014.

CAPELLETTI, Angel, *Notas de filosofía griega*. Caracas, Equinoccio, 1990.

CARO BAROJA, Julio: *Los moriscos del Reino de Granada*. Quinta edición, Madrid, 2000.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, 2000.

CARRERAS LÓPEZ, Juan José: “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”, en BOMBI, A., CARRERAS, Juan J., MARÍN, Miguel A., eds.: *Música y cultura urbana en la edad moderna*. Valencia, Universidad de València, 2005.

CASARES RODICIO, Emilio, *Francisco Asenjo Barbieri. Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles, (Legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.

CASARES RODICIO, Emilio, *Documentos sobre Música Española y Epistolario, (Legado Barbieri)*. Madrid, Banco Exterior, 1986.

CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjó Barbieri, el hombre y el creador*. Oviedo, ediciones del ICCMU, 1994. Del mismo autor, “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. En *Recerca Musicològica*, n. 11-12, 1991.

CASTIGLIONE, Baldassar, *El Cortesano, traduzido por Boscan en nuestro vulgar castellano, nuevamente agora corregido*, Amberes, casa de la Biuda de Martin Nutio, 1561.

CASTILLERO CALVO, Alfredo: *Historia general de América Latina: Consolidación del orden colonial*. Madrid, 2000.

CARO BAROJA, Julio: *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, I. Cuarta edición, Madrid, 2000.

CELARIOS, Jerónimo: *La mayor obra de Dios, en siete días de la Semana Santa, passion y muerte* Madrid, Andrés García, 1666.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *Arcipreste de Hita*, “Libro de buen amor”, ed. y notas de J. Cejador y Fruca, Madrid, La Lectura (Clásicos castellanos 14 y 17), Madrid, 1913, 2 vols.

CERONE, Pedro: *El Melopeo y el Maestro, tractado de musica theorica y practica*, Nápoles, J.B. Gargano y L. Nucci, 1613.

CERONE, P: *El Melopeo y Maestro, tratado de música theórica y práctica*, Nápoles, 1613.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Galatea compuesta en seys libros*. París, 1611.

CHACÓN JIMÉNEZ, Francisco y HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, *Familias, poderosos y oligarquías, familia y élite de poder en el reino de Murcia. Siglos XV-XIX*. Murcia, 2001.

CHERRY, Peter “Ludovico Turchi, importador de escultura italiana”, en COLOMER, José Luis, et alt.: *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, Ed. CEEH, 2003.

CIRUELO, Pedro: *Tratado en el qual se reprouevan todas las supersticiones y hechicerias: muy util y necesario a todos los buenos Christianos zelosos de su salvación*. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1628.

CISNEROS COARASA, Javier: “Actos comunes de los jurados de Zaragoza II (1500-1672)”. *Documentación musicológica aragonesa, IV. Institución Fernando el Católico* (C.S.I.C.) Sección de música antigua. Zaragoza, 2000.

CIRAC ESTOPAÑÁN, Sebastián: *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueve (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, CSIC, 1992.

CODOÑER MERINO, Carmen: “El comentario de Hernán Núñez de Guzmán a Las Trescientas de Juan de Mena. Un comentario del siglo XV.”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, homenaje al profesor Antonio Prieto*. IV.2, Alcañiz-Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2008.

COLLADO, Luys: *Platica Manual de Artilleria en la qual se tracta de la excelencia de el arte militar, y origen della, y de las maquinas con que los antiguos comenzaron a usarla*. Milán, Pablo Gotardo Poncio, 1592.

COMPANY i CLIMENT, Ximo, *La Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: Imatges d'un Temps i d'un País*, Valéncia, 1985.

COROMINAS i VIRNEAUX, Juan: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954-57, vol. 5.

CORONA-ALCALDE, Antonio: “The viola da Mano and the Vihuela: Evidence and Suggestions about their Construcción”, en *The Lute Society Journal*, 24/1, 1984.

CORONA-ALCALDE, Antonio: “La Vihuela et la guitare”, en *Instruments de musique espagnols. Catalogue de l'exposition*, Bruselas, 1985;

CORONA-ALCALDE, Antonio: "Some Reflection about the Vihuela", en *LSA Quarterly*, 1989.

CORONA-ALCALDE, Antonio: "The vihuela and the guitar in Sixteenth-Century Spain: a Critical Appraisal of Some of the Existing Evidence". En *The Lute*, vol. 30, (1990).

CORONA-ALCALDE, Antonio "La vihuela, el laúd y la guitarra en el Nuevo Mundo". *Revista de Muscología* 16 (1993), pp. 1360-72.

CORTÉS LÓPEZ, José Luis: *La esclavitud negra en la España peninsular del siglo XVI*. Salamanca, 1989.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana, o española, compuesto por el licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco*, Madrid, 1611.

CRİADO MAINAR, Jesús e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier. "Francisco Santa Cruz (1526-1571), mazonero del aljez". En *Artigrama*, núm. 17, 2002.

DART, Thurston: "Le viole da gamba", en BAINES, A: *Storia degli strumenti musicali*, Milán, 1983, reed. 1995 (Ed. Original en Londres, 1961).

DE CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso: *Alcaldes, Tesoreros y Oficiales de los Reales Alcázares de Segovia*. Madrid, 1995.

DE CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, Alfonso, *Alcaldes, Tesoreros y Oficiales de los Reales Alcázares de Segovia*. Madrid, 1995.

DE LA PEZUELA, Jacobo, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la isla de Cuba*. Tomo segundo. Madrid, 1863.

DE LA TORRE, Alfonso, *Visión delectable de la filosofía y de las artes liberales*, en curiosidades bibliográficas, Biblioteca de autores españoles, Madrid Imprenta Ryvadeneira, 1855.

DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban: *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla, Artes Gráficas Gandolfo, 1993 (APC, Escribanía de Alonso Sánchez de la Cruz, 1594).

DE LA VEGA, Christóbal: *Devoción a María, Passaporte y salvoconducto que da paso franco para una buena muerte*. Valencia, 1655.

DE LOS RÍOS, Amador: *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1963.

DE PASCUAL, Beryl Kenyon, "Clavicordios and clavichords in 16th century Spain", *Early Music*, XX/4, 1992.

DEDIEU, Jean Pierre "El modelo sexual: la defensa del matrimonio cristiano", en BENNASSAR, Bartolomé: *Inquisición española: poder político y control social* Barcelona, 1981.

DELGADO CRIADO, Buenaventura: *Historia de la Educación en España y América*, Vol 2. La educación en la España Moderna (siglos XVI.XVIII), Madrid, Ediciones SM, 1994.

DESCALZO, ANDRÉS: “Músicos en la corte de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), en *Revista de Musicología*, vol. XIII, núm. 1., 1990.

DIAZ DE MONTALVO, Alonso: *Ordenanzas Reales de Castilla, recopiladas y compuestas por el doctor Alonso Díaz de Montalvo, glosadas por el doctor Diego Pérez, Cathedrático Cánones en la muy ilustre Universidad de Salamanca*. Tomo III, Madrid, 1780.

DOMENECH, Rafael y PÉREZ BUENO, Luis: *Muebles Antiguos Españoles*, Barcelona, Ed. Canosa, 1921.

DONÉZAR DÍEZ DE ULZURRÚN, Javier M, “Toledo 1751. Según las respuestas generales del Catastro de Ensenada.”, en *Colección Alcabala del Viento*. N. 18, TOLEDO. Madrid. 1990.

DUFFIN, Ros W: *A Performer’s guide to medieval music*, Indiana, 2000.

DUGOT, Joël: “La vihuela de Paris: retour aux sources”, en Los Instrumentos Musicales en el siglo XVI”, *actas del coloquio de Ávila, 1993*. Ávila. Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

DUGOT, Joël, “Un nouvel exemplaire de vihuela au musée de la musique?”, en *Luths et luthistes en Occident. Actes du colloque organisé par la cité de la musique*. 13-15 mayo 1998, París, 1999.

DUGOT, Joël, “La Vihuela de Paris: retour aux sources”, en *I Encuentro Tomás Luis de Victoria y la música española del siglo XVI: los instrumentos musicales en el siglo XVI*, Ávila, 1993. Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

DUGOT, Joël, coord.: *Aux origins de la guitare: la vihuela de mano. Les Cahiers de la Musique*, núm. 5., Paris, Musée de la Musique. Cité de la Musique, 2004.

DUGOT, Joël, et al. *Aux originines de la guitare: la vihuela de mano. Les cahiers du musée de la musique*, n. 5. Paris, 2004.

DURANDO, Gulielmo: *Rationale Divinorum Officiorum*, Nápoles, 1859.

ECHEVARÍA GOÑI, Pedro Luis, *Policromía renacentista y barroca. Cuadernos de Arte Español*, núm. 48, 1992.

ECO, UMBERTO, *Arte y belleza en la estética medieval*. Random House Mondadori, 2012.

ESCRIVÁ, Francisco: *Discursos sobre los dos novísimos, Gloria e Infierno.(Discurso X, Del sentido del oydo)*. Valencia, 1616.

ESSES, Maurice, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Volume I. Pendragon Press, 1994.

ESTEBAN PIÑEIRO, Mariano: “La geometría en la España del Siglo de Oro”, en *Contra los titanes de la rutina, Encuentro en Madrid de investigadores Hispano-franceses sobre la historia y la filosofía de la matemática*, Madrid, 1994.

ESTELA, Diego de, *Meditaciones devotissimas del amor de Dios*, Barcelona, Imprenta de Jaime Sendrat, 1578.

ECHEVARÍA GOÑI, Pedro Luis, *Policromía renacentista y barroca. Cuadernos de Arte Español*, núm. 48, 1992.

FABRIS: Dinko, Difusion de la viola de mano en Italia: perspectivas para la investigación”, en GONZÁLEZ, Carlos, Estudios sobre la vihuela. Sociedad de la Vihuela, 2007.

FABRIS, Dinko: “Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell’Italia del Seicento”, en VENEZIANO, Giulia, coord. Rime e suini alla spagnola, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2002, pp. 15-34.

FALCÓN PÉREZ, María Isabel,” Gobierno y poder municipal en las ciudades de Aragón en la Baja Edad Media”, en *El món urbà a la Corona d’Aragó del 1137 als Decrets de Nova Planta. XVII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*. Actas volumen I. Barcelona-Lleida, 2000.

FARCY, Louis de, *La borderie du XIè. Siecles jusqu’ à nos jours*. Angers, Belhomme, Libreur-Éditeur, 1890.

FARMER, Henry Georges, *Studies in Oriental Music*, Londres, 1951, tomo II.

FEIJOO, Benito Jerónimo: *Teatro crítico universal*, tomo primero (1726). Discurso XIV. Madrid, por D. Joaquín Ibarra, 1778.

FENLON, Iain and KNIGHTON: *Tess Early Music Printing And Publishing in the Iberian Word*. Kassel. Reichenberger, 2006.

FERDINANDO DI SANTA ELLA, Ruderico, *Vocabularium seu lexicón ecclesiasticum latino-hispánicum*. Madrid, 1789.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *La sociedad española en el siglo de Oro*. Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ CHAVES, Manuel F. PEREZ GARCÍA, Rafael M.: *En los márgenes de la ciudad de Dios. Los moriscos en Sevilla*. Valencia, 2009.

FERNÁNDEZ COLLADO, Ángel: *Obispos de la Provincia de Toledo, 1500-2000*. Toledo, Estudio Teológico de San Idelfonso, 2000.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: “Diversos aspectos de los cordófonos en Al-Ándalus y la etapa morisca”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 3, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1993, pp. 1373-1393.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: “Iconografía y otros aspectos de los instrumentos musicales en Al-Ándalus”, *Música y Poesía del sur de Al-Ándalus*, Junta de Andalucía, Granada-Sevilla, 1995, pp. 78-89.

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: “ La música de al-Andalus en la cultura medieval, imágenes en el tiempo.”. Tesis doctoral. Director. Dr. Antonio Malpica Cuello. Universidad de Granada, 2012.

FERRANDIS, José, *Marfiles Árabes de Occidente*, Madrid, 1940.

FERRER DE VALDECEBRO, Andrés. *Gobierno general, moral y político hallado en las aves mas generosas, y nobles, sacado de sus naturales virtudes y propiedades*. Madrid, Melchor Alegre, 1670.

FERRERA, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, segunda edición, Murcia, Universidad de Murcia, 2008.

FLORES, Pedro: *Romancero General, en que se contienen todos los Romances que andan impressos, aora nuevamente añadido, y emendado por Pedro Flores*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1614.

FLORES VARELA, Carlos: *Estudio demográfico de la Andalucía cristiana, 1400-1535*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2001.

FONSECA, Fray Cristóbal: *Vida de Christo, Señor Nuestro*, Barcelona, Jayme Cendrad, 1597.

FONSECA, Cristobal, *Tratado del amor de Dios*, Toledo, Tomás Guzmán, 1598.

FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*. Trigesimosegunda edición en español. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2005.

FUENLLANA, Miguel: *Libro de música para vihuela intitulado Orphenica Lyra*. Sevilla, 1554.

GALLAGHER, Patrick: *The Life and Works of Garcí Sánchez de Badajoz*, Londres, Tamesis Books, 1968.

GALÁN RODRÍGUEZ, Carmen y RODRÍGUEZ PONCE, María Isabel, “*Utraque ex ore*: los pecados de la lengua en los *Emblemas de Covarrubias*”, en *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, núm. 8, Madrid, 2012.

GALILEI, Vicenzo: *Dialogo della musica antica et della moderna*, Firenze, 1581.

GALPIN, Francis: *Old English Instruments of Music; Their History and Character. Revised with supplementary notes by Thurston Dart*, Londres, 1965.

GARCÍA ARENAL, Mercedes, *Inquisición y moriscos, los procesos del Tribunal de Cuenca*. Madrid, Siglo XXI de España Editores S.A., 1978.

GARCIA BERRUGUILA, Juan: *Verdadera práctica de las resoluciones de la geometría sobre tres dimensiones para un perfecto arquitecto*, Madrid, 1747.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Garcilaso, Actas de la IV Academia Literaria Renacentista*. Salamanca, Universidad, 1993.

GARCÍA DE SALZEDO: *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora, comentadas por D. García de Salzedo, coronel, caballero de la Orden de Santiago.* Primera parte, Comentarios al soneto CLXXXIV de Góngora. Madrid, 1643.

GARCÍA GÓMEZ, E: *Andalucía contra Barbería*, Barcelona, 1976.

GERONIMO DE MORALES, Andrés: *Escarmiento del alma y guia de la unión con Dios.* Zaragoza, 1712.

GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los Artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. I.II, P-Y, 1900 y vol. III, apéndices, vols I y II. Sevilla, 1908.

GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, Manuel: *Política inicial de Carlos I en Indias, Bartolomé de las Casas.* Tomo II, Madrid, Gráficas Urpe, S.A., 1960.

GIMENEZ RESANO, Gaudioso, *Los nombres de las calles de Zaragoza en el siglo XV* (Toponimia urbana). Archivo de filología aragonesa, Bd. 34/35, Zaragoza, 1984.

GINZBURG, Carlo: *El queso y los gusanos, El cosmos según un molinero del siglo XVI.* Traducción de Francisco Martín. Barcelona, Ediciones Península, sexta edición, 2015.

GÓMEZ HERMOSILLA, José: *La Ilíada de Homero, traducida del griego al castellano.* Tomo III, Libro tercero. Madrid, 1831.

GÓMEZ MUNTANÉ, María del Carmen: *La música medieval en España.* Zaragoza, Edition Reichenberger, 2001.

GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen: *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI,* Volumen II, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987.

GONGORA Y ARGOTE, Luis: *Las firmezas de Isabela, en Todas las obras de D. Luis de Góngora en varios poemas, recogidos por D. Gonzalo de Hozes y Córdoba,* Madrid, Imprenta del Reino, 1633.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis: *Canciones heróicas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1633.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis: *Obras de don Luis de Góngora, dedicadas al excellentísimo señor Don Luis de Benavides, carillo y Tolero, Marqués de Caracena.* Bruselas, 1659.

GONGORA Y ARGOTE, Luis, *Poemas*, www.lingkua.com, Red Ediciones, SL, 2012.

GONZALEZ MRCOS, Carlos, coord.: *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2007.

GONZÁLEZ MARCOS, Carlos: “La vihuela E.0748 del Musée de la Musique de Paris”, en GONZALEZ MARCOS, Carlos, coord.: *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 9-112.

GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio: *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita*. Madrid, Francisco Martínez, 1633.

GORDONIO, Bernardo de: *Obras de Bernardo de Gordino, insigne maestro y doctor en medicina*, Madrid, Gonzalo de Reyes, 1697.

GRABAR, Oleg Grabar, *La Alhambra: Iconografía, formas y valores*. Versión castellana de José Luis López Muñoz. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

GRACIÁN Y MORALES, Baltasar, *Obras de Lorenzo Gracián, tomo II. Agudeza y arte de ingenio en que se explican todos los modos y diferencias de concetos, con exemplares escogidos de todo lo mas bien dicho, assi sacro, como humano*. Amberes, Geronymo y Iuanbaut, 1669.

GRACIÁN, Diego, *Morales de Plutarco, traduzidos de lengua griega en castellana*, Salamanca, Alejandro Canova, 1571.

GRANADA, Fray Luis de: *Obras de Fray Luis de Granada. De la oración y consideración*. Madrid, Biblioteca de autores españoles, tomo octavo. 1850.

GRIFFITHS, John “The Vihuela: performance practice, style and context”. *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*. Ed Victor Coelho. Cambridge Studies in Performance Practice. Cambridge: CUP, 1997. 158-79.

GRIFFITHS, John y SUÁREZ PAJARES, coord., *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid, ICCMU, 2004.

GRIFFITHS, John “L’essor et le déclin de la vihuela”. *Au origins de la guitare: la vihuela de mano*. Ed. Joel Dugot. Les cahiers du Musée de la Musique, 5. Paris: Musée de la Musique, 2004. 8-15.

GRIFFITHS, John: “Hidalgo, mercader, sacerdote o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana”. *Hispánica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela*, N°. 9, 2009, págs. 14-25

GRIFFITHS, John: J. Griffiths. “La vihuela en la época de Felipe II”. *Políticas y Prácticas musicales en el mundo de Felipe II: Estudios sobre la música en España, sus instituciones y sus territorios en la segunda mitad del siglo XVI*. Ed. J. Griffiths and J. Suárez-Pajares. Música Hispana. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 415-48.

GRIFFITHS, John “Hidalgo, Mercader, sacerdote, o poeta: vihuelas y vihuelistas en la vida urbana”. *Hispanica Lyra: Revista de la Sociedad de Vihuela*, núm. 9, 2009, pp 14-25.

GRIFFITHS, John “Las vihuelas en la época de Isabel la Católica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 20 (julio-diciembre, 2010): 7-36.

GRIFFITHS, John y SUÁREZ PAJARES: “Las vihuelas en la época de Isabel la Católica”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 20, julio-diciembre 2010, pp. 7-36.

GRIFFITHS, John: “Extremos: desarrollo y declive de la vihuela”. *Hispanica Lyra* 18, (2013) pp. 15-22.

GRUBER, Alain Charles, *Volumen 1 de Art décoratif en Europe. The History of decorative Arts*. Paris, Abbeville Press, 1994.

GUILLÉN ROBLES, Francisco: *Málaga Musulmana, sucesos, antigüedades, ciencias y letras malagueñas durante la edad media*. 1880.

GUTIÉRREZ, Carlos, *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literario y de poder*. University of Cincinnati, 1992.

GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, “Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra: relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Wenstminster”. *BSAA Arte: Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, Nº. 71, 2, 2005 , pp. 13-64.

GUZMÁN, Fray Diego de: *Tratado de excelencia del sacrificio de la Ley Evangélica*. Madrid, Luys Sánchez, 1594.

GUZMAN, Juan, *Primera parte de la rethorica*, Alcalá de Henares, Juan Yñiguez de Lequerica, 1589.

HERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Historia general de las Indias*, en la edición de la biblioteca de autores españoles, historiadores primitivos de Indias, Madrid, 1852.

HERNÁNDEZ GIMÉNEZ, Félix, “El Almimbar Móvil del Siglo X de la Mezquita de Córdoba”, en *Al-Andalus*, 24, 1995.

HERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: *Historia general de las Indias*, en la edición de la biblioteca de autores españoles, historiadores primitivos de Indias, Madrid, 1852.

HERRERA, Fernando: *Obras de Garcilaso de la Vega, con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580.

HIDALGO DE AGÜERO, Bartolomé, *Tesoro de la verdadera cirugía y vía particular contra la común*, Barcelona, Sebastián Comillas, 1624.

HOMERO: *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el Secretario Gonzalo Pérez*, Amberes, 1556.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*. Burgos, Autor-Editor, 1990.

IZQUIERDO BENITO, Ricardo: *Un espacio desordenado: Toledo a fines de la Edad Media*, Madrid, 1996.

JAMBOU, Louis: “La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle”. En *Revista de Musicología*. Vol. IX, 1986, nº 2.

JESÚS MARÍA, Juan. *Epistolario Espiritual para personas de diferentes estados*. Mexico, 1624.

JIMÉNEZ MORENO, L.: *La Universidad Complutense Cisneriana, Impulso filosófico, científico y literario, Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1996.

JOSET, Jacques, “”Dulcis amaritudo”: una isotopía descuidada en “La Celestina” en BELTRÁN, R, CANET, J.L; y SIRERA, J.L, eds. : *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Departament de Filología Espanyola de la Universitat de València*. Valencia, 29, 30 y 31 de octubre de 1990, Universitat de Vaència, Departament de Filologia Espanyola.

JOVE Y MÚNIZ, Juan: *Jovial christiano y erudito*. Tomo Primero. Madrid, Joaquín Ibarra, 1753.

KARTOMI, M.: *Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, 1990.

KRAUS, Doroty y Henry, Las sillerías góticas españolas, Vol. 41 de Alianza Forma, Madrid, Alianza, 1984.

KÜHNEL, Ernst, *Maurische kunst*, lámina CXVII, MAYER, August L., *Alt Spanien*.

LAGUNA, Andrés de. *Pedacio Dioscórides Anarzabeo, acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Salamanca, 1570.

LARA ALBERONA, Eva: *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Publicaciones de la Universidad de Valencia. Valencia, 2010.

LARA IZQUIERDO, Pablo, *Sistema aragonés de pesos y medidas. La metrología histórica aragonesa y sus relaciones con la castellana*. Zaragoza, 1984.

LARRUGA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, fábricas y minas de España*, Tomo IV, Madrid, 1789.

LEON DE LA VEGA, Manuel: *Los protestantes y la espiritualidad evangélica en la España del siglo XVI*. Tomo II. Madrid, 2011.

LIEJA, Jacobo de: *Speculum musicae*, American Institute of Musicology.

LISSORGES, Iván y SOBEJANO, Gonzalo, coord., *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Presses Universitaires du Mirail, Université de Tolouse Le Mirail. Tolouse Cedex, 1998.

LOLO, Begoña: “Juan Hidalgo”, en *Diccionario de la Música en Española e Hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid, 2000.

GARCIA TAPIA, Nicolás: *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*. Valladolid, 990.

LOPE DE VEGA, Félix: *La Arcadia*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1856.

LOPE DE VEGA, Félix: *El Peregrino en su patria*, Tercera impresión, Madrid, 1733.

LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre las emblemas de Alciato*. Valencia, Jerónimo Villagrassa, 1670.

LÓPEZ DE AYALA, Ignacio: *Historia de Gibraltar*, Madrid, Antonio de Sancha, 1782.

LOPEZ DE HOYOS, J., Citado por PIZARRO GÓMEZ, Javier, *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II (1542-1592)*.

LOSSA, Francisco, *Vida que el siervo de Dios Gregorio López hizo en algunos lugares de la Nueva España, principalmente en el pueblo de California, del Valle de Santa Fé*, Madrid, 1642.

LUISINO, Aloysio, *Aphrodisiacus sive de lue venerea*. Venecia, Beretium Baretium et Socios, 1599.

LURKER, M, *Diccionario de imágenes y símbolos en la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994.

LUISINO, Aloysio, *Aphrodisiacus sive de lue venerea*. Venecia, Beretium Baretium et Socios, 1599, p.448.

LUSITANI, Amati : *In Dioscoridis Anazarbei de medica materia libros quinque*. Lyon, Apud Gulielmum Rouillium, sub Sancto Veneto, 1558.

LUXÁN DE SAAVEDRA, Matheo. *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Arfarache*, Bruselas, 1604.

MACHO ORTEGA, Francisco: *Condición social de los mudéjares aragoneses (siglo XV)*, Zaragoza, 1923 p. 262.

MADRID GÓMEZ, R., “Técnicas y métodos aplicados a la investigación del patrimonio musical”, I Congreso Internacional “Investigación en Música”, Instituto Superior de Enseñanzas artísticas de la Comunitat Valenciana, Valencia, 2010, pp. 9-13.

MAGNO, ALBERTO: *De vegetabilibus libri VII, historiae naturalis pars XVIII*. Editionem criticam ab Ernesto Meyrro coeptam, Berlín, Georgii Reimeri, 1867.

MAIER, Jorge, *Antigüedades siglos XVI-XX. Catálogo del Gabinete de Antigüedades*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2005.

MAILO SALGADO, Felipe, *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*, Salamanca, 1983.

MALON DE CHAIDE, Pedro, *Libro de la conversión de la Madalena, en que se esponen los tres estados que tuvo de pecadora y de penitente, y de gracia*. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1600.

MARIÁTEGUI, Eduardo: *Tercera edición del tratado de Diego López Arenas, Carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Madrid, 1867.

MARÍN CORVI, Fernando, "Figuras, gesto, afecto y retórica en la música.", *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*. Institución Fernando el Católico, núm. 23, (2007), pp. 11-52.

MARÍN CORVI, Fernando: “Un factor en la recreación del sonido de la vihuela de arco del gótico: hipótesis de reconstrucción de las cuerdas de tripa.” *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*. Institución Fernando el Católico, núm. 27, (2011), pp. 17-58.

MARTÍN ACOSTA, María Dolores: *Ordenanzas de Málaga de 1611, edición y estudio léxico*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, SPICUM, Málaga, 2010.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “La restauración de las pinturas de la catedral vieja de Salamanca”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XVII, Valladolid, (1951).

MARTÍN PRADAS, Antonio y CARRASCO GÓMEZ, Inmaculada: “La compañía de Jesús en Écija, planos para el colegio de San Fulgencio (1607-1627)”. En *Archivo hispalense*. Volumen 88, Número 267-Volumen 89, Número 272, Sevilla, (2005).

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier, “De la mesure des vihuelas”, en DUGOT, Joël, coord., *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2004.

MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier, *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, Institución Fernando el Católico, Vol. 21, Nº 1, 2005).

MARTÍNEZ MELÉNDEZ, María del Carmen: *Estudio de los nombres de los oficios artesanales en castellano medieval*. Universidad de Granada, 1995.

MARTÍNEZ MILLÁN, José: “La transformación institucional de la Cámara de la Casa Real de la Monarquía hispana durante el siglo XVII”. En *La Casa de Borgoña: La Casa del rey de España*, Leuven, 2014, p. 284.

MELLADO, Francisco P.: *Diccionario de Artes y Manufacturas, de Agricultura, de Minas, etc.* Tomo primero, Librería Española, 1856.

MENA, Juan, *Compilacion de todas las obras del famosísimo poeta Juan de Mena, conviene saber, las CCC con otras XXIII coplas y su glosa*, 1534.

MENA, Juan: *Todas las obras del famosissimo poeta Ioan de Mena con la glosa del Comendador Fernan Nuñez sobre las trezentas: agora nuevamente corregidas y enmendadas*. Amberes, Martín Nucio, 1552.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de las ideas estéticas en España*. Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, Edición del centenario, 2012.

MEUCCI, Renato, “Early Evidence of the Viola da Gamba in Italy”. *The Italian Viola da Gamba. Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba*, Christophe Coin & Susan Orlando, directors, Turín, Edizioni Angolo Manzoni, 2002.

MEUCCI, Renato, coord., *Un corpo alla ricerca Idell, anima* Cremona, Ente Trienale Internazionale degli Strumenti ad Arco. Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona, 2005.

MEUCCI, Renato, “Alle origini della liuteria classica italiana: come in una gara ad ostacoli” en *Un corpo alla ricerca Idell, anima*, MEUCCI, Renato, coord., Cremona, Ente Trienale Internazionale degli Strumenti ad Arco. Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona, 2005.

- MEXIA, Pedro, *Silva de varia lecion*. Amberes, Martin Nutio, 1593.
- MIGUEL VIGIL, Ciríaco: *Asturias monumental, epigráfica y diplomática, datos para la historia de la provincia*, Oviedo, 1887.
- MIRA CABALLOS, Esteban y DE LA VILLA NOGALES, Fernando: *Carmona en la Edad Moderna, Religiosidad y arte, población y emigración a América*, Sevilla, Muñoz Moya, 1999.
- MIRA CABALLOS, Esteban: “Algo más sobre la vida y obra de Juan Bautista de Amiens”, en Atrio, revista de historia del arte, núm. 7, Sevilla 1995.
- MOLÉNANT, Jean Pierre: “Deux éléments du paysage urbain: adarves et alcaicerías de Tolède à la fin du Moyen Âge”. *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*. Volumen 11, Número 11. (1980).
- MOLÉNANT, Jean Pierre: “Deux éléments du paysage urbain: adarves et alcaicerías de Tolède à la fin du Moyen Âge”. *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*. Volumen 11, Número 11. (1980).
- MOLINA, Alonso de, *Vocabulario de la lengua castellana y mexicana*. México, Antonio Espinosa, 1571.
- MOLINA, Tirso: *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- MONROY CASTILLO, María Isabel, *Guía de las actas de cabildo de la ciudad de Mexico. Años 1611-1620*. Siglo XVII. México, 1988.
- MONTESINO, Fray Ambrosio de, *Epistolas y Evangelios según lo tiene y canta la santa madre Iglesia Romana, con sus doctrinas y sermones*. Madrids, Andrés de Parra, 1615.
- MORAIS, Manuel: “La viola de mano en Portugal (ca. 1450- ca. 1700) e Italia”, en GONZÁLEZ, Carlos, Estudios sobre la vihuela. Sociedad de la Vihuela, el laúd y la guitarra 2007.
- MORET, Ioseph, *Annales del reino de Navarra*, Tomo I, Pamplona, Martín Gregorio de Zabala, 1684.
- MORREALE, Margherita: *Homenaje a Fray Luis de León*, Ediciones Universidad de Salamanca, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007,
- MORROW, M: “16TH Century Ensemble Viol Music”, *Early Music* II, 3, 1974.
- MORTE GARCÍA, Carmen: “Mahoma Moferriz, Maestro de Zaragoza, constructor de claviórganos para la corte de los Reyes Católicos”, en *Aragón en la Edad Media. Estudios de Economía y Sociedad*. Zaragoza (1999).
- MUDARRA, Alonso: *Tres libros de música en cifra para vihuela*, Sevilla, 1546. Transcripción y estudio por PUJOL, Emilio, Reimpresión, Barcelona, 1984.

MURILLO, Fray Diego, *Discursos predicables sobre los Evangelios que canta la Iglesia en los Domingos y Ferias desde la septuagésima hasta la Resurrección del Señor*, Madrid, 1602:

NARVÁEZ, Luis: *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela. Hecho por Luys de NArvaez. Dirigidos al muy ilustre Señor, el Señor don Franciso de los Covos. Comendador mayor de Leon, Adelantado de Caçorla, Señor de Saviote, y del Consejo del estado de su Magestad Cesarea, etc. (...) Con privilegio Imperial para Castilla y Aragon y Valencia y Cataluña por diez años.*, Valladolid, por Diego Hernández de Córdoba, impresor, 1538.

NASSARRE, Pablo. *Escuela de música según la práctica moderna*. Zaragoza, 1724. Reedición con estudio preliminar de Lothar Siemens, Zaragoza, 1980.

NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana*, primera edición, 1492, Madrid, Red Ediciones, 2012. De *laqueus* derivaría la versión latina vulgar *lacium* y de esta, *lazo*.

NIETO José A, *Artesanos y mercaderes, una historia social y económica de Madrid. (1450-1850)*. Madrid, 2006.

NOËL, Antonine Pluche: *Paleographia Española, en Espectáculo de la naturaleza o Conversaciones acerca de las particularidades de la Historia Natural. Escrito en francés por el Abad M. Pluche y traducido al castellano por el P. Estevan de Terreros y Pando*, segunda edición, Madrid, 1757.

NOSBAN, traducido del francés por GARCIA VICENTE, Isidoro, *Manual del carpintero de muebles y edificios*. (Primera edición 1845). Valladolid, Editorial Maxtor, 2011.

NOYDENS, Benito Remigio, *Prácticas de curas e confesores y doctrina para penitentes*, Barcelona, 1681.

NÚÑEZ, Hernán, *Refranes o proverbios en romance, que coligió y glossó el comendador Hernán Núñez, profesor de retórica y griego de la Universidad de Salamanca*, Lérida, Luis Manescal, 1621.

NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso: *Libro histórico político, solo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid*. Madrid, Roque Rico de Miranda, 1675.

ORDENANZAS DE LOS FABRICANTES DE CUERDAS, MADRID, 1679. AHPM, Prot. Núm. 10359 de Mateo de Ivaizabal. En Louis Jambou: “La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle”, en *Revista de Musicología*, IX, 2 (1986), pags. 446-448.

ORDUÑA VIGUERA, Emilio, *La Talla Ornamental en Madera, estudio histórico-descriptivo*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de publicaciones SA, 1930, reeditado en Valladolid, Maxtor, 2003.

OSUNA, Francisco, *La quarta parte del Abecedario espiritual de Amor*. 1551. 110.

PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza, CSIC, Institución Fernando el Católico, 2003.105, 1480, septiembre 9 Zaragoza.

PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel: “Aportación Documental para la Historia de la Música en Aragón en el último tercio del siglo XV”. Institución Fernando el Católico, *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, VII, 1 y 2 (1991); VIII, 1 (1992); IX, I (1993).

PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel: “Aportación documental para la historia de la música en Aragón en el último tercio del siglo XV”, En *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, I. Vol VII, 1 (1991); II. Vol. VII, 2 (1991); III.Vol. VIII, 1 (1992); IV, Vol. VIII, 2 (1991); V, Vol IX, I (1993).

PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel,: *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*. Zaragoza, CSIC, Institución Fernando el Católico, 2003.

PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario técnico histórico y bibliográfico de la música*. Madrid, 1865, Santos Larxé.

PARAMO Y PARDO, Juan, *El Cortesano del Cielo*, Madrid, 1675.

PARETS I SERRA, Joan, MIR I MARQUÈS, Antonio: *Documents per la Historia de la Música a Mallorca*. Mallorca, 1998.

PARETS Y SERRA, Joan: *Documents per a Historia de la Musica a Mallorca*, Mallorca, Bolletí de la Sociedad Arqueológica Lulliana, 1998.

PASSINI, Jean: *Casas y casas principales urbanas, el espacio doméstico de Toledo a fines de la Edad Media*, Toledo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

PATRIZI, Francisco, *Nova de universis philosophia in qua aristoteliza methodo*. Ferrara, Benedictum Mammarellum, 1591.

PAVÓN MALDONADO, Basilio, *El Arte Hispanomusulmán en su decoración geométrica (una teoría para un estudio)*, Madrid, 1975.

PAVÓN MALDONADO, Basilio, *Guadalajara medieval, arte y arqueología árabe y mudéjar*. Madrid, Sociedad de Servicios de Artes Gráficas, SA, 1984.

PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, volumen II, Madrid, 1890.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la música*, Barcelona 1897.

PEDRELL, Felipe: «Artes industriales: de violería y violeros», en *Revista la Alhambra*, 2, 276, Granada, 1898.

PEDRELL, Felipe, *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua*. Barcelona, 1901.

PELLEGRIN, Francisque, *La fleur de la pourtraicture et patron de broderie, façon arabique et ytalique*. Paris, 1530.

PEREZ DE HEREDIA, Fray Miguel, *Libro de los sermones de los santos, cuyas fiestas celebra la Yglesia por todo el discurso del año*. Salamanca, Antonio Ramírez y Pedro Cosío, 1605.

PEREZ DE MOYA, Juan, *Tratado de geometría práctica y especulativa por el bachiller Iuan Pérez de Moya*. Madrid, 1573.

PÉREZ DE OLIVA: Fernán. *Diálogo de la dignidad del hombre* Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoba. *Cordoba, Gabriel Ramos Bejarano*, 1586.

PICKERING: “The Gothic image of Christ”. The Sources of Medieval Representations of the Crucifixion” in *Essays on Medieval German Literature and Iconography*. Cambridge, University Press, 1980.

PINEDA, Juan: *Los treinta y cinco diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Salamanca, Pedro de Aldurça y Diego López, 1589.

PINTO, Fray Héctor: *Segunda parte de los diálogos de la imagen de la vida cristiana*, traducido del portugués por Gonçallo de Illescas, Alcalá de Henares, 1580.

PINTO, Fray Hécto: *Imagen de la vida christiana*. Alcalá de Henares, Ioan de Barma, 1595

PINTO COMAS, Ramón: “Noves Aportacions a l’Estudi dels Luthiers Catalans (Segles XVI al XVIII)”. *Revista Catalana de Musicología*, I. Barcelona, (2001).

POLK, K: “Vedel and Geige-Fiddle and Viol: German String Traditions in the Fifteenth Century”, JAMS XLII, 1989.

PONCE DE LEÓN, Basilio: *De la primera parte de discursos para todos los Evangelios*, Salamanca, Antonia Ramírez, 1606.

PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella. Tomo XVI, trata de Andalucía*. Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1791.

POPE, Isabel: “Las vihuela y su música en el ambiente humanístico”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XV, (1961) pag. 371-372.

PORRES MARTIN-CLETO, Julio: *Historia de las calles de Toledo*. 1973, segunda edición, Toledo, 2002.

PORTA, G.: *Magiae naturalis*, 1589, Ruán, 1650.

PRINS, Jacomien: *Echoes of an Invisible World. Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on cosmic order and music theory*. Leiden, Koninklijke Brill NV, 2015.

PRIZER, William F.: “*Isabella d’Este and Lorenzo da Pavia, master instrument-maker*”, en *Early Music History* 2, 1982.

PRYNE, Michael: “A Surviving Vihuela de Mano”, en *Galpin Society Journal*, vol. 16, 1963.

PUJOL, Emilio: *Tres libros de música en cifra para vihuela. Alonso Mudarra, transcripción y estudio por Emilio Pujol*, CSIC, Barcelona, 1984.

QUINTANILLA RASO, M.C.: Nobleza y señoríos en el reino de Córdoba: la casa de Aguilar: (siglos XIV y XV). Córdoba, 1979.

QUINTERO ATAURI, Pelayo: *Sillas de coro: noticia de las más notables que se conservan en España*, Madrid, Imprenta Ibérica, 1908

RABANUS MAURUS: *De origene rerum, extraído de MORROS, Bienvenido*: “Las horas canónicas en el Libro de Buen Amor”, en *Boletín de la Real Academia Española*, vol.84. Madrid, 2004.

RAMIRO MOYA, Francisco: *Mujeres y trabajo en la Zaragoza del siglo XVIII*. Zaragoza, 2012.

RAULT, Christian: “Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques”, En *Instruments à cordes du Moyen Age: actes du colloque de Royaumont*, 1994.

RAULT, Christian: “Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques”, En *Instruments à cordes du Moyen Age: actes du colloque de Royaumont*, 1994.

REDONDO, Agustín: “La religión popular espagnole au XVI siècle: un terrain d'affrontement”, En *Coloquio Hispano-Francés. Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos*. Madrid. Editorial Universidad Complutense, 1986.

REDONDO, Agustín: *Revisando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*. Acta salmanticensia, estudios filológicos, 314. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca, Gráficas Cervantes, 2007.

REDONDO VEINTEMILLAS, G.: *Las corporaciones de artesanos en Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, IFC, 1982.

REMMANT, Mary: “Fidde”: en New Grove, VI (1980).

REMMANT, Mary: *English Bowed Instruments from Anglo-Saxon to Tudor times*, Oxford, Claredon Press, 1986.

REY, Juan José, MARCOS, Antonio Navarro: Los instrumentos de púa en España: bandurria, cítola y "laúdes españoles". Alianza Editorial, 1993.

REY, Juan José: “Los siglos oscuros de la vihuela”. *Veterodoxia*, 2011. [www.veterodoxia.es](http://www.veterodoxia.es)

REY, Pepe: “El laúd y la Inquisición. Dos retoques críticos al libro A History of the Lute (I)” en *Hispanica Lyra*, X (2006).

REY, Pepe *La Guitarra en la Baja Edad Media – The Guitar in the Late Middle Age*. En BORDAS, Cristina y ARRIAGA, Gerardo, *catálogo...*

REYNAUD, François: "Les luthiers Tolédans au XVI siecle", en *Tolède et L'expansion Urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Rencontres de la Casa de Velázquez, 1991;

REYNAUD, François: "Les luthiers Tolédans au XVI siecle", en *Tolède et L'expansion Urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Rencontres de la Casa de Velázquez, 1991.

REYNAUD, François: "La Polyphonie tolédane et son Milieu des Premiers Témoignages aux Environs de 1600", Paris, Turnhout: CNRS Editions- Brepols 1996.

REYNAUD, François: *La Polyphonie Tolédane et son Milieu des Premiers Témoignages aux Environs de 1600*, Paris CNRS, 1996.

REYNAUD, François: *La Polyphonie Tolédane et son Milieu des Premiers Témoignages aux Environs de 1600*. Paris, 1996.

REYNAUD, François: *La Polyphonie tolédane et son milieu des premiers témoignages aux environs de 1600*, Paris, Turnhout: CNRS Editions-. Brepols 1996.

RIBADENEYRA, Pedro, *Tratado de la religión y virtudes que deve tener el Príncipe Cristiano, para governar y conservar sus estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y por Políticos deste tiempo enseñan*. Amberes, Emprenta Plantiniana.1597.

RINGROSE, David R., *Imperio y península: ensayos sobre historia económica de España (siglos XVI-XIX)*. Madrid, 1987.

RIOJA, Eusebio: *Inventario de guitarreros Granadinos*, 1875-1975. Tercera Edición, Granada, 1983.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis: "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe II", en LÓPEZ CALO, José, FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, CASARES RODICIO, Emilio, *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, "Año Europeo de la Música" / Vol. 2, 1987*, pp. 63-76

ROBLEDO ESTAIRE, Luis, "Vihuelas de arco y violines en la corte de Felipe III", en *España en la música de occidente*, vol. 2. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis: El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española. Edad de Oro, Vol. 22, 2003, págs. 373-423.

ROBLEDO ESTAIRE, LUIS, "El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la sombra de San Agustín" *Studia Aurea: Revista de Literatura y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, Conservatorio Superior de Madrid, núm. 1, 2007.

ROBLEDO ESTAIRE, Luis, *Gaspar Aguilar, A la Purísima Concepción de la Virgen Santísima en metáfora de una vihuela*, Hispánica Lyra: revista de la Sociedad de la Vihuela, ISSN 1698-9120, Nº. 7, 2008 , págs. 26-27.

ROCA, Joseph María, *Johan I D'Aragó*, Institució Patxot, Barcelona, 1929.

RODRÍGUEZ DE SAN PEDRO, Joaquín, *Legislación ultramarina*, Tomo noveno. Madrid, Los señores Viote, Cubas y Vicente, 1867.

RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro: *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid, Antonio de Sancha, 1775.

RODRIGUEZ CAMPOMANES, Pedro: *Apéndice a la educación popular. Parte tercera, que contiene un discurso sobre la legislación gremial, contrahido á lo que resulta de nuestras leyes, y ordenanzas municipales de los pueblos*. Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha, 1776.

RODRIGUEZ-MOÑIÑO, A. “La escultura en Badajoz durante el siglo XVI”, en *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid*. Curso 1945-46. Valladolid, (1946).

RODRÍGUEZ- SAN PEDRO BEZARES, Luis E: *Salamanca y su universidad en el primer Renacimiento: siglo XV. Miscelánea Alfonso IX*, 2010.

RODRÍGUEZ VEGA, Julián: *Manual de Carpintero de Muebles y Edificios*, Paris, Librería de Rosa y Boutet, 1858.

ROMÁN, Jerónimo: *Segunda parte de las repúblicas del mundo, divididas en XVII libros, ordenadas por F. Hierónimo Román*, Medina del Campo, Francisco del Canto, 1575.

ROMANILLOS, José Luis: “The vihuela in Spain and the instrument in the Jacquemart-André Museum”, en *Classical Guitar*, vol. 5, núm. 7, 1987.

ROMANILLOS, Jose Luis y HARRIS, Marian: “*The vihuela in Spain and the instrument in the Jacquemart André Museum*”. *Classical Guitar* 5, no. 7, 1987.

ROMANILLOS, José Luis, “The vihuela makers of Toledo, 1617”, en *American lutherie. The quarterly journal of american luthiers*, n. 32, 1992.

ROMANILLOS, José Luis, “La guitarra en Madrid entre 1577 y 1850”, en *Doce Notas*, 6, 1997.

ROMANILLOS, José Luis, HARRIS WINSPEAR, Marian: *The vihuela de mano and the spanish guitar. A dictionary of the mawers of pluqued and bowed musical instruments of Spain (1200-2002)*. Madrid, The Sanguino Press, 2002.

ROS-FABREGAS, Emilio: “Badajoz el Músico” y Garcí Sánchez de Badajoz”, en DUMANOIR, Virginia, *Música y Literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento. Collection de la Casa de Velázquez*, vol. Núm. 81, Madrid, 2003

ROTTERDAM, Erasmo. *Coloquios familiares*. Edición de Alonso Ruis de Virués (siglo XVI). Barcelona, Andrea Herrán y Modesto Santos, 2005.

ROUAIX, Paul, *Dictionnaire des arts décoratifs*. Paris, Librairie Illustrée. 1885.: *Composé de trois lobes, c'est-à-dire terminé par trois portions de cercle, Le trèfle est tribolé*.

RUSSELL, Craig H. Santiago de Murcia's “Codice Saldívar nº. 4” A treasury of guitar music from baroque Mexico. Vol. 1: Universidad de Illinois, 1995.

RUSSELL, Eleanor: *Music in the house of the third Duke of Béjar, Ca. 1520-154 en Encomium musicale, Essays in honor of Robert J. Snow*. Pendragon Press, 2002.

RODRÍGUEZ DE SAN PEDRO, Joaquín, *Legislación ultramarina*, Tomo noveno. Madrid, Los señores Viote, Cubas y Vicente, 1867.

RODRÍGUEZ VEGA, Julián: *Manual de Carpintero de Muebles y Edificios*, Paris, Librería de Rosa y Boutet, 1858.

ROTTERDAM, Erasmo. *Coloquios familiares*. Edición de Alonso Ruis de Virués (siglo XVI). Barcelona, Andrea Herrán y Modesto Santos, 2005

RUIZ DE LA ROSA, José Antonio, “Dibujos de ejecución. Valor documental y vía de conocimientos de la Catedral de Sevilla”, en *La catedral gótica de Sevilla, fundación y fábrica de la obra nueva*. Universidad de Sevilla, Vicerrectorado de Investigación. Sevilla, 2006.

RIBADENEYRA, Pedro, *Tratado de la religión y virtudes que deve tener el Príncipe Cristiano, para governar y conservar sus estados. Contra lo que Nicolás Machiavelo y por Políticos deste tiempo enseñan*. Amberes, Emprenta Plantiniana. 1597.

SAGASTIZAVAL, F. *Exortación a la santa devoción del Rosario de la Madre de Dios, Libro tercero*. Zaragoza, Lorenzo de Robles, 1597.

SAAVEDRA FAXARDO, DIEGO, *Idea de un príncipe político-christiano. Tomo II. Valencia, Salvador Fauli*, 1801.

SÁNCHEZ, Ángel, *Los Salmos traducidos en verso castellano y aclarados con notas que sirven de paráfrasis y explican su sentido literal*, Madrid, 1789.

SÁNCHEZ MARTÍN, Francisco Javier: *Estudio del léxico de la geometría aplicado a la técnica en el Renacimiento hispánico*, Salamanca, Universidad de Salamanca 2009.

SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, Almudena: “La Escuela Toledana de don Pedro Tenorio”, en *Anales Toledanos*, volumen 26, Diputación Provincial, (1988).

SANCHIS Y SIVERA, José: “Organeros medievales en Valencia”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 86. Madrid 1925.

SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito: “Estructura y perfil demográfico de Cádiz en el siglo XVI” en VIÑAS Y MEY, Carmelo: *Estudios de Historia Social de España*, volumen II, CSIC, 1957.

SANCHO REAL, L.: “El gremio zaragozano del siglo XVI. Datos para la historia de la organización corporativa del trabajo en España”. En Revista Universidad, Zaragoza, num 3, 1925.

SALAZAR, A: *La Música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930.

SALAZAR, Adolfo: La música en la sociedad europea, Tomo III, 1946.

SALVÁ Y MALLÉN, Pedro: *Catálogo de la biblioteca de Salvá*. Valencia, Imprenta de Ferrer de Olga, 1872.

SAN VICENTE, A. *El oficio de Padre de Huérfanos en Zaragoza*. Zaragoza, 1965.

SÁNCHEZ, Antonio, PIDAL, Pedro José, JANER, Florencio: *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, 1864.

SÁNCHEZ, Pedro, *Libro del Reyno de Dios y del camino por do se alcança. Confirmado con ejemplos y sentencias de Santos*. Barcelona, Juan Simpón, 1605.

SANTAELA, Rodrigo. *El Libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón*, Madrid, 1987.

SANTOS VAQUERO, ÁNGEL, *La industria textil sedera de Toledo*. Toledo, Universidad de Castilla la Mancha, 2010.

SARFSON GLEIZER, Susana: *Iconografía musical y su didáctica: entre la mimesis y el símbolo en el contexto de la formación de maestros*, REDU: Revista de Docencia Universitaria, Vol. 13, Nº. 2, 2015.

SAURA BUIL, Joaquín: *Diccionario técnico-histórico del órgano en España*. Barcelona, CSIC, 2001.

SCHLEISINGER, Kathleen: *The Instruments of the Modern Orchestra and Early Records of the Precursors of the Violin Family, II. The Precursors of the Violin Family. Records, Researches and Studies*, Londres, 1910.

SCIO DE SAN MIGUEL, Felipe, *La Sagrada Biblia traducida al español de la vulgata latina y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y Espositores Católicos*. Tomo quinto del Antiguo Testamento. Barcelona, Libreros-Editores, 1846.

SEBASTIÁN, Santiago, "La imagen de la cruz como instrumento musical", *Traza y Baza. Cuadernos Hispánicos de Simbología, Arte y Literatura*, 6, 1976.

SEBASTIÁN CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio: *Discursos históricos-archeológicos sobre el origen, progresos y decadencia de la poesía, música y baile español*. Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1854.

SIGÜENZA, José de: *Historia primitiva y exacta del Monasterio del Escorial, escrita en el siglo XVI por el padre Fray José de Sigüenza, arreglada por D. Miguel Sánchez y Pinillos*. Madrid, Imprenta y fundición de M.Tello, 1881.

SIGÜENZA, Fray José, *La fundación del Monasterio del Escorial*, Madrid, reedición de 1988.

SIMÓN ABRIL, Pedro, SIMÓN ABRIL, Pedro: *Los ocho libros de Republica del Filosofo Aristóteles, traduzidos originalmente de la lengua griega por Pedro Simón Abril, natural de Alcaraz y Cathedratico de Rhetorica en la Universidad de Caragoça (...), dirigidos al Ilustrísimo Señor el Reino de Aragón, i en su nombre al mui Ilustre Señor sus Diputados*. Zaragoza, Lorenzo y Diego de Robles Hermanos, 1584.

SIMSON, Otto von : *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order* (Bollingen Series XLVIII). Princeton and London, 1956. Versión castellana de Fernando Villaverde: *La catedral gótica*, Madrid, 1985.

SMITH, Douglas Alton: *A History of the Lute from antiquity to the Renaissance*, S.L., The Lute Society of America, 2002.

SORAPAN DE RIEROS, Iván, *Medicina española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua, muy provechosa para todo genero de estados, para Philosophos, y Medicos. Para Theologos y juristas, para el buen regimiento de la salud, y mas larga vida*. Madrid, Martín Fernández Zambramo, 1616.

SORIANO FUERTES, Mariano: *Historia de la Música Española desde la venida de los fenicios, hasta el año de 1850*. Tomo tercero. Madrid, Martín Salazar; Barcelona, Narciso Ramírez, 1855.

STRATHERN, P, *Arquímedes y la palanca*, Madrid, 1998.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal: *Plaza universal de todas las ciencias y artes, parte traducida de toscano y parte compuesta por el doctor Christoval Suarez de Figueiroa*. Madrid, Luis Sánchez, 1615.

TANODI, Aurelio: *Documentos de la Real Hacienda de Puerto Rico, 1510-1519*. Vol. I. Universidad de Puerto Rico, 1971.

TARÍN Y JUANEDA, Francisco, *La real capilla de Miraflores – Burgos – su historia y descripción*. Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, Primera edición, 1886. Reed. en Valladolid, Maxtor, 2011.

TERREROS Y PANDO, Esteban: *Espectáculo de la Naturaleza*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1758.

TERREROS Y PANDO, Esteban: *Diccionario Castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Tomo tercero. Madrid, Viuda de Ibarra, hijos y compañía, 1788.

THEOPHRASTUS *Historia plantarum libri IX*.

TILANDER, G. “Fueros aragoneses desconocidos promulgados a consecuencia de la gran peste de 1348”, en *Leges Hispaniae Medii Aevi*, IX. Estocolmo, 1959.

TOMÁS, Ramón, *Vergel de plantas divinas*. Barcelona, Gabriel Graels, 1611.

TORRE, Alfonso de la, *Visión delectable de la filosofía y las artes liberales*, en Biblioteca de Autores Españoles, Capítulo VI, Madrid, 1855.

TORRE, Antonio de la: *Cuentas de Gonzalo de Baeza: tesorero de Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1955.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio: “Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra”. *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*. Madrid, 1935.

TOSTADO, Alonso, TOSTADO, Alonso: *El tostado sobre Eusebio, mineral de letras divinas y humanas en la Historia General de todos los tiempos y reynos del mundo*. Madrid, Francisco Sanz, 1679.

TRAMOYERES BLASCO, Luis: *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia, Imprenta Domenech, 1889, p. 80.

TREVOR J. DADSON: *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*. Madrid, 1998.

USÓN VILLALBA, Carlos y REMÍREZ MARTÍNEZ, Ángel: “La geometría, un camino hacia la belleza”, en *Revista Trébede*, núm.: 62, Zaragoza, (2002).

VALDERRÁBANO, Enrique: *Libro de musica de vihuela, intitulado silva de sirenas. En el qual se hallara toda diversidad de musica. Compuesto por Enrique de Valderrabano. Dirigifdo al Ilustrísimo señor don Francisco de Cuñiga Conde de Miranda, Señor de las casas de Avellaneda y Baçan, etc.* Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1547.

VALDERRAMA, Pedro, *Exercicios espirituales para todos los días de la quaresma. Primera, Segunda y Tercera Parte*. Barcelona, Jayme Cendrat, 1604.

VALDERRAMA, Pedro, *Primera, segunda, tercera parte de los exercicios espirituales para todas las festividades de los Santos*. Madrid, Imprenta de Alonso Martín, 1608.

VALENTINETTI, Angélica, “Evangelio según la palabra y el evangelio según el espíritu”, en *El libro y la carne (hermenéutica del libro)*, RIVERA, Leonardo y VALENTINETTI, Angélica, coords. Sevilla, 1996.

VANDER STRAETEN, Edmon: *Les musiciens néerlandais en Espagne dus douzième au dix-huitième siècle: études et documents (gravures, musique et table)*, 1885.

VAIEDELICH, Stéphane: “Vers une organologie scientifique et prospective: l’exemple des deux vihuelas parisiennes” e, DUGOT, Joël, *Aux originines de la guitare: la vihuela de mano. Les cahiers du musée de la musique*, n. 5. Paris, 2004.

VEGA, Diego de la: *Parayso de la gloria de los santos, donde se trata de sus prerrogativas y excelencias*. Lisboa, 1603.

VEGA, Fray Diego, *Empleo y ejercicio sancto sobre los Evangelios de las Dominicas de todo el año*, Toledo, 1604.

VEGA, Lope de, *Tercena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio. (Santiago el Verde)* Madrid, 1620, Viuda de Alonso Martín.

VEGA, María José, “La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento”, en GUIJARRO CEBALLOS, Javier, *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.

VEGA CARPIO, Lope, *Comedias escogidas de Frey Lope de Vega Carpio, juntas en colecciones y ordenadas por D. Eugenio Hartzenbuch*. Tomo segundo. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1855.

VEGA CARPIO, Lope, *Los comendadores de Córdoba*. Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio, Barcelona, Sebastián de Cormellas al Call, 1611.

VEGA CARPIO, Lope, *La piedad ejecutada, Decimoctava parte de las comedias de Lope de Vega y Carpio*, Madrid, Juan González, 1620.

VENEZIANO, Giulia, coord. *Rime e suoni alla spagnola. Atti della giornata internazionale di studi sulla chitarra barocca*. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2002; Florencia 2003. Alinea, 2003.

VENTURA, Jordi: *Equivalencia de las monedas castellanas en la Corona de Aragón, en tiempos de Fernando el Católico*. Barcelona, Medievalia, 10, 1992.

VILADESAU, Richard, *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*. New York, Oxford University Press, 2006.

VILLALÓN, Cristóbal: *El Crotalón de Cristophoro Gnophoso*. Sociedad Española de Bibliófilos, Madrid, 1871.

VILLALÓN, Cristóbal, *Viaje a Turquía*, 1557, reed, 2008, Barcelona,

VILLEGRAS, Alonso, *Flos Sanctorum*. Tercera parte. Barcelona, Joan Pau Menescal, 1588.

VITRUVIO POLION, Marco, *Los diez libros de architectura, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Libro I, cap. IX, “De la madera”.

VITRUVVII POLLIONIS, M, *De architectura libri decem ad caesarem Augustum*, libro IX, 1552.

VON MEGENBERG, Konrad: *Die Werke des Konrad von Megenberg: Ökonomik. Yconomica*, Volumen 2, Stuttgart, Sabine Krüger, 1973.

WEINMANN, Karl: *Jahannes Tinctoris (1445-1511) und seis unbekannter Traktat “De inventione et usu musicae”*, Regensburg-Roma, 1917.

WEISMAN, Maish: “The Paris Vihuela reconstrued”, en *Galpin Society Journal*, núm. XXXV 1982.

WEISS, Johan: *Die musikalischen instrumente in den heiligen schriften des Alten Testamente*, 1895.

WILHELM DÖRING, Friedrich: *Horacio, Opera omnia ilustravit*, Harvard College Library, 1831.

WOODFIELD, Ian: *The Early History of the Viol*, Cambridge, Nueva York, Cambridge University Press, 1988.

WOODFIELD, Ian: *La viola da gamba dalle origini al Rinascimento. Edizione italiana a cura di Renato Meucci*. I Manuali EDT, Società Italiana di Musicologia, 1999.

XIMÉNEZ, Antonio: *Erudición evangélica y aranzel divino de todas las cosas eternas y temporales tocantes a la oración*. Sevilla, Matías clavijo, 1627.

YEPES, Diego, *Discursos de varia historia, que tratan las obras de misericordia y otras obras morales, con ejemplos, historias de Santos, y gravíssimos autores*. Toledo, Pedro Rodríguez, 1592.

ZAMORANO, Rodrigo, *Cronología y reportorio de la razon de los tiempos. El mas copioso que hasta oi se ha visto*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1594.

## **VIII.- APÉNDICES**

## VIII.. 1- APÉNDICE DOCUMENTAL.

### Documento núm.: 1.- Ordenanzas de los violeros de Sevilla, 1502.

*Recopilacion de las ordenanças de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos: cartas y provisiones reales: para la buena gobernación del bien publico y pacifico regimiento de Sevilla y su tierra. Fecha por mandado de los muy altos y muy poderosos: catholicos reyes y señores don Fernando y doña Ysabel de gloriosa memoria y por su real provision. Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1527.*

(Fol. 147 rto.)

**Comiença la segunda parte de las ordenanças de los oficios mecánicos: y otros oficios particulares que Sevilla tiene, bajo el título De los carpinteros.**

1. Primeramente ninguna persona regaton ni carpinterio desta cibdad no sea osado de yr ni embiar a la villa de sant lucar de barrameda ni a los puertos a comprar ninguna madera para la aver de revender so pena que pierda la madera que comprare y pagara de pena seyscientos mrs por la primera vez: y por la segunda vez que pierda la dicha madera y pagara la dicha pena doblada y estara en la carcel nueve dias: y por la tercera pierda la dicha madera y la dicha pena trasdoblada y estara en la carcel treynta dias.
2. Otrosi que ninguna de las dichas personas no sea osado comprar en esta cibdad madera ninguna de la que viene sobre mar para la aver de revender so las dichas penas que de suso de haze mincion.
3. Otrosi que ninguno de los dichos carpinteros ni otra persona alguna no sea osado de yr ni embiar a la dicha villa de sant lucar de barrameda ni menos de comprar en esta dicha cibdad ninguna clavazón pertenesciente al dicho su oficio de carpintería para la aver de revender so las dichas penas de suso contenidas.
4. Otrosi cada y quando qualquier o qualesquier carpinteros desde cibdad les sea necesario aver o comprar madera de la que viene sobre mar que los otros carpinteros lo sepan y si quieren parte de la madera que assi comprar quisieren o no: que antes que la compren lo fagan saber a los quatro carpinteros elegidos en cada un año por los otros carpinteros como quieren comprar la dicha madera y que ellos estén con los otros y se concierten para que los dichos quatro carpinteros la compren pa todos por bien de paz y amor porque todos ayan presente cada uno lo que le cupiere: y si lo contrario fizieren o compraren la dicha madera sin qe lo fazer saber que incurra en las dichas penas suso nombradas; y esto no se entienda a cierta madera de hilo porque esta atal esta estante en esta dicha cibdad mas que la otra.
5. Otrosi desde misma forma se entienda en la compra de la dicha clavazón perteneciente pa en dicho su oficio dela que viene sobre mar conviene a saber en la que

oviere a comprar por caras o millares; que de lo contrario faziendo que incurra en las penas sobredichas.

6. Otrosi por que lo suso dicho sea mejor guardado. Mandamos a los sobredichos quattro carpinteros o a qualquier dellos a cuya noticia allegare que cada y quando vieren y supieren que alguno o algunos de los dichos carpinteros excede la forma de estas ordenanças que lo fagan saber a la cibdad en su cabildo otro dia siguiente so pena de seyscientos maravedís a cada uno dellos para que acerca dello se ponga luego remedio.

(Fol. 147. vto.)

7. Otrosi de las penas de los dichos mrs y madera mandamos que aya el tercio el ospital de los dichos carpinteros y para su reparo: y las dos partes pa los propios de Sevilla y mandamos que sea pregonado lo susodicho en la calle de carpinteros: y en la cal de castro desda cibdad porque sea notorio.

8. Otrosi que en cada un año sean elegidos los dichos quattro carpinteros por todos los oficiales carpinteros desta cibdad que sean personas de buena fama y conciencia pa que estos requieran quando alguna madera se oviere de comprar y fagan lo contenido en estas dichas ordenanças: y despues de assi elegidos el alcalde y diputados vayan al cabildo de la cibdad pa que alli fagan la solenidad y juramento que en tal caso se requiere: y alli se les de poder complido para fazer y cumplir lo contenido en las dichas ordenanças.

9. Item para que mas en perfeccion se faga de aquí adelante las obras del oficio de los carpinteros de lo blanco y de lo prieto y entalladores y violeros: que de aquí adelante ningun oficial de los susodichos no pueda poner tienda del dicho oficio: assi vezino de Sevilla como de fuera parte fasta tanto que sea examinado y visto por el alcalde alarife del dicho oficio con dos acompañados: y este a tal que assi fuere visto por ellos examinadoy siendo abil pueda poner la dicha tienda y labre del dicho oficio de la carpinteria seys meses del año con oficiales carpinteros o enlasobras que fiziere: porque se vea mejor su saber para la dicha examinacion: y el tal examinado pueda poner la dicha tinsa con tanto que de fianças en contra de diez mil maravedis para las maderas que le fueren dadas y en esta cibdad se repartieren. Y el que de otra manera pusiere la dicha tienda del dicho oficio sssi de carpinteria como de entallador: como de violeros: el alcalde alarife del dicho oficio caya y incurra en pena de cinco mill maravedis: la mitad para las obras publicas desta cibdad: y la otra mitad la mitad para en denunciador que lo denuinciare: y la otra mitad para las costas del dicho oficio: y el tal examinado sea obligado a dar dozientos mrs para el arca del oficio.

10. Item que el tal oficial examinado pueda fazer condiciones del dicho oficio en todos los lugares que fueren menester y llamados para ella no poniendo remate ninguno en las dichas condiciones: salvo si no fueren en algunas partes fuera desta cibdad. E assi mismo faziendo las dichas condiciones y queriendo el señor de la obra que se faga remate; el tal oficial que assi las fiziere sea obligado a pregonallas tres dias antes que se ayan de rematar las dichas obras enla calle de carpinteros: por manera que venga a noticia de todos. Y el que de otra manera rematare las dichas obras cayga y incurra en dos mill maravedis de pena para las obras publicas desta cibdad y diez dias de carcel por la primera vez; y por la segunda la pena doblada.

11. Ytem que ninguno de los dichos oficiales que assi no fueren examinados no puedan yr a tomar madera ni le se sea dada de la que viene a esta cibdad por mar ni por tierra fasta ser examinado: y el tal examinado que sea casado y tenga tienda: a este talle puedan dar parte de las dichas maderas como a los otros oficiales de antes suso dichos que assi son son examinados: al que fuere soltero aun que sea examinado y tenga tienda no le sea dada mas de media parte delas dichas maderas: y las tales maderas que assi fueren dadas alos tales oficiales: assi en la ribera desde cibdad donde las dichas maderas se reparten como en los otros lugares donde se repartieren: ni despues de trayda a su casa: so pena que el tal oficial que assi la vendiere: y assi mismo el oficial que la comprare cayga y incurra en pena por la primera de seyscientos maravedis la mitad para las obras publicas desta cibdad y la otra mitad para el que lo denunciare y por la segunda pena doblada.

(Fol. 148)

12. Item que ninguno de los dichos oficiales susodichos sea obligado a tomar moço ni lo meta para aprender el oficio al menos que sea cristiano y de linaje de cristianos limpio: y el tal oficial assi carpintero como entallador como violero no lo tomen menos de por tiempo de seys años el tal moço que quisiere aprender las obras de fuera y de la tienda: seyendo de hedad el dicho moço para que pueda bien aprender el dicho oficio. E assi mismo el tal moço que quisiere aprender obras de la tienda que no lo tome menos de por quattro años para que aprenda en dicho oficio: por que sirviendo los tales moços a los oficiales el dicho tiempo puedan bien aprender y salir maestros: y el tal oficial que moço tomare de menos de lo susodicho y lo contrario fiziere que cayga en pena de dos mil mrs. La mitad para los gastos que se gastan en las cosas del oficio el dia de corpus christi y la otra mitad para el denunciador que lo denunciare.

13. Item que el tal moço que assí estuviere aprendiendo el dicho oficio con qualquier oficial de los susodichos no lo pueda tomar ni tomen ni lo ssaque otro oficial alguno fasta tanto que aya el tal moço servido y cumplido el dicho tiempo que assi oviere puesto y concertado con el dicho oficial:assi por el recabdo como por concierto o palabra que assi ayan fecho entre ambos: assi mismo en los obreros y soldaderos que estuvieren labrando con otros oficiales: fasta tanto que sepan que han cumplido el tiempo o tiempos que assi ayan puesto con los oficiales: o al de menos que de los obreros o soldaderos o de sus amos propios sepan que han cumplido el tiempo que pusieron con ellos que no los han menester: porque desta manera puedan labrar con qualquier oficial del que los oviere o menester: so pena que el tal oficial que lo contrario fiziere cayga y incurra en pena de seyscientos mrs por cada vez: la mitad para los gastos que se hazenb del oficio de los carpinteros el dia del corpus christi: y la otra mitar para el que lo denunciare: y por la segunda vez la pena doblada.

14. Item que ningún negro o esclavo que assi fuere de qualquier oficial: ora sea comprado por sus dineros; ora sea puesto para que aprenda el dicho oficio y lo aprendiere: no pueda ser examinado del dicho oficio; ni poner tienda del dicho oficio en la calle de los carpinteros desta cibdad: porque estos atales no es honra de los dichos oficiales que entren con ellos en sus cabildos y ayuntamientos.

15. Item que ningún oficial no sea osado de yr a labrar con ningún señor de obra de donde otro oficial labre ni aya labrado fasta tanto que sepa del tal oficial que con el tal señor de obra aya labrado que ha acabado sus obras y que no le debe nada dellas: ni

tiene obra que le acabar de lo que con el se ygualo: y assi sabido que le ha acabado sus obras y no le debe nada que pueda labrar con el tal señor de obra queriendo labrar: y el tal oficial que assi labrare sabiendo que el señor de la obra debe dineros al dicho oficial: el tal oficial no sea osado de yr a labrar el ni su gente con el tal señor de obra: so pena de dos mil maravedís: la mitad para las obras publicas y de la otra mitad la mitad para el que lo denunciare: y la otra mitad para los gastos que se fazen del oficio el dia del corpus christi.

16. Item que qualquier muger de carpintero o de entallador o de violero que quedare viuda que quisiere tener tienda agora quede con hijo o no: que esta a tal pueda tener la dicha tienda y gozar de lo contenido en estas ordenanças no casandose y viviendo castamente: y si esta tal se casare con oficial del dicho oficio siendo examinado pueda assi mismo tener la dicha tienda y gozar assi mismo de las dichas ordenanças: y que de otra manera se casare con hombre que no sea el dicho oficio que no pueda tener la dicha tienda ni gozar de lo suso dicho.

17. Item que ningun mercader ni vezino de la dicha cibdad ni de otra qualquier cibdad ni villa ni lugar que a esta cibdad viniere no pueda tomar madera para vender en la ribera de esta cibdad ni en otras partes qualquier assi de hilo como de tablazón de la que a esta cibdad viniere: agora sea por mar como por tiera: sino que el tal vezino o mercader o ven-

(Fol. 148 vto.)

dedor que assi quisiere vender la dicha madera vaya o embie por ella a los lugares o puestos donde ella se trae: y el tal mercader o vendedor que assi la truxere y la descargare en el puerto o puertos desta cibdad no la pueda vender ni empilar fasta tanto que lo faga saber a los veedores que fueren para ello elegidos de cada un año juntamente con el alcalde del dicho oficio de los carpinteros elegidos cada un año para que el o ellos vean y marquen la dicha madera dando le los tamaños que les conviene que son los siguientes:

La viga de acarro que tenga de veinticinco pies arriba.  
La terciada de diez y nueve pies arriba.  
Y la media viga de quinze pies arriba.  
Y el ponton de diez y nueve pies arriba.  
Y el terciado de quinze pies arriba.  
Y el medio ponton de doze pies arriba.  
Y la tirante de catorce pies arriba.  
Y la media tirante de nueve pies arriba.  
Y el aguiero assi mismo de catorze pies arriba.  
Y el medio aguiero assi mismo de nueve pies arriba.

Dandoles a cada una destas dichas maderas el anchura y gordura que le perteneszce para lo que ha de servir: esto se entienda de marcar y sellar en las maderas de hilos no de otras: y el tal mercader que assi fuere marcada la dicha madera: de y pague a los dichos alcalde y veedores dos mil mrs por carro por el marcar della: y el tal mercader que assi descargare o empilare o vendiere la dicha madera sin fazer lo susodicho cayga y incurra en pena de diez mil mrs por la primera vez para las obras publicas de dicha ciudad y por la segunda vez que pierda la dicha madera y este diez días en la cárcel.

18. Item que en las obras que los oficiales fazen a los señores dellas para que otros oficiales la ayan de apreciar que ningun oficial carpintero las vaya apreciar aun que sea llamado para ello hasta tanto que el señor de la obra y el oficial estén presentes para que el oficial diga lo que labro todo: y el señor diga que es verdad que lo labro: y entonces el tal oficial pueda contar la dicha obra y apreciarla: y si el tal carpintero apreciare y lo fiziere no estando ambos presentes como dicho es incurra en pena de dos mil maravedís: las dos partes para el arca y oficio: y la una parte para el que lo acusare.

(...)

29. Examen de violero:

Item que el oficial violero para saber bien su oficio y ser singular del: ha de saber fazer instrumentos de muchas artes, que sepa fazer un claviorgano y un clavezimbano: y un monacordio: y un laud: y una vihuela de arco: y una harpa: y una vihuela grande de pieças con sus atarcees: y otras vihuelas que son menos que todo esto: y el oficial que todo esto no supiere: lo examinen de lo que dello diere razón y fiziere por sus manos bien acabado; y para examinarse el tal oficial: el alcalde carpintero, y los dos diputados tomen consigo un oficial de los sobredichos para que él y el alcalde y diputados examinen al tal oficial que se viniere a examinar de lo que supiere de lo sobredicho: y si el tal oficial que para esto fuere llamado no quisiere venir incurra en pena de mill mrs; la mitad para el arca del oficio; y la otra mitad para cl que lo denunciare y assí mismo incurra el oficial en la pena el que pusiere tienda o fiziere obras sin ser examinado; y el menos examen que ha de fazer ha de ser de una vihuela grande de pieças como dicho es con un lazo de talla de incomes con buenos atarcies y con todas las cosas que le pertenescen para buena a contento de los examinadores que se la vean fazer que no le enseñe a la sazón nadie.”

(....)

**Documento núm. 2.**

**Relación de bienes de la casa del violero Alonso de Guadalupe, 1522.**

**Archivo General de Valencia.**

*Scriptio de bens de la casa d'en Alonso de Guadalupe, violer, e de sa muller, 5 de marzo de 1522, Archivo General de Valencia (AGV), Real Cancillería, t. 639, f. 30*

De la casa de Alonso de Guadalupe, violer, e de sa muller.

Die quinta martii anno MDXXII

Scriptio de bens de la casa d'en Alonso de Guadalupe, violer, e de sa muller, instants e requirents los honorables procuradors fiscals de la excelentísima magestat en la qual casa foren atrobats los bens mobles següents.

Primo en la entrada de dita casa d'en Alonso de Guadalupe, violer, e de sa muller instants e requirents los honrats procuradors fiscals se trobà hun caixó de dos caixons buyts.

Item hun poal de coure e una copa de coure.

Item dos asts, hun cresol, una exada e un mirall.

Item una gerra buyda y tres ampolles.

Item una caixa chica buyda.

Item dos estabeigs vells

Item hun coffre mijanner y una caixa buyda vells.

Item un librell de pastar de terra.

Item hun cedàs ab hun cernedor.

Item hun morter de pedra.

Item quatre coriolets de terra.

Item dos librells chichs

Item hun banch y molts trossos de fusta.

Item en lo estudi cinch cadires de cuyro.

Item una caixa gran pintada.

Item XXIII rollets per a tocadors de tela.

Item una arpa.

Item huna caixa de Barcelona buyda.

Item una cortina de pinzell vella.

Item un llit de cinch posts ab sos peus.

Item una flasada cardada vella y dos copins

item una cortina de pinzell.

Item un espalmador e hun rejol.

Item hun trespontí vell

Item en la cambra quatre cadires de cuyro.

Item dos caixes pintades de or y bermell buydes.

Item hun lit de posts amb quatre posts y dos matalassos.

Item hun altre lit de tres posts ab dos matalassos y una flaçada cardada y hun lançol.

Item una cortina de pinzell en la paret.

Item hun pom de papallo daurat.  
Item una caixa vella.  
Item nou violes y hun lahut.  
Item hun banch y molts troços de fusta per a fer violes.  
Item hun baçí de lauto per a llantia  
Item una maleta.

**Documento núm.: 3 .- Ordenanzas de los violeros de Granada, 1528.**

**Real Chancillería de Granada.**

*Ordenanzas que los muy ilustres, y muy magníficos señores Granada mandaron guardar, para la buena gouernacion de su Republica, impressas año de 1552, que se han buelto a imprimir por mandado de los señores Presidente, y Oydores de la Real Chancilleria de esta ciudad de Granada, año de 1670, añadiendo otras que no estavan impresas. Granada. Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1672.*

(Fol. 172 vto.)

**Ordenanza de carpinteros. Título 80**

**1.- Que ninguno pueda poner tienda sin ser examinado.**

En la muy Noble, y Gran Ciudad de Granada, viernes quinze dias del mes de Mayo Año del Nacimiento de nuestro Salvador IesuChisto de mil quinientos y veinte y ocho años, en las casas del Cabildo, y Ayuntamiento desta dicha Ciudad, estando ende juntos en su Cabildo, y Ayuntamiento como han de uso y costumbre de se juntar los muy Magníficos Señores Granada, y en presencia de mi Jorge de Baeza, Escribano mayor del Cabildo y Ayuntamiento, Los dichos Señores Granada dixeron que para que con mas primor y perfeccion se hagan en esta Ciudad las obras de la carpintería, los oficiales de ella, assi de lo blanco como de lo prieto entalladores y vigoleros, para las hazer mas perfetas y se revean en ellas ordenamos y mandamos que de aquí adelante, ningun oficial de lo susodicho assi vezino de esta Ciudad como forastero, no pueda poner tienda tomar obras de fuera del dicho oficio hasta que sea examinado, y visto por los Alarifes del dicho oficio, y hallandolo abil y suficiente, Io puedan examinar y darle carta ante el Escribano del Cabildo de aquello que fuere examinado, para que pueda poner b dicha tienda, y entender en las obras de fuera, de aquello que fe examiare, con tanto, que el oficial, assi vezino, como forastero, haga por sus manos la obra de que se quisiere examinar y despues de hecha la dicha obra, de cuenta de ella, como la hizo, y la tal obra haga en la casa que los dichos Alarifes le señalaren para que de allí abaxo pueda usar del dicho oficio, y no mas, y el oficial que hiziere mas de aquello que es examinado, incurra y pague de pena cinco mil maravedis salvo si es forastero y fuere examinado y mostrare su carta de examen verdadera, siendo la carta en las obras de qualquier dellas, nombra (Fol. 173) damente, pero si fuere qeneral, que fuera obligado a examinarse.

**2.- QUE AYA LIBRO DE LOS QUE SE EXAMINAREN**

Item, que en arca del oficio aya un libro en que se assienten los oficiales que assi se examinaren, y de que se examinó cada uno, firmada de su nombre del dicho oficial que se examinare, si supiere escribir, y si no, que lo firme otro por él, y assi mismo firmada de los Alarifes, y oficiales que lo examinaren, y los dichos Alarifes lleven de derechos del dicho examen de las cosas de la tienda, a cada uno un real; y si se examinare de la tienda, o de obras de fuera, que lleven dos reales, cada uno de los que estuviesen po su nombre, y esto hecho le den licencia, para que pueda poner la dicha

tienda, y entender en las obras de fuera de aquello que assi se huviere examinado, y que el Escrivano de el Cabildo le de su carta de examen, pero que la dicha carta quede en el Registro de dichas Escrituras.

(...)

(Fol. 173 vto.)

#### 10.- EXAMEN DE VIGOLEROS Y ORGANISTAS Y OTROS OFICIOS DE MUSICA.

Item el oficial vigolerio, para ser buen oficial y ser singular en el, ha de saber hazer instrumentos de muchos artes: conviene a saber, que sepa hazer un claviórgano y un clavizímbalo y un monocordio y un laúd y una vigüela de arco, y vna harpa, y vna vigüela grande de piezas con sus tarazeas y otras vigüelas que son menos que todo esto: y el oficial que todo esto no supiere, lo examinen de lo que de ello diere razón y hiziere por sus manos bien acabado: y para examinar el tal oficial, los dichos Alarifes de carpintería, tomen consigo vn oficial examinado de lo sobredicho, si pudiere ser avido, y si no el mejor oficial que a la sazon se hallare, pagándole su devido salario y los dichos Alarifes, juntamente con el dicho oficial examinen al tal oficial que se huviere de examinar de lo que supiere de lo sobredicho y si el tal oficial que para ello fuere llamado, y no quisiere venir, incurra en pena de mil maravedis, y en la misma pena incurra el oficial que pusiere tienda sin ser examinado o hiziere obras de lo que no es examinado, y él mismo examen ha de ser de una viguela grande de piezas, como dicho es, con un lazo de talla **o** de encomes, con buenas atarazeas y con todas las cosas que le pertenece para bien acontentamiento de los examinadores que se la vean hazer y que a la sazon nadie se la enseñe

(...)

(Fol. 174)

#### 12.- EXAMEN DE TODOS LOS DICHOS OFICIOS.

Item, que todos los oficiales sobredichos de los dichos oficios al tiempo que se examinaren hagan obra de mas arte de lo que supieren y quisieren ser examinados por sus manos, y despues de hecha, den razón della como la hizieron, lo qual hagan como dicho es, en la casa de los dichos señores y examinadores señalaren, y de allí abaxo hagan y no más, so pena de tres mil marevedis.

#### 13.- QUE JUREN LOS OFICIALES

Item, que el oficial de lo prieto, o vigolero, o entallador que para esto fuere nombrado, los dichos Alarifes le tomen juramento, según, y como ellos lo tienen hecho a esta Ciudad, que bien, y fielmente examinarán el tal oficial que quisiere ser examinado, haciendo la obra por sus manos, y dando cuenta della.

14.- QUE LOS ALARIFES EXAMINEN CONFORME A ESTAS ORDENANZAS.

Item, que los dichos Alarifes, quando quisieren examinar a qualquier oficial de los antes sobredichos, lo examinen bien, y fielmente, assi por obra, como por cuenta, conforme a estas Ordenanças, so cargo del juramento que tienen hecho, y el que lo contrario hiziere, incurra, y pague en pena de dos mil maravedís, u le priven del oficio al dicho Alarife que lo tal hiziere, para que nunca mas lo sea.

**Documento núm.: 4 .- *Inventario de bienes del violero Miguel Terradas, Zaragoza, 1537.***

**Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza.**

Notario, Antonio Oseñaldes, 19 de junio de 1537.

Die decimo nono mensis junii anno M° D° trigésimo séptimo Cesaraugusty

**Inventario**

Eadem die, continua del honorable Miguel de Terradas violero y habitante en la ciudad de Çaragoza que son del honorable Hieronimo Dixar, mercader habitante en la dicha ciudad firmados en la parrochia de la Madalena de la dicha ciudad de Caragoça). Que assy con (...) De Martín (...) se formo inventario que es de las personas e bienes personales del honorable Miguel...de Terradas pupillo menor de hedad de quatorze anyos, fijo legitimo e (...) del dicho hrble. el qual (...)sus palabras a mi dicho notario ante los testigos abaxo nombrados dixo e propuso tales o semejantes palabras en effeto (...)Miguel Terradas fuese muerto e sepultado el presente (...) en que halla mejor forma (...) la qual es del tenor siguiente:

Primo en la salica donde murió una cama de campo con sus pilares torneados cumplida.

Item hun paramento de la dicha cama con todo su cumplimiento con su cielo y cuatro cortinas con unas franjas en medio y un delante cama con unos linos azules.

Item una marsega, tres colchones, hun tranexejo, huna fundia del almoada de pluma, tres almoadas con sus fundias de plumia, la una labrada de grana y las dos de negro.

Item dos sabanas de estopa (...)

Item una arca de barín pintada, dos orinales con sus caxas.

Item una manta blanca cardada buena de la cama de campo.

Item otra manta trayda.

Item un banquo con sus pies.

Item otra tabla de noguera y dos scabeles.

Item dos colchones

Item dos sabanas pechenyas de cada dos tercias.

Item una manta trayda.

Item un banqual viejo.

Item una fundia de almoada de pluma.

Item un saco con cabos de cuerdas.

Item unos moldes de fierro y tres candiles.

Item dos tiendes del fuego.

Item dos plegadores de cuerdas.

Item un colchon listado y una savana.

Item un banquo de quatro pies

Item otrs fundia de coxin de pluma.

Item una bacia de fregar pechenya.

Item un banco encaxado.

Item una cortina (...)del rey de Francia trayda.

Item otra cortina con una fuente una dama y hun galan.  
Item otra cortina nueva de la Visitacion de Santa Elisabet.  
Item otra cortina del rey de Francia.  
Item otra cortina del Juyzio Final.  
Item hun retablico del nascimiento de Ntro. Señor con una hozdeja labrada de negro.  
Item una lampada con su carrucha.  
Item hun bancal barnizado de amarillo y azul.  
Item una caxa de pino guarnecida las juntas de fierro que hay dentro lo siguiente:

Primo una banoba nueva de (...) y algodon.  
Item una bolsa francesa con sus fierros.  
Item una toquilla de tocar.  
Item tres bonetillos.  
Item un suelo de colchon destopa  
Item una tobayca con sus franjas.  
Item un panyo de narices.  
Item otro panyo de mesa rompido.  
Item hun delantal de lienço.  
Item una mesa de noguera.  
Item hun bancal listado de listas menudas.  
Item otra caxa de pino como la sobredicha que ay en ella lo siguiente:

Primo ochenta y siete sueldos en sueldos.  
Item una pieça de diez ducados castellana.  
Item onze pieças de oro castellanas de a quatro.  
Item diziseys doblones de oro.  
Item seys ducados senzillos todos cruzados de Portugal.  
Item tres cucharetas de plata.  
Item seys panyos de mesa.  
Item dos panyos de mesa alamandiscos.  
Item unos manteles alamandiscos.  
Item otros manteles de lino con granos de ordio.  
Item unos mantelicos de listas azules.  
Item una azaleja labrada de negro.  
Item dos panyos de narizes.  
Item un pedaço de terna.  
Item dos manteles de lino de grano de ordio.  
Item una azaleja labrada de negro.  
Item treze savanas de lino.  
Item tres savanas otras de lino.  
Item otra savana destopa.  
Item hun barraganico.  
Item hun panyo de mesa.  
Item una savanica.

En otra camara havia lo siguiente.

Item una mesa con quattro pies travados.

Item cinco tablas de cipres  
Item una escalerica de cama de campo.  
Item dos gabias de ruyseñor.  
Item nueve gabias otras de fusta.  
Item hun caxoncico con tablicas de hazer (...).  
Item una biguela.  
Item un (...) de plegar cuerdas.  
Item una savana que esta empenyada en dos reales.  
Item unas tigieras grandes.  
Item un (...)  
Item una cama de fusta con dos pies y cinco tablas.  
Item una marsega?  
Item hun colchon.  
Item uma delante cama con listas labradas a la morisca.  
Item dos sabanas de anchoe.  
Item hun travesero de pluma con su cubierta.  
Item una almoada blanca de (...).  
Item una manta colorada.  
Item otra manta blanca.  
Item hun banco.  
Item hun gabillon todo blanco de cotonina con su copa y mançana.  
Item hun candil.

En otra cámara havya lo siguiente:

Pmo. Seys ampollas cobertusadas.  
Item dos manteles.  
Item siete panyos de mesas.  
Item hun cuero castellano.  
Item hun barraganico.  
Item una jarrica de tener azeyte.  
Item hun orinal con su cobertor.  
Item hun capaço de palma.  
Item medio quartal.  
Item tres ollas nuevas.  
Item una cama encaxada con sus pies torneados.  
Item una marsega.  
Item dos colchones.  
Item dos savanas.  
Item una manta colorada cardada.  
Item una almoada.  
Item un banco encaxado.  
Item un jubón de cotonina traspuntado.  
Item un candelero de arandela.  
Item una gabia de tordo de noguera labrada.  
Item una cortina fecha como repostero.  
Item unos ganchos.  
Item una cama con dos banquos y ocho tablas.  
Item una marsega.  
Item un travisero listado.

Item una savana y un colchón.  
Item dos botas castellanas.  
Item dos bancos encaxados uno chico y otro grande.  
Item tres sillas de cuero de calderas.  
Item una cortina de la cena de Ntro. Señor.  
Item otra cortina de la rueda de la fortuna.  
Item otra cortina con una dama y un galan que tanye la viguela.  
Item una mesa de noguera con sus frontiços de fierro y su pie castellano.  
Item una cantarica de arambre.  
Item una caxa con el cobertor listado forrada dentro.  
Item otra caxa de la mesma manera mas baxa.  
Item una forquilla grande.  
Item unas tenazas, martillo y barrena.  
Item dos cerrajas.  
Item hun enformador.  
Item una escalera de tres pegas.  
Item seys gabias de fusta y una de fierro.  
Item quatro aldanas y dos fierros de cama de campo.  
Item hun calderico.  
Item hun fogaril de fierro.  
Item una copica de arambre.  
Item dos manguetas.  
Item hun candil.  
Item hun escalsador de cama.  
Item hun escalsador de agua de arambre.  
Item (...) su mano de cobre.  
Item tres sartenes.  
Item unas grayllas.  
Item unas tixeras despavilar.  
Item un embudo de arambre.  
Item una bromadera y dos coberteras de fierro.  
Item hun mortero de piedra.  
Item hun calderico de arambre mas pechenyo.  
Item hun bancal viejo barreado y un (...)  
Item hun banco encaxado.  
Item tres bancos otros con pies.  
Item dos mandas viejas.  
Item dos pares de calças de hombre.  
Item hun jubón.  
Item dos pares de medias calças coloradas.  
Item hun gancho con tres ganchos (...)  
Item dos redes.  
Item dos almoadas.  
Item una jarrica de tener miel.  
Item dos cubos de hazer lexía para cuerdas con sus banquos.  
Item hun tonel.  
Item dos cuenquos (...).  
Item seys cuencos? de tierra para hazer cuerdas.  
Item hun banquo de quattro pies y otro pechenyo.

Item baxo en el palacio? hay lo siguiente.

- Item una cama de campo con sus pilares torneados.
- Item hun paramento con su secreto y tres cortinas de randa y una cortina de delante labrada de negro.
- Item veintiocho varas de anchoe.
- Item otra pieça de anchoe que tiene veynte y cinco varas.
- Item una gabia torneada de ruxiñol.
- Item dos gabias de calandria labradas tormeadas.
- Item una gabia de noguera de cinco casas.
- Item una gabia de noguera.
- Item un quartal.
- Item un saquo de cayz y medio.
- Item una majorca de noguera.
- Item dos cerrojos con sus cadenados grandes.
- Item tres cerrojas otras.

(Fol. 268 r.)

- Item otras dos cerrajas de arca estanyadas.
- Item unas tixeras despavilar.
- Item hun badil.
- Item una cesta llena de bisagras de mesas.
- Item quattro corrios grandes y una chica verdes.
- Item un almario de fusta de parador con onze pieças de estanyo platos.
- Item hun banquo de quattro pies.
- Item una archilla de biguela.
- Item dos mesas de noguera con sus pies castellanos.
- Item huna archilla con cuerdas de viguelas.
- Item hun banquo encaxado.
- Item huna cerraja con su llave.
- Item hun lunario
- Item hun punyal con su cuchillo y cadena.
- Item hun punçón.
- Item dos cerrojos.
- Item huna mesa con quattro pies enclabados y hun banqual encima listado.
- Item una caxa de ciprés de cambio que hay dentro dos viguelas grandes con las costillas de ginjolero.
- Item tres viguelas la una es guitarra.
- Item quattro tapas de viguela de ciprés.
- Item una caxetica de taraceas.

(Fol. 268 vto.)

- Item una corneta de vidrio leonado.
- Item hun guitarrón labrado con su cubierta verde.
- Item una otra caxa de viguelas.
- Item huna viguela de dos cuellos con su caxa.
- Item tres arquillas llenas de cuerdas de vihuelas.
- Item huna arquilla de noguera con cuerdas de vihuela.

Item otra blanca de pino.  
Item unas tijeras grandes.  
Item huna vara de midir.  
Item una mesa de noguera con su pie castellano y la mesa con tornillos con su bancal listado.  
Item hun calderico o quaçuela de calentar la cola.  
Item otra mesa con su bancal listado con quatro pies enclavados.  
Iten hun faco de cuerdas viejas.  
Item un aro labrado para ymagen.  
Item hun guante de malla.  
Item ceruellara? con su bonete.  
Item una spada granada con la vayna blanca y su cuchillo.  
Item una lança porquera.  
Item unos ganchos con su cuerda.  
Item dos candeleros de azoqre grandes.  
Item dos cantaros de tierra. Item dos taxadoras de fusta grandes.  
Item dos banquos encaxados.  
Item unas alforjas de camino.  
Item una (...) de fierro.  
Item hun talego de clavijas.  
Item dos escudillas de fusta con muchas frascas? de fierro.  
Item una exuela.  
Item una ampolla de vinagre rosado.  
Item quattro o cinquo cadenas pa las mesas castellanas.  
Item una raspa.  
Item dos tenazas punta agudas para hacer gabias.  
Item unas mollas.  
Item hun (...) pequeño y otro grande.  
Item dos clavos grandes de fierro.  
Item dizisiete madexas de lino y de stopa filadas.  
Item una argolla.  
Item dos soldadares de fierro.  
Item quattro (...)  
Item dizinuebe tablillas de ciprés y abeto.  
Item dos ganchos con siete madexas de cuerdas de arco.  
Item una alfacera de pared pintada.  
Item hun escabex.

(Fol. 269 vto.)

Item una cortina nueba con el juego de toros.  
Item dos cortinas grandes.

Una arca de pino, que hay lo siguiente:

Una tira labrada de grana.  
Item un pedaço de terciopelo.  
Item unas medias calças.  
Item tres manteles de bramañan.  
Item otros manteles con listas azules a los cabos.

Item unos calçones pardillos.  
Item hun par de bozequines nuevos.  
Item una ropeta de cenyrr morada.  
Item un manteo negro frizado.  
Item una ropa negra de saya de cinyr.  
Item hun barragan.  
Item quattro tablones de noguera.  
Item dos telares de hazer las cuerdas.  
Item una estera en el patin (...).  
Item hun torno de hazer las cuerdas.  
Item en la cocina un badil.  
Item un astral.  
Item hun caldero.  
Item unas tiendes de fieno.  
Item hun asador.  
Item hun calderin.  
Item dos cortinas de pinzell.  
Item una turradora de castañas.  
Item una rueda de torno.  
Item hun saco de paja sobre una tabla.  
Item hun banco encaxado.  
Item una mesa de quattro pies trastrabados.  
Item dos bancos de cada cuatro pies.  
Item en el estable un telar de hazer cuerdas.  
Item muchos cayrones y tablas.  
Item en otro estable hun tablón ...  
Item hun torno de hazer las cuerdas de vihuela.  
Item hun telar de hazer cuerdas.  
En el forno una baçia de masar con su cernedor y hun banquo trastranado.  
Item hun tablón de noguera.  
Item hun tirador de cuerdas.  
Item tres tablas y hun arco de encerado.  
Item hun (...).  
Item en el patin hun banquo grande.  
En el granero siete tenajas de agua y una de azeyte.  
Item hun saco.  
Item dos espedos.  
Item una sarten.  
Item unos ganchos.  
Item dos tonelles.

(Fol. 270 v.)

Item hun banco de quattro pies.  
Item otro banquo de quattro pies.  
Item quattro sacos para el trigo.  
Item dos pies de mesa castellanos.  
Item una criba.  
Item dos sierras, una pechenya y otra grande.  
Item una vela en la cuna del patin.

Item en el patin ocho o diez tablas.  
Item en el patin do están los cubos dos tenajas.  
Item una tenaja en un cillerico.

Assi inventariados los dichos bienes por el dicho Pedro Cerdan en el dicho nombre si quiere por mi dicho (...) notario presentes los testigos de baxo nombrados (...). El dicho Pedro Cerdá otorgo haber recibido en el dicho nombre todos los dichos bienes e prometio e se obligo aquellos ener por el dicho pupillo en el dicho nombre. E soy bueno e verdadero cuento de aquellos a que es o sera (...) e pertenescerá aquí siempre que a su noticia llegare que cualquiera parte abia bienes del dicho pupilo presentes de su padre que de estos se haze inventario a la qual obligo e de todo lo sobredicho requirio por mi dicho infrascripto notario ser fecho acto publico (...).

Presentes los honorables Vicente de Nuebas e Pedro de Amigo, escribientes e habitantes en Caragoza.

(Fol. 271)

Estos son los bienes y cosas que se vendieron de los bienes del dicho inventario de Miguel Terradas e los precios de aquellos por medio de corredores que les (...) Pedro Cerdan su tutor del dicho pupilo.

(Sigue a continuación la relación de los bienes vendidos, con el precio de cada uno de ellos)<sup>1</sup>

Die vigésimo segundo mensis (...) anno mil quinientos quarenta se (...) yo Pedro Cerdá como tutor curador del dicho Miguel de Terradas pupilo reconozco buena verdad de los dichos bienes se an vendido en presencia del notario presente de la forma (...) por precio de almoneda e corredores en los precios de suso (...) los quales en mi poder otorgo haber recibido (...) reconogo que ay en mi poder cinquo viguelas que no se an vendido por que no se da por ellas lo que valen e mas otorgo que he vendido una caxa en que estan las dichas viguelas en dos ducados de oro con quales todas cosas en mi poder (...) haber recibido e prometo dar buena cuenta al dicho pupilo de todo lo sobredicho e a que (...)

---

<sup>1</sup> Entre los bienes vendidos, encontramos estos, de nuestro interés:

Unas tenaças.....	1 sueldo.
Una tablón de noguera.....	8 sueldos.
Item tres tablones en .....	24 sueldos.
Item una guitarra .....	12 sueldos.
Item cinquenta y cinco gruesas de cuerdas.....	48 sueldos.
Item hun laut en .....	94 sueldos.
Item unas clavijas que había.....	5 sueldos.

**Documento núm.:5.- Proceso de fe de Mateo de Arratia. 1554-1558.**

**Archivo Histórico Nacional.**

**INQUISICION, 98, exp .4**

(Fol - portada 1-)

**Archivo Histórico Nacional, Inquisición, Tribunal de Toledo, causas de fe, herejías.  
Arratia, Mateo de 1554-1558. Leg. 98, núm. 4.**

(Fol - portada 2-)

Valladolid / Legajo 64, núm 20.

Contra Mateo de Arratia, vigolero, estante el Toledo. Natural de Valladolid.

Salió a cadalso el 7 de agosto de 1558 años.

Son de alimentos mil i novecientos i sesenta maravedis de ochenta días a veintiquatro y me dio cada día 5.

(Fol. 1 rto.)

Margen izquierdo, Tº. Mateo de Arratia, vigolero.

En la cibdat de Toledo, en la audiencia de la Santa Ynquisicion, en nueve días del mes de octubre de mil e quinientos e cincuenta y quattro, ante el señor licenciado Francisco Orozco De Arce, ynquisidor, parescio Marta Ruiz, muger de Juan Delgado, vecino de Toledo a la Audiencia vino sin ser llamada e juro en forma de Dios e dixo ser de hedad de sesenta años e dixo que estando este testigo en su casa abra mes e medio y o dos meses o menos que estaba ally Mateo Arratia, violero que vive cabo un (...) en la çapateria de obrar (...) que estando comiendo puso este testigo y otros mesa al dicho Mateo de Arratia e porque no le asentaron a comer en su mesa se enojo el dicho Arratia e se asio de las barbas e dixo no creo en Dios e descreo de Dios e se lo repreehendio este testigo e dicho Mateo de Arratia dixo que no dize nada (...) preguntandole de odio dixo que no se le tiene. Presente yo, Agustín Yllan, Notario.

En la cibdat de Toledo en la Audiencia de la Santa Ynquisicion en quince dias del dicho mes de setiembre de mil y quinientos e cinquenta y quattro años, ante el Licenciado Orozco Inquisidor, parescio sin ser llamado Juan Delgado, vecino de Toledo a la Audiencia e dixo ser de hedad de treinta y seys años e dixo que hace dos meses, o uno mas o menos, dice que no se acuerda bien del tiempo que estando este testigo en su casa que estaba ally Matheo Arratia violero que trabaja en casa de Portillo, vigolero cabo en la de Juan de Valle (tornero?) e a la sazon comia dicho Mateo de Arratia en casa deste testigo e porque le puso en una mesa aparte e no comio con este testigo e su mujer e visto e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo siete u ocho veces a rrelo no creo en Dios e comia e renegaba diciendo no creo en Dios e lo oyo este testigo e su muger e que otras veces jugando le a oido.

(Fol. 1 vto.)

dezar no creo en Dios e se lo oido dezir mas de seys veces e se lo a oido decir otras personas (...) dixo que lo se le tiene (...) Agustín Yllan, notario.

En la Audiencia de la Santa Ynquisition desta ciudad de Toledo diez y nueve dias del mes de setiembre de mil e quinientos e cinquenta y quatro años, juro en forma de Dios, ante el Señor Ynquisidor, el licenciado Orozco de Arze un hombre que vino llamado y prometio dezir verdad, dixo llamarse Yuste de Aguilera, violero que vive al solarejo, de hedad de veinte un años.

Preguntado si sabia que algunas personas ayan hecho o dicho alguna cosa que sea contraria la la santa fe (...) y este Santo Oficio.

Dixo que no sabe de otra cosa salvo que este testigo conoce a un Matheo de Arratia violero official de Portillo al qual a oydo este testigo una e dos veces las que dixo por vida de Dios estando en la casa tienda de Diego Portillo, avra como dos o tres meses, y estando con Guadalupe avra dos a(ños), estando riñendo el dicho Matheo dixo esta vez por vida de Dios e no se acuerda si le ha oydo otras blasfemias que si se acordara lo diria, preguntado de odio dize que no se le tiene, antes es su amigo fuele (...) paso ante mi Julian de (...) notario

(Fol. 2 rto.)

En la ciudad de Toledo, en veinte y tres dias del mes de octubre de mil e quinientos e cinquenta y quatro años ante el señor Licdo. Francisco de Orozco de Arze ynquisidor mando paresciese a un mancebo e juro en forma de Dios e prometio dezir verdad e dixo llamarse Mateo de Arratia vigolero que trabaja en Casa de Juan de Portillo vigolero e dixo ser de hedad de veynte e dos años e que es natural de Valladolid.

Padres deste declarante

Pedro de Arratia vigolero, vecino de Valladolid que es vizcayno.

Ynes Çapata que dixo que están tenidos por fidalgos e cristianos viejos

Preguntado si sabe los motivos porque a sído llamado dixo que el es malo e avra dicho alguna cosa mal dicha el nuestro señor ynquisidor le dixo que diga lo que se acuerda aver dicho.

Dixo que este declarante en comidas e bebidas es desrreglado e avra dicho algunas veces por vida de Dios y en Medina del Campo dixo pese a Dios.

El señor Ynquisidor le dixo que en este ha sido acusado (...) que a dicho algunas veces (...) no creo en Dios e alguna vez descreo de Dios e de dos meses a esta parte ay informacion que lo dijo por tanto que se acuerde bien de lo dicho confiese (...) porque faciéndolo así (...) con el de la misericordia acostumbrada en este Santo Oficio (...).

Dixo que bien puede ser avello dicho pero no se acuerda

(Fol. 2 vto.)

Fuele mandado so pena de Dios que se le de veinte açotes que no salga desta ciudad (...) las audiencias, fui presente yo Agustín Yllan, notario.

En la ciudad de Toledo, en la audiencia de la Santa Ynquisicio. En veinticinco dias del mes de octubre de mil e quinientos e cinquenta y quatro ante el señor ynquisidor Orozco paresçio el dicho Mateo de Arratia e dixo que no se acordaba de cosa ninguna.

El señor ynquisidor le amonesto otra e segunda vez segun que esta amonestado que diga verdad por presente yo Agustín Yllan, notario.

En la ciudad de Toledo, en la audiencia de la Santa Ynquisicion, en veintisiete de octubre de este año, ante el señor Ynquisidor Orozco paresçio presente el dicho Mateo de Arratia e dixo que no se acordaba de cosa ninguna e fue amonestado otra e tercera vez segun de suso esta amonestado que diga verdad.

(Fol. 3 rto.)

Muy Rvdos y muy Magcos Srs.

Alonso Sánchez digo capellán deste Santo Oficio en nombre del RRvdo, Licdo Ortiz de Funes, promotor fiscal, ante V.M parezco y de la mejor vía, forma y manera que puedo y de Dios devo acuso a Mateo de Arratia, vigolero vezino de Valladolid y estante en esta ciudad de Toledo que presente esta por herejia blasfemo e sospechoso de hereje porque estando el susodicho nombre y posesion de cristiano y por tal se nombrando, gozando de los privilegios y libertades y exenciones que los catholicos cristianos gozan y pueden gozar, la offensa de Dios Nuestro Señor y con escandalo del pueblo catholico y religioso Xna por puesto temor de Dios y la salvación de su anyma y a blasfemado de Dios Nuestro Señor muchas e diversas veces.

Especialmente como hombre que tiene costumbre de blasfemar de Dios Nuestro Señor por cualquier cosa y estado y lugar estando en cierta casa desta ciudad por punto de querer comer, porque le ponyan otra mesa aparte e no con ciertas personas que comyan en otra, de dicho Matheo de Arratia violero, se aoyo de las barvas e dixo siete u ocho veces, a reo, no creo en Dios y (reniego,tachado) descreo de Dios .

Ytem que ansi mesmo dicho Matheo de Arratia estando jugando otras muchas veces más de otras seys veces ansi no creo en Dios y pese a Dios

Ytem que ansi mesmo el dicho Matheo de Arratia maldijo estas mismas veces ansi en esta ciudad de dos o tres meses a esta parte como fuera della por vida de Dios

E aliende de lo lo susoducho el dicho Matheo de Arratia (...) cometiera estas y otras muchas cosas más y (Fol. 3 vto.) menos graves que calla y cubre sabia y maliciosamente pensando que no una amonestación de V.Md que no protesto declarar e de todo le acusar a la prosecución desta causa (...) convenga por razon de lo que el dicho cayo e se (...) estar mucho tiempo (...)y por no aver querido dezir ni manifestar la verdad ni yntención que tuvo a agora de las dichas blasfemias ante V.Md. a juizio de ser

(...) jurado sintiendo mal de las conjuras y juramento de Nuestra Madre Santa Yglesia pensando como los infelices que no ligan ni obligados en guardar .

Ytem le pongo por acusado todos los mas delitos que contra el ay en los libros y rregistros del Santo Oficio de que aqui no va acusado e no tan enteramente como (...) por que a obtenido las confessiones (...) por el dicho Matheo de Arratia (...) a V. Md pudo que aviendo mi rreligion por verdadera por su señor (...) mande declarar y declaren dicho Matheo de Arratia aver sido y ser heretico, blasfemo y sospechoso de hereje de Nuestra Santa Fe Católica e por ello a V. caydo y (...) confiscado y (...) de todos sus bienes y hacienda declarandolos a V. y tenesandolo y por tenesar a la camara (...) desde el dia que cometio los dichos delitos de heregía a ahora (...) a la Ynquisición y braço seglar declarando (...) por todos oficios y beneficios publicos y de honrra eclesiasticos y seglares conforme a derecho canonico y civil, leyes, fuyeros y pragmáticas destos reinos e de lo (...) desde Santo Oficio de la Ynquisicion

Esto segundo a V.Md. mande conpeler y sospecha al dicho Matheo de Arratia a que sin (...) y manifieste la verdad que yntención que tuvo (...) de lo susodicho (...) fuese sobre lo no confesado sea puesto a question de tormento y se lo.....el Snto y muy Rvdo.Officio de VM imploro e pido justicia y testimonio.

Firma ilegible

(Fol. 4 rto.)

(...) el dicho señor inquisidor resçibio juramento en forma de Dios so cargo del que le mando que respondiera verdad de la acusacion dixo lo siguiente

Al primer p<sup>a</sup> dixo que no dixo syno pese a Dios con esta muger e lo dixo estando en casa de Juan Delgado e lo demás niega.

Al segundo p<sup>a</sup> dixo que dice lo que dicho tiene.

Al tercer p<sup>a</sup> dixo que ya lo tiene confesado.

En lo demás de la acusacion dixo que lo (...).

Yo, Agustin Yllan, notº.

En la ciudad de Toledo a diez e siete dias del mes de agosto de mil e quinientos e cincuenta y siete años ante el Sr. Licdo, don Diego Ramires parescio Mateo de Arratia, vigolero que vive en la Rua Vieja e juro en forma de Dios e prometió de decir verdad e dixo ser de edad de veinte y quattro años

Preguntado sy a sido examinado por este Santo Oficio dixo que sí.

Fuele mandado que declare sobre que fue.

Dixo que sobre unas blasfemias que dezian que avia dicho e no se acuerda avollo dicho sino que un enojo a dicho algunas veces por vida de Dios.

Fuele dicho que le esta puesta la acusacion que no (...).

Fuele mandado que no salga de la ciudad so pena de excomunión.

En la audiencia de la Santa Inquisicion de Toledo, a diez y ocho dias del mes de agosto de mil quinientos e cincuenta y siete, ante el sr. Inquisidor Ldo. Ramírez y estando presente el dicho Matheo Arratia (...) ofrece y da la acusación que le puso el fiscal y lo que a ella respondio y sus audiencias y confesiones e con su parecer y acuerdo dixo (Fol. 4 vto.) que lo tiene confesado e lo dema niega la acusación e pide se le de la y(nformaci)on de los testigos (...)

E luego entro a la audiencia Gaspar Muñoz de Siero (...) del promotor fiscal e dixo que afirmaba lo por el dicho (...) necesaria.

E luego el dicho sr. Inquisidor reabrió los (...) e por cada uno dellos (...) les podría aprovechar con tiempo de nueve días salvo (...).

E luego el dicho Gaspar Muñoz inquisidor a el dicho (...) dixo que acepta como aceptaba las confesiones hechas por el dicho Matheo Arratia e lo que por el hazía e no mas hazia presenta....dellas e de los testigos e proba (...) que contra el ay en los libros e registros del Santo Oficio e pidio los fuese ratificados y reabridos los (...) y las cartas (...).

E luego el dicho Matheo Arratia dixo que pedía se hiziese con brevedad de lo qual doy fe, yo (...) notº.

En la Audiencia de la Santa Inquisicion de Toledo, diez y nueve días del dicho mes de agosto del dicho año, ante el sr. Inquisidor par(eci)o presente el dicho Matheo de Arratia en presencia del qual el dicho inquisidor mando hazer e hizo prº, en esta causa y RRº de juramento en forma de Dios si cargo del qual (...) de dar pu(blicaci)on la qual de hiço de la forma siguiente.

(Firma ilegible).

(Fol. 5 rto.)

Publicacion de los testimonios del promotor fiscal contra Mateo de Arratia.

Un testigo jurado en forma de Dios, que depuso en un día del mes de septiembre de DLIII e dijo que estando en cierta casa que nombro avría mes y medio poco más o menos estaba allí Matheo de Arratia violero que vive cabo un boticº en la çapateria de obrar (...) y porque no le assentaron a su mesa, se enojo dicho Matheo de Arratia e se hoyo de las barvas e dixo no creo en Dios e descreo de Dios e se lo reprehendio cierta persona y el dicho Matheo Arratia dijo que dize no dize nada.

Otro testigo jurado en la dicha forma devida de Dios en un día del mes de septiembre del presente año e dixo que avrá dos meses poco más o menos que no se acuerda bien del tiempo que (...) que cierta pte que declaro estaba allí Matheo de Arratia, violero que trabajava en casa de Portillo, violero cabo casa de Francisco Valle, tornero e a la sazon comya el dicho Matheo de Arratia en cierta casa que este testigo declaro y porque le pusieron una mesa aparte y no comio con una muger e cierta persona e oyo e visto este testigo como el dicho Matheo de Arratia dixo siete u hocho veces a reo no creo en Dios e comia e renegaba diciendo no creo en Dios e doy por testigos ciertas personas que declaro.

Item que estas veces jugando le he oydo este testigo a Matheo Arratia no creo en Dios e se los he oydo dezir más de seys veces e le he oydo dezir pese a Dios.

Otro testigo jurado en la dicha forma de Dios que depuso en el dicho mes de septiembre de cinquenta y quatro años dixo que no save otra cosa salvo que conoce a un Matheo de Arratia violero official de Portillo al qual a oydo (Fol. 5 vto.) este testigo una e dos veces que dijo por vida de Dios este testigo en cierta parte que declaro avra como dos o tres meses y estando en cierta parte avra dos años estando riñendo el dicho Matheo Arratia dixo esta vez por vida de Dios y no se acuerda si le ha oydo estas blasfemias o si se le a dize lo dira.

E ansí (...) de la manera que dicho es fue leydo el primer testigo dellos (...) dicho Matheo de Arratia dixo que el dixo (...) desta vieja e que no se le acuerda de otra cosa mas pues le acusar que oy será.

Al segundo testigo dixo que no se acuerda (...) aver lo dicho

Al tercer tº dixo que es verdad lo que el 1º dize fuele dicho (...)

(Fol. 7 (sic).)

En la ciudad de Toledo en la Audiencia General de la Santa Ynquisición en veintitres días del mes de agosto de mil e quinientos e cinquenta y siete años ante el muy RRdo y Magco señor el (...) Pedro Çebrian canónigo en la Santa Yglesia de Toledo e Ynquisidor en lugar del muy RRdo y Magco señor Licdo don Dº. Ramirez, Yndor, en virtud del poder que del tiene .parescio presente el dicho Matheo de Arratia e el señor Ynquisidor le dixo que por ser mayor de quinze años e menor de veinte e cinco años tiene necesidad de ser proveydo de curador que le cuyde en esta causa por tanto que le nonbre e nonbro por su curador a Bal Cabello alcayde de las carceles del Santo Oficio el que me lo a (...) e juro en forma de Dios su cargo del qual el dicho Bartholome Cabello prometio de usar bien de los dichos curadores y de le ayudar en esta causa bien e fielmente e donde visese un provecho se lo allegara e si daño, se lo arrestara e si uviere menester consejo de le (...) no le dexara indefenso (...) de hacer lo que buen curador es obligado a hacer e dio por su fiador a Gaspar (...) portero del Santo Oficio que presente esta los quales (...) de uno e cada uno dellos por si e por el (...) de las leyes (...) se obligaron que el dicho Blas Cabello (...) usara bien e fielmente de la dicha curaduria del dicho Matheo de Arratia e haga (...) lo que buen curadores es obligado a hacer e si algun daño le viniere al dicho (...) del dicho Baltasar Cabello que lo pagara (...) sus personas e bienes de mancomún e (...) las leyes e fueros e des que en su favor seran e su propio fuero (...) se sometieron a la juredycion e juezes de la Santa Ynquisition e obligaron razon de obligacion e firma.

Luego el dicho señor Ruiz de Brun canonigo e Ynqudson dixo que (...)

(Fol. 7 vto.)

Matheo Arratia al dicho Btº. Cabello ally (...) juicio e fuera debido de lo que hiziere en su nombre

Luego le fueron leydas al dicho Matheo de Arratia sus confesiones (...) e lo que ally tiene respondido de la publycacion e lo que ally respondio el dicho Matheo de Arratia con abylidad e (...) del dicho su curador Bartolome Cabello, e siéndole leyda la conclusion e seña de prueba dixo asi en la verdad e en lo que tiene dicho se ratificaba e

rratifico e afirmava e afirmo e si lo necesitaba lo dezia de nuevo, siendo presente yo Agustín Yllan notº.

(Fol. 8.)

En T(oled)o en XXXI de a(gos)to de 1554 años ante el sr. Pedro (...) canonigo e ordinario e tiene las veces de Yndor alte el lo presento Matheo de Arratia (...) de interrogatorios.

Muy reverendo y muy magnífico señor,

Matheo de Arratia con autoridad de my curador respondiendo a la declaracion de testigo en el pleyto e causa que trato con el procurador fiscal del Santo Oficio, digo que los dichos testigos no me dañan ni paran perjuicio de lo siguiente, lo uno porque no fueron presentados por (...) bastante ni en tiempo ni en forma, lo otro porque deponen de oidas y vanas (...) son solos y singulares e no serian ni fueron juramentado alegando mal particularmente contra los dichos testigos digo que no dizen verdad y aunque yo dixe que fuera asi porque no me acuerdo no se a de hazer caso (...) declarado porque de turbado no supe lo que el se me dice (...) pido restitucion contra la dicha declaracion e juro en forma (...) maliciosamente a los dichos testigos primeros porque lo que dice el tercero yo lo tengo confesado y si necesitase lo torno a confesar de nuebo y aunque el blasfema lo que el tercero testigo dixe no lo ce eretical para que V.M. pueda y deva conocer della y los testigos dos primeros que contra my depusieron son mys enemigos capitales que con odio y enemistad que me tenyan y tienen dirian como dixerón contra mi lo contrario de la verdad e padecen otras tachas que protesto declarar en los artículos probatorios por lo que pido a V.M me den por libre porque yo soy buen cristiano y temeroso de Dios, cristiano viejo hijosalgo, reabriéndome ante todas cosas a prueva de tacha y abonos para lo que (...) lo necesario (...) de V.M. ymploro y sobre todo pido .....de justicia ..y concluyo perjudicial negando cesante y no (...)

Firma ilegible.

(Fol. 9. rto.)

Las preguntas que han de ser hechas a los testigos que son e seran presentados por parte de Matheo de Arratia y a (...) abonos de su persona en el pleyto que se trata con el promotor fiscal desde Sto. Of.

Primeramente sean preguntados si conocen a las dichas personas.

Item si saben (...) vieron oyeron que el dicho Matheo de Arratia es cristiano viejo hijosalgo y por tal avido e tenydo y comunmente respetado.

Item si saben que el dicho Matheo de Arratia como buen cristiano a confesado se y comulgado se una vez al año segun manda la Santa Madre Yglesia.

Item si saben que el dicho Matheo de Arratia yva ordinariamente a misa especialmente los domingos e fiestas mandado de guardar por la Santa Madre Yglesia.

Ytem si saben que el hazia otras obras de buen cristiano.

Ytem si saben que esto de lo susodicho sea verdad, voz y fama.

Los testigos que tiene presentados para este interrogatorio son los siguientes:

El cura de Santa Justa

Yuste de Aguilera

LLuis De Ayllón

Miguel de Arévalo

(Fol. 10 (*sic.*))

En la ciudad de Toledo en la Audiencia de La Santa Inquisicion en treinta y un días del mes de agosto de mil quinientos cincuenta y siete, el señor Juan Pedro Cebrian, canonigo de la Santa Yglesia de Toledo que tiene las veces de hordinario rescibio juramento en forma de Dios de Frcó Glez teniente de cura de Santa Justa.

A la primera pregunta dixo que este tº. no conoce al dicho Mateo de Arratia e por eso no se (...).

En la ciudad de Toledo a dicho días del dicho mes (...) rescibio juramento en forma de Dios de Luys de Ayllon, violero, vº. de Tº.

A la primera pregunta dijo que este tº. conoce a M. Arratia de cinco o seis años a esta parte y no es su pariente e que conosce al (...) e que este testigo es de treinta y quatro años de edad y es cristiano viejo .

A la segunda pregunta dijo que a oydo decir que el dicho Matheo Arratia es cristiano viejo fijodalgo.

A la tercera pregunta dijo que no lo sabe.

A la cuarta pregunta dijo que algunas veces le ha visto en misa al dicho Matheo Arratia.

A la quinta pregunta dice que le vido fazer obras de cristiano

A la sexta pregunta dijo que lo dicho tiene es la verdad.

Este dicho dia este dicho canonigo (...) rescibio juramento en forma de Dios de Yuste de Aguilera, violero, vº. de Tº.

A la primera pregunta dixo que conoce al dicho Mateo de Arratia de siete años a esta parte el al (...) no le conosce e no es pariente de los pastes e que es cristiano viejo

A la segunda pregunta dijo que este testigo a oydo dezir a algunas personas que vienen de su tierra del dicho Mateo de Arratia que es cristiano viejo e figosdalgo.

(Fol. 10 vto.)

A la tercera pregunta dixo que no la sabe

A la cuartta pregunta dixo que con este testigo en diferentes veces fue con este testigo a misa el dicho Matheo Arratia estando (...).

A la quinta pregunta dixo que no la sabe.

A la sexta pregunta dixo que dize lo que dicho tiene en la primera (...), presente yo Agustin Yllan notº.

Este dicho dia que era treinta y un días de agosto juro en forma de Dios Miguel de Arevalo.

A la primera pregunta dixo que dize lo que dicho tiene en la primera (...)

A la segunda pregunta dixo que este testigo a oido dezir que el dicho Matheo de Arratia es de buen (...)

A la tercera pregunta dixo que no la sabe.

A la quarta pregunta dixo que no la sabe.

A la quinta pregunta duxo que no la sabe, presente yo Agustín Yllan, notº.

(Fol. 11 rto.)

Las preguntas que an de ser hechas a los testigos presentados por parte de Mateo de Arratia en el pleyto e causa que trata con el promotor fiscal del Santo Oficio para provar las tachas (...) contra my depusieron son las siguientes:

Primeramente sean preguntados si conocen a las dichas personas.

Ytem si conocen a Juan Delgado y a la Piçarra, su muger, vecinos desta ciudad de Toledo tavernero y panadero que biven a la parroquia de la Madalena, junto al canonigo Tellez

Ytem si saben, crehen, vieron y oyeron dezir que el susodicho y cada uno dellos son emenigos capitales del dicho Mateo de Arratia y an e lo eran por el mes de septiembre y estas y antes y despues del año pasado de 1554 hasta agora por causa que lo susodicho (...) sospecha que avia avido la virginidad de una criada suya que se dize Maria de Yevenes por lo que le dieron (...) Matheo de Arratia criminal y estuvieron preso en la carcel Real (...) y le siguieron hasta dar dos e mas y se allo y nuestro señor le condono (...) y el de las alzadas le condono con mil mrs. para la moça y esta el pleito (...) en grado de (...).

Ytem si saben el que sobre lo dicho en la dicha pregunta Juan Delgado y el dicho Matheo de Arratia an avido muy malas palabras muchas veces estan a cuchilladas de veces a veces de donde a resultado grande enemistad hasta el dia de oy.

Ytem si saben que la dicha Picana es muger de mala (Fol. 11 vto.) lengua y mal (...) cuando la conocen.

Ytem si saben que el dicho Juan Delgado y la dicha su muger son personas viles y (...) de poco crédito, taberneros, vodegoneros y por tales avido oy tenidos y comunmente reputados y tales personas (...) no ser verdad ny crédito.

Item si saben el que lo susodicho sea (...) voz y fama.

Firma ilegible.

Y los testigos que presento para este interrogatorio son los siguientes

Primeramente Luis de Ayllon, Violero de esta la dicha ciudad  
Item Hernan (...) hijo de Francisco (...) de canales comº (...) difunto  
Item Migel de Arévalo (...).  
Sevastián de Olmedo (...).  
Para lo de las cuchilladas (...) Francisco de Contreras, violero  
El dicho Luys de Ayllon.  
Yuste de Aguilera.

(Fol. 12 rto.)

Margen Izquierdo: Tachas.

En la ciudad de Toledo, en la audiencia de la Santa Ynquisicion en treinta y un días del mes de agosto de mil y quinientos y cinquenta e siete años el sr. Don Pedro Çebrian, canónigo que tiene las veces de hordinario e de yndor rescibio juramento en forma de Dios de Fernan Ros, fijo de Francisco Ros de Canales (...).

A la primera pregunta dixo queste testigo conosce al dicho Matheo de Arratia, vigolero, de dos años e medio a esta parte e no es su pariente e no conosce al (...) este testigoes de hedad de diecisiete años.

A la segunda pregunta dixo aue este testigo conosce al dicho Juan Delgado de dos años y medio a esta parte y no sabe mas de la pregunta.

A la tercera pregunta dixo que no sabe este testigo si son enemigos los contenidos en la causa, mas de que ha visto (...) tenydo que la pregunta sobre la dicha moza del dicho Juan Delgado ella confeso que la avia avido (...) el dicho Francisco Ros, padre deste testigo pero que no sabe en lo que a parado.

A la quinta pregunta dixo que lo la sabe.

A la sexta pregunta dixo que a visto a Juan Delgado que es tabernero e azen buñuelos en lo demás de la pregunta que no lo sabe.

A la setima pregunta dixo que dize lo que dicho tiene, fui presente yo Agustin Yllan notº.

Este dicho dia treinta y un días del mes de agosto el dicho (...) inquisidor rescibio juramento en forma de dios de Luys de Ayllon vigolero.

A la primera pregunta dixo que dize lo que dicho tiene en la primera pregunta de abonos.

A la segunda pregunta dixo que conosce a los contenidos en la dicha pregunta de mas de siete años a esta parte

(Fol. 12 vto.)

A la tercera pregunta dixo que lo que sabe de la dicha pregunta que dicho testigo vido preso al dicho Mateo de Arratia a pedimento del dicho Juan Delgado sobre la dicha

moça que estuvo muchos dias preso (...) esta en Valladolid e ha visto e oydo decir que ha visto que el dicho Mateo de Arratia e el dicho Juan Delgado e su muger no se hablan e se tienen enemistad.

A la quarta pregunta dixo que no la sabe.

A la quinta pregunta dixo que la dicha muger del dicho Juan Delgado es muger necia.

A la sexta pregunta dixo que dicho Juan Delgado e su muger son taberneros e beben en si casa e hacen buñuelos.

A la setima pregunta dixo que dice lo que dicho tiene por presente yo Agustín Yllan notº.

En la dicha cibdad de Toledo, el dicho dia treinta y uno del mes de agosto de mil e quatos e cinta e siete años juro en forma de Dios Yuste de Aguilera, violero.

A la primera pregunta dixo que dice lo que dicho tiene en la primera pregunta de abonos.

A la segunda pregunta dixo que este tº. conosce al dicho Juan Delgado e su muger de diez años a esta parte.

A la tercera pregunta dixo que este tº. como el dicho Arratia estuvo preso a pedimento de los dichos Juan Delgado e su muger sobre la dicha moça e le condenaron en mil mrs. para la muger e se apelo para Valladolid de que alli esta el preso e sabe este testigo que el dicho Juan Delgado e su muger tienen enemistad al dicho Mateo de Arratia por que lo a oydo así decir al dicho Juan Delgado.

A la quarta pregunta dixo que este testigo vido como los dichos Juan Delgado e Mateo de Arratia rriñeron dos o tres veces de palabra e se quisieron dar de (...) e no sabe mas de la pregunta.

(Fol. 13 rto.)

A la quinta pregunta dixo que la dicha Piçarra es muger de mala lengua porque ha visto que por nada a deshonrado a algunas personas.

A la sexta pregunta dixo que sabe e a visto al dicho Juan Delgado e su nuger son taberneros e bodegoneros e venden buñuelos e lo demás de la pregunta no la sabe.

A la setima pregunta dixo que dice lo que dicho tiene fiu presente yo Agustín Yllan notº.<sup>7</sup>

Este dicho dia treinta y uno días del mes de agosto de mil e quinientos e cincuenta e siete años el señor (...) rescibio juramento en forma de Dios de Miguel de Arevalo, procurador.

A la primera pregunta dixo que este tº. conosce al dicho Mateo de Arratia de mas de tres años a esta parte e que conosce al fiscal que este testigo es de hedad de quarenta años, que es cristiano viejo.

A la segunda pregunta dixo que este tº conosce al dicho Juan Delgado e su muger de mas de dos años a esta parte.

A la tercera pregunta dixo que este tº. sabe que los dichos Juan Delgado e su muger son enemigos del dicho Mateo de Arratia por los (...) del pleito se ptegunta e este tº. le vido estar preso al dicho Mateo de Arratia por ello este tº. fue su curador en el pleito que paso ante el Ldo. Castro Cantero Perez que este tº. le hablo muchas veces al dicho Juan Delgado para que perdonase al dicho Mateo de Arratia e dezia el dicho Juan Delgado a que ladron tengo que perdonar diciendolo por el dicho Mateo de Arratia juro a Dios que tengo que destanille e hechale del mundo aunque sepa gastar asi su facienda e la muger del dicho Juan Delgado le dixo lo mismo a este tº.e se cerro la causa (...) en Valladolid (...).

A la quarte pregunta dixo que sabe que la muger del dicho Juan Delgado es de mala lengua porque lo a visto.

(Fol. 13 vto.)

A la sesta pregunta dixo este tº tiene a los contenidos en la pregunta dichos (...) que son taberneros e bodegoneros e fazen buñuelos e tienen su (...).

A la setima dixo que dice lo que dicho tiene.

Este dicho dia el señor canonigo (...) resibio juramento en forma de Dios de Frnco de Contreras, violero, vº de Tº.

A la primera pregunta dixo que este tº conosce al dicho Mateo de Arratia abra quatro años e que conosce al fiscal (...) que es de hedad de treinta años, que es cristiano viejo.

A la segunda pregunta dixo que este tº conosce al dicho Juan Delgado e su muger de mas de diez años a esta parte.

A la tercera pregunta dixo que lo que sabe de dich pregunta es que este tº. vido e oyo al dicho Mateo de Arratia a pedimento de Juan Delgado e su muger sobre lo contenido en la pregunta e sabe que le sentenziaron sobre lo contenido en la pregunta como lo dice en la dicha pregunta el proceso esta en Valladolid.

A la quarte pregunta dixo que este tº. vido como el dicho Mateo de Arratia fecho mano a una espada contra el dicho Juan Delgado porque daba (...) sobre la dicha moça e el dicho Juan Delgado no quiso rreñir con el e se fue casa del corregidor (...).

A la quinta pregunta dixo que no la sabe.

A la sesta pregunta dixo que ha visto a los dichos Juan Delgado e su muger son taberneros e bodegoneros e venden buñuelos e lo demás no sabe.

A la setima pregunta dixo que dice lo que dicho tiene, fui presente yo Agustín Yllan, nº.

(Fol. 14 rto.)

En la ciudad de Toledo, el dicho dia primero de setiembre el señor doctor (...) canonigo que tiene las veces de ordinario e inquisidor rescibio juramento en forma de dios de Sebastian de Holmedo, procurador, vº. de Tº.

A la primera pregunta dixo que este tº. conosce al dicho Mateo Arratia de quatro años a esta parte e conosce al fiscal que este tº. no es pariente de los dichos e es de edad de treinta y siete que es cristiano viejo e de (...).

A la segunda pregunta dixo que este tº. conosce al dicho Juan Delgado e a su muger de quince años a esta parte.

A la tercera pregunta dixo que este tº. sabe que los dichos Juan Delgado e su Muger tienen enemystad con el dicho Mateo de Arratia porque el dicho Jaun Delgado dio (...) del dicho Mateo de Arratia ante el Alc mayor desda ciudad y Frco Ros de Ramales fue el escribano e vido este tº. sobre lo contenido en la pregunta que estuvo preso el dicho Mateo de Arratia ocho meses poco mas o menos e el dicho Juan Delgado yendo a la cárcel real a acusar al dicho Mateo d Arratia e dezia que juraba a Dios que un hombre que le avia hecho tan grande afrenta en violar la virginidad de su moça que le avie de destanyr hasta hacelle yr a galeras e sostiene este tº. por ser.v.(verdad) y el dicho Juan Delgado es enemigo mayor del dicho Mateo de Arratia e la muxer del dicho Juan Delgado también e que sabe que lo cerro (...) el (...) mayor sobre ello (...) e apelo (...) donde esta pendiente ahora el proceso.

A la quinta pregunta dixo que no la sabe mas de que vido presos al dicho Mateo de Arratia e el dicho Juan Delgado sobre que dezian que avian rreñido.

A la quinta pregunta dixo que este tº. a oydo decir por (...) que la dicha muger del dicho Juan Delgado e sus hijos son de mala lengua

(Fol. 14 vto.)

A la sesta pregunta dixo que sabe que dicho Juan Delgado e su muger son taberneros e bodegoneros e venden buñuelos (...).

A la setima pregunta dixo que dice lo que dicho tiene por presente yo Agustin Yllan notº.

En la cibdad de Toledo en la audiencia de la santa ynquisicion en dicho dia de setiembre de mil quinientos e cta. y siete años el señor don Pedro Çebrian canónigo de santa iglesia de Toledo que tiene las veces de hordinario e inquisidor app. rescibio juramento en forma de Dios de Juan Delgado vecino de la dicha cibdad (...) del qual prometio de decir verdad estando presentes por personas honestas Pedro Funes e Luis Ramirez capellanes del santo oficio e fue preguntado si se acuerda de aver dicho algún dicho contra algunas personas el dicho Juan Delgado dixo que se acuerda que dixo un dicho contra Mateo de Arratia e dixo parte de su dicho en sustanzia e le fue leído que esta en este proceso a hoja primera e sale en el dicho que es verdad que ste testigo dixo el dicho que le a sido leido e asi lo vido e oyo como en el se contiene e que en ello se rratificaba e rratifica e si es necrio lo dize de nueblo fui presente yo Agustin Yllan notº.

En la cibdad de Toledo en la audiencia de la santa ynquisicion en el dicho dia de setiembre del dicho año, el dicho señor don Pedro Çebrian canonigo e ynquisidor rescibio juramento en forma de Dios de Marta Ruiz muger de Juan Delgado vecina de dicha cibdad (...) del qual promete de decir verdad estando presentes por (...) los dichos

Pedro Funes e Luys Ramirez capellanes del santo oficio e fue preguntada si se acuerda aver dicho algun dicho contra alguna

(Fol. 15.)

Persona la qual dixo que se acuerda que dixo un dicho contra Mateo de Arratia e dixo parte de su dicho en sustancia e le fue leydo un dicho que dixo en este proceso e esta en la hoja primera e asi leido dixo que es verdad que esta tº dixo el dicho que le a sido leydo e asi lo vido e oyo como en el se contiene e que en ello se ratificava e ratifica la firmaba e firmo e si necesario que lo dezia de nuevo por presente yo Agustin Yllan notº.

En la cibdad de Toledo en honze dias del mes de setiembre de mill e quatos e cinta y nuebe años ante el sr. Lcdo don Dº. Ramirez inquisidor parescio siyendo llamado dicho Mateo Arratia e fue preguntado que hedad tiene dixo que avia veinte y qua años (sic).

El sr. Yndor le dixo que las diligencias por el pedidas estan hechas las que se an podido e debido hazer por tanto que vea si quiere decir o alegar alguna cosa mas.

El dicho Mateo de Arratia dixo que no tiene que dezir ny alegar ninguna cosa mas syno que concluya e concluya e demanda a dios perdon y se ayan mesericordiosamente fui presente yo Agustin Yllan notº.

En la cibdad de Toledo, en quinze de febrero de mil quinyentos cincuenta y ocho los señores el Licdo. Don Dº. Rramirez ynquisidor appco e e l maestro Fray Tomas de Pedroche e Fray Juan de Ledesma de la orden de San Domingo, teologos el Licdo. Francosco Gutierrez (...) vieron este proceso del dicho Mateo de Arratia e los autos emanados de los ynformes dixeron que les parescia que sea (...) e pague doze ducados de oro para los señores del santo oficio fui presente yo Agustin Yllan notº.

(Nota inferior con letra de la misma mano, pero tinta más oscura):

Estos doze ducados estan asentados en los postreros (...) que esta condenado en quarenta ducados e entran en ellos estos doze ducados.

En la cibdad de Toledo, en la audiencia de la santa ynquisicion en veinte e tres días del mes de febrero de mil e quinyentos cincuenta y ocho ante el sr. Lcdo don Dº. Ramirez parescio sin ser llamada una muger e juro en forma de Dios e prometio dezir verdad e dixo lo siguiente:

Leonor Beltran, vecina de Valladolid esposa de Matheo Arratia vigolero e dixo ser de hedad de veinte y dos años e dijo que ella a nueve años que está desposada con Matheo de Arratia e los desposó el cura de la Yglesia de Santa Maria e no se acuerda del nombre que estuvieron presentes, Marga de la Sarte, lavandera que vive en Valladolid junto al Pañuelo e un Flores, es tallador que vive en la plaza del Almirante e que dicha testigo a dicho muchas veces delante del dicho Mateo de Arratia dicho, e con el nombre de las dichas e de la Santisima Trinidad que es Padre e Hijo e Espiritu Santo tres personas e un solo Dios verdadero a el me doy y me ofrezco e el dicho Mateo de Arratia quando esta testigo dezia estas palabras, le dezia conjuraba de los diablos e por vida de Dios que si mas esas palabras hechas delante de mi ni de ninguna gente de hos date una cuhillada que os acorderes de mi e esto pasava en Valladolid avra un mes poco mas o menos estando en su casa que estaban solos esta testigo e el dicho Mateo de

Arratia e que en la dicha casa vivían dos doncellas la una que se llama Luisa de Caravajal e la otra Mariana e tienen nadie? Que la dicha casa es en Valladolid, junto al corral de las campanas e la casa es de la de (...)

Ytem dixo que este dicho testigo estando en esta ciudad en su casa avra oho días en casa de Contreras maestro de niños a la rua vieja queriendo esta testigo yr a misa dixo que queria yr a misa a ver a Dios, e Mateo de Arratia dixo que ally estaba Dios pintado en una tabla e que en la Yglesia tambien esta testigo en la hostia consagrada de vivo e resucitado e que entonces vio e oyo este testigo como el dicho Mateo de el dicho Mateo de

(Fol. 16 rto.)

Arratia dixo tanto esta aqui como ally e estaban presentes Medina que es (...)e Contreras e su muger e Francisco de Carabajal, sobrino desta testigo.

Ytem dixo que anteayer, estando esta testigo en su casa, le dixo al dicho Mateo de Arratia que se confesase e mirase a Dios e visto e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo por vida de Dios que me tengo de confesar con mi amiga e con los arboles del campo e la penitencia que me dieren será tal cosa fazer con mi amiga tal cosa diciendolo por palabras feas e torpes aunque sea Jueves Santo Semana Santa e le he oydo dezir muchas veces por vida de Dios que encomendandose a los diablos diciendo Satanás e Bercebu, diablos, venid raudos e llevadme.

Ytem dixo que el dicho Mateo de Arratia tiene por amiga una muger que se llama María de Tofiño.

Preguntandole de odio Dixo no se le tiene.... Yo Agustión...

Este dicho día veinte e tres días del mes de febrero de dicho año, ante el señor Grº. Don Diego Ramírez, ynquisidor , paresciço syn ser llamado un muchacho y juró en forma de Dios e prometió dezir verdad e dixo llamarse Francisco Caravajal, fijo de Juan de Caravajal, sobrino de Leonor Beltrán, e dixo ser de hedad de catorze o quinze años e dixo que conoce a Mateo de Arratia, vigolero, que es esposo de la dicha Leonor Beltrán e después que vinieron a esta ciudad que avrá un mes le a oydo dezir que se a de confesar con los árboles del campo e lo dice diciendo la dicha su esposa que no fuese .....que estaba malo? Que se confesase el dicho Mateo Arratia dixo oy confesame a un árbol que estaban árboles tres.

Ytem dixo que en el dicho tiempo diziéndola dicha Leonor Beltrán que quería yr a misa a ver a Dios el dicho Mateo de Arratia dixo que no fuese que también vería a Dios ally en una tabla que estaba Nuestro Señor pintado e ally dixo que ella quería yr a ver la hostia consagrada que estaba ally Dios vivo e el Dicho Mateo de Arratia dixo también está ally como aquí e le paresce que estaba ally un Contreras que es maestro muchachos e le e oydo dezir por vida de Dios muchas veces.

Preguntándole de su odio dize que lo le tiene (...) fui yo presente Agustin Yllan nº.

(Fol. 16 vto.)

En la ciudad de Toledo, en la audiencia de la Santa Inquisición, en veinte e seys días del dicho mes de febrero de mil e quinientos e cinquenta y ocho años ante el señor licenciado don Diego Ramírez, paresció sin ser llamado Francisco de Contreras maestro descrivir e leer vecino de Toledo e juro en forma de Dios e prometió dezir verdad e dixo ser de hedad de treinta años.

Preguntado por lo que esta dado por ante este dixo que avra dos meses poco mas o menos que estando este testigo en esta ciudad en su casa e estaban allí Mateo de Arratia vigolero e su muger e Dº. de Medina que es maestro de tañer e Mary Megia, muger deste testigo el dicho Mateo Arratia dijo a la dicha su muger que no quería que saliese de casa ella dixo pues hermano de ocho a ocho días tengo de yr a misa a ver a nuestro señor e vido e oyó este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo ay puedes ver a Dios diziéndolo por una imagen de nuestro señor que estaba ally pintada en una tabla. Ella dixo, hermano estas ymagenes son semejanças de dios e yo las adoro cada día por lo que representan, mas la ostia consagrada es el cuerpo de Nuestro Señor luego que ally tengo que yr para que me salve el cuerpo e la anima e el dicho Mateo de Arratia dixo no es menester que vayas a ningún lado, que no tiene más el Santo Sacramento que estas dichas ymagenes e este testigo se lo reprehendio, e el dicho Mateo de Arratia dixo cada uno manda en su casa.

Preguntado de odio dize no se le tiene fuele (...) fui presente yo Agustín Yllan notario.

En la ciudad de Toledo, en la Audiencia de la Santa Ynquisicion en doze días del mes de mayo de mil y quienientos y cinquenta y ocho años, el señor licenciado Francisco Briceño, ynquisidor, resçibio juramento en forma de vida de Dios del dicho Francisco de Contreras, estando presentes por personas honestas Pedro (...)e Luys Ramirez, capellanes del Santo Oficio, presbiteros (...) se acuerda aver dicho algun dicho contra alguna persona el dicho Francisco de Contreras dixo que se acuerda que dijo un dicho Mateo de Arratia e dixo parte de su dicho (...) e le fue leydo el dicho de suso contenido (...) dixo que es verdad que este testigo dixo el dicho que le a sido leydo e asi lo vido e oyo como en el se contiene (...) fui presente yo, Agustín Yllan, Notario.

(Fol. 17 rto.)

Muy magnifico y muy reverendo Sr.

Matheo de Arratia, preso en la carcel publica desta ciudad digo que para v.m.d. estoy encomendado en aquella carcel y la causa por que estaba preso acabada agora no falta sino solo lo deste Santo Oficio pido y suplico a V. merced, mande que yo sea traydo aqui o suelto en esta cibdad para que acuda a las audiencias y para todo y en lo necesario su ... Santo Oficio imploro y pido suplica

( Firma distinta de la habitual de Mateo Arratia )

En la cibdad de Toledo, en doce dias del mes de mayo de mil y quinientos y cinquenta y ocho, el señor licenciado Francisco Briceño, Ynquisidor, resçibio juramento en forma de Dios de Francisco Caravajal (...) del qual prometio de dezir verdad estando presentes por personas honestas e religiosas Pedro (...) e Luys Ramirez (...) capellanes del Santo Oficio presbiteros, e fue preguntado sy se acuerda aver dicho algún dicho otras algunas personas el que me dixo que se acuerda que dixo un dicho contra Mateo Arratia e dixo parte de su dicho en sustancia e pidió que le fuese leydo su dicho e le fue

leydo un dicho que esta en este proceso a hojas ( espacio en blanco), e asi leydo dixo que es verdad que este testigo dixo el dicho que le ha sido leydo e visto e oyo como en el se lo tiene (Fol. 17 vto.) e que en ello se ratificava e ratifico firmava e firmo e si neceſario con lo decir de nuevo fui presente yo Agustin Yllan nº.

(Folio suelto inserto en el legajo.)

Muy magnífico Señor

Un hombre esta preso en esta carcel que se dice Mateo Arratia, diciendole que tuviese paciencia en cierta (...) que Dios era misericordioso, digo que todo lo perdonas haciendo lo que debemos como cristianos, dixo que aunque Dios no le perdonase no se le daba un maravedi sino que el diablo le llevase besiblemente oyle yo y otros tres son Conrrado, que se dice Gaspar del Río y otro moço que se llama Pablos.

(Fol. 18 rto.)

Muy reverendo y muy magnífico señor:

Mateo de Arratia, preso en esta carcel real, digo que ayer, que se contaron diecinueve de marzo de mil y quinientos y cincuenta y hocho años, fui a pedir unas blancas que uno me debe y hotra tercera persona diciendome que perdonase pues que Dios perdonó, dicen que dixe que quería mas un marabedi que Dios me perdonase o que me llevase el diablo; de lo qual yo no tengo memoria aber dicho tal, pero dicen que lo dije, diciendolo ho no, pues lo dicen dos, ho los que fueren, pues que mas hoyen dos que no uno, pido a Dios perdon y ab vuesas reverencias misericordia con penitencia de mi pecado, el qual yo no boy a manifestar por estar preso como estoy al qual soplico me de penitencia saludable con misericordia.

Beso las manos de buesas reberencias. Mateo Arratia.

(Fol. 18 vto.)

En Toledo, en veinte y nuebe de abril de mil e qtos e cinquenta ocho años el jurado N°. Davila escribano del (...) e un alguacil traxeron preso dicho Matheo de Arratia por mandamiento de los señores ynquisidores aña la audiencia e le entregaron a B. Cabello, alcaide de (...), fui presente yo Agustín Yllan notario.

En la audiencia de la santa Ynquisicion, a treinta días del mes de abril del dicho año ante los srs. ynquisidores don Diego Ramírez y Briceño fue sacado de la carcel dicho Mateo de Arratia al qual le fue requerido juramento en forma de Dios y prometio de verdad y (...).

Preguntado dixo que no sabe por que aya sido traydo a estas carceles mas que por un processo que aqui se trata contra el.

Fuele dicho que sobre el proceso se hizo esta declaracion que no fue preso en estas cárceles que porque le avia agora de prender (..) por tanto que el declare (...).

Dixo que el ha recorrido su memoria y que no se acuerda de cosa que deva confesar .

Fuele dicho que al Santo Oficio no se manda traer ninguna persona sino por aver hecho o dicho alguna cosa que toca al Santo Oficio por razon que si el es en cargo

alguna cosa destas lo diga e lo confiesse porque haziendolo asi se oyra al fiscal y se hará justicia. Se le amonesto de parte de Dios Nuestro Señor y su bendita madre la Virgen María (...) y preguntado que hacienda tiene y adonde dixo que su padre tenia unas casas en Valladolid al matarranas que alli da la una frente con casas de Mendiola (...) y de Juan Gutierrez, bordador que las tenia su padre por (...) vidas y agora que (...) y tienen tributo y una guerta enfrente de San Lázaro e una guerta (...) setenta e mas arançadas a una casa y un lagar (...) y otras (...) y esta junto a ellas

(Fol. 19 rto.)

Que tiene doze arançadas otro pedaço que tiene seis arançadas junto a ello de majuelo nuevo e mas tiene ocho arançadas y otra heredad a la cuesta (la marinosa ¢), que tenia diez o doze arançadas y otra casa esta junto a las casas principales y quattro cubas de vino que vendieron el vino dellas e que la hacienda esta por partir que las tiene a su cargo Gregorio de Liendo que es su tio y marcador (mercader?) violero fuele (...) segun de suso e fue vuelto a su aposento fuy presente yo Julyan de Alpuente ntº.

E dixo que su mujer tiene un par de ( jergones ¢) (...) el uno la qual vive en la (...) gruesa e cason de la una (...) que vive donde la via Laredo.

En la cibdad de Toledo, en la audiencia de la santa ynquisicion en quattro días del dicho mes de mayo de mill e quinyentos e cincuenta e ocho años, ante los señores el Licenciado don Dº. Ramirez e el lcdo Francisco Briceño ynquisidores e por su mandado fue (...) el dicho Mateo de Arratia (...) fue recibido juramento en forma de Dios (...) del qual prometio de decir verdad.

Preguntado que es lo que se a accordado a rrazon de lo que fue amonestado la audiencia pasada porque presume que le mandaron traer a estas carceles

Dixo que el primer dia de quaresma proxymo pasado estando preso en la carcel de noves dixo a uno de ally de Noves por vida de Dios y me lo aves de pagar algún tiempo aunque esteys abraçado con el altar que hos tengo de dar de puñaladas que estavan presentes Yuste de Aguilera que vive en el Solarejo.

Item dixo que tan bien presume que el esta escripto sobre una carta que escribio al señor ynquisidor (...) sobre ciertas palabras que dixo en las carcel real en esta cibdad

Fuele mandado que las declare

Dixo que en la carte esta escrito e que se acuerda que dezia que le llevase el diablo e que no avia menester vivir pues no tenya honrra

Fue amonestado por segunda amonestacion segun de suso esta amonestado que diga verdad fui presente yo Agustin Yllan not.

(Fol. 19 vto.)

En la cibdad de Toledo, en la audiencia de la santa ynquisicion en siete días del dicho mes y año de mil quinientos cincuenta y ocho años ante los señores el Lcdo don Dº. Ramirez e el Lcdo. Francisco Briceño fue llamado el dicho Mateo de Arratia e juro en forma de Dios e prometio de decir verdad

Preguntado que pues a tenydo en tantos días e lugar para recorrer su memoria que es lo que (...) de su negocio que presume por que le an traydo preso-

Dixo que a recorrido su memoria e no se acuerda de mas de lo que tiene confesado ny sus (...) no le habren el camyno.

Fuele dicho que el verdadero camyno que se le ha de abrir es aclarar en que aya ofendido a Dios nuestro señor, pues como se le dicho muchas veces aquí no traen preso a nadie sy no es por aver cometido cosas tocantes a este santo oficio por tanto que (...), aclare e diga habiertamente en que le aya hofendido.

Dixo que dize lo que dicho tiene.

Fuele dicho que pues el que no quiere decir de suyo la verdad que este atento a lo que se le preguntare e so cargo de su juramento no responda la verdad a lo que asi se le pregunta que si estando este declarante a estas personas tratando sobre cierta cosa una persona de las que allí estavan dixo que Dios era misericordioso e le perdonaría, a lo que le respondio este declarante ojala que Dios no le perdonase no se le dava un maravedí sy no que el diablo le llevase visiblemente

Dixo que este decte lo dixo en la carcel real mediada la quaresma e lo dixo a Gaspar del Rio, hijo de (...), pero que no dixo de maravedi.

(Fol. 20 rto.)

Preguntado que si esta persona estando diciendo (...) en la Santisima trenidad que es padre e hijo e estiritu santo tres personas e un solo dios verdadeso ael me doy e me ofrezco y este declarante rrespondio e dixo conjuradora de los diablos por vida de dios que si mas esas palabras hechares delante de mi que vos he de dar una cuchillada que vos acordedes de mi.

Dixo que no se acuerda averlo dicho tal que podía ser habellos dicho pero que no se acuerda de tal fuele mandado que declare si lo dixo

Dixo que no se acuerda avello dicho.

Fuele dicho que por que dice que podía avello dicho que sy tiene de ser avello dicho.

Dixo que en enojo podía ser avello dicho menos que no se acuerda avello dicho.

Pdo. Que si queriendo yr esta persona a oyr misa dijo este declarante que no fuese ally estaba (...) que allí estaba dios en la dicha persona dixo que ally estaba dios pintado en una tabla que en la iglesia estaba en la ostia consagrada vivo e resucitado e entonces este declarante le rrespondio tanto estava que como ally que no tiene mas el Santo Sacramento que esta vivo de las ymagenes e siendo reprehendido por otras personas (...) este declarante diciendo cada uno manda en su casa.

Dixo que no se acuerda abello dicho de esta manera, sino que despues de pasar de navidades estando este declarante en su posada que estaba ally Leonor beltran su muger e Francisco de Contreras que a maestro a leer e escribir que estaba ally el dicho maestro con Medina el (...) que a muestra a tañer e su muger del dicho Contreras que este declarante dixo a su muger pues una vez pues iba (...) allí le respondio pues a sido comereys que me quiero yr a misa e este declarante le dixo que ally estaba un (...)

(Fol. 20 vto)

Una imagen dentro tenia donde se podía rezar e encomendarse a dios e ella dixo que esta (...) a ver a dios bivo e encarnado este declarante le dixo que donde quería estava dios bivo e encarnado que le ...el pensaba con bien de (...) e no personas.

Fuele dicho que si dixo entonces que tambien estaba en aquellas ymagenes dios como en el Santo Sacramento.

Dixo que no se acuerda averlo dicho tal.

Fuele dicho que de lo que se le pregunta debe responder pareçee aver dicho este declarante a la respuesta que dixo quando su muger que quería yr a ver a dios estando en la ostia consagrada no pareçe aver similitud con lo que el dize respondio por que fue muy diferente lo que el respondio a lo que la dicha persona le dixo (...)

Dixo que no puede aclarar mas de lo que dicho tiene.

Preguntado que si diciendole esta persona que se confesase e ...a dios al qual este declarante respondio por vida de dios que me tengo de confesar con mi amiga e con los arboles del campo e que la pena que me dizieren o en hazer ...con mi amiga diciendolo por suyas palabras aunque sea Jueves Santo o Semana Santa.

Dixo que nunca tal dixo.

Preguntado si tiene este declarante por costumbre decir por vida de dios e encomentar a satanas e a bercebi e dize diablos venid raudos e llevarme.

Dixo que ally una vez estando enojado dize por vida de dios e unas veces se encomedó a los diablos (Fol.21 rto.) e lo conoce como dicho tiene.

Fuele dicho que debido quando a sido preguntado ay ynformacion que lo dixo por tanto que se le amonesta por tercera amonestación de suso esta amonestado que diga verdad.

Dixo que no se acuerda de otra cosa.

Yo agustin Yllan.

En la ciudad de Toledo en la Audiencia de la Santa yuq. En diez días del dicho mes de mayo de mil e quinientos e cinquenta e ocho años ante los señores el licdo don Ramirez e licdo Francisco Bryceño inquisidores e por su mandado fue el dicho Mateo de Arratia fue resçibido juramento en forma de dios e luego de que le fue mandado que responda la verdad en la acusacion.

(Fol. Insertado, una carta de Mateo de Arratia)

Muy Rvdo. Y muy magº.

Mateo de Arratia digo que por razon de cierta causa mya que pende ante V.M., en este (...) me a mandado que yo no salga desta cibdad y agora V.M. que mi padre difunto y mi madre A muchos días que fallecio por manera que estou huérfano de padre y madre la qual nueva me a traído Santistevan del qual V.M. se puede informar que lo sabe es cierto y aun me traygo esta cad. de my (...) y el dicho Santistevan me da cabalgadura en que yr y me haze el a costa de (...) Valladolid donde mi padre falecio e era vezino y por tanto implora y suplica a V.M que pues tanto me ymporta me yr alla y

cobrar my parte de herencia que es buena me mande dar lic.<sup>a</sup> paello que ymploro a dios y a esta cruz de volver a esta que V. M, me mandare que será en haciendo la partición de los bienes la qual procurare que se haga luego enllegando porque ansi me conviene a my asi para obedecer el mandamiento de V.M, como en cobrar my hacienda en lo que de mas de administrar Just<sup>a</sup>. recibira limosna mia.

(Fol. Insertado, vto.)

Pº. de Arratia en Vallad. a catarranas violero pade de este reo diosele licentia por seis meses la qual licentia se la dio el Sr. Ynquisdºr. en (...) de 1557 años por seis meses que en comiençen desde el primero de noviembre.

(Al final del folio):

A veintinueve de abril.

(Fol. 22 rto.)

Muy rrdos y magºs srs.

Al licenciado de Funes y nuestro fiscal deste sto- off. Ante V.M parecyo y de nuevo añadiendo a la ynformacion que ante V.M, le due puesta a Mareo de Arratia en este 8 de octubre del año pasado de 1557 de ciertos delitos que avia cometido agora de nuevo Mateo de Arratia que esta en las carceles del Sto. Ifcº que presente esta por ser apostata de nuestra santa de católica.

(siguen unos párrafos ilegibles, en los que parece resumirse de nuevo todo el proceso)

(...)

(Fol. 24 rto.)

El dicho Mateo de Arratia digo que el tiene dicha verdad e fuera de lo que tiene confesado mejor la confesión que pide ser dado por libre e para que recorra su memoria e mejor se defienda para el santo y noble oficio de su ciudad ymplora que quando este (...) dixo que concluya e concluyo, presente yo Agustin Yllan, not.

En la cibdad de Toledo al dicho dia honce de mayo de mil e quinientos e cinquenta e ocho años ante los señores el Licdo, don Dº. Ramires el Licdo, Frnco, Bryceno Ynquisidores paresçio Gaspar Mtnz en nombre del Licendº. Paro Ortiz de Funes procurador fiscal

E dixo que estando las confesiones hachas por el dicho Mateo de Arratia en lo que en su favor haze e nuevas e afirmándose en lo que esta en las causas negandolo por judicial concluya e concluyo e pidio ser recebido a la prueba neçesaria.

A los señores inquisidores dixeron que lo avia e cobrieron por concluso e rescebian a los presentes juntamente a la prueba para que la devia de ally proveido que provechara leyendose salvo juze ympertinen (ilegible..)

(Fol. 25 rto.)

En la cibdad de Toledo en la Audiencia de la Santa Ynquisicón en honze días del dicho mes de mayo de mil e quinientos e cinquenta e ocho años ante el señor Lcdo.

Frnco. Bryceño Ynquisidor parescio (---) una muger e juro en forma de dios prometio de decir verdad y dixo que se llamava (espacio en blanco) muger de Frnco de Contreras (...) e dixo ser de edad de veynte años poco mas o menos.

Preguntada sy sabe que algunas personas ayan dicho o hecho alguna cosa que sea contraria a la santa fe catolica.

Dixo que la quaresma próxima pasada estando eta testigo en su casa e ala sazon bevia (*sic*) ally Mateo Arratia violero en la dicha casa donde bivia esta testigo e su marydo e estando en el aposento desta testigo su marido e Medina violero e un sobrino de la muger del dicho Mateo de Arratia que se llama (...) de la muger del dicho Mateo de Arratia que se llama Leonor Beltran la que dixo al dicho Mateo de Arratia su marydo mañana quiero yr a misa e vido e oyo esta testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo ay tienes ymagenes en que rezar diciendolo por unas ymagenes que ally tenían de nuestro señor e un eçe homo e la dicha Leonor Beltran le dixo yo quiero en la iglesia que esta ally el Santo Sacremento e el dicho Mateo de Arratia dixo estas ymagenes e el Santo Sacramento es uno .

Preguntada por lo demas que esta dada para conteste, dixo que no oyo mas de lo que dicho tiene.

Preguntada de odio dixo que no se le tiene (...)

En la cibdad de Toledo en la audiencia de la Santa Ynquisición en doze días del dicho mes de mayo de mil e quinientos e cinquenta e ocho alos al señor licenciado Franco, Bryceño Ynquisidor rescibio juramento en forma de dios de Mary Mexia muger de Francisco de Contreras del que prometio decir verdad estando presentes por capellanes del Santo Oficio presbíteros e fue preguntada si se acuerda aver dicho o hecho alguna persona la qual dicha Mary Mexia dixo que ella dixo contra Mateo de Arratia e dixo parte de su dicho en sustancia a (...)

#### Declaracion de Leonor Beltran

En la cibdad de Toledo en la Audiencia (prosiguen las formalidades habituales...) rescibio juramento en forma de dios de Leonor Beltran muger de Mateo de Arratia del qual prometio de decir verdad estando presentes por personas honestas los dichos Pedro (...) e Luys Ramirez Capellanes del Santo Oficio presbíteros e fue preguntada sy se acuerda aver dicho algun dicho algunas personas en este Santo Oficio el que dixo y esta testigo dixo un dicho contra el dicho Mateo de Arratia e dixo parte de su dicho en sustancia e le fue leydo un dicho que esta (sigue la retificación de su testimonio ante Agustín Yllán).

(Fol. 26 rto.)

En la cibdad de Toledo en la audiencia de la Santa Ynquisicion a a audiencia de la tarde en treze días del mes de mayo de mil e q. e cinquenta e ocho años los señores (siguen nombres), rescibieron juramento en forma de dios del dicho Mateo de Arratia e le fue preguntado por cosas e avisos de (...) dixo que no sabe cosa ninguna.

Fuele mandado so pena descomunion que tenga que decir v. devido quando pasado en la carcel.

(...) que por estar enfermo de las (...) le manda se vaya a curar al hospital de Santiago e le mandaron que su pena descomunyon e de çient ducados de oro para los gastos del Santo Oficio que tenga el dicho hospital por (...) el que no salga de ally sin licencia de los señores ynquisidores.

El dicho Mateo de Arratia dixo que para que el se va a curar que quiere que Bartolome Cabello su curador comparecer de su letrado presente sus defensas e luego los señores ynquisidores mandaron a Bartolome Cabello que lleve al dicho Mateo de Arratia al dicho hospital de Santiago e le entregue al administrador del dicho hospital e le avise que no le a de hablar a nadie e le tengal a buen recaudo , Agustin Yllan, not.

Ospital (margen izdo.)

En catorce días del micho mes de mayo de mil e q. e çinuenta e ocho años parescio ante el señor Licenciado Franco, Bryceño Ynq. Bartolome Cabello ally de dixo que el llevo ayer al espatal de Santiago al dicho Mateo de Arratia e le entregó al administrador, Agustin Yllan, not.

En la cibdad de Toledo en la audiencia de la Santa Ynquisicion, en el dicho dia catorce de mayo de mil e quinientos e cincuenta e ocho años antre el señor Licenciado Franco. Briceño Ynquisidor parescio siendo en (...) de Medina que amuestra a dançar, vecino de Toledo e juro en forma de dios e prometio de dezir verdad e dixo en

(Fol. 26 vto).

De hedad de treinta años.

Preguntado si sabe que alguna persona aya fecho o dicho alguna cosa que sea contra nuestra santa fee dixo que no.

Preguntado si sabe que si esta persona dixo a otras que yr a misa que la dicha persona respondio que no fuese que rezase a las ymagenes que ally estaban y el dicho Diego de Medina dixo que que abra tres meses poco mas o menos que estabo en esta dibdad a donde bivia Mateo de Arratia vigolero que estaba ally sui muger e contreras que amuestra a leer e escribir e su muger e rancisco sobrino de la dicha muger de Mateo de Arratia dizo que otro dia quería yr a mysa e vido e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo que no avie menester yr a misa que ammy estava dios entero como en la iglesia diciéndolo por una ymagen de nuestra señora e un ece homo estaba ally e lla dicha muger dixo que quería yr a la iglesia a ver a dios en cuerpo y carne como estaba en el e el dicho Mateode Arratia dixo que ally estaba tan entero como en la yglesia estaba e se lo reprehendieron este testigo e el dicho Francisco de Contreras e se (...) e el dicho Mateo de Arratia dixo que se dexasen a cada uno mandar en su casa.

Yten dixo que muchas veces en el dicho testigo le a oydo dezir al dicho Mateo de Arratia estando con su muger por vida de dios e de reniego de la leche que mame.

Preguntado de odio dixo que lo le tiene (...) Agustin Yllan.

En la cibdad de Toledo en la audiencia de la Santa Ynquisicion en el dicho dia catorce días de mayo de mil e quinientos e cienuante e ocho años ante el señor ( formalidades habituales).

(Fol. 28 rto.)

## Publicacion segunda contra Mateo de Arratia

Un testigo juraba en forma de dios que depuso en el mes de febrero de mill e quynientos e çincuenta e ocho años dixo que abra un mes poco mas o memnos que estando este testigo en Valladolid en esta parte estaba ally Mateo de Arratia vigolero e vido este testigo como que esta persona dezia dichas cosas en el nombre de dicha e de la Santi Trinidad que es padre e hijo e espíritu santo tres personas e un solo dios verdadero a el me doi e me ofrezco e vido e oyo este testigo como el dicho Mateo de arratia quando en esta persona dezia estas palabras le dizo conjuradora de los diablos por vida de dios que si esas palabras hechas delante de my ni de ninguna gente de os e de dar una cuchillada que los acordeys de my.

Yten dixo que despues de (...) avia ocho dias estando en esta cibdad de testido en esta presente estava ally el dicho Mateo de Arratia e que su persona dixo que queria yr a misa a ver a dios e el Santo Sacramento del altar e vido e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo que ally estaba dios pintado en una tabla e que en la yglesia le veaya la dicha persona en la hostia consagrada vivo e rresucitado e que en un reo el dicho Mateo de Arratia dixo tanto esta aquí como ally que estavan presentes ciertas personas.

Yten dixo que en el dicho testigo estando en esta cibdad en cierta parte estava ally el dicho Mateo de Arratia e ciertas personas le dixo que se confesase en yra e dios e bido e oyo este testigo como el dicho Mateo de Arratia dixo por vida de dios que me tengo de confesar con mi (Fol. 28 vto.) con mi amiga e con los arboles del campo e la penitencia que me dieren sera tal cosa fazer con mi amiga diciendolo por palabras feas e torpes aunque sea Jueves Santo o Semana Santa y como este testigo le había oido decir muchas veces por vida de Dios y encomendándose a los diablos decir: Satanás e Berçebú e diablos, venid todos e llevadme.

Y otro testigo jurado en forma de dios, que depuso al dicho mes e año dixo que de un mes a esta parte estando en esta cibdad en cierta parte vido a este testigo como cierta persona dixo al dicho Mateo de Arratia que se confesase e el dicho Mateo de Arratia dixo confesarme he a un arbol.

Yten dixo que en el dicho tiempo estando en esta çibdad en cierta parte e estaba ally el dicho Mateo de Arratia e vido e oyo este testigo como cierta persona dixo que queris yr a misa a ver a dios e en dicho Mateo de Arratia dixo que no fuese que tan nien verya a dios ally en una table que estaba nuestro señor pintado e la dicha persona dixo que querya yr a ver la hostia consagrada que estava ally dios vivo e el dicho Mateo de Arratia dixo tan nien esta aquí como ally ela a oydo dezir muchas vezes por vida de dios e estava presentes otras personas.

Y otro testigo jurado en forma de dios que depuso en el dicho mes e año dixo que avra dos meses poco mas o menos que estndo en este çibdad en cierta parte que estava ally Mateo de Arratia violero e vido e oyo este testigo como cierta persona dixo que queria yr a ver a nuestro señor e el dicho Mateo de Arratia diso ay puedes ver a dios diciendolo por unas ymagenes de nuestro seór que estava ally pintado en una tabla en la dicha persona dixo estas ymagenes son que en (...)

(Continúa con un nuevo resumen de todo el proceso).

(...)

(Fol.29 rto.)

A doce dias del mes del dicho mes de mayo de mil e quinientos e cincuenta e ocho años ante los señores (siguen nombres) el dicho Mateo de Arratia dixo que se a acordado que despues de navidad proxima pasada estando este declarante en esta çibdad en su casa Leonor Beltran su muger.

(Fol. 29 vto.)

Estaba ally e este declarante dixo muchas veces de que tenya de quitar del brasero a la lumbre valganse los diablos mas me gasta tu de carbon que tu vales e ella dixo que Santa (...) Santisima Trymidad e este declarante dixo conjuradora de los diablos enpienes con tus petiziones.

Yten dixo que en cuando(...) y este declarante es tan sobervio que tiene de (...) que lo decya e que con enojo lo decia pero que distintamente no se acuerda de avello dicho.

Preguntado si este declarante quando dezia su muger dicha valgamo la Santisima Trimidad que respondia conjuradore de los diablos sy las rreferia a loque su muger se ofresçia.

Dixo que no sino por que su muger es mala e movera las obras que ally fazia con las palabras.

Fuele dicho que antes qu que este declarante dezia paresçe decillo por llamar conjuros del diablo por llamar conjuradora en la Santisima Trinidad.

Dixo que no lo dixo oy no por lo que dicho tiene.

Preguntado que por que este declarante presume que diria este declarante otas palabras de la misa,

Dixo que porque es hombre sobervio.

Fuele dicho que aqui estan los testimonios que en virtud del dicho cargo del juramento que tiene hecho que diga la verdad pues ellos le traerán a la memoria las palabras que dixo es siéndole leyda la dicha publicaçon rrespondio lo siguiente.

A la primera pregunta dixo que tiene confesaro lo que paso e paso en esta çibdad.

(Fol. 30 rto.)

E al segundo deste testigo primero dixo que el lo diría pero no para jurallo que no lo tiene en la memoria

E al tercero desde testigo primero dixo que dixe lo que dicho tiene.

E al quarto testigo dixo que pues tantos testigos lo dizan que el tiene que lo dezia como los testigos lo dizan.

Fuele dicho que por reverencia de Dios que el myre bien e (...) diciendo que es verdad lo que los testigos dizan por que se le hizo saber que ellos están (...) e dizan que este declarante tiene dichas palabras que (...)

Que otras veces le están preguntadas e el paresçe que se rrefiere a ellos e la confesión de ser de tal que otros ayan de confesión lo que este declarante ya hecho e pues dizen que lo dixo que el diga la verdad e la confiese (...).

Dixo que el dizia e torno dezir que el lo dixo e va otra vez a dezir que pues los testigos lo dizen que lo diría.

Fuele dicho que el ando baçilando con esta su confesión diciendo unas veces que lo dixo e otras veces que lo dirya e rrefiriento ser a los testigos que asiente en la verdad.

Dixo que dice lo que dicho tiene.

Preguntado que si tiene agora este declarante que estando nuestro señor en la imagen pintada como en el Santisimo Sacramento.

Dixo que no que en el Santo Sacramento crehe aue esta dios e hombre verdadero e asi lo crehe e lo tiene por fee.

(Fol. 30 vto.)

Preguntado que tanto estando este declarante declarando lo contrario en que estava tanto en en una misma cosa las ymagenes que el Santisimo Saramento.

Dixo que nunca tal creyo.

Fuele dicho que como lo a dicho en contraryo segun los testigos lo dizen.

Dixo que como lo dixo con enojo rrespondiendo a lo que fuele dicho que si este declarante no tuviera e creyera con que en lo mismo las ymagenes que el Santisiomo Sacramento façilmmente dixerá por tanto que diga si en algun tiempo tubo que hera asi como lo dixo.

Dixo que lo dixo con enojo enojandolo que dezia.

Fue (...) amonestado que diga la verdad. Fui presente por testiyo Yo Agustin Yllan notario.

En la cibdad de Toledo en la Audiencia de la Santa Ynquisicion a treze días del dicho mes de mayo de mil y quinientos e cincuenta e ocho años ante los señores Licenciado don Diego Ramirez el Licenciado Francisco Bryceño Ynquisidores que por su mandado fue sanado el dicho Mateo de Arratia estando presentes B.Cabello su curador e fue del resçibido juramento en forma de dios del que le fue mandado que diga verdad e le fue leida la publicación e lo que en ella tiene respondido (siguen formalidades sobre la publicación).

(Fol. 31 rto.)

En Toledo, en siete de junio de 1558 años, ante los señores licenciados don Diego Ramirez el licenciado don Francisco Briceño, inquisidores lo passen al dicho Mateo de Arratia presente B.Cabello, su curador e un (...)

Matheo de Arratia, preso en las cárceles deste Santo Oficio pareció ante vuestras mercedes, respondiendo a la publicación de testigos que me fue dada en el pleyto y causa criminal que trato con el señor procurador fiscal de este Santo Oficio cuios

derechos Y deposiciones fuera de lo que tengo confesado son de ningun valor y efecto porque no son presentados por parte ni contra parte ni en tiempo ni en forma y son varios en la forma y manera de deponer y son contrarios los unos a los otros y no son ratificados en el juicio plenario como se requería de derecho, lo qual digo en general y respondiendo en particular.

Pte. Digo que el primero testigo en el pº. capitulo ningún danio ni perjuicio me haze porque es solo y singular que no tiene (...) es de ninguno y lo que yo podría dezir ya lo tengo confesado que estando riendo con mi muger y pasando palabras con ella salio su cierto dicho y yo la llame conjuradora de los diablos por que tengo conocida su persona y vida y se que aunque tenía palabras buenas, sus obras eran malas y desta causa no hazía caso de lo que dezía y respondía yo como sentía de ella.

Fol. 31vto.

Item, respondiendo a este dicho primero testigo, al segundo capítulo, del que dize que dixe sobre que no fuese a misa, que en casa estaba Dios como en la hostia, lo que desto pasa es lo que yo tengo confesado que quiriendo yo que no fuese de casa le dixe que ella querá yr a ver a Dios que allí está Dios, como en la Yglesia y esto paso con mi muger que ella quería que no saliese de casa y para este efecto se lo dixe y no porque yo sienta mal del Santísimo Sacramento de la Eucaristía que bien se la diferencia que ay de estar Dios en una imagen por representación o estar en la hostia después de consagrada debaxo de aquellas especies visibles por verdadera esencia y como tengo dicho yo no siento mal del sacramento, sino que el efecto erra no dexarla yr de casa y esto paresce que declara el tercero que dize que me reprehendio y yo respondí cada uno manda en su casa y lo que allí principal yo trataba erra como esta dicho de que mi muger con quien pasó lo susodicho hiziese lo que yo le mandase y lo demás fue fallo de lengua y no horror en el entendimiento y lo mismo se responde al segundo testigo en el 2º capítulo y al tercero y quarto testigos que hablan desto mismo que no me dañan por lo que dicho tengo.

(Fol. 32 rto.)

Ytem, respondiendo a este dicho primero testigo al tercero capitulo que dize que dixe que me confesaría a un arbol con mi amiga yo no me acuerdo a ver dicho tal y si lo dixe seria fallo de lengua que yo se que es necesaria confesión vocal en los tiempos que la yglesia los manda y a sacerdote y lo mismo se responde al segundo testigo en el primero capitulo, otro sí, los dichos testigos, fuera de lo que yo tengo confesado, son falsos y perjuros y mis enemigos capitales que por me echar a perder mi honra y fama, han depuesto contra mí lo contrario de la verdad y padecen otras tachas y objetos que protesto expulsar en los artículos provatorios por que pido y suplico a vuestras mercedes que por lo que yo he mal dicho y tengo confesado me den penitencia piadosa y por lo demás que no dixe me den por libre y me suelten desta carcel y para todo, y en lo necesario ante nuestro Santo Oficio imploro y pido justicia y concluyo quanto a este articulo.

Firma (ilegible)

(Fol. 32 vto.)

En 10 de junio de 1558, ante los señores licenciados Diego Ramírez e Francisco Briceño, Ynquisidores, (...) Mateo de Arratia presente B. Cabello su curador.

Por las preguntas siguientes an de ser examinados los testigos nombrados por parte de Matheo de Arratia en el pleito que trata con el señor rr. Fiscal de este Santo Oficio sobre las personas y causas en el proceso del dicho pleito contenidas.

Primeramente si conocen las partes susidichas.

Ytem si saben que el dicho Matheo de Arratia es buen christiano, temeroso de Dios, Nuestro Señor, y de buena vida y conciencia y como tal oye misa los domingos y fiestas de guardar y sermones quando los ay y haze otras obras de buen christiano.

Ytem si saben que como buen cristiano se confiesa y recibe en Santo Sacramento a lo menos una vez en el año en los tiempos que la Yglesia lo manda y es el dicho Arratia tenido por buen cristiano como lo es.

Ytem, si saben que el dicho Arratia es templado en sus palabras y nunca dize cosas en ofensa de Dios nuestro señor, ni de la fe y los testigos lo saben por lo mucho que le conocen y tratan y si otra cosa fuera lo supieran y no pudiera ser menos.

Ytem de fama.

Testigos deste interrogatorio

Fray Francisco de Torrecilla, fraile en San Pedro Martir.

Juan Clemente, capellan de la carcel Real.

Bernal de Medina, violero.

Luys de Ayllón, violero.

Baltasar de Medina, violero.

Morales, violero, portero de la Sta Yglesia.

Yuste de Aguilera, violero.

Francisco de Tofiño, violero

Sebastián de Olmedo, procurador.

Diego de Yllescas, tratante que vive junto a San Nicolás

(Sigue un folio tachado)

(Fol. 34 rto.)

En la çibdad de Toledo, en la Audiencia de la santa inquisición en trece días del mes de junio de mil e quinientos y cinquenta y ocho años, el señor licenciado Francisco Briceño, resçibio juramento en forma de Dios de Juan Clemente, clérigo.

A la primera pregunta dixo que conoce al dicho Mateo de Arratia e no sabe como se llama y no que se llama Arratia violero e ha sido preso muchas veces e le conosce de dos o tres años a esta parte e conosçe al (...) e no es pariente de las partes e que es cristiano viejo.

A la segunda pregunta dixo que este testigo dize misa en la cárcel y era que estando preso el dicho Arratia resçibio y oyo misa muchas veces e no sabe más desta pregunta.

A la tercera pregunta dixo que la quaresma pasada oyó dezir que el dicho Arratia avia confesado con un frayle de San Pedro Mártir que este testigo le dio el Santo Sacramento en las cárceles.

A la quarta pregunta dixo que dixo que en el tiempo que estuvo preso e le conocio este testigo le tuvo por buen hombre e buen cristiano.

A la quinta pregunta dixo que dice lo que dicho tiene fuy presente yo Agustín Yllán, notario.

En Toledo, en trece de junio de mil e quinientos y cinquenta y ocho años, el señor Ynquisidor, resçibio juramento en forma de Dios de luys d Ayllon, violero, vecino de Toledo.

A la primera pregunta dixo que este testigo conosce al dicho Mateo Arratia de quatro años a esta parte e que conosce al (...) que este testigo es de hedad de treinta y quatro años e no es parte de las partes que es cristiano viejo.

A la segunda pregunta dixo que algunas veces le a visto yr a misa al dicho Matheo de Arratia de quando en quando, e le tiene por un hombre sobervio e a uno o dos meses que estando en la cárcel real, el (Fol. 34 vto.) dicho Mateo d Arratia, le oyo decir por vida de Dios que tengo que dar al diablo esta muger diciéndolo por su muger por eso no le tiene por tan buen cristiano.

A la tercera pregunta dixo que no la sabe

A la quarta pregunta dixo que dice lo que dicho tiene en la segunda pregunta e no sabe más desta pregunta.

A la quinta pregunta dixo que dice lo que dicho tiene en la segunda pregunta dixo que lo que dicho tiene es la verdad por el juramento que hizo.

En la dicha diudad de Toledo, dicho día treze de junio, los señores Ynquisidores Diego Ramírez e Francisco Briceño rescibieron juramento en forma de Dios de Baltasar de Medina.

A la primera pregunta dixo que le conosce al dicho Mateo de Arratia de quatro años a esta parte e conosce al dicho fiscal, que es de edad de veinte y quatro años e no es pariente de las partes e es cristiano viejo.

A la segunda pregunta dixo que este testigo le tiene por buen cristiano al dicho Mateo de Arratia que lo demás de la pregunta que no lo sabe.

A la tercera pregunta dixo que oyo dezir a Portillo, violero, que el dicho Mateo de Arratia confiesa e comulgaba e oya misa.

A la quarta pregunta dixo que del tiempo que haze que le conosce al dicho Arratia, nunca le oyó dezir blasfemia ninguna.

A la quinta pregunta dixo que dixe lo que dicho tiene.

En Toledo, en el dicho día treze de junio de mil e quinientos y cinquenta y ocho años los señores ynquisidores el licenciado don Diego Ramírez e el licenciado Francisco Briceño inquisidores rescibieron juramento en forma de Dios de Bernardo de Mena.

A la primera pregunta dixo que conosce al dicho Mateo de Arratia e al fiscal, que le conosce e que es de hedad de cinquenta y dos años e no es pariende de las partes e que es cristiano viejo.

(Fol. 35 rto.)

A la segunda pregunta dixo que no le a contratado al dicho Arratia e no sabe más de la pregunta.

A la tercera pregunta dixo que no lo sabe.

A la quarta pregunta dixo que no la sabe.

A la quinta pregunta dixo que Morales a contratado e no le a visto que no debía.

Este dicho día ante el señor Ynquisidor el licenciado Francisco Briceño, juró en forma de Dios, fray Francisco de Torrezilla de la orden del Señor Santo Domingo y prometió dezir verdad de hedad de veinte y ocho años.

A la primera pregunta dixo que al dicho Mateo de Arratia no le ha visto sino una vez o dos e al fiscal no le conosce e que no (...) con el dicho Arratia.

A la segunda pregunta dixo que a lo que se a estendido del dicho Arratia le tiene por buen cristiano y que no le ha visto hacer cosas contarias de que no sea de buen cristiano.

A la tercera pregunta dixo que no le ha contratado mas de lo confessado y por esta razon fue a travar con el ciertas amistades (...) dicho Arratia y su muger y que las dichas amistades las paran buen cristiano porque se (...) la razon que esta (...).

A la quarta pregunta dixo que no sabe del mas cosa que no sea de buen cristiano aunque le ha tratado poco como tal declarado (...).

(Fol. 35. rto.)

(Encabezamiento habitual)

Por las preguntas siguientes an de ser examinados los testigos nombrados por Matheo de Arratia en el pleito que trata con el Sr. Fiscal deste Sto. Of. sobre las razones y causas en el proceso del dicho pleito contenidas primeramente si conocen las partes suso dichas.

Ytem si conocen a Leonor Beltran muger del dicho Matheo de Arratia y su saben que en el mes de febrero proximo pasado entonces y antes y despues hasta agora la susodicha siempre es y erra enemiga capital del dicho Arratia su marido y le tenia odio y henemistad mortal a causa que le rreñia y consagrava sus bellaquerias y malas costumbres y la suso ficha estando yo (tachado) preso dezia que lo estaba por hereje y se alabava diciendo que le avia de (illegible) estar preso i morir en cárceles por todo lo qual en el dicho mes y hasta agora la suso dicha erra enemiga capital del dicho Arratia su mariso y es muger de poca fe y verdad.

Yten si conocen a un mozo sobrino de la dicha Leonor Beltran que se llama Frnco. De Caravajal y si saben que en el dicho mes de Febrero pasado entonces y antes y despues es y erra enemigo del dicho Arratia por ser sobrino de su muger que erra su enemiga y es moço de poca fe y verdad y tal que diría lo que la dicha su tia dixese que testificase aunque no fuese verdad.

(Fol. 35 vto.)

Ytem si conocen a Diego de Medina maestro de mostrar dançar y si saben que el suso dicho en el mes de febrero próximo pasado entonces y antes y después y hasta agora es y a sido enemigo capital del dicho Arratia a causa que estando una vez el dicho arratia en su casa le hallo comiendo con su muger en un plato juntos y estuvo por le dar de puñaladas y le hizo y mostro muy mal rrostro y cara y se le mostro enemigo y desta causa el susodicho le tenya henemistad capital y se la tiene agora.

Ytem si conocen a Frnco. De Contreras y a Maru Mejia, su muger y el dicho Franco de Contreras es maestro de mochachos y si saben que el susodicho y su muger por el mes de febrero pasado entonces y antes y despues y hasta agora son enemigos capitales y lo erran del dicho Arratia a causa que el dicho Frnco de Contreras y el riñieron mal muchas veces uvieron malas palabras y desta causa el suso dicho y su muger se tenían henemistad capital digan o que saben.

Ytem si saben que la dicha Leonor Beltran y el dicho Franco. de Caravajal su sobrino y Diego de Medina y Franco de Contreras y su muger y todos enemigos del dicho Arratia despues de estar el preso an estado juntos y comido juntos y estado alegres por su prision.

Ytem de fama.

Firma liegible.

(Fol. 36 rto.)

Testigos para este interrogatorio.

Para la primera y II y III, IV, V, VI y VII

P. Morales violero portero de la Sta. Yglesia.

Juste de Aguilera violero.

J<sup>a</sup>n. de Tofiño, violero, Maria de Tofiño su hermana.

Para la III.

Los mismos.

Para la IV.

Dos muchachos uno del dicho Medina y otro hijo y el lo dira.

Para la V.

Morales violero portero de la Sta. Yglesia.

Baltasar de Medina violero.

Juste de Aguilera violero.

Luis de Ayllon violero.

Para la VI y VII.

Los mismos.

(Fol. 39 rto.)

Este dicho dia treze de junio de mil e quinientos e cincuenta e ocho años los señores Ynquisidores cubrieron juramento en forma de dios de Yuste de Aguilera. A la primera pregunta dixo que este testigo conosce al dicho Mateo de Arratia de Seys años e no conosce al fiscal e que es de hederal de veinte y seis años e no es pariente de las partes.

A la segunda pregunta dixo que conosce a la dicha Leonor Beltran de un año a esta parte e que por los (...) próxima estando este testigo en la carcel preso la Leonor Beltran le dixo a este testigo de quando el dicho Mateo de Arratia pidiendole ella liçençia para yr a misa que no quería dársela yr a misa e que se acordase que abiendo ella dicho al dicho Arratia su marydo que se confesase avia dicho el dicho Arratia su marydo que se confesaria con sus putas e con sus (tachado, por "los") arboles e que se respondio que no avia hoydo tal cosa e vio por carnestolenas próximas pasadas estando en casa del dicho Arratia por que le tenia guisado de comer le dio de coés e un bofetón e le vido que la dio dos o tres veces e que via que la dicha Leonor Beltran tenia mala voluntad al dicho Arratia su marydo.

A la tercera pregunta dixo que conosce al dich Francisco de Caravajal e que sabe que el dicho Francisco de Caravajal tiene al dicho Arratia por que le dava (ilegible) el dicho Arratia que dezia que (ilegible).

A la quarta pregunta dixo que hocho dias antes de carnestolendas este testigo fue a la casa del dicho Mateo de Arratia e hallo a su muger estaba llorando e dezia que les avia dado el dicho Arratia porque les hallo comiendo con el dicho Diego de Medina e el dicho Diego de Medina estaba que lo busco de las casas que dezia que lo avie hecho a buen fin e lo demas de la pregunta no lo sabe.

(Fol. 39 vto.)

A la quinta pregunta dixo que este testigo vido rreñir a los dichos Mateo de Arratia e Franco. De Contreras despues de navidad proxima pasada sobre unos dineros que se dieron malas papabras e luego eran amigos e tan bien los vido rreñir otra vez e fueron amigos e bivian juntos e lo demas de la pregunta no lo sabe.

A la sexta pregunta dixo que los a visto comer juntos a los contenidos en la pregunta e estando preso el dicho Arratia por que bivian juntos aviles en una casa e lo demas de la pregunta no lo sabe.

A la setima pregunta que lo que dicho tiene es verad, presente yo Agustin Yllan not.

En Toledo en catorze días del dicho mes de junio de mil e quinientos e cincuenta e ocho años el señor Licd. Frco. Bryceño inquisidor resçibio juramento en forma de Juan de Morales violero.

A la primera pregunta dixo que conosce al dicho Mateo de Arratia de seys años a esta parte e que es de hedad de quarenta años es cristiano viejo e conosce al fiscal.

A la segunda pregunta dixo que conosce a la dicha Leonor Beltran e que a hoydo decir que an rrñido el dicho Mateo de Arratia e su muger e lo hoyo decir del dicho Mateo de Arratia e a otros de su oficio e que luedo como prendieron al dicho Arratia por la Ynq. Este testigo le tenua alquilada una tienda en el alcana e la dicha Leonor Beltran fue a este testigo e le dixo que alquilase la tienda que tenia alquilada a su marydo por que ella bien sabia que no saliese su marydo de la ynquon. E este testigo le parescio mal e paresce que tiene enemistad con dicho su marydo.

E a la tercera pregunta dixo que conosce al dicho muchacho e no sabe mas de la pregunta.

A la quarta pregunta dixo que este testigo hoyo decir lo contenido en la dicha pregunta al dicho Diego de Medina que les vio y hallado en la mesa con dicha (Fol. 40 rto.) su muger comiendo e que abia avido enojo el dicho Arratia.

A la quinta pregunta dixo que a hoydo decir lo contenido en la pregunta a personas que no se acuerda.

A la sexta pregunta dixo que sabe que bevian juntos los contenidos en la dicha pregunta e lo demas no lo sabe. Fui presente yo Agustin Yllan, not.

En la çibdad de Toledo en la audiencia de la Santa Ynquisicion en quinze días del dicho mes ante los señores el Licenciado don Diego Ramirez el Licenciado

Francisco Briceño Ynquisidores en por su mandado fue llamado el dicho Mateo de Arratiae estando presente B. Cabello ally de su curador e sus (...) le sixeron que las diligencias por el pedidas están hechas que sean podido e debido hazer por tanto que dea si quiere dezir e alegar clguna cosa que lo diga.

El dicho Mateo de Arratia (...) del dicho su curador dixo que no quería dezir ninguna cosa sino que concluya e concluyo definitivamente e suplica sus (...) que se ayaron el piadosemente sus presente yo Agustin Yllan not.

En la cibdad de Toledo en la Audiencia de la Santa Ynquisicion en veynte y dos dias del dicho mes de junio de mil e quinientos e cincuenta e ocho alos los muy revdos. Srs el Licenciado don Diego Ramirez e el Licenciado Francisco Bryceño Ynquisidores a p. que el (...) de Valdivieso Canonigo de la Sta. Yglesia de Toledo que tiene las veces de ordinaryo e justamente con ellos los señores el Licenciado Pedro de Palacios alcalde mayor de dicha cibdad e el Liçençiado Gavriel de Quemada e Fray Antonyo de Cruz provincial de la orden de San Francisco e el maestro

(Fol. 40 vto)

En la Santa Yglesia de Toledo vieron este proceso segundo del dicho Mateo de Arratia e los otros e (...) conformes dixeron que su juicio e parecer que el dicho Mateo de Arratia que salga al cadalso como penitente e con una mordaza en la lengua e abjure de levi e que pague quarenta ducados para los gastos del Santo Oficio e en estos quarente ducados entren los otros doze ducados que estaba condenado en el primero proceso e que este e su (...) fue presente yo Agustin Yllan not.

En La Audiencia de la Santa Ynquisición de Toledo, quatro días del mes de julio de mil e quinientos cincuenta y ocho años ante el Señor Ynquisidor el Liçençiado Briceño y por su mandado fue sacado de su carcel el dicho Mateo de Arratia el qual fue traydo a las cárceles deste Santo Oficio anoche, que se contaron tres días del presente porque las avia quebrantado juntamente con otros el dia de Sº. Pedro, en la noche (...) pasado e juró el forma de vida de Dios y prometio dezir verdad.

Preguntado en que comnpañya ha estado en estas carceles dixo que la compaňya de Marcos de Ulloa y de Olavide del Bosque y de Gaspar Gutiérrez, vecino del Vilarejo de Salvanes e de dos barrios en que estava en una carcel que se dice el estresuelo e que por no se yo de Marcos de Ulloa y porfía suya, se soltaron e quebrantaron las carceles de este Santo Oficio.

Preguntado quien fue la persona de los dichos quattro que fue la causa de quebrantar estas cárceles, o quien fue el primero que saltasse della.

Dixo que Marcos de Ulloa y Olavide trajeron dello y el dicho Gastpar Gutierrez también y que el dia de Sant Juan cognoçyeron por obra y el Ulloa y el Olavide serán los principales y dezíale Ulloa que lo hiziese el día de San Juan, porque vendrían cansados de los toros y se podrían bien yr sin que los sintiesen y que de hecho se salieron de la cár( Fol.41 rto.) cel donde estavan aquella misma noche, a las doze de la noche y este declarante estuvo en la ventana por donde despues se descolgaron que es una que cae a las casas que tenia Lope de Rojas y ayudaron a subir a este declarante el dicho Marcos de Ulloa y el dicho Gaspar (ilegible) y estando en la ventana este declarante les puso mal raçon? Y les dixo que él estava que él estava (sic), las puertas abiertas y que los servirán y por esto no se fueron en tornarse y baxando de allí el

Olavide, subio el Marcos de Ulloa a la misma ventana y dixo que (ilegible) tan poco esfuerzo de sobra que muy bien se podían yr y el Ulloa dixo que por vida de Dios que se podían yr y esto por vida de Dios dixo el dicho Gaspar Gutiérrez y el Olavide dixo a este declarante que no los dexase yr y llorava sobre ello y que aunque yo me avie estado de opinión que se fuese que de tiempo del efeto qquando vio que dezia este declarante que no se podian yr dezía por amor de Dios que hagays que no se vayan y ansí porque este declarante estorbo no se fueron la noche de San Juan y desde aquel día andavan siguiendo a este declarante sobre que se fuessen hasta que el día de San Pedro, a la noche, se concertaron todos de se yr e se fueron.

Preguntado que donde tuvieron para soltarse y cómo estavan las puertas quando se fueron. Dixo que la puerta de red quitaron della un troço que estaba clavado en la puerta de red Ayala atando con uno o dos maderos gruesos que estavan dentro y una tabla que estava también dentro de donde soltaron (saltaron?) una raja pa quitar el cerrojo que estava con llave el de la sobre puerta e subiéndose por la red a una ventana que cabe por ella bien la cabeza y el braço dava con la raja de las tablas el cerrojo de la segunda puerta que como está dicho no tenía llave sino solamente puerto y cerrado el cerrojo y metido el pestillo como con la llave con la qual dicha tabla avía atado un ardelejo con (Fol.41 vto) una lazadilla al cabo y metiendo la lazada por el pestillo le levantaron y así levantado el dicho pestillo y manecilla del dicho cerrojo y echaron dicho cordel con esta lazada donde otra ventanilla que está más las lado de las dichas puertas aunque a la mesma altura que la otra ventanilla y aviendo prendido e la lazadilla el dicho pestillo e manezuela quitaron el cerrojo y abrieron la dicha compuerta y asy se salieron la noche de San Juan y la dicha noche de San Pedro quando se soltaron y fueron y la primera vez lo hicieron lo tornaron aora de la manera que está dicho dando con la tabla hasta meter el cerrojo como antes estaba e tornaron a poner el dicho (ilegible) como antes estaba.

Preguntado su la dicha segunda puerta estava cerrada la llave si pudieron quebrantarla.

Dixo que no ni se podía hacer porque el cordel hera delgado y el trecho hera largo (...) tenía Ulloa (...)

Preguntado que aquellos troços de madera y la tabla que estava (...) en la dicha carzel quien se los dio e si estavan allí.

Dixo que quando a este declarante metieron en la dicha carcel estavan alli los dichos troços y tabla y que los troços se mide quartones y de quattro pies cada uno y la tabla sera una ojilla más larga que un hombre.

Preguntado de que hicieron aquella soga y quien les dio hilo y los otros adereços de que se colgaron por la dicha ventana

Dixo que el Gaspar Gutierrez pidio al alcayde dos maravedís de hilo blanco y una sabana que tenia Olavide que se la avía dado quando le trexeron preso Melchior Laynez platero y otra sabana deshizieron que se llevaron las tres entre Gaspar Gutierrez y Ulloa cada uno su pierna que será deste declarante y que con sola (Fol. 42.) la sabana y la manta que hiziron pedaços y con nudos unos a otros el Marcos de Blesa hizo rollo y las cosió y fue tan largo que aún sobró. Con la sabana deste declarante quen avia añadido por si no llega y por eso la destaron como sobro y en cada pierna se llevo el dicho Ulloa y la que tiene el dicho Gaspar Gutierrez y que a la ventana de arriba por donde se

descogaron atravesaron la dicha raja de la tabla a la que le estava atada la dicha sabana y abian bajado a la casa de la despensa y allaron que estava la puerta principal con cerrojo solamente por de dentro, aunque el postigo della tenia candado por de fuera e asy se salieron todos quatro juntos hasta el arrabal a la calle de la (ilegible) e que en llegando al (ilegible)que esta en la portada de la calderería se quedaron esperando? al Marcos de Ulloa en la rica puerta un rato y subieron a ella antes a los dichos Olavide y Gaspar Gutierrez para que no fuessen juntos por amor de la inquisicion y solamente hasta que los vieron trasponer y luego comenzaron (...) el dicho Marcos de Ulloa a mudar paso hasta llegar a la puente de Alcantara y estaba ally un hombre echado junto a la puerta esperando que fuese de dia para que le abriesen y comenzaron a llamar y no respondieron y el dicho hombre les dixo no llameys que yo he llamado y no abriran hasta que sea de dia

y esto mas se volvieron al arrabal a la puerta nueva y la allaron cerrada y fueron por detras de los alfahares que solia estar el muro con unos muladares y no pudieron bajar por alli que estava alto y despues de aver buscado por estas partes tornaron allí cabo Sant Leonardo y por unos ladrillos que estan junto a Sant Leonardo estaba un varadero que se puede salir de la ciudad y por alli se baxajon e seria poco mas de la una quando salieron e fueron por el rio arriba por todo el camino hasta (...) y ally bevieron agua de una poza (Fol. 42 vto.) y fueron a la barca de velylla y los paso un hombre que estava alli, del qual compraron un pan por ocho maravedis y medio azumbre de vino que les fue este hombre a comprar al lugar de Velilla y les dio dos ajos y que este declarante tenia un real y no tenian entrestambos mas dinero y (...) se metieron por el soto arriba Preguntado si quando estuvo en estas carceles la primera vez si le tomaron juramento si tenia dineros e que los manifestase.

Dixo que quando estuvo le tomo juramento el alcayde Bartolome Cabello si traya armas e cuchillo e dineros y este declarante confeso que traya cinco o seys reales y se los mostro y le rogo el dicho Alejo tenerlos y si los señores inquisidores se los pidiesen se los pudieren dar los seys y que aquella misma tarde que vino preso de dio este declarante un real (...) en una rosca y un quartillo de vino e huevos y no le volvio nada del real ni este declarante lo pidio y despues le rogo que le traxesse unos çapatos y por ello le dio un real de a quarto y le traxo los çapatos y una libra de passas del sol que no sabe lo que costo todo e no le volvio el de mas ni este declarante se lo pidio.

Preguntado (...) de dar (...) otra cosa al alcayde o al Alejo se la pidio a el.

Dixo que no.

Preguntado que a donde se fueron desde Velilla este declarante y el dicho Marcos de Ulloa

Dixo que se fueron el soto arriba y alli estuvieron en el dicho soto en la media legua de la dicha varca jueves viernes y sabado y ya se querian de ally yr y estando con esto un hortelano los devio de sentir y tenia aviso porque avia estado alli un familiar y dixo quien esta ay por dos o tres veces y este declarante y su companero callavan y dixo (Fol. 43 rto) la otra vez como estaba des agora cantando y no quereys responder y luego salieron y como los vio dixo toma (...) y venios commigo y asi lo fizieron y se fueron a su cabaña y les dio pan y vino que lo avian bien menester y los llevo a (...) y allí les (...) dos pares de grillos y una cadena donde estuvieron hasta ayer tarde donde los metieron a estas carceles Juan de Yepes y Diego Brasa y con ellos venian otros muchos familiares y ayer domingo en la noche los metieron en las cárceles deste Santo Oficio e

los pusieron en una cárcel grande que no es en la que se soltaron y suplicaron a los señores inquisidores que a la presente de su compañía e del dicho Marcos de Ulloa fueses prefuntado su espues que les solto de las carceles aya sabido donde estan o se fueron los dichos Olavide del bosque e Gaspar Gutierrez

Dixo que donde que despartieron junto al (...) nunca mas los vido ni sabe donde estan que como no los vieron mas ni tampoco estaban a la puente que sospecharon que avian echado hazia cocodover.

Preguntado si quando concertaban la salida (...) entre si por que (...) iban de yr.

Dixo que el Gaspar Gutierrez Labrador, dezia que el que se fuese con el el le llevaria y saldria a salvo porque sabía bien la tierra y Ulloa dize lo mismo y por esto fue que el Olavide se yria con el donde fuese salvo si el labrador le dio (...) por que el Olavide no se sabía menear y se artava a cada paso ni sabía la tierra.

Fuele dicho que este declarante fue arriba dicho y declarado que no se quisiera yr de las carceles y que asy lo estorvo la noche de San Juan que no se saliessen y lo mismo rehussava quando se fueron la noche de San Pedro que fue la (...) que este declarante este como paso el día de San Juan no lo vino a manifestar y pido audiencia por ello.

Dixo que por el juramento que tiene hecho que este declarante le dio pal (Fol. 43 vto) Alejo que pedía audiencia e que la pudiesse porque quería deshauziar una tienda que tenia cerrada por no pagar de vazío y que esto (...) por pedir audiencia e que se lo dixo una e dos veces y el alejo le dixo que se la avía olvidado dezir la una vez y que nunca mas le saco y los otros le dezian por que pues avia pagado dos reales de vazio que pagasse de Alejo a agosto y que esto es lo que pasa y no otra cosa y que de todo ello le pesa mucho y pide perdón a Nuestro Señor y a los Señores Ynquisidores (...) e fuele dicho que piense lo que se le ha preguntado y fue mandado (...) le llevó Gaspar Gutiérrez y fui presente yo (siguen formalidades).

(Fol. 44 rto.)

Mateo de Arratia, vecino de Valladolid

Vista y con diligencia examinando por nos los ynquisidores contra la heretica pravedad y apostasia en esta muy noble cibdad y su arzobispado y cibdad y Obispado de Sigüença, con los obispados de Avila y Segovia de los (...) y diputados por autoridad apostolica, juntamente con el ordinario, un proceso de pleito criminal que ante nos ha pendido y pende a tres partes. De la una el Sr. licenciado Pedro Ortín de Funes, promotor fiscal de este Santo Oficio, actor acusante y de la otra reo acusado Mateo de Arratia, violero, vecino de Valladolid, que presente esta, contra el qual fue avida ynformacion en este Santo Oficio que a cierto proposito, con enojo, se avia asido las barvas y dijo siete u ocho veces a reo no creo en Dios y descreo de Dios y que estando jugando avía dicho mas de otras seys veces no creo en Dios y pese a Dios y por vida de Dios, sobre lo qual fue traydo a este Santo Oficio y fue acusado en forma y hergo con el su processo hasta estar con el uso del dicho proceso y estando en este estado, sobrevino mas informacion contra el dicho Mateo de Arratia, de que diciendo una persona sobre la Santísima Trinidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo son tres personas y un solo Dios verdadero, a el me doy y me ofrezco, el dicho Mateo de Arratia avia dicho que la dicha persona que lo dezia que conjuraba diablos y que era conjurador de los diablos y que

por vida de Dios asi mas le oya (oía) aquellas palabras delante del ni de la gente, que le avia de dar una cuchillada por que se acordase del.

Ytem, que dizendo una persona que queria yr a misa a ver a Dios y ver alli el Santisimo Sacramento del Altar, el dicho Mateo de Arratia avia dicho que ally estaba Dios en una tabla pintada que no era menester yr a misa y replicandole la dicha persona que alli estaba Dios pintado en una tabla y que en la Yglesia le veía en la hostia consagrada en vivo y resuçiptado, a lo qual el dicho Mateo de Arratia avía tornado a dezir tanto está en esta tabla como alli, diciendolo por el santíssimo sacramento que las imágenes pintadas y reprehendiéndole una persona, respondó el dicho Mateo de Arratia que cada uno manda en su casa.

Ytem, que dizen de una persona que se confesase, el dicho Mateo de Arratia avía dicho por vida de Dios, (Fol. 44 vto.) que me tengo de confesar con mi amiga y con los arboles del campo y la penitencia que me dieran será que haga tal cosa a mi amiga, declarándolo por palabras torpes y sucias, aunque fuese Jueves Santo y de aver dicho muchas veces por vida de Dios y encomendándose a los diablos diciendo satanás y bercebú veni todos y llevame.

Ytem, que diciendo cierta persona al dicho Mateo de Arratia que toviese paçiençia en cierta cosa, que Dios hera misericordioso y todo lo perdonava haciendo los hombres lo que deven como cristianos, el dicho Mateo de Arratia avía dicho que aunque Dios no le perdonase no se le dava un maravedí sino que el diablo le llevase visiblemente.

Ytem, que el dicho Mateo de Arratia avía dicho a una persona, por vida de Dios, que me lo aveys de pagar algún tiempo, aunque esteys abraçado con el altar que os tengo de dar de puñaladas.

Ytem, que el dicho Mateo de Arratia como hombre que se queria quedar sin castigar los delitos que le tenia acusado quebrato las carceles del Santo Oficio y huyo dellas y dio favor y ayudo para que otros se fuesen.

Sobre los delitos que el dicho Mateo de Arratia (Fol. 45 rto.) avía cometido, fue preso y traydo a las carceles del Santo Oficio y quanto a las blasfemias de primero, dixo con juramento que no se acordava de aver dicho más que pese a Dios y por vida de Dios e que lo demas que lo diria, pues los testigos lo dezian, e siendo examinado y preguntado acerca de la ynformacion que sobrevino contra el dicho Mateo de Arratia, el susodicho dixo y confessó mediante juramento, que estando preso en cierta carcel real avia dicho al alcayde que allí se tenía, por vida de Dios, que me los aveys de pagar algun tiempo aunque esteys abraçado con el altar, que os tengo que dar de puñaladas y que asi mismo avia dicho estando en la carçel real de esta çibdad, diciendo una persona que Dios era misericordioso y le perdonaría, este reo avia dicho que aunque Dios no le perdonase sino que el diablo le llevase visiblemente y que en lo de aver dicho a la persona que se encomendava a la Santissima Trinidad conjuradora de los diablos y dezir por vida de Dios, que si mas os oygo esas palabras, que no se acordava averlo dicho y con enojo podria averlo dicho y que en quanto a aver dicho a la persona que queria yr a misa a ver a Dios que tanto estaba Dios allí, en aquella tabla pintado como en la hostia consagrada, (Fol. 45 vto.) que no se acordava averlo dicho de aquella manera, sino que despues de pascua de navidad estando este dicho Mateo de Arratia en su posada, estava alli una persona a el conjunta y ciertas otras personas que declaro a la qual dixo pues no aveis hecho esto y respondiendole la dicha persona a el conjunta que se hazia de otra manera porque se queria yr a misa este dicho (...) le avia dicho que alli estaba un

cruçifixo y una ymagen de mas donde podria rezar y encomendandose a Dios y diciendo la dicha persona que queria yr a la yglesia a ver a Dios bivo y encarnado, este dicho reo le avia reprehendido que donde quiera estava Dios vivo encarnado, que le llamase el pecador con buena devoción y que no passo mas y no se accordaba averlo dicho de otra manera ni otra cosa alguna que deviese confessar. E por ser menor de hedad fue proveido de curador ad litem, con cuya autoridad seyendole leidas las dichas sus confisiones, se ratifico en ellas, sobre todo lo qual de suso referido, particularmente referido, fue acusado por el dicho promotor fiscal, generalmente diciendo que acusava al dicho Mateo de Arratia por erege, apostata de nuestra fe catolica, excomulgado, perjuro por que estando el suso dicho en nombre y posesion de cristiano y por tal se nombrado, gozando de los privilegios, libertades y esenções (Fol.46 rto.) que los catholicos cristianos gozan, pueden y deven gozar, en ofenssa de Dios nuestro señor y de su Santa Yglesia, nuestra madre, avia hereticado y apostatado de yr contra nuestra fe catolica y ley evangelica de las cosas de suso referidas y que allende de lo susodicho Mateo de Arratia habia oydo y dicho visto hazer y cometer a otras personas otras muchas cosas, que protesto dezir y alegar en la prosecucion de la causa segunda, que mas largamente en la dicha acusacion se contiene, en la qual, dicha acusacion fue leyda y notificada al dicho Mateo de Arratia estando ante nos en nuestra audiencia y respondiendo a ella mediante juramento, dixo que dezía lo que el dicho tenia y lo demas no se accordaba y fuele nombrado letrado con el qual comunico este su negocio, e vido la acusacion y lo que a ella tenia respondido y sus confisiones, y con su parecer y acuerdo y asistencia de su curador, el dicho Mateo de Arratia dixo que el tenia dicha la verdad y fuera de lo que tenia confessado negava la acusacion y pidio ser dado por libre y para que mejor recorriese su memoria y se defendiese, pidio la publicacion de los testigos y para todo y no necesario ymploro este Santo Oficio y confluyo quanto desde artículo y el dicho promotor fiscal aceptando como dijo que aceptava las confissiones por el dicho Mateo de Arratia, fechas en lo que hazian en su favor y no en mas, afirmando en lo por el dicho y alegado, negando lo perjudicial, concluyo y pidió ser recebido a la prueba neccesaria y nos con a mas las partes concluymos y los recebimos a prueba en forma con cierto termino el dicho promotor para en prueba de su yntencion y de lo contenido en su acusacion dixo que hazia e hizo presentacion de las confisiones por el dicho Mateo de Arratia, hechas en lo que (Fol. 46 vto.) hazian en su favor y no en más y de los testigos y provanças que contra el avia en los libros e registros del Santo Oficio y nos pidio los mandasemos ratificar y recebir los contestes y hazer dellos publicacion e las otras diligencias segun estilo desde Santo Oficio para saber y alcançar la verdad y despues de lo qual fue hecha publicacion y se recibio juramento, en forma de vida de Dios, del dicho Mateo de Arratia y prometio de dezir verdad y antes que le fuese leyda, dixo y confesso que se avia acordado que despues de navidad proxima pasada estando en esta cibdad en su casa, una persona que declaro a el conjunta y le dixo nunca te has de aguantar de encima del brasero a la lumbre, valgate los diablos mas me gastas de carbon que tu vales y la dicha persona dixo (...) Santa Maria valgame la Ssantissima Trinidad a lo qual este dicho reo respondio a la dicha persona, e le dixo conjuradora de los diablos, enpieças ya con tus petições y que en quanto lo de la misa que este reo (...) Que tiene (...) que lo diria, e que con enojo lo diria, pero que distintamente que no se accordaba averlo dicho y respondiendo a la dicha publicacion, mediante el dicho juramento, el dicho Mateo de Arratia dixo en quanto lo de yr a misa y a las otras palabras que tocan al Santo Sacramento, que la ostia biva que este reo lo diria pero no para jurarlo, que no lo tenia en la memoria, pero que pues tantos testigos lo dizien que el tiene en la memoria, pero que pues tantos testigos lo dizien que el tiene que lo diria como los testigos lo dizien e siendo exsaminado y preguntado, dixo que no tenia que en

la imagen pintada estoviese Nuestro Señor, e que el Santo Sacramento cree que está Dios y hombre verdadero y asi lo cree y lo tiene por fee y que nunca creyo lo contrario y que lo que dixo lo avía dicho con enojo, respondiendo a lo que dezia aquella persona a el conjunta y no mirando lo que dezia . Fue le leido todo lo susodicho en presencia de los dichos su letrado y curador, se ratifico en ello, e con su consejo pidio traslado de la dicha publicacion, el qual le fue dado y respondiendo y alegando (Fol. 47 rto.) de su prision largamente, e pidio se fiziesen en su favor çiertas diligencias y defensas de las quales de fizieron aquellas que de (...) se pudieron y se vieron fazer e así se (...) con autoridad del dicho curador y consejo de dicho su letrado, el dicho Mateo de Arratia dixo que pues las diligencias que se guardaron se podian hazer estavan hechas que no tenia mas que dezir e alegar en este su negocio, sino que concluya y concluyo definitivamente y nos pidio y suplico nos oviesemos con el piadosamente, lo qual por nos visto y como el dicho promotor fiscal açevto las confissiones por el dicho Mateo de Arratia fechas, e lo que hazian en su favor y todo lo demas contenydo en este processo hasta su final conclusión y sobre todo avida nuestra deliberación y aquero con perdonas de letras y retas conciencias.

In nomine invocat

Fallamos el promotor fiscal deste Santo Oficio, no aver provado su intención contra el dicho Mateo de Arratia, para que el susodicho deva ser declarado por erege, puesto que las proposiciones y blasfemias son ereticas por lo qual si el rigor del Sr. obieramos de seguir, le pudieramos castigar mas gravemente, pero usando con el de misericordia, atento a la calidad de su persona y que es moço y otros justos respetos que a ello nos mueven, le mandamos que salga al presente a vista con los otros penitentes, en cuerpo sin çinto y sin bonete, y con una mordaza a la lengua, e una vela de cera en la mano y alli le sea leyda esta nuestra sentencia publicamente. Abjure de levi en forma de vida de Dios y despues de la vista, le sean dadas çien açotes por las calles publicas acostumbradas, por que quebranto de las carceles de este Santo Oficio y se fue dellas y dio favor y ayuda para que otros se fuesen con el y haga y cumpla las otras penitencias y cosas que por nos seran ympuestas y (...), so pena de ympenitente y por esta nuestra sentencia difinitiva, así lo pronunciamos y declaramos en estos escriptos y por ellos por tribunal se den

El licenciado Don Diego Ramírez,

El licenciado Briceño

R. de Mendoza, doctor.

(Fol. 47 vto.)

Dada y pronunciada fue la dicha sentencia por los Señores Inquisidores don Diego Ramirez y el licenciado Briceño Ynquisidores apostolicos y el Sr. Don Rº. de Mendoça, que tiene las vezes de ordinario en la cibdad de Toledo, domingo, siete dias del mes de agosto de mil y quinientos y cinquenta y ocho años, estando por tribunal ally se den en un cadalso adonde acostumbran hacer los autos publicos por este Santo Oficio, que es en la plaça de Cocomover y estando en otro cadalso el dicho Mateo de Arratia el qual abjuro en forma como le esta mandado en la dicha sentencia, a lo que fueron presentes don Alonso de Córdoba, corregidor de Toledo y don Francisco de Rojas y (...), alcalde mayor y otras muchas personas, de lo qual doy fee yo Francisco Lopez, notario.

Fuy presente yo Agustín Yllán, notario de (..), promulgac̄ion de las dicha sentencia.

En Toledo, a ocho de agosto de mil y quinientos y cinquenta y ocho fue executada esta sentencia en el dicho Mateo de Arratia, e le fueron dados los cien açotes publicamente por la cibdad e fueron con el Juan Ruiz Davila alguacil del Santo Oficio e Francisco López, notario (...) y yo Agustín Yllan, Notario.

En la cibdad de Toledo, en honze de agosto de mil y quinientos y cinquenta y ocho el señor licenciado Francisco Briceño, Ynquisidor, condeno por su (...) a Mateo de Arratia en quarenta ducados de oro que los pague a Pedro de Arguello (...), por dentro de nueve dias, e el dicho Arratia no dixo nada, testigos que fueron presentes Bartolome Cabello e Gaspar Martínez portero, vecinos de Toledo.

El licenciado Briceño.

**Documento núm.: 6.- Venta de una viña propiedad de Ana de Albariel, viuda del  
viguolero Antón de Palacio, y Grabiel Monferriz, viguolero a Pedro Dosca,  
verdugo, verdugo de la coste del Justicia de Aragón, 1578.**

**Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza.**

Martín de Gurrea, 1578, fols 423-425.

4 de julio, 1578

Eodem die capitulacion que nosotros Anna de Albariel viuda del honorable Anton de Palacio, viguolero y Grabiel Monferriz viguolero mayor de hedad que soy de veinte años habitantes en Çaragoça, los dos juntamente y cada uno dellos por si y por el todo de grado etc certificados etc vendemos etc a vos la honrrada Juana Lapuerta viuda relicita del (abrevitura) Pedro Dosca, verdugo de la corte de dicho Justicia de Aragon habitante en la dicha ciudad (...) a saber es una viña nuestra y de cada uno de nos sitiada en las fuentes termino de la dicha ciudad que es tres caizes de tierra poco mas o menos y afrenta con viña de herederos de Joan Barquero y con viña de Pedro Dechia y con cequias silla alrededor assi como las dichas conffrontaciones encierra et assi aquella vendemos a saber es el un caiz dae dicha viña (...) a los vicarios y beneficiados perpetuos de la iglesia de an Phelippe de la dicha ciudad en cinco sueldos dineros jaqueses de cena y treudo perpetuo pagaderos cada un año por el dia y fiesta de Todos Santos, o un mes despues y en los dos caizes y en una porcion de aquellos con cargo de un sueldo de tres sueldos perpetuo pagadero cada un año al nefeficiado que es por tiempo sera y con beneficio fundado en la (...) de Çaragoça por trehudo pagadero por todos Santos o un mes despues y a los pobres enfermos del ospital de Nuestra Señora de Gracia de dicha ciudad con cargo de doze sueldos de trehudo con cargo de la dicha limosna confeso y condiciones tributarias etc, salvas, libres y quitaas francas de todos qualquiere otro trehudo (...) obligacion empacho o mala voz juntos dichos cargos etc por precio de dos mil seiscientos y ochenta sueldos dineros los quales de vos dicha compradora contantes en pecunia numerada en nuestro poder ottorgamiento haver havido y recibido etc renunciantes etc querientes et dantes cedientes et transfirientes (...).

Obligamos especialmente a saber es yo dicha Anna de Albariel unas casas mias sitiadas en la dicha ciudad en la parrochia de San Gil y con la torre de la dicha iglesia que aze canton en la placetilla dicha de micr Daroca et yo dicho Grabiel de Monferriz especialmente unas casas mias sitiadas en la dicha ciudad y parrochia en la nueba christiandad en la calle del colegio que afrontan con casas de herederos de micr Jayme Castillo y con patios de Miguel Olmedas y los dichos juntamente y cada uno de nos por si por el todo obligamos nuestras personas y todos los otros bienes nuestros y cada uno de nos por si y por el todo mobles y sitios havidos y por haver etc los quales etc vienen et c (...)

Firma de su puño y letra : Yo Grabiel de Monferriz otorgo la dicha bendición.

Yo Joan (...) soi testigo de lo sobredicho y firmo por la dicha Anna de Albariel vendedora que digo no sabia escrebir.

Yo Manuel Perez mercader soy testigo de lo sobredicho y firmo por la dicha Anna de Albariel vendedora que dixo no sabia escribir.

**Documento núm.: 7.- Firma de aprendiz de Joan de Torres con el honorable Claudio Girón, vigolero, 1578.**

**Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza.**

**Notario Sebastián de Moles, 14 de agosto de 1578, fol. 558.**

Dicto et eodem die et loco yo Joan de Torres natural de la ciudad de Obeda del Reyno de Andalucia y estante de presente en la ciudad de Çaragoça de grado me afirmo al officio de viholero con vos el honorable Claudio Giron vigolero vezino de la ciudad de Çaragoça por tiempo de seys años continuos inmediatamente siguientes del dia de hoy adelante contaderos et primo es condiciom que vos dicho Claudio Giron me habeis denseñar el officio de vigolero como vos lo sabeis y Dios os lo ha enseñado y assi mesmo me habeis de dar de comer beber vestir y calçar y todo lo necessario durante el dicho tiempo y al cabo de dicho tiempo me abeis de vestir como es costumbre entre los de dicho officio y por cada un dia que estubiere enfermo a vuestras costas os he de servir dos y si me fuere de vuestra cassa y servicio antes de acabar el dicho tiempo prometo de acabaros de servir todo lo que habiese faltado y pagaros lo que abre comido hasta la sal e su faltase algo de vuestra cassa por mi occassion y causa prometo pagaros todo aquello so obligación de mi persona y todos mis bienes y quiero y me plaze que en caso que no cumpliese con las sobredichas cossas y cada una dellas sea procesado a capcion de mi persona y aquella pressa y detenida hasta en tanto que cumpliese con las sobredichas cossas y cada una dellas y esto tantas vezes quantas acahecie se saltar alguna de las sobredichas cosas e yo dicho Claudio Giron a todo lo sobredicho primeramente acepto y prometo tener y cumplir so obligaciones et nosotras dichas partes respective y renunciamos nuestros juezes y sometemonos (...).

**Documento núm.: 8.- Cédula de capitulación matrimonial de Thomasa de Alegria y Gabriel Moferriz, vigolero, 1588.**

**Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza.**

Notario Juan de Moles, 28 mayo de 1588.

(Fol.429 r.)

Eodem die et loco ante la presencia de mi Joan Moles, notario y de los testigos Infrascriptos comparecieron y fueron personalmente constituidos Gabriel de Monferriz, vigolero (Fol. 429 vto.) de la una parte, mosen Joan de Najera (...) Matheo Brun doctor en medecina y Thomasa de Alegria y Ama de Najera, sus padres, de la otra, todos domiciliados en la ciudad de Zaragoca con intervencion y asistencia de parientes y amigos de entrabbas las dichas partes en el matrimonio que se a tratado y mediante la divina Gracia se espera concluir entre los dichos Grabriel de Monferriz y Thomasa de Alegría, donzella, las quales dichas partes concordes daron y libraron de poder y manos de mi dicho Joan Moles, notario, una cedula de capitulacion matrimonial, la qual es la que se sigue:

Et primo trahe el dicho Grabriel de Monferriz en ayudas y contemplacion del presente matrimonio con la dicha Thomasa de Alegria, su futura esposa hazedero unas casas suyas sitias en la moreria cerrada y parrochia de San Gil que confrontan con casas de los herederos de Micer Castillo y con patios de Miguel Olmedas y con dos calles publicas.

Item trahe el dicho Grabriel de Monferriz en ayuda y contemplacion el presente su matrimonio en dinero y (...) de casa ata en la suma y cantidad de tres mil y doscientos sueldos jaqueses.

Item trahe dicho Grabriel de Monferriz en ayudas y contemplacion del presente su matrimonio su persona y todos sus bienes assi mobles como sitios habidos y por haber en todo lugar que el tiene adquirira y dios le dara en qualquiere manera.

Item trahe la dicha Thomasa de Alegria en ayudas y contemplacion del presente su matrimonio con el dicho Grabriel de Monferriz su futuro esposo hazedero y el dicho mosen Joan de Najera, su tio, le offece dar y da en vestidos y joyas ata en la suma y cantidad de dos mil sueldos jaqueses para el dia que oyeren su misa nupcial.

Item trahe la dicha Thomasa de Alegria en ayuda y contemplacion del presente su matrimonio los quales el dicho Matheo Brun les offrece dar y da y segun que por los presentes le haze donacion proster nuptias para que despues e dias suyos y no antes de todos y qualesquiera buenes muebles y sitios que al tiempo de su fin y muerte se hallaran ser suyos en qualquiere manera por qual causa y razpon. De los quales los muebles para entonces quiso haber et hubo por nombrados y los sitios por contratados large (...).

Item trahe la dicha Thomasa de Alegria ayuda y contemplacion el presente su matrimonio su persona y todos sus bienes assi mobles como sedientes haidos y por haber en todo ligar que ella tiene adquirira y dios le dara qualquiere manera.

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Grabiel de Monferriz haya de firmar y asegurar a la dicha Thomasa Alegria según que por los presentes la firma y asegura por dote y axobar y en lugar de aquellos a propia herencia suya y de los suyos assi en vida como en muerte Dos Mil stos dineros jaqueses los cuales los firma y asegura el dicho Grabiel de Monferriz sobre su persona y todos sus bienes assi mobles como sitios censales treudos nombres deudas derechos creditos y acciones habidos y por haber en todo lugar de los quales los muebles quiere et habien assi como si cada una cosa por sus propio nombre metales especie fuese aquí nombrada especificada y designada y los sitios procurados y mas confrontaciones confrontados limitados y designados y los censales treudos nombres deudas derechos creditos y acciones por puestos calendados designados y especificados y los nombres y authoridades de los notariospor quien son testificados por puestos y nombrados. En general y en especial sobre las casas por el dicho Grabiel de Monferriz traydas y de parte de arriba confrontadas y la qual obligacion quiso fuese especial (...) los quales dichos dos mil sueldos quisieren las dichas partes restectivamente que la dicha Thomasa de Alegria en su caso y los suyos en el suyo viniendo el caso de disolucion del presente matrimonio assi en vida como en muerte puedan sacar de los dichos bienes del dicho Grabiel Monferriz su futuro esposo y de aquellos hazen a sus propias voluntades como de bien y cosa suya y propia.

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que los presentes capituloes matrimoniales assi en vida como en muerte de qualquiere de los dichos futuros conyuges se hayande ordenar y reglar reglen y ordenen en todo y por todas cosas según fuero obserbancia y costumbre en el presente reyno de Aragon exceptado lo que pagan los presentes capitulos matrimoniales es derogado y dispuesto en contrario.

E dada labrada la dicha capitulacion matrimonial en poder y manos de mi Johan Moles notario la qual fue a las dichas partes dicho notario leyda e firmaron aquella e con esto prometieron y juraron a dios o en poder de mni dicho Juan Moles notario , etc,(...), e conjuraron a dios los dichos Grabiel de Monferriz y Thomasa de Alegria que confirmaran entre si el presente matrimonio y solempnizaran aquel ante la faz de la Sancta Madri Yglesia, etc.

**Documento núm.: 9.- Relación de causas de visita del Tribunal de la Inquisición de Córdoba. 1593. Joan Luis, violero, vecino de Écija, acusa al pintor Joan de Molina de sostener que era mejor estar amancebado que casado.**

**Archivo Histórico Nacional.**

**ES.28079.AHN/1.-2.11.6.18.2//INQUISICIÓN,1856,Exp.43. fols 3 vto- 4 r.**

Margen izquierdo: *que es mejor estar amancebado que casado.*

Joan Luis, violero, vez(in)o de Ecija parescio de su voluntad el año pasado de ochenta y uno, ante el comisario de aquella ciudad y denuncio que un Joan de Molina, pintor, vez(in)o suyo de que estando hablando en cosas de mujeres avia dicho que era mejor estar amancebado que casado, porque con una amiga se rescevia mas deleyte que con la muger propia. Llamado el dicho Joan Luis en la visita a la aud(ienci)a persebero en la denuncia que avia hecho ante el comisario y (...) ratifico en ella. Examinado en forma dixo que no savia otras cosas del Reo y que a las dichas palabras se avia hallado presente M<sup>a</sup> Blas, su muger, la qual, Examinada dixo lo mismo y añadió que avia dicho el dicho Joan de Molina quando dixo las dichas palabras quando decía por lo que tocava a lo de Dios, sino que tomaba mas vicio con la amiga que con la muger propia y que el dicho Joan de Molina no residia en Ecija, sino en Fuente Ovejuna y así se remitio luego la ynformacion al tribunal.

**Documento núm.: 10.- Ejecutoria del pleito litigado por Hernando de León, vecino de Torrijos (Toledo), con Juan Martín, guitarrero, de la misma vecindad, 1602.**

**Archivo de la Chancillería de Valladolid.**

**REGISTRO DE EJECUTORIAS, CAJA 1940, 44.**

*Ejecutoria en forma de pedimento de Joan Martin, guitarrero, vecino de Torrijos. Agosto, 1602 años.*

Crimen, Sº. Agustin dangulo.

Don Phelipe Llanos alcalde mayor y ordinarios de la villa de Torrijos y otros jueces y justicias qualesquier de todas las ciudades, billas y lugares de los nuestros Reynos y señoríos y cada uno y qualquiera de los nuestros lugares y hurisdicciones a quien esta nuestra carta fuere mostrada se les de gracia y poder que p(roces)o criminal paso y se trato en la nuestra corte y chancilleria ante los nuestros alcaldes del crimen della, enter ernando de león, vecino de la dicha c(iudad), acusador de la una parte y J(oa)n Martin, guitarrero, vecino de la dicha, viene acusado de la otra (...) con que la cusa aber lo cometido adulterio con Ana Lopez, su muger y sobre los demás causas y rraçones en el prozesso del si contenidas en el qual por la justicia (...) del tenor siguiente:

Que ante mi (...) entre ernando del Leon vecino desta c(iudad) (...) acusante del una p(art)e y J(oa)n Martin, guitarrero, y Ana Lopez, muger del dicho Ernando de Leon e (...) Rodriguez y (...) Aguilar, vecinos desta c(iudad), rreos acusados de la otra.. Fallo atento los autos y meritos del prozesso desta causa que el dicho J(oa)n Martin con el tormento que le fue dado (...) los indicios que contra el abia de aber cometido adulterio que due acusado que debo de declarar y declaro no aber (...) mas por causas que allo me mueven y por la culpa que deste prozesso contra el rresultante debo de condenar y condeno en cinco alos de destierro precisos desta c(iudad) y su jurisdiccción el qual dicho destierro (...) como sea suelto de la carzel y prisión questa y no lo que carzel o pena de (...) publica y lo cumpliese doblado y le condeno en las costas deste prozesso justamente por mi tasadas y atento que esta causa se sigue contra los dichos Ana Lopez y (...) Rodriguez y (...) Aguilar ausentes en su ausencia y rrebeldia y no esta en estado de sentenciarse ni determinar rresuelbo e deniego e salvo del dicho Ernando de Leon contra los susodichos sin que les pare perjuicio.

El tenor desta mi sentencia e por esta definitivamente juzgando ansi lo pronuncio, declaro y mando, con acuerdo de asesor Juan de Segura Calderon, asesor, licenciado (...) la qual dicha sentencia por el dicho alcalde fue dada y pronunciado en la dicha villa de Torrijos a beinte y dos días del mes de noviembre del año pasado de mil y seiscientos y un años. De la qual dicha sentencia fue apelado para los dichos nuestros señores alcaldes ante los quales trajo y presento el prozesso del dicho pleito y por ellos visto dieron y pronunciaron sentencias en (...) grado de rrevista del tenor siguiente:

En el pleito que es entre Hernando de Leon, veçino de la villa de Torrijos acusador de la una parte y Juan Leon, veçino de la villa de Torrijos, acusador de la una

parte y Juan Martin, guitarrero vecino de la dicha villa y Juan Martin, guitarrero vecino de la dicha villa rreto acusado de la otra.

Fallamos: que Joan de Segura Calderon, alcalde mayor y el la villa de Torrijos que deste pleito conoçio en la sentencia definitiva que se dio y pronuncio de que por parte del susodicho fue apelado juzgo y pronuncio por ende debemos rrevocar y sentenciar que dicho alcalde hordinario y la damos por ninguna y de ningun haber y efeto y acion de justicia en la causa debemos.

Absolber y adsolbemos al dicho Joan Martin, guitarrero, de la instancia deste juicio y por causas que a ellos nos mueben le condenamos en las costas en esta causa y justamente fechas cuya tasación nos rreservamos y por esta nuestra sentencia (...) pronunciamos y mandamos. El licen(cia)do don Joan de (...) el licenciado bravo de Córdoba y Sotomayor, el (...) coronel del lugar la qual daba sentencia por los dichos n(ues)etros alcaldes fue dada y prunciada estando en audiencia publica en la villa de Medina del Campo, a diez y seis días del mes de abril deste presente año de mil y seiscientos y dos años, en el pleito que entre Hernando de Leon, vecico de la villa de Torrijos, acusador de la una parte y Joan Martin, guitarrero, vecino de la dicha villa rreto acusado de otra.

Fallamos que la sentencia absolutoria en este pleito, causada y pronunciada por nos los alcaldes del crimen del rrey n(uestr)o señor en esta su corte y chancilleria de que por parte del dicho Hernando de Leon fue suplicado en denmendar y para ello atento los nuevos autos ante nos fechos y presentados la debemos rrevocar y rrevocamos y damos por ninguna y de ningun valor y efeto y aciendo justicia condenamos al dicho Joan Martin, guitarrero, en destierro desta corte y (...) con las cinco leguas alrededor dy de la dicha villa de Torrijos y sus términos y jurisdiccción por tiempo o espacio de quatro años cumplidos primero siguientes lo qual saya cumplir dentro del tercero dia primero como sea rrequerido y lo guarde y cumplira y no (...) so pena de lo cumplir doblado y por esta n(uestr)a sentencia, etc...

Nueve días del mes de agosto de mil y seiscientos y dos años el (...) Bravo de Córdoba y Sotomayor (...) coronel de lugar (...) Luis de Mercado, etc (...).

**Documento número 11, Proceso criminal de Antonio Policeto, (Antonio Lovera),**  
**guitarrero, contra Jerónimo Vallés y otros.1626.**

**Archivo Histórico Nacional**

**ES.28079.AHN/1.2.9.5.4.5//UNIVERSIDADES,306,Exp.16**

(Fol. 1 rto.)

Criminal de 1626  
Al fiscal de la Audien(ci)a.  
Con  
D. Gmo. De Valles e consortes e hijos  
Con Francisco Ortiz.

(Fol. 1 vto.)

Primer documento:

En 9 de hen (*ero*) 1626.

(El expediente se inicia con una carta de Antonio Miguel Reganon, en nombre de D. Jerónimo de Vallés, D. Jusepe de Villalobos. En ella se solicita que les tomen confesión y los liberen por considerar que no tienen culpa ninguna.)

(Fol. 2 rto.)

En la audiencia de Alcala de Henares, en catorce dias del mes de diz. De mill y seiscientos yv vte y seis años, su mddes Doctor don Gaspar de Alfaro, Rector de la Unibersidad desta dicha Vº. declaro que a su noticia es benido que al guitarrero estavº unos estudiantes sussudichos (sic) sobre una guitarra an tenido pesadumbre y de la dicha pesadumbre los dichos estu(diant)es firieron al dicho guitarrero que para que se aberigue la verdad y castigar los culpados mando se aga informacion y se le tome a el herido la confe(si)on y resultando culpados, qualquiera de los alguaciles desta Unibersidad los prenda para las dili(gen)cias desta caussa. Di com(unicaci)ones en forma a Antº Ros de Medrano para que se Notff. Por justas ocupaciones de (...) y ansi lo proveyo.

Fdo.: Gaspar de Alfaro.

Fdo.: Item, Justº de Leon.

(Fol. 2 vto.)

En la Vª de Alcala de Henares en catorce dias del mes de diz de mil y seiscientos y veinte y seis años, Antonio Ros Medrano, Alguacil desta Unibersidad fue en cassa de Ant. Lovera, guitarrero, Vzno desde Vª y le allo vestido ençima de una cama al perecer herido en la caveza del qual rescibio juramento en forma de Dios y le ico (sic) de dezir

verdad y preg. dixo el dicho Antonio Ros que quien le a erido que cuando e por que caussa . Dixo que lo que pasa es que dicho dia a cossa de las dos y media de la tarde, poco mas o menos, estando este declarante en su cassa llego un hijo de don Gabriel de Valles?, que se llama don Geronimo y le dixo a este declarante que una tiorba que le avia hecho no estaba bien acavada y a su gusto que fue por ella porque no estava (...) de ytalia y este declarante le respondio que aquello hera suyo, que no se podia vender si no es a quien lo mandase hacer que pues acia mas de un mes que la tenia en su cassa porque no le abia dicho que no la queria recibir e a esto le (Fol. 3 rto.) respondio el dicho don Geronimo que abia de tomar la dicha Tiorba aunque le pessase y sino se abia de llevar quantas guitarras ubiese en su cassa y este declarante le respondio que no se las llevaria a lo qual el susodicho coxio una guitarra y le quiso dar con ella y este declarante se desbio y estando en esto vinieron en compañia del dicho Geronimo y se allaron presentes a todo lo susodicho don Dº. de Villegas, un hijo del Castillejo, un hijo del thesorero Villalobos y entre todos aunque detubieron al dicho don Geronimo, no le pudieron detener y saco el hijo del dicho thesorero un cuchillo de monte y le dio a este declarante una herida en la caveza en el lado izquierdo de que le salio mucha cantidad de sangre y le corto cueros y carne.

Preguntado si se quiere querellar del dicho don Geronimo y el hijo del thesorero Villalobos que los demas que parescieren culpados, dixo que tan solamente se quiere querellar de los susodichos (...).

Antonio Policeto.

Item Justo de Leon.

(Fol. 3 vto.)

#### Informacion de Fcº

En la Vª. de Alcala de Henares en catorce dias del mes de diciembre de mill y seiscientos y veinte y seis años estando en la par de escolastica dicha unibersidad en pressencia de Antonio Ros Medrano Alguacil de dicha Unibersidad serecio juramento (...)en forma de Dios a Juan del Castillejo estudiante en dicha Unibersidad y abiendosele dicho y preguntado al tenor de la causa del proceso, dixo que lo que sabe y passa es que oy dicho dia a las dos y media de la tarde poco mas o menos, viniendo a lecion a la dicha Unibersidad se passo por cassa de Antonio Lobera guitarrero ..desta dicha Vª. y vio en ella a don Geronimo de Valles , estudiante en dicha Univ. y le pregunto que aces aquí y le dijo a este testigo que no acia nada a lo qual respondio este tº bamonos a pasear por ay el qual dicho don Geronimo dijo que se fueran para se fueron acia la dicha Unibersidad (...) y este tº se quedo y oyendola que el dicho don Geronimo se fue por aculla a paseary no bio ni oyo ni entendio cosa de lo contenido en las (...) del proceso y la verdad para el juramento que sostiene y el dicho dize ser de hedad de dier y ocho años poco mas o menos.

Antonio Ros de Medrano

D. Frco (ilegible)

Joan de Latorre, nº.

(Fol. 4 rto.)

(...) en presencia del dicho Antº. Ros se dio juramento por ..en forma de Dios de don Diego de Villegas, estudiante en esta Unibersidad y presso en la dicha carcel y habiendo preguntado del tenor de la causa del proceso contenido en el dice que oy dicho tº (testigo) a cossa de las dos y media de la tarde poco mas o menos passando presto por cassa de Antonio Lovera, guitarrero, Vº (vecino) desta Vª (villa) que vije junto a la calle de los libreros, bio estar en ella a don Geronimo de Valles, estudiante descutiendo? con el dicho guitarrero y con otros estudiantes que no sabe quien son y yendose (...) adelante pregunto a los dichos estudiantes que es esto pareciendole que avia sido dicho a lo qual le respondieron que no era nada y ansi se fue y no save ni a oydo dezir cossa (...)de proceso por que dicho (...)verdad para el juramento que tiene y el testigo dijo ser de hedad de quince años poco mas o menos.

Antonio Ros de Medrano

D. Diego de Villegas

Ante mi, Juan de Latorre, nº.

(Fol. 4 vto.)

En la dicha Vª de Alcala de Henares, en el dicho dia, mes y año dichos su mcedees Doctor don Gaspar de Alfaro, Rector de la Universidad desda dicha Vª. abiendo visto estos autos declaro que mandava yn mando se despache m(andamien)to de priss(io)n contra los dichos hijos de don Gavriell de Valles y tesorero Villalobos y se traigan pressos a su carcel escolastica para que se prosiga en las delas digencias desta caussa y ansi lo manda.

Firma de don Gaspar de Alfaro.

Item (ilegible).

Nota en el margen izquierdo: Priss(i)on

En dicho dia el dicho Antonio de Ros y de Medrano prendio al hijo del tesorero Villalobos que se llama don Joseh de Villalobos y le pusso en la carcel y le entrego al alcaide de la dicha

Antonio de Medrano

Item Justo de Leon.

(Fol. 5 rto.)

Declaracion del cirujano.

En la villa de Alcala de Henares en el dicho dia, mes y año, dichos su mcedees Doctor don Gaspar de Alfaro Capata Rector de la Unibersidad desta dicha Vª. en

prosecucion desta caussa rescibio juramento del forma de Dios de Luis Debra, cirujano V(e)z(ino) desta dicha V<sup>a</sup> que curo la gerida a Ant<sup>o</sup>. Lobera guitarrero el qual prometio de decir verdad.

Preguntado declaro que a bisto a el susodicho curandole tres heridas dos en la caveça y una en un dedo de la mano las quales parecen ser con cossas cortantes por ser dos en la caveça le paresce que por los peligros que pueden benir y accidentes son de peligro y esto declaro debaxo del dicho juramento y lo firmo y su md de es.

Firma de don Gaspar de Alfaro.  
Luys Debra.

Item Justo de Leon.

En la dicha V<sup>a</sup>. de Alcala de Henares en el dicho dia mes y año dichos para proseguir en esta caussa su mcdees Sr. Rtor. Rescibio juramento en forma de Dios del bachir Damian Xil de Valles, natural de la V<sup>a</sup> de Coba Rubia

(Fol. 5 vto.)

Y esta de presente en esta dicha V<sup>a</sup>. en cassa de don Gavriel de Valles, Vz. de ella el qual despues de aver jurado y siendo preguntado por el tenos desta caussa, declaro por lo que passava y passa que el dia contenido en la caveça de processo, este tº. salio de su cassa con don Geronimo y don Luis de Valles hermanos estu(diant)es esta unibersidad y binieron a la calle de los libreros estando en cassa de un guitarrero que se llama Ant<sup>o</sup>. Lobera y el dicho don Geronimo le dixo que una tiorba que le avia hecho no estava bien acavada que la tomasse y le diese su dinero a lo qual respondio el dicho guitarro (sic) que la tomaria y cobraria del susodicho lo restante del concierto de la tiorba y el dicho don Ge(roni)mo dixo que se llevaria todas las guitarras a lo qual el dicho Ant<sup>o</sup>. Lobera respondio que se abia de llevar el y el dicho don Ger(on)mo le dixo que ablase bien por que sino se lo enseñarian y el dicho guitarro (sic) le respondio que a de enseñarle a el un puerco, a la qual respuesta, el dicho don Ger(on)mo fue a tomar una guitarra para darle con ella y este declarante le detubo y se fueron acia el mercado y por adelante a la unibersidad desta V<sup>a</sup>.

(Fol. 6 rto.)

Preguntado que personas yban mas que los dos hermanos en compañía este tº. dixo que nadie. Preguntado que otras (...) se allaron en las dependencias declaro que abia otros estudiantes que no los conocio por que a poco tiempo destar en esta (...).

Preguntado si ssasse que saliesse herido el dicho guitarro de la dicha pendencia, dixo que no lo ssasse mas que despues aca ssasse lo esta en la caveça.

Preguntado ssi ssasse u oido decir que don Joseh de Villalobos este fue quien firio a dicho guitarrero, declaro que no lo ssasse ni lo a oido decir y que sucedió la dicha pendencia entre dos y tres del dicho dia.

Preguntado si el dicho don Luis de allo presente en la dicha dependencia dixo que no porque se avia venido a escuela.

Preguntado si el dicho don Ger(oni)mo esta en cassa de su (...) dixo que anoche martes que se contaron (...) deste presente mes y que desde la dicha noche asta agora no se le ha visto mas y declaro ser la verdad por el juramento luego lo firmo dixo que es de edad de veinte y tres años.

Firma de don Gaspar de Alfaro.

(...) Damian Gil de Valles.

Item Justo de Leon.

(*Margen izquierdo*) Autos.

En la Villa de Alcala de Henares, en diez y seis dias del mes de diz(iembr)e de myl seis.y vte. y seis años su md dees don Gaspar de Alfaro Capara, Rtor de la Unibersidad desta dicha V<sup>a</sup>. dixo que mandava y mando que por justas ocupaciones que su md. Tiene de presente (...) y cometio las diligencias desta caussa asta que su md. otra cossa provea o mande al Doctor don P<sup>o</sup>. de Quiroga y Moya de su insigne colegio y su acensor que para las diligencias que se ofrecieren su md. le da cumplida ...etc.

(Fol. 6 vto.)

En la V<sup>a</sup>. de Alcala de Henares en diez y seis dias del mes de diz. De mil y seisc. y vte. y seis años, el Doctor don P<sup>o</sup>. de Quiroga y Moya, colegial del insigne del señor sant Ydelfonso de la Unibersidad desta dicha V<sup>a</sup>. Por horden del Sr. Rector della fue en cassa de Ant<sup>o</sup>. Policeto, herido para le ratificar en su confesion de el qual recibio juramento en forma de Dios y le ico (sic) de decir verdad y abiendose leido la dicha su declaracion dixo que el contenido en su declaracion es la verdad y en ella se afirma, ratifica y si es necesario la dize de nuevo y ademas de lo en ella contenido, le fue presuntado lo siguiente: si el dicho don Joseh de Villalobos y el hijo del Castillejo y don D<sup>o</sup>. de Villegas y don Joseh de Villalobos estavan eb sy casa como lo solian aacer otras veces al tiempo que quando llego el dicho don Ger(oni)mo que abiendo passado la pendencia las palabras que dichas tiene de que resulto, todos se volvieron contra este declarante para herille como lo ico el dicho don Joseh de Villalobos y que el hijo del Castillejo estu(diant)e que es llamado Juan de Castillejo saco una daga y que fue a dar con ella a Ant(oni)a de Lara, mujer de este declarante y el dicho don Diego de Villegas tomo una guitarra y le dio a este declarante con el en la caveca y las espaldas y esto a pasado y no ssave otra cossa.

Preguntado quien estava presente de tiempo y quando sucedió la dicha pendencia, declaro que los que tiene declarados y un criado de don Gavriel de Valles y que podra decir Fran<sup>o</sup>. Sañez librero y esto dixo y declaro porque con la sangre que le corrio no conozio a nadie.

Preguntado si se quiere querellar de los dichos que le an herido y de los demas que parecieron culpados dixo que se querellaria y querello desde luego de dicho don Ger(oni)mo de Valles, don Joseh de Villalobos, don D<sup>o</sup>. de Villegas, don Juan de Castillejo y que pide y suplica al Rer. Desta Unibersidad los castigue

(Fol. 7 rto.)

conforme a las leyes destos reynos y que se declara mas en forma y daño de Dios salud y no firmo por no estar para firmar firmo los echos don Pº.

Don Pedro de Quiroga

Item Justo de Leon

En la dicha Vª. de Alcala de Henares, en dicho día, mes y año, dichos el dicho Doctor Don Pª. de Quiroga y Moya, en virtud de la dicha su comisión rescibida, jurament. en forma de Dios de Ant(oni)a (...) mujer del dicho Antonio Puliceto, la qual despues de aver jurado y siendo preguntada por el tenor desta causa declaron que lo que save y passa es que el dia contenido en la causa del processo que fue el catorce del presente mes y año estando el dicho su marido en su tienda llego don Ger(oni)mo de Balles, estudiante, y le dixo que fuese por aquella tiorba que tenia en su casa y pues abia tanto tiempo que se lo decia porque no estava a su gusto a lo qual respondio el marido desta testigo

(Fol. 7 vto.)

que el (...) por ella con que le diese lo que estaba debiendo della segura y el dicho don Ger(oni)mo le respondio que mejor seria se volviera la señal que le habia dado y sobre esto, el dicho su marido le respondio que le daria el dinero que en dicho tenia de presente y el dicho don Ger(oni)mo le dixo que si no se lo daba se avia de llevar las guitarras que tuviese en su tienda en la cave (za?) y luego el marido desta testigo quito las guitarras que estavan encima del mostrador para que lo las llevasse y el susodicho dio que le queria dar con ellas y saco una daga y se la tiro y en esto estava don Joseh de Villalobos hijo del tessorero Villalobos que estava de parte de la puerta afuera de la cassa desta testigo y saco un puñal y le dio un golpe en la caveza de que le corto cuero y carne y le salio mucha sangre y don Diego de Villegas que tambien estaba en cassa desta testigo quando llego el dicho don Ger(oni)mo como amigo suyo por ayudarle tomo una guitarra y le dio con ella un golpe al marido desta testigo asta que la acia (Fol. 8 rto.)pedaços en la espalda y le tiro y le espuesto? una daga aunque no le dio con ella y don Juan de Castillejo le (...) esta testigo otras el dicho su marido con una daga en la mano pa herilla o matalle y le irio en una mano que a no tenerle esta testigo entrara tras el dicho su marido a la sala y le diera de puñaladas dize salga el picaro dando muchas voces y sabe que de la dicha herida esta muy malo y a peligro en la cama y esto declaro ser la verdad y el juramento hecho en que se afirma y ratifica y no firmo por que dixo no ssaver y que quien se allo presente pueden decir muchos lacayo? De don gavriel de Valles Frnco Sañez librero y Con. Todriguez mesonero.

Don Pº. de Quiroga y Moya

Item Justo de Leon, nº.

(Fol. 8 vto.)

En la V<sup>a</sup>. de Alcala de Henares a dieciseis dias del mes de diciembre de mil y seiscientos vente y seis años para aberiguar de las eridas quesse dieron a Ant<sup>o</sup>. Lobera guitarrero vecino desta dicha V<sup>a</sup>. el Sr. Don Gaspar de Alfaro Zapata Rector desta Unibersidad por ssu persona y recibio juramento en forma de dios de Francisco de Soria estudiante y natural de (...) (...) despues de aver jurado y prometiendo dezir verdad en lo que se le fuere preguntado dijo que el lunes pasado este presente mes que se contaron catorce estando este testigo a la bentana de su cassa que esta enfrente de la de dicho Ant<sup>o</sup> guitarrero bio este testigo como mucha gente a su puerta y bido que en cassa de dicho guitarrero salian con dagas desnudas en las manos don Diego de Villegas, estudiante, y otro estudiante bermejo que no sabe como se llama mas de que bibe en la calle de (...) y que si este testigo le (...) reconozer (...) loco que salio de la dicha cassa a un ijo de don Gavriel de Valles que lo le sabe el nombre el qual no le bido sacasse ninguna cossa en las manos y ansi mismo (...) otros estudiantes que no conozio.

Preguntado que sabe (...) al dicho Ant<sup>o</sup>. guitarrero (...) una erida que tiene en la cabeza y otra en la mano dijo que no ssave que le hiriese ni tuviesse palabras de pessadumbre con el, mas (...).

Dijo ser de edad de vente y un años poco mas o menos y no le tocan ninguna de las generales (...).

Firma ilegible

Francisco ( ilegible)

Item Justo de León.

En la dicha V<sup>o</sup>., en el dicho día mes y año dichos, el Sr. Rector recibio juramento para la dicha informacion de Pedro Gutierrez, estudiante, natural de Guadalajara, (..),

(Fol 9 rto.)

En qual, despues de aber jurado en forma debida declaro y prometio decir verdad en lo que le ssea preguntado. Dijo que conoce a Antonio Lobera, guitarrero, vecino desta Villa que bibe frontero de la cassa de Bartolomé Ortega a donde de presente bibe este testigo el qual sabe que estando el dicho en su aposento este lunes passado que se contaron catorce de este presente mes oyo un ruydo de pessadumbre (...) al qual se pusso a la bentana para ver lo que era y bio este testigo que de cassa de dicho guitarrero salian con dagas en las manos don Diego de Villegas, estudiante, vezino desta Villa y otro estudiante en su compañia de asta diezyocho años poco mas o menos a quien no conoziera este testigo si le be y este testigo preguntó a otros estudiantes quien era y le dixeron que era un ijo de don Gavriel de Valles y que aunque este testigo bio otros estudiantes no los conocio ni ssave quienes eran.

Preguntado si ssabe quien fue destos estudiantes quien firio al dicho guitarrero, dijo que el no ssabe quien (...) de que el dicho guitarrero ssalio de su cassa (...) del colegio mayor y que no ssabe quien le yrio en ninguna manera que esta es la verdad y para el juramento suyo y dijo ser de edad de vte y cuatro años poco mas o menos y lo firmo.

Firma liegible.  
Pº. Guitierrez.

Item Justo de León.

En la dicha V<sup>a</sup> de Alcala, en el dicho dia, mes y año, el dicho Sr. Rector recibio juramento en

(Fol. 9 vto.)

Forma debida de Nicolas Garcia, estudiante, natural de la villa de Cobeña (...) del qual despues de aver jurado en forma debida (...) y prometio decir verdad en lo que le sea preguntado dijo que conoce a Antº. Lobera, vecino desda V<sup>a</sup>, guitarrero en ella, que bibe frontero de cassa de Bartolome de Ortega a donde bibe este testigo el qual sabe que el lunes passado, que sse contaron catorce deste mes de diciembre vido este testigo que en cassa de este guitarrero uvo una pessadumbre y que no ssabe este testigo que personas eran de ella, solo ssabe que estaban armados a la puerta de dicho guitarrero don Diego de Villegas, estudiante y vecino desta villa y otro estudiante que se decia ser yjo de Castillejo con dagas en las manos desnudas y ansi mismo vio salir al dicho guitarrero erido en la cabeza de su cassa. Preguntando este testigo a otros estudiantes quien avia herido al dicho guitarrero, dixeron que quien le avia erido era don Geronimo de Valles, estudiante.

Preguntado si conoce al dicho don Geronimo del Valles, si le vido en la dicha pendencia con algunas armas, dijo que lo conoce muy bien y que le bido este testigo que se apartaba de la puerta del dicho guitarrero y otros estudiantes que no conocio, se apartaban, pero este testigo no le vido armas al dicho don Geronimo en las manos ni ssabe quien fuese quien yrio al dicho guitarrero ni (...) con perssona alguna mas de las dichas y esto es la verdad para el juramento suyo y dijo ser de edad de diecinuebe años poco mas o menos y lo firmo.

Firmas.

En la dicha Vº, en el dicho dia, mes y año, el Sr. Rector por su persona recibio juramentoen forma debida del licenciado Juan de (ilegible). (Fol. 10 rto.) estudiante en esta unibersidad y natural de la villa de Ribatajada del qual, despues de aver jurado y prometido dezir berdad en lo que le sea preguntado, dijo que conoce a un guitarrero que bibe frontero de las cassas de Bartolome de Ortega a donde de presente bibe este testigo y sabe que este lunes passado que se contaronh catorze dias de este presente mes oyo y bio una pendencia en cassa del dicho guitarrero y que no bio entre quien fuesse la pendencia y lo ssabe este testigo por lo aber oydo decir que fue la pessadumbre que hubo entre el dicho guitarrero y don Jeronimo de Balles y otro estudiante bermejo, yjo del Castillejo, estudiantes y vecinos desta V<sup>a</sup>, los cuales bio este testigo de su ventana y a que sacavan la dependencia con dagas desnudas en las manos, pero no ssave este testigo que ninguno de ellos ubiese erido al dicho guitarrero.

Preguntado si bido en la dicha pendencia otros estudiantes, dijo que bido mucha gente y que de toda no conocio mas que a don Diego de Villegas, estudiante y vecino desta Villa, al qual, ni ssave si fuesse de los de la pendencia.

Preguntado si ssave si el dicho guitarrero esta erido, dixo que si, porque este testigo le vido salir luego erido en la cabeza, que se iba a quejar al dicho Rector, pero no sabe quien le yrio ni lo ha oydo decir y esto ssave y no otra cossa ninguna de lo que se le ha preguntado para el juramento suyo. Dijo ser de edad de veinticinco años poco mas o menos y lo firmo.

Firmas.

(Fol. 10 vto.)

En la Villa de Alcala de Henares an diez y siete dias del mes de diciembre de mil y seisc. vte. y seis años, su md dees, don Gaspar de Alfaro Capata, Rtor, de la Unibersidad de esta V<sup>a</sup>. , abiendo visto etos autos, declaro que mandaria y mando se de despachamiento de prisión contra los dichos don Juan de Castillejo y don D<sup>o</sup>. de Villegas, estudiantes, sobre lo contenido en esta caussa y se le de al dicho Ant<sup>o</sup>. Lobera que si algo quiere pedir a los susodichos lo pida y demande ante su md que le guardara justicia y ansi lo mando.

Firmas.

(Margen izquierdo); Dilixencias.

En el dicho dia, mes y año dichos, el dicho Ant<sup>o</sup>. Ros de Medrano, (...) desda Unibersidad, en cumplimiento del dicho auto en conpañia de mi le persente notificacion. Busco a los susodichos en sus casas y otras y las secretas y no pudieron ser avidos de lo que doy fe y lo firmo.

Firmas.

(Fol. 11 rto.)

En 18 de diciembre de 1626

Admitese en (...) lugar (...) y de mas informacion y lo (...) por su mandato se cumpla.

El Lcdo. Ruiz Guillen, en nombre de Ant<sup>o</sup>. Policeto violero, vecino desta villa en aquella (...) paresco ante V. Md. y me querello criminalmente de los que parecieren culpados y contando el cassio digo que el lunes passado que se contaron catorce dias del presente mes de diciembre, estando siempre en su casa quieto y pacifico sin (...) ni cosa (...) , salvo y seguro, llegaron a su cassa unos estudiantes que dizan fueron don Sebastian de Villegas y dos hijos de don Gavriel de Valles y un hijo de Bartassar de Villalobos, todos subditos de V.M. y le hizieron a (...) muchos y muy mal instrumentos y le rompieron media cabeza y una herida muy grand en una mano de manera que esta muy (...) de muerte.

A V.M, pido y suplico que abida ynformacion que ofrezco la que baste de (...) para la causa y condene los sussodichos con las mayores penas en que hiciesen

prendido (...) mandando los prenda, que estando presos (...) querellar mas en forma (...) pido justicia, etc (...).

(Fol. 11 vto.)

Que se le admite la querella en (...), a lugar que mas informacion y lo proveido por su md se cumpla (...) en Alcala en dieziocho de diz. De seisz. y vte, y sietre años.

Justo de Leon.

(Fol. 12 rto.)

(Contiene carta de poder que no transcribimos. Antonio Policeto apodera a Fernando Ruiz de Guillen como procurador de la causa).

(Fol. 12 vto.)

En 9 de enero de 1627.

Ante mi Reganon en (...) de don Geronimo de Valles, y don Lope de Villalobos y don Juan de Castillo y don Diego de Villegas estudiantes en esta universidad y puestos a pedimento de Antº. Policeto, violero y vezino desda villa sobre las eridas que dizen le dieron mis partes a V md. suppco. Atento esta la parte apartada como consta deste apartamiento que presento con el juramento neçessario, les mandaremos (...) a prission o por lo menos con una fianza atento (...) pido justicia justa.

Antonio Miguel de Reganon.

A continuación se nombra fiscal a Antonio Ros de Medrano, no se transcribe.

(Fol. 13 rto.)

Aceptaciónde Ros de Medrano de su nombramiento como fiscal, no se teanscribe.

(Fol. 13 vto.)

Contiene la querella de Antonio Policeto, violero, contra Jerónimo de Vallés, Juan del Castillo, Jusepe de Villalobos y Diego de Villegas, no se transcribe por redundar e incluir formalidades jurídicas.

(Fol. 14 rto.)

Informe del cirijano, acreditando que las heridas han sanado y Antonio Policeto está fuera de peligro.

(Fol. 14 vto.)

Confession de don Geronimo del Valles.

En la V<sup>a</sup>. de Alcala de Henares, en trece dias del mes de henero de mill y seis. y vte. y siete años, yo, el presente Not, en cumplimiento del auto del Sr. Rector desta Universidad fui a la carçel escolastica della e ice parescer ante mi al nuestro presso por esta caussa del qual rescibi juramento en forma de Dios y se le iço de decir verdad y se le pregunta lo siguiente:

Primeramente como se llama, que hedad y oficio tiene, donde es natural. Dixo que se llama don Geronimo de Valles y nartural desta villa y estudiante en esta Unibersidad de hedad de diezyocho años.

Pregunt. si conoce a Ant<sup>o</sup>. Policeto guitarrero, vecino desda V<sup>a</sup>. dixo que le conoce.

Pregunt. si es berdad que este confesante le dio hacer y concerto con el dicho Ant<sup>o</sup>. Policeto que le hiciese una tiorba y en señal le dio cierta cantidad de dineros el cual la iço y se la entregó a este confesante acavada. Dixo que es berdad que este confesante le dio acer dicha tioba y le dio señal pa ello le (...) otro instrumento diferente de lo concertado.

Preguntado si es berdad que en catorce dias del mes de diz. Del año pte de seis. vte ys seis este confesante fue en casa del dicho Ant<sup>o</sup>. Policeto a cossa de las dos del dia y con enoxo y colera le dixo que tomase su tiorba porque no estava acavada conforme se abia concertado el qual respondio que lo estaba que no la abria recibir a lo qual este confesante le dixo que la tomase donde no se le llevaria las guitarras que avia en su tienda u las aria pedaços. Dixo que es berdad que el dicho dia llego en casa del dicho Antonio Policeto y le dixo tomase la dicha tiorba por no estar acabada a su gusto pero que no le dixo lo demas que se le pregunta.

Preguntado si es berdad que este confesante con el enoxo que llevaba con el dicho Ant<sup>o</sup>. Policeto por no le aberle hecho la dicha tiorba como estaba concertado a conpaña de don D<sup>o</sup>. de Villegas, don Juan Castillexo y el hijo de Baltasar de Villalobos, estudiantes, fueron a casa del susodicho y con poca ocasion enpezaron a reñir con el y este declarante le (...) dos o tres guitarras y no contento con lo susodicho metio mano a una daga e un puñal que para dicho efeto llevaba y le dio a dicho Ant<sup>o</sup>. Policeto una cuchillada en la caveça y otra en la mano y le corto cuero y carne y le salio mucha sangre. Dixo que niega aber dado las heridas que se le preguntan por no llevar mas ninguna y que los dichos estudiantes no yban en su compaňia sino que estaban verca de la cassa del dicho Policetoy no ssabe ni lo a oido decir que quien le yriesse y con esto este confesante se fue al colegio mayor desta V<sup>a</sup>. y no passo otra cossa, no le quebro las dichas guitarras sino que el suso dicho las iço caer y esto es lo que passa y no otra cossa para el juramento hecho y lo firmo

Don Jeronimo de Valles y Arles

Item Justo de Leon

En la V<sup>a</sup>. de Alcala de Henares, en el dicho dia, mes y año, yom, el presente notario, en cumplimiento del dicho auto, rescibi juramento (Fol. 15 rto.) en forma de Dios de don D<sup>a</sup>. de Villegas. Estudiante en esta Unibersidad, el qual, despues de aver jurado (...), preguntado, dixo que este declarante tiene hecha su declaracion en esta

causa la qual pidio se le lea y muestre e por mi, el presente ntº. Le fue leydo y mostrado y abiendole oido y entendido el dixo que lo que dicho tiene es la verdad para el juramento fecho y en ella se afirma y ratifica y si es necss. lo dice de nuebo. El dixo que es de hedad de quince años y lo firmo.

D. Diego de Villegas.

Item Justo de Leon.

En la Villa de Alcala de Henares en diez y ocho dias del mes de henero de mill y seis. vte. y siete años, yo, el presente not, en cumplimiento dl auto del Sr, Rtor, desta Universidad y le parece ante mi a un estudiante presso or esta caussa del qual rescibi juramento en formade Dios y se lo iço de decir berdad se le

(Fol. 15 vto.)

Pregunto lo siguiente:

Primeramente como se llama y de donde es natural y que hedad tiene, dixo que se llama don Juan Castillexo y es estudiante en esta Unibersidad de hedad de diez y siete años y que este declarante tiene dicho otra declaracion en esta caussa la cual pidio se lea y muestre e por mi el not. le fue leida y mostrada y abiendolo oido y entendido dixo que lo que en ella esta escrito pare el juramento (...) en ello se afirma y retifica y lo firmo.

Don Juan de Castilexo

Item Justo de Leon.

En la Villa de Alcala de henares, en dicho dia, mes y año dichos, yo el presente not. en cumplimiento del auto del Sr. Rtor. Comparecio ante mi un estudiante que dixo se llama don Joseph de Villalobos y es natural desda Vª. de hedad de diez y ocho años poro mas o menos, rescibi juramento en forma de dios y le luico de decir berdad, siendo preguntado por el tenor desta caussa dixo que lo que ssave y passa es que(...) contenido en la causa del processo viniendo este tº. por la calle de los libreros estando pa (ra) escuela junto en cassa de Antº. Lobera guitarrero bido a mucha xente y este tº. por ssaver o que era llego a la xente y lo pregunto y no le supieron dar razon y como no le importava sse passo de largo y despues aca no lo a savido quien yriesse al dicho Antº. Lobera y esta es la verdad para el juramento suyo y lo firma.

D. Joseph de Villalobos.

Item Justo de Leon.

(Margen izquierdo): Auto

En la Villa de Alcala de Henares en diez y nuebe dias del mes de henero de mill y seis y vte y siete años su md des don Gaspar de Alfaro Capata, Rtor. de la Unibersidad desta dicha Vª. abiendo visto (Fol. 16 rto.) estos autos y las confesiones que por el se an

tomado, dixo que mandava y mando dar (...) dellos autos Ros de Medrano fiscal en esta caussa para que a la pri(er)a aud. Les ponga acussacion y ansi lo proveyo y (...) firmo.

Firma ilegible

A continuación, siguen varios autos de prueba (...)

Visto

FFallamos atento los autos y (...) desta caussa que debemos cerrar y condenarmos a los dichos don Ge(roni)mo de Valles, don Dº. de Villegas, don Juan de Castillejo, don Josef de Villalobos, por la culpa que contra ellos resulta en trescientos mrs a cada uno que aplicamos mitad gastos de (justicia?) y la otra mitad al fiscal y obras pias y en las costas cuya tasaçion (...) y por esa m<sup>a</sup> (...)

**Documento núm.: 12.- Ordenanzas de los violeros de Toledo, 1617**

**Archivo Histórico Municipal de Toledo.**

**Fondo Histórico, caja núm. 1769.<sup>2</sup>**

En el Ayuntamiento de la yperial ciudad de Toledo, diez y seis días del mes de enero de mil y seiscientos y diez y siete años, estando junta la ciudad en la sala de sus ayuntamientos como lo tienen de costumbre, yo Ambrosio Megia, scrivano mayor de los ayuntamientos, ley a la ciudad una petición de Rodrigo de Aylon y consortes, maestros de aacer viguelas, juntamente con ciertos cappitulos y ordenanzas, que todo ello es del thenor siguiente:

Rodrigo de Aylon, Francisco Rodríguez, Miguel Puche, maestros de hacer viguelas, decimos: que para el buen usso y ejercicio del dicho arte y oficio, es necesario hacer y que se hagan hordenanzas por donde se ayan de regir los maestros y oficiales del dicho oficio en la labor y fabrica de las cosas tocantes a el, de manera que la republica no reciba daño, para cuyo efecto emos echo los capítulos que presentamos, de que pereze combendra hacer hordenanzas. Pedimos y suplicamos a V.S. mande ver los dichos capítulos y conforme a ellos hacer hordenanzas Mandando que se ynbie a el Real Consejo a pedir confirmación dellos y que en el ínterin se guarden y executen e que se pregonen para que venga a noticia de todos, en que se ara justicia que pedimos, etc. Francisco Rodriguez, Miguel Puche, Rodrigo de Aylon (*Rubricados*).

**CAPITULOS SE QUE SE AN DE HACER HORDENANZAS PARA EL BUEN USSO Y EGERCICIO DEL ARTE DE BIGUELEROS, QUE SE AN DE GUARDAR POR LOS MAESTROS Y OFICIALES QUE UBIERE EN ESTA CIUDAD DE TOLEDO.**

Primeramente, porque conviene que los que ubieren de ser maestros y tener tienda del dicho oficio sean abiles y suficientes, se hordena y manda que ninguno pueda tener tienda del dicho oficio sin que sea exsaminado y tenga carta de exsamen del, y que se le de carta de exsamen, o de saber hacer los ynstrumentos siguientes:

Lo primero, tres instrumentos, que son una biguela llana, de sus hordenes, con sus tamaños, reglas y compases; y se entiende que para hacerla a de hacer primero el molde de papel y lo ha de hacer en presencia de los behedores y exsaminadores, y para averlo de hacer no a de tener si no un cuchillo delante y compas y regla y un cartabon y no ha de usar de patrón, sino por lo que supiere del dicho arte.

Ytem que este instrumento a de llevar veril y plantila de hebano con un laço de box de treinta y seis.

Yten que a de hacer un arpa de dos ordenes con costillas y braço y cabeza de nogal, todo con perficion.

<sup>2</sup> Reproducimos la primera transcripción completa de estas ordenanzas, en SÁEZ SÁNCHEZ, Emilio, “Ordenanzas de los gremios de Toledo”, en *Revista de Trabajo*, núm. 5, mayo de 1947. El documento fue enviado amablemente por el Archivo Municipal de Toledo, a petición de Fernando Marín. Agradecemos a ambos su cortesía. Complementan las publicadas por Romanillos en su diccionario de violeros tantas veces citado, incluyendo su interesante tramitación administrativa.

Yten que todos los agujeros que a de llevar la cabeza de la dicha arpa para poner las clavijas, los aya de haçes delante del exsaminador y behedor y para hacerlos no a de hacer señal alguna por donde se rrija, sino que lo a he hacer a ojo.

Yten que a de hacer un violin tiple de los que se usan, y a de dar trazados los demás que faltan para el juego entero que son tiple, tenor, contralto y contrabajo.

Ytem que para hacer los tres instrumentos se le ha de dar de termino seis meses y los a de hacer en casa del exsaminador y no de otra manera.

Yten que las tiendas que no uvieren estado año y dia abiertas se cierren y no pueda usar del arte sin ser exsaminado y que no pueda hacer ninguna cossa que no fuere para maestro del dicho arte.

Yten que si alguna cossa hiciere que no sea para algún maestro, se le denuncie y pague mil maravedís de pena por tercias partes, juez y denunciador y muros de Toledo, y si se rencidiere en ello pague dos mil maravedís de pena, repartidos como dicho es y treinta días de carzel.

Ytem que cualquiera viguela de cualquier calidad que sea, lleva la madera vieja que es suelo y cuello de pino con tapa de pinavete y no de otra madera alguna, baya adorrada por la parte de adentro con tres lienços en cada costilla de quatro dedos de largo, pena de mil maravedís lo que en contrario desto se hiciere, aplicados según dicho es.

Ytem que ninguna biguela que se hechare tapa nueva no a de quedar cossa alguna de la tapa que aya tenido vieja, sino sea toda en un pedazo.

Yten que la biguela que llevare veril a el rrededor del lazo, lleve puntos y plantilla de ebano.

Yten que si alguno trujere viguela de evano para que le hechen tapa, que se le heche de pino y con laço de box y no de pergamo.

Yten que todos los oficiales que se ubieren de exsaminar tengan quattro años de aprendices y dos de oficiales para poderse exsaminar, de que ayan de mostrar testimonio por ante scrivano, y no se admita de otra manera al exsamen.

Yten quel que fuere hijo de maestro se le exsamine de lo que supiere, con tal que no usse de lo demás hasta que sea exsaminado de todo.

Yten que si en alguna tienda haciendose visita se allare alguna cosa ynperfecta, por cada una de las cosas se le pene en mil maravedís aplicados, segun dicho es.

Yten que qualquiera mujer de maestro del dicho arte que enbiudare pueda tener tienda un año, y que pasado el dicho año la cierra y tenga un oficial exsaminado, con que teniendole pueda tener las dicha tienda hasta que se casse otra vez.

Yten que la çibdad nombre en cada un año seniores regidores sobrebehedores como en los demás, los quales nonbren vehedores y tengan las demas preeminencias que en los demás oficios.

Y ansi presentados y vistos por la ciudad los dichos capítulos y ordenanzas, cometieron a los seniores Alonso de Herrera Nieto, regidor, y Alvaro d Sotomayor, jurado, vean las dichas hordenanzas con uno de los letrados de la dicha ciudad y den su parezer de lo que dello se debe hazer. Lo qual paso de conformidad. Ambrosio Mexia, escrivano Mayor.

Despues de o qual, en la dicha ciudad de Toledo a veintisiete días del dicho mes de henero del dicho alo, estando junta en la ciudad en la sala de sus ayuntamientos como lo tienen de costumbre, se leyó un perezer de los dichos señores comisarios, ques del thenor siguiente:

Los comisarios de V. S<sup>a</sup>. Con algunos de sus letrados, emos visto lo pedido por los maestros de violeros y de los capítulos que presentan para que se hagan ordenanzas, las quales parezen que convendrán y ser útil para esta republica que se hagan en la conformidad que (p.520) Se contiene en los dichos capítulos; y que fechas las dichas hordenanzas se ynvien al Real Consejo para que se confirmen. Esto nos pareze, V.S<sup>a</sup>. provea lo que fuere servido. Alfonso de Herrera. Alvaro de Sotomyor. El doctor Alonso Narbona.

Y visto por la dicha ciudad el dicho parezer, acordaron que se guarde y cumpla como en el se contiene y que las dichas hordenanzas de envíen al Consejo Real de Su magestad y se suplique las manden confirmar y sobre ello se hagan las diligencias necesarias. Lo qual paso de conformidad. Ante mi Ambrosio Mexia, escribano mayor.

Don Phelipe por la graça de Dios Rey de Castilla, de Leon, de Aragon, de las dos Secilias, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorcias, de Sevilla, de Cerdeña, de Cordova, de Corcega, de Murcia, de Jaen, señor de Vizcaya y de Molina, etc, a vos el nuestro corregidor de la ciudad de Toledo o buestro lugarteniente en el dicho oficio, que hordinariamente con vos se rredide, y a cada uno de vos, salud y gracia. Sepades que Juan de Belessar en nombre de los maestros violeros que rresiden en esa ciudad nos hiço relación, que para el buen gobierno del dicho officio y escussar que los que eran y adelante fuesen no vendiesen los ynstrumetos de musica falsos , se avian juntado en esta ciudad y avian echo con acuerdo del ayuntamiento della las hordenanças que presentaba con el juramento necesario, las quales eran útiles y necesarias para la rrepublica, como constava del pareçes del ayuntamiento, suplicándonos las mandásemos ver y confirmar para que en todo tiempo se guardasen y cumpliesen como en ellas se contenia o como la nuestra merced fuese. Lo qual visto por los del nuestro Consejo, mandaron que lo viese en dicho nuestro Fiscal, y abiendolo visto, pidió se hiciesen diligencias sobre ello y para ello se diese probission en forma, y fie acordado que deviamos de mandar dar esta nuestra carta para vos en la dicha razon, y nos tubimoslo por bien. Por la qual os mandamos que luego que con ella fueredes requeridos hagais juntar el Concejo y Ayuntamiento dessa dicha ciudad, según lo an de usso y costumbre, y asi juntos les mostréis y agais leer esta nuestra carta y las dichas ordenanças que nos serán entregadas, firmadas al fin dellas Xerez nuestro esribano de Camara de los que en el nuestro Consejo rresiden, y platiqeis y confirais con ellos cerca de lo en ella contenido, y si todos an por bien las dichas ordenanças que de suso se hacen mincion, y si ay alguna que lo contradiga y quien y por que causa, y recibáis los botos y contradiciones que sobre ello hubiere, y esto fecho, llamados y oydos los dichos maestros violeros y las demás personas a quien lo contenido en las dichas hordenanças toca, ayais ynformacion y sepáis si las dichas hordenanças son útiles y provechosas para

el efecto questan echas, o si ay alguna cossa que añadir y quitar en ellas y si las penas en ellas contenidas son justas y conviene que se moderen o acrecienten y apliquen conforme a ellas o a quien se devén aplicar, y si de confirmarse por nos se seguiría algun daño o perjuicio y a quien y como y por que causa, y de todo lo demás que os parezca se debe aber la dicha ynformacion, la qual, avida escripta en limpio, firmada, signada, cerrada y sellada en publica forma y en manera que haga fee, juntamente con los dichos botos y contradicções y buestro parecer dello que en ello se debe probeher y las dichas hordenanças, lo haçed dar y entregar a la parte de los dichos maestros violeros para que lo traigan y presenten ante los del nuestro Consejo, y por ellos visto, provean lo que sea justicia. Y no fagades ente al. So pena de la nuestra merced y de diez mil maravedís para nuestra Cámara, son la qual mando a qualquier escribano bos la notifique y dello de testimonio para que nuestro mandado. Dada en Madrid a seis días del mes de abril de mil y seiscientos y diez y siete años (*Siquen varias firmas, algunas ilegibles.*) Yo Juan de Xerez, scrivano de Camara del Rey nuestro señor la fiçe screvir por su mandado con acuerdo de los de su Consejo. (*Sello de plaza con el escudo real y debajo dos firmas ilegibles y medianas líneas, también ilegible.*)

Para que el Corredidor de la ciudad de Toledo haga las diligencias aquí contenidas a pedimento delos maestros violeros. Corregida.

En la ciudad de Toledo a honçe días del mes de abril de mil y seiscientos y diez y siete alos, yo Ambrosio Mexia, scrivano mayor de los ayuntamientos desta yンperial ciudad de Toledo, de pedimento del gremio de los violeros desta ciudad, ley e notifique la real probision ante desto scripta a el corregidor licenciado Gregorio Lopez Madera, del Consejo de su magestad, el qual la obedeció con el acatamiento debido e la veso e puso sobre su cabeza y mando se cumpla y execute en todo e por todo como en ella se contiene y que se notifique a su Consejo de la ciudad a sus ayuntamientos, para que se cumpla lo que por ella su magestad manda, y ansi lo proveyó e mando e firmo de su nombre, siendo testigos Felipe Baptista y Alonso Herrandez, vecinos de Toledo.

En la ciudad de Tolero, doce días del mes de abril de mil y seiscientos y diex y siete años, yo el scrivano yuso scripto, ley e notifique la Real provision ante desto scripta a el ayuntamiento desta ciudad, estando juntos en la sala de sus ayuntamientos como lo tienen de costumbre y aviendola oydo y entendido la obedeció y puso sobre su cabeza con el acatamiento devido y mando se cumple y execute como en ella se contiene, y que los señores Alonso de Herrera Nieto, regidor, y Albaro de Sotomayor, jurado, comissarios dese negocio, traygan su parezer de lo que se debe responder y se trayga para el primero ayuntamiento y se de celuda de convite para responder a la dicha real provision y esto respondieton siendo testigos Diego Sánchez y Pero Vilbao, sofiel, vecinos de Toledo.

(Siguen las declaraciones de seis testigos, presentados por el gremio para disponer sobre las ordenanzas con arreglo a lo mandado en la provision real).

Los comissarios de V.S<sup>a</sup>, con algunos de sus letrados emos visto la real probision que se a notificado a V.S<sup>a</sup> por parte de losmaestros violeros, sobre la confirmación que pretenden de las hordenanzas que se an echo del dicho oficio y ansi mismo emos visto las informaciones que se han hecho, y todo visto decimos que lo que se debe responder por V.S<sup>a</sup>. es que las hordenanzas que están echas y las penas en ellas puestas son justas y tales, que siendo su magestad servido de confirmar les sera mui util para esta ciudad, sin que de su confirmacion se siga daño ni perjuicio a persona alguna: y que las penas y

aplicacion dellas enlas dichas hordenanzas son justas y convinientes. Esto nos pareze. V.S<sup>a</sup>. provea lo que fuera servido. Alonso de Herrera. Alvaro de Sotomayor. EL doctor Alonso Narbona.

Despues de lo qual, en la dicha ciudad de Toledo a siete días del mes de agosto de mil y seiscientos y diez y siete años, estando junta la ciudad en la sala de sus ayuntamientos a la ora y segun lo tienen de uso y de costumbre, se leyó la dicha real provision como la tienen obedecida y mando se guarde el parezer dado por los señores comisarios como en el se contiene e con que la ciudad nombre sobreveedores y behedores como lo haze con lso demás officios y esto dieron por su respuesta a la dicha real provision.

Señor:

Por parte de los maestros del officio de los bioleros desta ciudad se presento ante mi una provision rreal de vuestra magestad , por la qual se manda haga ynformacion y otras diligencias acerca de la confirmación que los dichos bioleros pretenden en las hordenanzas que de nievo se an echo para el usso del dicho officio de los violeros; y aviendola obedecido con el acatamiento debido se notifico al ayuntamiento desta ciudad juntamente con las dichas hordenanzas y recevi seis testigos de ynformacion, músicos y peritos en el dicho officio, por cuyas dichas dipusiciones consta en pareze que las dichas hordenanzas son utilies y provechosas y las penas dellas justas y que dellas no resulta daño ni perjuicio a ninguna persona, y que ussandose de las dichas hordenanzas serán muy buenos y de provecho los instrumentos que conforme a ellas se hizieren, y aviendose visto en el ayuntamiento desta ciudad parescio, si que aya avido contradicion alguna, como todo consta e pareze mas largamente por la ynformacion y otros autos que ban con este de informe, a lo qual me pareze que siento vuestra magestad servido se podían confirmar las dichas hordenanzas para que se usse dellas. Viestra magestan lo mandara ver y proveer lo que mas convenga a su rreal servicio. Ldo. Gregorio Lopez Madera.

En la ciudad de Toledo, a veinte e seis días del mes de agosto de mil e seiscientos y diez e siete años, dio este parezer, y en el firmo su nombre el corregidor licenciado Gregorio López Madera, del Consejo de su magestad, alcalde de su casa y corte e corregidor e justicia mayor desta ciudad por su magestad, siendo testigos Rodrigo de Salamanca, Alonso Hernandez y Andres Martinez, vecinos de Toledo.

**Documento núm.: 13.- Herederos de Francisco de Ocaña, maestro guitarrero, 1640.**

Autos sobre los bienes de Francisco de Ocaña, guitarrero, natural de Jaén, vecino de Sanlúcar de Barrameda, hijo de Francisco de Ocaña e Isabel de Tejada. Falleció en Lima, con testamento. Albaceas: Juan de Bruas Guerrero y Gaspar Guerra, moradores en Lima. Heredera: Jerónima de Ocaña, vecina de Sanlúcar de Barrameda, su hija.

Bienes de Difuntos: Francisco de Ocaña

Archivo General de Indias.

**CONTRATACION, 546, N.5, 23 hojas.**

(Se transcriben solo algunos fragmentos de interés)

(Fol. 3.)

Fran(cis)co de Ocaña, maestro guitarrero, natual de la ciudad de Jaen, murió en esta ciu(da)d (...), dan por sus bienes en esta presente ocassion de Arm(ad)a quinientos y setenta y cinco pessos corrientes de a ocho para que en la ciudad de Sanlucar de Barrameda se entreguen a Geronima, niña que sserá de edad de trece años y se crio en la cassa del Juan ortelano de la guerta de Sto. Domingo de la dicha ciudad y fue su padrino Juan Marcelino, escr(va)no publico y dira (...) Lucia Muñoz, ermana del dicho difunto que bine en la d(ic)ha ciudad en cassa de Josseph de Alba

(Fol 3 rto., En el márgen izquierdo)

D. Carlos 575 ps. pa(ra) q(ue) se entreguen a niña (...) Hieronima de Ocaña (...) esta cassada con Juan Perez, cabo desquadra el que dio poder y licencia a la dicha Hier(on)ma, su muger para cobrar y ella dio poder al d(ic)ho licen(cia)do Luis Baptista.

(...)

(Fol. 7 rto.)

Jeronima de Ocaña, muger legitima de Fco. Perez, Cavo de esquadra de Guzmanes de la compañía del capp(itan) don Juan de la Ylarraga, una de las del tercio de galeones y armada de la guardia de las indias y en virtud del poder general y licencia que me otorgo para todos negoçios y causas digo que soy hija de Francisco de Ocaña, vecino que fue de la ciudad de Sanlucar de Barrameda el qual a mucho tiempo se fue a las Yndias donde estubo y murió y en su testamento me dexo como a tal su hija cierta cantidad de dineros que se traxo a Castilla y oy esta en la casa de la contratacion en la ciudad de Sevilla y para poder la cobrar y todo lo demas que me tocare y perteneciere de los vienes y herencia del dicho mi p(adre) y por legado den otra forma me conviene provar y adveriguar que soy hija del d(ic)ho Frco. de Ocaña y como tal en el tiempo que estubo en la ciudad de Sanlucar depues de yo naçida me crio, trató y alimento y fui comunmente tenida y reputada y despues que hizo ausencia a las indias de acudia todos los años con dineros para mis alimentos y necesidades como a tal su hija y asi mismo soy muger lejitima del d(ic)ho Frco. Perez...

**Documento núm.: 14 Informe sobre las ordenanzas de los gremios de la madera, 1780.**

**“Ordenanzas de los diez gremios de artesanos que en esta corte se dedican a labrar la madera, examinadas por los señores don Agustín de la Cana, don Francisco Antoyne y don Pedro Davout, remitida a la Sociedad de orden del Consejo por la Sala de los señores alcaldes de Casa y Corte y por el ilustre Ayuntamiento de Madrid”, en *Memorias de la Sociedad Económica, Tomo Segundo. Madrid, 1780.***

(Pg. 78.)

**Memorias, Ordenanzas de los maestros del arte de violeros.**

Si el mérito de las ordenanzas debe medirse por la antigüedad de ellas, ninguna de quantas hemos reconocido se aventaja á la de los maestros violeros y guitarreros de esta Corte. Teníanlas este gremio, según parece, antes del año de 1578, y subsistirían aun aquellas, á no haberse en algún modo descuidado su custodia, pero lo gravoso de los varios capítulos que comprendían: pérdida que por tanto se hace menos sensible, y en todo caso fácil de reparar, por la sabia providencia de los primeros autores . Hubieron estos de prever que los preceptos tecnicos (asunto verisimil (sic) de aquellos, como los presentes estatutos), estaban precisamente atenidos a las mudanzas que podía inducir la mayor perfección del gusto, ó la voluntariedad de los caprichos; y que de fixarlos por regla invariable podría quedar el gremio sin ocupación, ó virtualmente sin ordenanzas.

Deseosos de ocurrir al mal en su mismo origen, dispusieron desde el principio que los maestros sus sucesores pudieran alterar, añadir y quitar quantos artículos estimasen convenientes, sin que por ello se hubiese de estimar vulnerado lo substancial de la ordenanza: la qual así precabida, pudo en todos tiempos renacer, qual otro Fenix, de sus mismas cenizas.

Usando los maestros del gremio de la enunciada facultad, añadieron en el año 1695 á sus anteriores ordenanzas diez y seis capítulos, que son los que se hallan en el quaderno presentado por los actuales veedores: oficio al parecer excusado, con respecto al corto número de maestros de que consta en el día el mismo gremio.

Así esa circunstancia, como la del propio ejercicio, ocupación de suyo más curiosa que importante al bien común, nos persuade que no debemos detenernos en la menuda explanación de los diez y seis capítulos: á que se agrega la consideración de que, con arreglo á estos, el arte de los maestros violeros y guitarreros se ciñe á hacer una arpa de dos órdenes, y una guitarra llana, sin que se mienten otros instrumentos.

Todo el contexto de los diez y seis capítulos manifiesta un loable desvelo por parte de los maestros en sostener el crédito del arte: sobre cuyo punto insisten con la más diminuta prolixidad, preceptuando un aprendizaje de cinco años, prefixando (Pg. 79) (tal vez menos oportunamente) las medidas y proporciones de las citadas dos piezas; desmenuzando todas las circunstancias que se debían observar en la elección de materiales, y en el modo de emplearlos: decretando la irremesible destrucción de toda obra maleada, y queriendo extender sus visitas hasta las mismas tiendas donde se

vendían las cuerdas y bordones; cosa á que no tuvo por bien asentir el Consejo, con respecto á las lonjas.

La mayor parte de los diez y seis capítulos se emplea en tratar los mencionados puntos, que pos sí mismos no ofrecen especial reparo, salvo la obligación que el último capítulo impone á los maestros, de darse parte unos a otros en la compra de la madera para las tapas de arpa y guitarra: restricción que conceptuamos gravosa al tráfico. En los demás, como arpa y guitarra llaman naturalmente especies musicales y placenteras, todo respira fiestas y regocijos. Si el aspirante á la maestría no acierta á fabricar bien la pieza de examen, se le repreuba á él y á la pieza, devolviéndole quanta madera haya traído á este fin. Si por el contrario logra labrarla á satisfacción del examinador, éste se queda con ella y paga de su caudal la limosna de una Misa cantada, que se ha de decir con toda solemnidad y su música en la iglesia de San Luis de esta Corte. El valor de la pieza de examen ó instrumento musical, debe invertirse en dicha función, y si algo sobrase se ha de decir de misas, previniéndose, que en caso de no presentarse examinando alguno durante tres ó más años, cada maestro deberá satisfacer ocho reales, para que se celebre la propia función el dia de nombramiento de los examinadores y veedor.

Lo penoso de estos encargos, tal vez ociosos donde no milita especial razón de pública utilidad, y la proporción de poderse sostener el arte de que tratamos por una enseñanza tradicional, nos hacen presumir que en nada se atrasaría éste, ni se perjudicaría á sus profesores, en dexarles la más amplia facultad de exercer sus talentos, sin las pensiones y formalidades que traen sus ordenanzas.

(Pg. 94.)

Aun se manifiesta menos útil la intervención de os veedores, en quanto á la segunda parte de su encargo. Esta debiera conspirar principalmente á remover los fraudes ó descuidos en los artefactos; pero, a excepción de la ordenanza de los cioleros que demuestra un buen zelo por la perfección de su arte, en las demás solo se registra tal qual prevención, á veces pueril é inconducente al fin que aparentan.

(...)

(Pg. 121)

VIII, Del mismo modo que se hallan actualmente reunidos varias clases de artesanos para las contribuciones Rales (como los caxeros y cofreros unidos á los carpinteros) sin gobernarse por las mismas ordenanzas, y á veces sin tenerlas, se podrán igualmente conceptuar agregados a la nueva asociación los gremios de jauleros, (separados de los silleros), cesteros, violeros y peyneros; a efecto de participar a lo benéfico de la policía y de los auxilios que esta asociación proporcione al común de sus individuos.

## **VIII.2.- APÉNDICE ESTADÍSTICO.**

**CUADRO E 1. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS VIOLEROS  
ESPAÑOLES DOCUMENTADOS EN EL SIGLO XVI.<sup>3</sup>**

	ZARAGOZA	TOLEDO	MADRID	VALENCIA	VALLADOLID	BARCELONA	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	P. DE	ÚBEDA	LORCA	CÓRDOBA	ALCALÁ DE	ALCALÁ LA	JAÉN
Aguilera, Yuste		X															
<b>Aguilera, Yuste (padre)</b>		X															
<b>Aguilera ("La de, viuda")</b>		X															
<b>Aguilera, Joan</b>	X																
Albariel, Ali	X																
Albariel, Manuel	X																
Albariel, Miguel	X																
<b>Albariel, Melchor</b>	X																
Alcazar, Juan								X									
<b>Aldaz, Juan, el viejo.</b>													X				
Aldaz, Juan			X														
Alonso, Luis					X												
Aloy, Miguel	X																
Amador, Alonso										X							
Amador, Juan											X						
Amalio, Pedro						X											
Argüello, Manuel		X															
Armengol, Tomás												X					
<b>Gregorio, tío de Mateo Arratia</b>					X												
Arratia, Mateo		X															
<b>Arratia, Pedro (padre )</b>					X												
Ávila, Pedro																	
Aybar, Pedro		X															
Ayllón, Luis			X														
Ayllón Melchar		X															
Ayllón, Pedro		X															
Ayllón, Rodrigo		X															
Ayllón, Rodrigo (2)		X															
Bejarano, Cristóbal			X														
Bejarano, Diego			X														
Bejarano, Hernando			X														
Bermúdez, Alonso			X														
<b>SUMA Y SIGUE</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>4</b>				<b>1</b>		<b>2</b>	<b>1</b>				<b>1</b>		

<sup>3</sup> En negrita los violeros documentados y compilados en esta tesis.

	ZARAGOZA	TOLEDO	MADRID	VALENCIA	VALLADOLID	BARCELONA	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	PALMA	ÚBEDA	LORCA	CÓRDOBA	ALCALÁ DE	ALCALA LA	JAÉN	
<b>SUMA ANTERIOR</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>6</b>		<b>4</b>			<b>1</b>		<b>2</b>	<b>1</b>				<b>1</b>			
Bernaldino, Juan <sup>4</sup>	X			X														
<b>Bonilla, Juan</b>	<b>X</b>																	
Borgoña, Juan				X														
Bravo, Miguel A				X														
Buitrago, Alonso							X											
Carmona, Juan de		X																
Carranca, Juan de				X														
Carranza, Pablo				X														
Carrión, Juan		X																
Castillo, Diego					X													
Castillo, Juan	X																	
<b>Castillo, Juan</b>													X					
Castro, Cristóbal													X					
Chorba Hieroni					X													
Contreras, Andrés		X																
Contreras, Francisco		X																
Cobera, Gregorio				X														
Córdoba, Juan de							X											
<b>Cornel, Jerónimo</b>	<b>X</b>																	
<b>Corrán, Jerónimo</b>	<b>X</b>																	
Correa, Simó					X													
Cosi, Alejandro	X																	
Desideri, Antonio	X																	
Desto, Juan	X																	
Díaz, Felipe						X												
Díaz, Juan		X																
Duarte, Antonio			X															
Enríquez, Juan													X					
Escalante, Lázaro								X										
Ferrer, Joan													X					
Fernández, Antonio														X				
Fernández, Diego			X															
Fernández, Juan			X															
Fermández, Marcos																	X	
Francisco												X						
Fuentes, Juan														X				
Gallard, Melchor						X												
García, Francisco							X											
<b>SUMA Y SIGUE</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>15</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>4</b>		<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>		<b>1</b>	

<sup>4</sup> Aparece en las dos ciudades.

	ZARAGOZA	TOLEDO	MURCIA	VALENCIA	VALLEADOLID	BARCELONA	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	PALMA	ÚBEDA	LORCA	CÓRDOBA	ALCALÁ HENARES	ALCALA LA REAL	JAÉN
<b>SUMA ANTERIOR</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>15</b>	<b>3</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>4</b>		<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>1</b>		<b>1</b>	
Gener, Cosme											X						
Guillón, Claudio	X																
Godínez, Rodrigo																X	
Gómez, Alonso							X										
Gómez, Antonio				X													
Gómez, Francisco		X															
<b>Guadalupe, Alfonso</b>					X												
Guadalupe, Juan de		X															
Guttiérrez de la Cueva, Cristóbal																X	
Haro, Francisco		X															
Herrera, Pablo *		X	X					X									
<b>Herrera, Pedro</b>								X									
Hidalgo, Antonio				X													
Jiménez, Juan															X		
Juan	X																
<b>Juan Luis</b>													X				
Julgado, Alonso		X															
Labaja, Juan	X																
<b>Lardiés, Juan</b>	X																
León, Cristóbal																	
Liendo, Antonio						X											
Liendo, Gregorio							X										
López, Juan			X														
<b>López, Juan</b>								X									
López, Manuel														X			
Lorra, Manuel																	
Luis												X					
Marcos														X			
Medina, Baltasar		X	X														
Medina, Francisco														X			
<b>SUMA Y SIGUE</b>	<b>18</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>1</b>

	ZARAGOZA	TOLEDO	MADRID	VALENCIA	VALLADOLI	BARCELON	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	PALMA	ÚBEDA	LORCA	CÓRDOBA	ALCALÁ	ALCALA LA	JAÉN
<b>SUMA ANTERIOR</b>	<b>18</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>4</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>4</b>									
<b>Marín, Pedro</b>							X										
Martín, Alonso									X								
<b>Martín Gómez, Alfonso</b>							X										
Martín, Cristóbal							X										
Martín, Sebastián							X										
Mata, Fabién							X										
Mateo, Juan /Maestre	X																
Medina, Diego				X													
<b>Medina, Diego (hijo)</b>		X															
Medina, Francisco													X				
Medina, Gaspar			X														
Medina, Juan de			X														
Meduna,Luys													X				
Melgar, Jusepe					X						X						
Mena, Bernal			X														
Mena, Marcos			X														
Mendoza, Jorge												X					
<b>Mercader, Pedro (Sanlúcar-Méjico)</b>																	
Moferriz, Gabriel	X																
Moferriz, Ybrahim	X																
Mortales, Juan		X															
Mordenyach, Gabriel							X										
Navarrete, Juan	X																
Neyra, Pedro	X																
Olivares, Baltasar	X																
<b>Orozco, Miguel</b>													X				
Palacio, Antón	X																
<b>Palacio, Martín</b>	X																
<b>Palacio, Pedro</b>	X																
<b>Palacios, Mahoma/Jerónimo.</b>	X																
Pérez, Pedro				X													
Pex Adam	X																
Picaza, Pedro	X																
Pineda, Alonso		X															
Polanco, Juan			X														
Portillo, Alonso		X															
Portillo, Diego		X															
Portillo, Juan		X															
<b>SUMA Y SIGUE</b>	<b>30</b>	<b>31</b>	<b>22</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>1</b>

	ZARAGOZA	TOLEDO	MDRID	VALENCIA	VALLADOLID	BARCELONA	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	PALMA	ÚBEDA	LORCA	CÓRDOBA	ALCALÁ DE	TUDELA	JAÉN
<b>SUMA Y SIGUE</b>	<b>30</b>	<b>31</b>	<b>22</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>8</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>3</b>		<b>1</b>
Prat, Juan	X																
Ramírez, Martín				X													
Rodríguez, Domingo	X																
Rodríguez, Juan				X													
Rodríguez de Tapia, Juan							X										
<b>Rodríguez, Nicolás</b>														X			
<b>Rodríguez, Sebastián</b>							X										
Roig, Gaspar						X											
Rojas Carrión, Juan				X													
Rojas, Diego				X													
Ruiz Sebastián																X	
Ruiz Tapia, Juan							X										
Sánchez de Guadalupe, Juan																	X
Sánchez, Manuel														X			
Sánchez, Martín							X										
<b>Sánchez Gilfaire</b>							X										
<b>Sansane, Joan</b>															X		
Scipión, Tomás	X												X				
Sitiar, Johanes						X											
Tellada, Jerónimo						X											
Téllez, Bartolomé													X				
Terradas, Miguel	X																
Tofiño, Juan			X														
Tofiño, Pedro			X														
Tofiño, Francisco			X														
Torres, Melchor de															X		
Tosinón, Juan de	X																
Trutuyo, Juan	X																
Valdivieso, Alonso		X															
Varrego, Juan							X										
Vázquez, Juan		X															
<b>Zárate, Juan (Zaragoza y Lima)</b>	X																
<b>Velázquez, Juan</b>								X									
<b>TOTAL S.XVI</b>	<b>37</b>	<b>36</b>	<b>26</b>	<b>5</b>	<b>9</b>	<b>5</b>	<b>15</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>7</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>3</b>

**CUADRO E 2. DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LOS VIOLEROS  
ESPAÑOLES DOCUMENTADOS EN EL SIGLO XVII.**

	ZARAGOZA	TOLEDO	MADRID	VALENCIA	VALLADOLID	BARCELONA	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	ALCALÁ DE	ALCALA LA REAL	JAÉN	RADAJOZ
Adrián, Juan	X													
Aguilar, Pedro							X							
Aldaz, Miguel			X											
Alier, Josep							X							
Alier, Pere							X							
<b>Alvaler, Manuel</b> (tb. Álvarez)													X	
Amador												X		
Artigues Llorenç							X							
Atienza, Diego									X					
Báez, Juan			X											
Basalote, Jerónimo								X						
Beazcochea, Juan			X											
Bofill, Miquel							X							
Bustamante, Pedro											X			
Cabezudo, Francisco														
Campos Hernández, Eugenio			X											
Campos Roldán, Francisco											X			
Campos Sanz, Juan											X			
Capón														
Mateo de Córdoba			X											
Cornel, Jerónimo	X													
Correa, Simó					X									
Cosi, Alejandro	X													
Corrán, Jerónimo	X													
Dagusán, Juan			X											
Dalp Miranda, Theodosio			X											
Durán, Pedro								X						
Elías, Pere							X							
Duque de Estrada, Manuel					X									
Escaler, Miguel							X							
<b>SUMA Y SIGUE</b>	<b>4</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>3</b>				<b>1</b>	

	ZARAGOZA	TOLEDO	MDRID	VALENCIA	VALLADOLI	BARCELONA	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	ALCALÁ DE	ALCALA LA	JAÉN	RADAJOZ
<b>SUMA ANTERIOR</b>	<b>4</b>		<b>7</b>		<b>1</b>	<b>6</b>	<b>3</b>	<b>1</b>		<b>1</b>	<b>3</b>			<b>1</b>
Espinosa, Sebastián							X							
Fernández, Francisco			X											
Fernández del Villar, Juan			X											
Font, Joseph						X								
Font, Pere Pau						X								
Fuentes, Jusepe de	X													
García Cañada, Francisco									X					
García Muñoz, Francisco											X			
Gerónimo Márquez, Miguel							X							
Gonsalez, Juan ( <b>en 1605, González</b> )												X		
González, Joseph			X											
Guillami , Rafael							X							
Guiral, Hernando	X													
Guipúzcoa, Francisco			X											
Hernández, Francisco			X											
Istrell, Francisco							X							
Izuel, Sánchez , Antonio	X													
Jiménez, Joseph			X											
Jiménez, Juan			X											
Jiménez Marcos,			X											
León, Francisco			X											
León y Ostos, Bartolomé												X		
Francisco, Lipuste			X											
Llanas, Luis	X													
Logrós Francés, Guillermo			X											
López de Ana, Juan			X											
López de Lobera, Madrid			X											
López, Manuel			X											
Márquez, Bartolomé							X							
Martín, Joan (Torrijos)	X													
Martín, Pedro						X								
Martínez de Bureba,			X											
Martos, Diego Simón												X		
Masmitià							X							
Medina Gallarda, Antonio			X		X									
<b>SUMA Y SIGUE</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>23</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>11</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

	ZARAGOZA	TOLEDO	MADRID	VALENCIA	VALLADOLID	BARCELONA	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	ALCALÁ DE	ALCALA LA	JAÉN	RADAJOZ
<b>SUMA ANTERIOR</b>	<b>8</b>	<b>1</b>	<b>23</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>11</b>	<b>6</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>
Meléndez, Manuel			X											
Memena, Bartolomé								X						
Méndez, Francisco			X											
Mesa, Juan										X				
<b>Ocaña, Francisco (Jaén-Lima)</b>													X	
Orales, Ginés			X											
Murcia, Gabriel			X											
Otáñez de Castro, Manuel			X							X				
Pau Roig, Joan						X								
Perelló, Nicholau						X								
Pérez Alonso							X							
Pérez de la Dehesa, Francisco			X											
Pérez, Juan Patricio			X											
Pérez de la Dehesa			X											
Pérez Juan Patricio			X											
Pérez, Tomás														
Pérez, Salvador (Antequera)														
Pinedo Sancho			X											
Policeto, Antonio ( tb. Antonio Lobera).											X			
Prat Juan														
Puch de Orfila	X													
Puche, Gabriel			X											
Puche, Miguel			X											
Puig Pere Pau						X								
Quezada, Francisco, tb. Mexico													X	
Quirino, Joseph						X								
Quirino Negrete,			X											
Rabelló, Sebastián											X			
Rodríguez, Francisco		X												
Rodríguez, Juan			X											
Rodríguez, Lázaro			X											
<b>Rodríguez, Leonor</b>														X
<b>SUMA Y SIGUE</b>	<b>9</b>	<b>4</b>	<b>36</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>15</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>

	ZARAGOZA	TOLEDO	MDRID	VALENCIA	VALLADOLID	BARCELONA	SEVILLA	GRANADA	MÁLAGA	MURCIA	ALCALÁ DE H	ALCALA LA REAL	JAÉN	RADAJOZ
<b>SUMA ANTERIOR</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>41</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>15</b>	<b>9</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>
Rodríguez de Torizes, Juan			X											
Rondón, Juan Francisco								X						
Rosillo Nieva, Cristóbal									X					
Ruiz, Alonso			X											
Sánchez, Gaspar							X							
Sánchez, Pablo			X											
Serrano, Andrés			X											
Suárez, Francisco							X							
Toscano, Lucas		X												
Trilla Bonaventura					X									
Trilla, Pere					X									
Valcárcel, Joseph			X											
Valdivieso Estrada, Juan								X						
<b>TOTAL VIOLEROS S.XVII</b>	<b>9</b>	<b>3</b>	<b>47</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>17</b>	<b>11</b>	<b>2</b>	<b>5</b>	<b>3</b>	<b>5</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>

**CUADRO E3. ASIENTOS DE COMPRAS DE DIFERENTES TIPOS DE CUERDAS, EFECTUADAS ENTRE 1607 Y 1661 PARA LA REAL CAPILLA.**

AÑO	DESCRIPCIÓN	IMPORTE DE LA OPERACIÓN (RS)/(MRS)	IMPORTE DE LA MADEJA (MRS)	CONTENIDO DE LA MADEJA (UDS)	PRECIO POR UNIDAD (MRS)
1607	<i>43 madejas de primas y segundas y tercias</i>	16/544	12,65		
1607	<i>Al otro tenor prima y segunda y tercera</i>	2/78		3	26
1608	<i>Encorde el violin</i>	1/34			8,5
1609	<i>A todas puse seys madejas de primas y segundas</i>	3/102	34		
1611	<i>Al tenor prima y segunda</i>	1/34		2	17
1612	<i>Al otro (tiple) puse prima y segunda</i>	1/34		2	17
1612	<i>Puse al arpa y claviarpa cuatro madejas y encorde</i>	16/544	136		
1612	<i>Mas dos primas</i>	1/34		2	17
1612	<i>Mas de una docena de cuerdas</i>	4/136		12	11,33
1612	<i>Di dos docenas de cuerdas de todas suertes para llevar</i>	8/272		24	11,33
1612	<i>Cuando vino di tres docenas</i>	16/554		36	15,11
1612	<i>Di mas seis madejas</i>	3/102	17	6	17
1612	<i>Di cuatro</i>	2/68	17	4	17
1612	<i>Mas ocho</i>	4/136	17	8	17
1612	<i>Al claviarpa otro</i>	3			
1612	<i>Mas diez primas</i>	3/102		10	10,2

1612	<i>Mas seis</i>	2/68		6	11,33
1612	<i>Mas cuatro madejas</i>	1/34		4	8,5
1612	<i>Mas tres</i>	1/34		3	11.33
1612	<i>Quince madejas, mas cuatro</i>	6/204		19	10,73
1612	<i>Encorde la guitarra y puse mas dos primas</i>	7/238			
1612	<i>Mas la encorde para los Reyes</i>	2			
1612	<i>Mas la encorde</i>	2			
1612	<i>Para los Reyes la encorde</i>	2			
1612	<i>En la camara gaste dos primas</i>	1/34		2	17
1622	<i>doce madejas de cuerdas reforzadas (Pablo de Herrera).</i>	6/204	17	12	17
1622	<i>diez y seis madejas de reforzadas ..., a medio real</i>	8/272	17	16	17
1657	<i>un macito de cuerdas de Roma</i>	18/612		36	17
1657	<i>una madeja de bordones de a cuatro</i>				
1657	<i>dos mazos de cuerdas de Roma, a diez y ocho reales</i>	36	18	72	17
1657	<i>dos macitos de cuerdas de Roma y un macito de cuerdas reforzadas, a razón de diez y ocho reales cada uno</i>		18		17
1658	<i>dos madejas de cuerdas gordas de seis y de a ocho, que montaron ocho reales</i>	8/272		4?	68
1658	<i>medio mazo de cuerdas de Florencia que montó a razón de diez mrs. cada</i>	21/714		72	10
1658	<i>un mazo de cuerdas de Roma para los villancicos de la noche de los Reyes que valió diez y ocho reales</i>	18/612		36	17
1658	<i>un mazo de cuerdas de Florencia para servir la cuaresma en la Real Capilla que a razón de 10 mrs. cada una monta cuarenta y dos reales</i>	42/1428		144	10
1658	<i>dos tercios de bordones gordos y dos madejas de bordones de a seis y seis bordoncillos, que montó todo catorce</i>	14			

	<i>reales</i>				
1658	<i>dos docenas de cuerdas de Florencia y una docena de cuerdas reforzadas y otra de bordoncillos para la semana Santa, 14 reales</i>	14/476		48	10
1658	<i>medio mazo de cuerdas de Florencia de seis docenas,</i>	2 /750		72	10
1658	<i>medio mazo de cuerdas de Florencia</i>	21/714		72	10
1658	<i>dos docenas de cuerdas reforzadas</i>	9			12,75
1658	<i>un macito de cuerdas de Roma y una docena de reforzadas que monta esta partida 22 reales.</i>	22		48	
1659	<i>un mazo de cuerdas de Florencia y medio mazo de bordoncillos delgados</i>	63			
1659	<i>un mazo de cuerdas de Florencia, medio mazo de bordoncillos de a dos hilos y otro medio de bordoncillos de a tres, otro medio de bordoncillos de a cuatro y dos madejas de bordones gordos para el arpa que a rezón de 42 reales cada una ajustado precio monta todo 126 reales de vellón</i>	126			
1659	<i>un mazo de cuerdas de Florencia, medio mazo de cuerdas reforzadas de Roma, dos medias gruesas de cuerdas de dos hilos y de a tres y más dos madejas de cuerdas gordas que todas son tres gruesas, a razón de 42 reales cada gruesa</i>	126			
1659	<i>un mazo de cuerdas de Florencia para el archilaúd</i>	42			
1659	<i>medio mazo de cuerdas reforzadas de Roma</i>	9			
1660	<i>(...) para la lira (...) dos macitos de cuerda de Roma (Zulueta)</i>	36/1224		72	17
1660	<i>media gruesa de bordoncillos de dos hilos</i>	21/714			
1660	<i>cuatro macitos de cuerdas, de Roma, dos en el cuarto del Rey, uno azul y</i>	96	18/612	36	17

	<i>Otro blanco... , mas media mazo de bordoncillos delgados y mas un Aderezo de una claviarpa, que toda esta partida, a razón de diez y ocho reales De vellón cada (...) que son los bordones, monta dichos</i>				
1660	<i>La gruesa cuarenta y dos de los bordoncillos</i>		42		
1660	<i>un macito de cuerdas de Roma de todos los gruesos</i>	18	18		
1660	<i>un macito de cuerdas reforzadas y media de bordoncillos de todos</i>	35			
1660	<i>media gruesa de cuerdas de Florencia</i>	21			
1660	<i>un mazo de cuerdas de Florencia (...), medio mazo de bordoncillos</i>	63			
1661	<i>dos mazos de todos géneros de cuerdas de Florencia para la lira o para lo que él ha habido menester que monta ochenta y cuatro reales</i>	84			
1661	<i>dos mazos de cuerdas de todos gruesos para sus instrumentos</i>	84			
1661	<i>medio mazo de cuerdas de Florencia de todos gruesos</i>	21			
1661	<i>un macito de cuerdas reforzadas de Roma</i>	18			
1661	<i>un macito de cuerdas para el violín de todos gruesos</i>	18			
1661	<i>para el arpa dos macitos de cuerdas de Roma</i>	36			
1661	<i>medio mazo de cuerdas de todos gruesos</i>	21			
1661	<i>para el violón una madeja de bordón de a 50 hilos y más y un aderezo de unos arquillos y otras cuerdas</i>	41			
1661	<i>...dos macitos de cuerdas de Roma y medio mazo de bordoncillos</i>	72			

1661	<i>dos mazos de cuerdas de Roma de a doce docenas cada uno y medio de bordones y un aderezo de arpa</i>	180			
1661	<i>un mazo de cuerdas de Roma de doce docenas, otro de bordoncillos de todos gruesos y otras dos docenas de bordones solos</i>	98			
1661	<i>um macito de todas cuerdas que monta</i>	18			
1661	<i>un mazo de cuerdas reforzadas para su vigüela</i>	21			
1661	<i>dos macitos de cuerdas de Roma para la claviarpa</i>	36			
1661	<i>un mazo de bordones de todos gruesos</i>	42			
1661	<i>dos mazos de cuerdas delgadas</i>	40			

