

Elsa María Fonseca Sánchez-Jara

**VIOLEROS EN EL MADRID  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.  
«OBRAS Y COMPOSTURAS»**

DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0461>

COLECCIÓN



**VÍTOR**

Ediciones Universidad  
**Salamanca**

**ELSA MARÍA FONSECA SÁNCHEZ-JARA**

**VIOLEROS EN EL MADRID  
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII.  
«OBRAS Y COMPOSTURAS»**



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

COLECCIÓN VÍTOR

461

©

Ediciones Universidad de Salamanca  
y Elsa María Fonseca Sánchez-Jara

1.<sup>a</sup> edición: octubre, 2023  
I.S.B.N.: 978-84-1311-870-3  
DOI: <https://doi.org/10.14201/0VI0461>

Ediciones Universidad de Salamanca  
Plaza San Benito s/n  
E-37002 Salamanca (España)  
<http://www.eusal.es>  
[eusal@usal.es](mailto:eusal@usal.es)

Hecho en UE-Made in EU

Realizado por:  
Cícero, S.L.U.  
Tel. +34 923 12 32 26  
37007 Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

- ⓘ Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- Ⓒ NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.
- Ⓔ SinObraDerivada — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE  
Unión de Editoriales Universitarias Españolas [www.une.es](http://www.une.es)



Accesible en:  
<https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-1311-870-3>



Catalogación de editor en ONIX disponible en <https://www.dilve.es/>

## **RESUMEN**

Desde principios del siglo XVIII las fructíferas relaciones entre España e Italia propiciaron el comercio de magníficos instrumentos de arco. Este escenario motivó una rápida asimilación de los modelos italianos de Amati y Stradivari que culminó con el trabajo de los luthieres al servicio de la corte española de Carlos IV príncipe y rey entre 1759-1808.

Principalmente, fueron dos las familias o talleres de luthería que trabajaron activamente para este entorno cortesano y madrileño.

Una de ellas, la familia Contreras, estaba formada por José Contreras "El Granadino", su hijo: José Melitón Contreras, y su nieto José Pedro Contreras. Tanto "El Granadino" como su hijo realizaron varios trabajos y construyeron violines, violonchelos, y arcos. En la actualidad, siguiendo las últimas investigaciones podemos decir que se conoce un número relevante de ejemplares, ca. 30 que indican la autoría por parte del Granadino.

La segunda familia o taller se inició con Vicente Assensio, bachiller y presbítero, apodado "El cura o el curita" por su condición eclesiástica; y su sobrino Silverio Ortega. De ambos se conservan en la actualidad pocos instrumentos porque en sus trabajos predominaron las facetas de reparación y modernización en un periodo de gran cambio sonoro.

## **PALABRAS CLAVE**

Violero, luthier, constructor, composturas, Antonio Stradivarius, taller de Amati, José Contreras "El Granadino", Antonio Bagatella, Vicente Assensio, Silverio Ortega, violines, violoncellos, arcos, Palacio Real de Madrid, colección de instrumentos de arco de Carlos IV.



## **ABSTRACT**

Since the beginning of the 18th century, fruitful relations between Spain and Italy led to the trade of magnificent bow instruments. This position led to a rapid assimilation of the Italian models of Amati and Stradivari that culminated in the work of luthiers at the service of the Spanish court of Charles IV, prince and king between 1759-1808.

There were essentially two families or luthier workshops that actively worked to the court in Madrid.

One of them, the Contreras family, involved José Contreras "El Granadino", his son: José Melitón Contreras, and his grandson José Pedro Contreras. Both "El Granadino" and his son did various works and built violins, cellos and bows. Today, following recent investigations, we can say that there are known to be a considerable number of instruments, ca. 30 that indicate authorship by El Granadino.

The second family or workshop began with Vicente Assensio, a bachelor and presbyter, nicknamed "The priest or little priest" due to his ecclesiastical status; and his nephew Silverio Ortega. Few of their instruments are preserved today due to facets of repair and modernization that predominated in their work in a period of great sound change.

## **KEYWORDS**

*Violeros* (a historical Spanish term like violin maker or luthier), violin maker, *composturas* (repairs and alterations), Antonio Sradivarius, Amati workshop, José Contreras "El Granadino", Vicente Assensio, Silverio Ortega, violins, violoncellos, bows, The Royal Palace of Madrid, collection of bowed instruments of Charles IV.



"El violín es el símbolo principal, el arco es algo personal pero el violín es el alma de la humanidad. Además, el pequeño pedazo de madera que sostiene la tapa es el alma...Y el ajuste del alma es una cosa muy delicada porque el menor movimiento que no permite la adhesión completa impide que la sonoridad se exprese por completo."

Yehudi Menuhin



# ÍNDICE

Agradecimientos.....	13
Abreviaturas.....	19
Criterios de transcripción. ....	23
Índice de figuras (gráficos, tablas, fuentes y fotografías). ....	25
Introducción, justificación y estructura general.....	33
<b>CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES: EL GREMIO Y EL OFICIO DE VIOLERO EN MADRID DESDE CA. 1600 HASTA CA. 1750. TALLERES E INSTRUMENTOS. ....</b>	<b>63</b>
1.1. El oficio de violero: desde los gremios a la profesión liberal. ....	63
1.2. El taller del violero del siglo XVII. ....	78
1.2.1. Exámenes para el grado de maestro. ....	79
1.2.2. Las herramientas y los moldes.....	81
1.2.3. Materiales, piezas y decoración de los instrumentos. ....	84
1.2.4. Tipologías de instrumentos y arcos. ....	89
1.3. La tradición autóctona en los siglos XVI y XVIII. La eclosión de las escuelas italianas ca. 1725. ....	94
1.3.1. Primer periodo: instrumentos autóctonos ca. 1650- hasta ca. 1700....	97
1.3.1.1. Instrumentos de arco.....	98
1.3.1.2. Instrumentos de cuerda pulsada: arpas y guitarras .....	104
1.3.2. Segundo periodo: instrumentos de transición ca. 1700-ca. 1725.....	114
1.3.2.1. El violón de Gabriel de Murzia (1709).....	115
1.3.2.2. El violón de Domingo Román (1724).....	118
1.3.2.3. El violín de 1/16 (ca. 1725). ....	123
1.3.3. Tercer periodo: talleres e instrumentos españoles de inspiración italiana. Barcelona y Madrid ca. 1725- ca. 1760. ....	125
<b>CAPÍTULO 2. STRADIVARI COMO MODELO: EL TALLER DE LA FAMILIA CONTRERAS EN MADRID CA. 1740-CA. 1790 .....</b>	<b>141</b>
2.1. Apuntes biográficos y profesionales de la familia Contreras. ....	143
2.2. José Contreras, "El Granadino" (¿1710-1780?) .....	155
2.2.1. Las violas de amor. ....	156
2.2.2. Los violines y violoncellos.....	159
2.2.2.1. Las etiquetas. ....	172
2.2.2.2. Las técnicas dendrocronológicas. ....	173

2.2.2.3. Ejemplares mixtos: Stradivari/ Contreras. ....	175
2.3. José Melitón Contreras (1741-1791): un violero desconocido.....	178
2.3.1. Los barnices de los instrumentos de arco. ....	178
2.3.2. La guitarra conservada nº 8 (1779). ....	186
2.3.3. La construcción de arcos.....	190
<b>CAPÍTULO 3. “AL ESTILO DE LOS HERMANOS AMATI”. EL TALLER DE VICENTE ASSENSIO Y SUCESORES EN MADRID ENTRE 1776-1808. ....</b>	<b>201</b>
3.1. Vicente Assensio, ¿astrónomo o violero? .....	202
3.1.1. El taller de la familia Amati (1511-1740): sus modelos en Madrid... ..	210
3.1.1.1. La predilección por los instrumentos Amati en la corte española: los violines favoritos del príncipe.....	216
3.1.1.2. El molde de violín del Museu de la Música de Barcelona (1776).....	221
3.1.2. Los instrumentos conservados de Vicente Assensio. ....	228
3.1.2.1. Los violines nº 8 (1777), nº 12 (1779), nº 19 (1782), nº 24 y nº 28 (1784).....	228
3.1.2.2. Estudio del violín nº 31 (1791). ....	233
3.2. Silverio Ortega. Apuntes biográficos y profesionales. ....	241
3.2.1. La perfección del oficio: violines, violas y violoncellos. ....	244
3.2.2. La guitarra-lira (1811).....	250
3.3. Otras funciones del taller de Assensio y Ortega: los arcos. ....	252
3.3.1. Vicente Assensio y “la composición de arcos” .....	257
3.3.2. El modelo de arco de F. X. Tourte por Silverio Ortega. ....	259
<b>CAPÍTULO 4. RESTAURACIÓN Y MODERNIZACIÓN EN LOS INSTRUMENTOS DE ARCO EN MADRID ENTRE 1780-1808. LAS OBRAS DE VICENTE ASSENSIO Y SILVERIO ORTEGA. ....</b>	<b>267</b>
4.1. Un intento de reconstrucción de los ejemplares del cuaderno de Assensio. ....	269
4.1.1. La colección de instrumentos de arco de Carlos IV entre 1759-1808.....	284
4.1.1.1. Los instrumentos y accesorios conservados en el Palacio Real: el cuarteto ornamentado de Antonio Stradivari. ....	292
4.1.2. Violines conservados de Amati, Stradivari, Stainer y Gagliano reparados por Assensio. ....	313
4.2. La actualización de los instrumentos de arco en Europa entre 1733-1795.....	324

4.2.1. Antecedentes: el proceso modernizador en la corte florentina ca. 1733. .....	325
4.2.2. Las "composturas" de Assensio, 1776-1792.....	336
4.2.2.1. Los arreglos en los instrumentos.....	342
4.2.2.2. Innovaciones en el mango y la geometría de la caja.....	348
4.2.3. Silverio Ortega: "constructor de instrumentos" al servicio de la Casa Real, 1792-1808.....	353
4.2.3.1. El recorte de los instrumentos ca. 1795.....	356
4.2.3.2. Bordones y cuerdas de Nápoles. ....	360
<b>Conclusiones.....</b>	<b>367</b>
<b>Fuentes .....</b>	<b>375</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>379</b>
<b>Webgrafía .....</b>	<b>405</b>
<b>Listado de instrumentos y arcos .....</b>	<b>411</b>
<b>Índice de Apéndices.....</b>	<b>421</b>
Cap. 1. Tablas, fichas y estudios. ....	423
Cap. 2. Taller de Contreras. ....	461
Cap. 3. Versión en español sobre el método para construir violines de Antonio Bagatella, ca. 1782.....	469
Cap. 4. Taller de Assensio/ Ortega .....	491



## **AGRADECIMIENTOS.**

A lo largo de esta investigación son muchas las personas que me han ayudado para poder consultar archivos, museos, exposiciones e instrumentos. El apoyo de mi tutor José Máximo Leza, con sus acertados consejos; y sobre todo la pasión y la voluntad incansable de mi directora de Tesis, Cristina Bordas han sido indispensables para concluir esta última fase de mi formación académica de Doctorado.

En primer lugar, quiero citar a los lutieres y talleres con los que he intercambiado opiniones sobre bellos ejemplares de la lutería española del siglo XVIII. Concretamente, en Barcelona, han sido talleres de referencia el de Solé Luthiers y la Casa Parramón. En este último espacio Jordi Pinto además me permitió consultar bibliografía especializada sobre el tema de estudio. En Madrid, Jorge Pozas contó con mi trabajo para un proyecto editorial; y en el taller de Laurent López mantuve fructíferas conversaciones sobre lutería.

Fernando Muñoz, Fernando Sánchez Contra, Fernando Solar, además de varios miembros de la GLAE, Joan Pellisa y Rafael Melenchón han colaborado en diferentes planteamientos durante esta investigación. Estas aportaciones junto con la tesis inédita de Javier Martínez representan un amplio dossier de datos transversales que he usado para la elaboración del presente estudio. Asimismo, algunos aspectos relacionados con las cuerdas han sido aclarados por Fernando Marín Corbí.

En cuanto a la expertización internacional he contado con la generosidad de Charles Beare que me ha facilitado fotografías sobre ejemplares apenas conocidos. Roberto Regazzi y Brandon Frazier me han proporcionado algunos datos procedentes de fuentes contemporáneas editadas por ellos mismos. Las opiniones de todos estos lutieres forman parte de su aportación y

responsabilidad profesional; y por mi parte he incluido datos que bajo su criterio han sido evaluados personalmente para esta tesis.

En segundo lugar, quiero mencionar la amabilidad de aquellos músicos e intermediarios que gestionaron el acceso a colecciones privadas y/o particulares con ejemplares españoles. Gracias a todos por su disposición y cooperación en estos encuentros tan gratificantes.

Igualmente, ha sido fundamental la consulta online de otros instrumentos a través del archivo de Tarisio. Los datos históricos y las fotos me han permitido poder reconocer la existencia en el mercado de ejemplares españoles de la segunda mitad del siglo XVIII. Jason Price, Richelle Simon y Naomi Sadler realizaron las gestiones pertinentes para poder incluir fotos procedentes de este archivo digital.

Desde el punto de vista de la guitarrería la visita al taller de José Luis Romanillos y Marian Harris Winspear fueron especiales. Las conversaciones con José Luis me mostraron información desde la perspectiva del constructor guitarrero. Además, en el Taller Gil de Avalle en Granada, Daniel (y Enca González) me ha ayudado a entender aquellos aspectos bifurcados entre la violería y la guitarrería española.

Los responsables de museos y archivos que conservan instrumentos u otros objetos relacionados con el tema rápidamente tramitaron los protocolos para el estudio de ejemplares conservados en sus fondos. Este es el caso de Elena Vázquez en el del Museo del Traje, Pedro José Gómez y Raúl Vicente en el Archivo de la Catedral de Salamanca, Javier Jiménez del Museo Provincial de Ávila, Julio Manuel Fernández del Museo Naval, Antonio Álvarez Cañibano y José Ignacio Cano del Centro de Documentación y Danza del Ministerio, Inmaculada Seldas directora de la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós y Manel Barçons del Museu de la Música de Barcelona.

En el Palacio Real de Madrid, José Luis Valverde, Rosa Becerril, Luis M<sup>a</sup> García Flórez y Silvia Rueda se encargaron del acceso a los espacios (y reproducción fotográfica) donde se encuentran ejemplares que forman parte de

esta investigación. Además, sobre la figura de Carlos IV agradezco al historiador José Luis Sancho y a la musicóloga Judith Ortega su información sobre algunos aspectos relacionados con los instrumentos.

Otros especialistas italianos como Elena Ferrari Barrasi me facilitaron el contacto con investigadores con los que comparto una extraordinaria similitud sobre el objeto de estudio como Pierluigi Ferrari y Giuliana Montanari. Junto a Giuliana mantuve una comunicación constante que ha enriquecido la perspectiva instrumental de la corte madrileña.

Para el acceso a documentos digitalizados en archivos he contado con la participación de Marina Gentilini de la Biblioteca Statale di Cremona que me proporcionó la digitalización de algunas fuentes documentales, Erika Cardinale de la Biblioteca Limentani Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova y Arianna Saldoni de la Associazione Amici degli Strumenti Musicali della Galleria dell' Accademia.

Sobre las colaboraciones en esta tesis, especialmente en relación con otros campos transversales agradezco a Mar Génova Fuster (Universidad Politécnica de Madrid) y a Maite Jover de Celis (Museo del Prado) sus consejos a la hora de decidir los instrumentos comprendidos entre ca. 1650-ca. 1750 que pudieran ser sometidos a estudios dendrocronológicos. Los esfuerzos para este tipo de análisis han completado una faceta importante para mi formación durante la realización de esta tesis. En otro campo como el de los barnices ha sido imprescindible la consulta de otros especialistas como Guadalupe Carramiñana y María Antonia Zalbaidea de la Universidad Politécnica de Valencia (Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales).

Ascensión Rodríguez, Silvia Gatto, Teresa Andrino, Mirjam Hodel y la propia autora de la tesis han realizado algunas traducciones (del inglés, italiano, y latín), la portada y la maquetación final del trabajo. Eva Esteve, Carmen Aparicio, Teresa Chaparro y M<sup>a</sup> Victoria Acera, así como mis compañeros de la Universidad de Salamanca (Didáctica de la expresión musical, plástica y corporal) me han animado constantemente en los momentos difíciles. Félix

Sánchez-Jara, Consolación Muñoz, Francisco Comesaña y Joaquín Torre me enseñaron a admirar el violín en todas sus dimensiones.

A todos y cada uno mi agradecimiento personal; y en especial a mi familia.

*Esta tesis está dedicada a mis abuelos y a mis padres.*



## **ABREVIATURAS.**

### **A. ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.**

AGP	Archivo General del Palacio Real (Madrid)
AHN	Archivo Histórico Nacional
AHPT	Archivo Histórico Provincial de Toledo
AHPC	Archivo Histórico Provincial de Cádiz
AHPM	Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid
ARSEM	Archivo de la Real Sociedad Económica Matritense
ASF-GM	Archivio di Stato di Firenze. Guardaroba Medicea
BMAM	Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós
BNC	Biblioteca de Catalunya
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNF	Bibliothèque Nationale de France, París
BPR	Real Biblioteca del Palacio Real, Madrid
E-Mc	Biblioteca del Real Conservatorio Superior Música Madrid
E-Msn	Biblioteca del Senado, Madrid
IRC	Imperiale e Real Corte Lorenese
MDMB	Museu de la Música de Barcelona
PR	Palacio Real, Madrid
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
RAE	Real Academia Española (lengua)
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RSEM	Real Sociedad Económica Matritense

## B. ABREVIATURAS BIBLIOGRÁFICAS.

DM	<i>Diario de Madrid.</i>
DMEH	<i>Diccionario de la Música española e hispanoamericana (Emilio Casares, dir.), Madrid, SGAE, 1999.</i>
DNA	<i>Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores, Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa. 1788.</i>
GM	<i>Gaceta de Madrid.</i>
TNGD	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres, Macmillan Press, 2001.</i>
TGDMI	<i>The Grove Dictionary of Musical Instruments, Oxford, Oxford University Press, 2014.</i>

## C. OTRAS ABREVIATURAS.

a.	altura
anch.	anchura
ap. / aps.	apéndice, apéndices
c.; ca.	circa
cen.	central
cm	centímetros
col.	colección
comp.	compilado
doc.	documento
exp.	expediente
fol. / ff.	folio, folios
inf.	inferior
gr.	grosor

L	largo
long.	longitud
leg. / legs.	legajo, legajos
máx.:	máxima
m	metros
Mro.	Ministerio
mm	milímetros
mín.	mínima
mr	maravedíes
ms. / mss.	manuscrito, manuscritos
n.	nota a pie
n <sup>o</sup>	número
p.	página
r. <sup>o</sup>	recto
RAE	Real Academia Española (lengua)
RD	Real Decreto
rv	reales de vellón
s.f.	sin fecha
ss.	siguientes
sup.	superior
trad.	traducción
trans.	transcripción
TA	tapa armónica
v. <sup>o</sup>	vuelto
vl	violín
vla	viola



## CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN.

En la transcripción literal de las fuentes manuscritas se han actualizado y desarrollado las abreviaturas y la ortografía, así como el uso de dobles consonantes, mayúsculas, puntuación y acentuación<sup>1</sup>.

Las omisiones del texto aparecen señaladas en paréntesis (...) y entre corchetes [...] el desarrollo textual o la interpretación de algunas palabras. La barra vertical en los apéndices indica el cambio de línea en la fuente original.

En el caso de algunas palabras sin equivalente en castellano actual se ha presentado una transcripción de forma textual (sic). De forma más específica, por ejemplo:

1. Se ha utilizado la contracción de artículos. Por ejemplo: al y del.
2. Se han omitido algunos signos o se han modificado por la enumeración de elementos como por ejemplo la sustitución de varios puntos y comas, por comas.
3. Se han escrito en minúsculas algunas palabras que en la actualidad se rigen por estas normas. Se han unificado términos como por ejemplo azufaifo en vez de azofaifo. Si existen dudas sobre la palabra transcrita se añade un signo de interrogación (?).
4. Se han transcrito al uso actual palabras como "arce" por arce. Los nombres de algunos constructores están actualizados: Stradivari, Andrea Amati, Nicolò Amati, Gagliano, Gabrielli, Guarneri y José Contreras (y José Melitón Contreras).

1 *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la RAE* [en línea]. Real Academia Española, 2016. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://www.rae.es/>>

Estas anotaciones se aplican a los fragmentos insertados y a una selección de estos que se pueden consultar en los apéndices a modo de propuesta de transcripción.

# ÍNDICE DE FIGURAS (gráficos, tablas, fuentes y fotografías)<sup>2</sup>.

## Cap. 1:

Figura 1. Números de violeros, siglos XVI-XVIII .....	78
Figura 2. Coste de piezas y tapas, siglos XVI- XVII.....	87
Figura 3. Coste de instrumentos, siglos XVI-XVII .....	89
Figura 4. Híbrido vihuela de arco-violón, ca. 1650. © Museo del Convento de la Encarnación de Ávila .....	99
Figura 5. Trompa Marina. © Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	102
Figura 6. Original. Trompa Marina. © Archivo catedral Vieja de Salamanca; y reconstrucción Fernando Sánchez Contra, 2013. © Archivo personal.....	104
Figura 7. Arpa. Pere Elías. Barcelona, 1704. Orificios decorativos. © Museo Provincial de Ávila.....	107
Figura 8. Arpa (caja), finales siglo XVII. © Museo del Traje, Madrid .....	108
Figura 9. Arpas, ca. 1700. Museo Provincial de Ávila, Pere Elías, 1704 y Archivo de la Catedral Vieja de Salamanca, anónima, ca. 1700, fragmento. © Museo Provincial de Ávila y © Archivo de la Catedral .....	109
Figura 10. Conjunto de instrumentos. © Monasterio de la Encarnación de Ávila.....	111
Figura 11. Guitarras MDMB 118 Y 639, ca. 1700. © Museu de la Música de Barcelona .....	112
Figura 12. Elementos comunes/ comparativos de las guitarras MDMB 118 y 639 .....	113
Figura 13. Etiqueta. Violón Gabriel de Murzia, 1709. © Museo del Traje, Madrid .....	116
Figura 14. Interior. Violón Gabriel de Murzia, 1709. © Museo del Traje, Madrid .....	117
Figura 15. Familia Domingo Román. Catrasto de la Ensenada, Valladolid.....	119
Figura 16. Violón Domingo Román, 1724. © Colección privada .....	120
Figura 17. Voluta. Violón Domingo Román, 1724. © Colección privada .....	121

2 Elaboración propia. Se incluyen fuentes y fotografías con los permisos de las instituciones, talleres y colecciones públicas o privadas exclusivamente para la presentación académica de esta tesis, © Elsa Fonseca Sánchez-Jara.

Figura 18. Efes. Violón Domingo Román, 1724. © Colección privada.....	121
Figura 19. Cuña. Violoncello Domingo Román. © Colección privada .....	122
Figura 20. Primer violín de J. Monasterio, ca. 1725. ....	124
Figura 21. Diapasón y mango. Primer violín de J. Monasterio, ca. 1725. © Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós .....	125
Figura 22. Medidas de violines y violoncellos. Joan Guillamí I.....	126
Figura 23. Medidas de violines, violas y violoncellos. Joan Guillamí II.....	127
Figura 24. Tapa armónica, fondo y voluta. Violín Guillamí, 1732 (1734). © Colección privada .....	128
Figura 25. Etiqueta interior. Violín Guillamí, 1732 (1734). © Colección privada .....	129
Figura 26. Medidas de instrumentos de Bofill.....	129
Figura 27. Tapa armónica y voluta. Violín Lorenzo Alonso, ¿1774? © Tarisio .....	137
 <b>Cap. 2:</b>	
Figura 28. Anuncios compra-venta instrumentos. Diario de Madrid, 1758-1808 .....	145
Figura 29. Violín de Contreras “El Granadino”, 1741. © Museu de la Música de Barcelona .....	151
Figura 30. Etiqueta. Violín de Contreras, “El Granadino”, 1741. © Museu de la Música de Barcelona .....	151
Figura 31. Instrumentos a la venta de José Contreras, “El Granadino” . Diario de Madrid, 1758-1808 .....	153
Figura 32. Viola de amor José Contreras, “El Granadino”, 1758. © Tarisio .....	158
Figura 33. Clavijero y voluta. Viola de amor José Contreras, “El Granadino”, 1758. © Tarisio .....	159
Figura 34. Actividades e instrumentos. Fuentes documentales del Taller de los Contreras entre 1737-1793 .....	162
Figura 35. Tapa armónica y fondo. Violín. José Contreras, “El Granadino”, 176[3]. © Colección privada.....	166
Figura 36. Voluta. Violín. José Contreras, “El Granadino”, 176[3]. © Colección privada .....	167
Figura 37. Primer periodo. Medidas de instrumentos. José Contreras, “El Granadino”, 1759-1765.....	168
Figura 38. Segundo periodo. Medidas de instrumentos. José Contreras, “El Granadino”, 1767-1769.....	168
Figura 39. Tercer periodo. Medidas de instrumentos. Taller padre e hijo, 1770-1790 .....	169

Figura 40. Violines. Síntesis de las medidas de los violines. Taller Contreras, 1759-1790.....	170
Figura 41. Medidas de violoncellos José Contreras, "El Granadino", 1746-1769 .....	171
Figura 42. Número de violines y violoncellos 1744-1790. Taller Contreras padre e hijo .....	171
Figura 43. Etiqueta. Violín Contreras 176[3], "El Granadino". © Colección privada.....	172
Figura 44. Etiqueta decorativa. Guitarra José Melitón Contreras, 1779, nº 8. © Colección privada .....	173
Figura 45. Tapa armónica y fondo. Violín Stradivari/ Contreras, The "Royal Spanish", 1730. © Tarisio .....	176
Figura 46. Tapa armónica y fondo. Violoncello Stradivari/ Contreras, The "Amaryllis Fleming", 1717. © Tarisio .....	177
Figura 47. AGP. Cuenta de barnices, 1779. José Melitón Contreras. © Patrimonio Nacional.....	180
Figura 48. Clavijero, tapa y fondo. Guitarra José Melitón Contreras nº 8, 1779. © Colección privada .....	187
Figura 49. Oído. Guitarra José Melitón Contreras nº 8, 1779. © Colección privada .....	188
Figura 50. Medidas de la guitarra José Melitón Contreras nº 8, 1779 .....	189
Figura 51. Interior y exterior de la caja de la guitarra José Melitón Contreras nº 8, 1779. © Colección privada .....	190
Figura 52. Punta, nuez, iniciales y escudo Real Carlos IV. Arco atribuido al taller de Stradivari ca. 1700. © National Music Museum. University of South Dakota .....	191
Figura 53. Méthode de violon par L. Mozart, p. 5. ....	196

### Cap. 3:

Figura 54. Inscripción del Telescopio de Vicente Assensio en Madrid 1787. © Ministerio de Defensa, Madrid.....	204
Figura 55. Seminario de Agricultura y Artes dirigido a los Párrocos, 1797-1808, planchas IV y V. © El Argonauta Español .....	207
Figura 56. Tapa armónica y fondo. Violín de Assensio, ¿1770? © Colección privada.....	208
Figura 57. Voluta y efes. Violín Girolamo Amati II, The "Pearl Rising Sun", 1686. © Tarisio .....	219
Figura 58. Tapa armónica y fondo. Violín Girolamo Amati II, 1686. The "Pearl Rising Sun". © Tarisio .....	220

Figura 59. Molde de violín de Assensio, “al estilo de los hermanos Amati”, 1776. © Museu de la Música de Barcelona .....	221
Figura 60. Tablas de violín que acompañan al molde. © Museu de la Música de Barcelona .....	222
Figura 61. Medidas molde. Vicente Assensio, 1776.....	223
Figura 62. Fot. Aros y tapas del molde exterior. © Museu de la Música de Barcelona .....	224
Figura 63. Relación biográfica Antonio Bagatella/ Vicente Assensio .....	227
Figura 64. Tapa armónica y etiqueta. Violín Vicente Assensio nº 8, 1777. © Colección privada .....	229
Figura 65. Tapa armónica y fondo. Violín Vicente Assensio nº 12, 1779. © Colección privada .....	230
Figura 66. VA entrelazadas y voluta. Violín Vicente Assensio nº 12, 1779. © Colección privada .....	230
Figura 67. Voluta, tapa armónica, fondo, efes y VA entrelazadas. Violín Vicente Assensio, nº 19, 1782. © Colección privada.....	231
Figura 68. Tapa armónica y voluta. Violín Vicente Assensio nº 28, 1784. © Colección privada .....	232
Figura 69. Etiqueta y grabado en el talón. Violín Vicente Assensio nº 28, 1784. © Colección privada .....	232
Figura 70. Tapa armónica, efes, “C”, filetes y aro no original. Violín Vicente Assensio nº 31, 1791. © Colección privada .....	234
Figura 71. Diapasón y mango. Violín Vicente Assensio nº 31, 1791. © Colección privada .....	235
Figura 72. Clavijas: original y falsa. Cejilla y VA interior. Violín Vicente Assensio nº 31, 1791. © Colección privada .....	235
Figura 73. Fondo y tres clavos. Violín Vicente Assensio nº 31, 1791. © Colección privada .....	236
Figura 74. Botón original. Violín Assensio nº 31, 1791. © Colección privada ...	237
Figura 75. Etiqueta. Violín Vicente Assensio nº 31, 1791. © Colección privada	238
Figura 76. Barra armónica. Violín Assensio nº 31, 1791. © Colección privada ..	239
Figura 77. Datos biográficos y profesionales actualizados de Vicente Assensio.....	239
Figura 78. Instrumentos conservados y citados en las fuentes. Vicente Assensio, 1770-1791 .....	240
Figura 79. AGP. “Constructor de violines”. Silverio Ortega, 1798. © Patrimonio Nacional.....	242
Figura 80. AGP. Uniforme como constructor. Silverio Ortega, 1806. © Patrimonio Nacional.....	243
Figura 81. Medidas violines de Silverio Ortega, 1798 y 1823 .....	244

Figura 82. Tabla armónica y fondo. Violín Silverio Ortega, 1823. © Colección privada .....	245
Figura 83. Puente, clavo y cejilla original. Violín Silverio Ortega, 1823. © Colección privada .....	246
Figura 84. Tabla armónica, fondo y perfiles. Violín 1/8. Silverio Ortega, 1806. © Taller Solé luthiers .....	247
Figura 85. Etiqueta. Violín 1/8. Silverio Ortega, 1806. © Taller Solé luthiers....	247
Figura 86. Tapas armónica y fondo. Violoncello Silverio Ortega, 1816. © Tarisio .....	248
Figura 87. Medidas violas, 1808 y 1817 .....	249
Figura 88. Tabla armónica, perfil y fondo. Viola Silverio Ortega, 1808. © Beare violins Ltd.....	249
Figura 89. Tabla armónica, perfil y fondo. Silverio Ortega, 1817. © Beare violins Ltd. ....	250
Figura 90. Guitarra-lira. Silverio Ortega, 1811. © Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM .....	251
Figura 91. Francisco de Goya y Lucientes. La marquesa de Santa de Cruz, 1805. © Museo Nacional del Prado.....	252
Figura 92. Arco. Nicolas Pierre Tourte, c. 1740-1750. L´Archet Révolutionnaire. © Tarisio.....	253
Figura 93. Arco. Nicolas Pierre Tourte, c. 1740-1750. L´Archet Révolutionnaire. © Tarisio.....	253
Figura 94. Arco. Nicolas Pierre Tourte, 1750-1760. L´Archet Révolutionnaire. © Tarisio.....	254
Figura 95. Arco. Nicolas Léonard Tourte, c. 1775. L´Archet Révolutionnaire. ©Tarisio.....	255
Figura 96. Arco. François Xavier Tourte, c. 1765-70. L´Archet Révolutionnaire. © Tarisio.....	255
Figura 97. Arco. F. Xavier Tourte, c. 1775. L´Archet Révolutionnaire. © Tarisio .....	256
Figura 98. Arco. F. Xavier Tourte, c. 1790. L´Archet Révolutionnaire © Tarisio .....	256
Figura 99. AGP. Arcos F. X. Tourte, 1799. © Patrimonio Nacional .....	262
Figura 100. Medidas y elementos de los arcos franceses (Tourte), 1775-1805 ...	263

#### Cap. 4:

Figura 101. Relación de instrumentos de los músicos, aficionados y profesionales en la Corte al servicio de Carlos IV (J. R. Casaux) .	270
---	-----

Figura 102. Instrumentos de los profesores de la Real Capilla y Real Cámara en la Corte al servicio de Carlos IV (J. R. Casaux).....	270
Figura 103. Instrumentos de los personajes de la sociedad española y profesionales en la Corte al servicio de Carlos IV (J. R. Casaux) .	271
Figura 104. Instrumentos de los profesionales y aficionados en la Corte al servicio de Carlos IV (J. R. Casaux) .....	272
Figura 105. Instrumentos del cuaderno de Vicente Assensio (J. R. Casaux).....	273
Figura 106. Violoncello Stradivari, The "Batta", 1714. © Tarisio.....	275
Figura 107. Violoncello Stradivari, The "Piatti, Red Cello", 1720. © Tarisio .....	276
Figura 108. Violín Stradivari, The "Count de Villares", 1720. © Tarisio. ....	277
Figura 109. Viola Stradivari, The "MacDonal", c. 1719. © Tarisio.....	278
Figura 110. Violoncello Stradivari, The "Hausmann", 1724. © Tarisio.....	279
Figura 111. Violín Stradivari, The "Berthier, Franz von Vecsey", 1716. © Tarisio .....	280
Figura 112. Violín Stradivari, 1732, The "Duke of Alcantara". © Tarisio.....	280
Figura 113. Violín Stradivari, The "Spanish, Partello, Cadiz", 1723. © Tarisio ..	281
Figura 114. Violín Stradivari, The "Oistrakh", 1671. © Tarisio.....	282
Figura 115. XI José Álvarez de Toledo. Marqués de Villafranca y Duque de Alba, 1795. © Museo Nacional del Prado.....	284
Figura 116. AGP. Compra de violines, Pedro Ros, 1774. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	287
Figura 117. Instrumentos de la colección de Carlos IV, ca. 1759- ca. 1808 .....	289
Figura 118. Gráfico. Colección instrumental de Carlos IV, ca. 1759-ca. 1808 ....	291
Figura 119. Trascoro. Armarios donde se guardan accesorios musicales. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	293
Figura 120. Fot. Trascoro. Mesa de trabajo de Juan Ruiz Casaux. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	293
Figura 121. Caja para dos violines, siglo XVIII. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	295
Figura 122. Exterior e interior. Caja guitarra siglo XVIII. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	296
Figura 123. Cuenta barnices Fleta [Ignacio]. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	296
Figura 124. Arcos, siglo XX. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	297
Figura 125. Violín atribuido a Gagliano, siglo XVIII. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	298
Figura 126. Fot. Viola Diego Sánchez, 1869. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	299

Figura 127. Fot. Violín alemán, siglo XIX. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	300
Figura 128. Contrabajo Amati, siglo XVIII. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	301
Figura 129. Violoncello Stradivari, 1700. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	302
Figura 130. Violín Stradivari, 1709. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	303
Figura 131. Violín Stradivari, 1709. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	304
Figura 132. Viola Stradivari, 1696. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	305
Figura 133. Violoncello Stradivari, 1694. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid .....	306
Figura 134. Violín Girolamo Amati II, 1685. © Tarisio .....	314
Figura 135. Violín Stradivari, 1712, The "Le Brun". © Tarisio .....	315
Figura 136. Violín Stradivari, The "Perkin", 1728. © Tarisio .....	315
Figura 137. Fot. Violín Stradivari, The "Alba, Herzog, Coronation", 1719. © Tarisio .....	316
Figura 138. Violín Stradivari, The "Roussy", 1736. © Tarisio .....	317
Figura 139. Violín Stradivari, The "Sellière", 1672 (1692). © Tarisio .....	318
Figura 140. Etiqueta. Violín Gagliano. Assensio/ Contreras, 1776. © Colección privada.....	320
Figura 141. Tapas armónica y fondo. Violín Gagliano reparado por Vicente Assensio/Silverio Ortega. © Colección privada.....	321
Figura 142. Voluta. Violín Gagliano reparado por Vicente Assensio/ Silverio Ortega. © Colección privada.....	322
Figura 143. Etiqueta. Violín Gagliano reparado por Vicente Assensio/ Silverio Ortega. © Colección privada.....	322
Figura 144. Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1652-1726). Musici del Granprincipe Ferdinando, ¿1685? © Galleria Palatina, Florencia	326
Figura 145. Violoncello Bergonzi: pieza longitudinal en el fondo de Silverio Ortega. © Beare violins Ltd. ....	354
Figura 146. Cambios en las medidas de la modernización, 1700-1800 .....	359
Figura 147. Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1652-1726). Il Grandprincipe Ferdinando con suoi musici, ¿1685? © Galleria Palatina, Florencia.....	362



# INTRODUCCIÓN, JUSTIFICACIÓN Y ESTRUCTURA GENERAL.

El estudio de los instrumentos de arco antiguos necesita para su evaluación a expertos procedentes de diferentes materias. Estos ejemplares representan una parte de las actividades del oficio del constructor y se pueden abordar, entre otras, desde disciplinas como la organología. En la actualidad, para profundizar en estas materias, museos, coleccionistas y lutieres<sup>3</sup> están solicitando informes sobre los últimos trabajos procedentes de la dendrocronología, el análisis de los barnices y la toma de datos tomográficos (TAC).

Otra tendencia cada vez más en alza es la idea de relacionar el conocimiento documental con el análisis de los instrumentos. La presente tesis se alimenta de este binomio y de otros trabajos de carácter interdisciplinar que en los últimos años han comenzado a manifestarse en España a través de diversos foros. El resultado de este análisis es necesario para conocer más elementos de los instrumentos históricos puesto que la gran mayoría han sido manipulados. El caso contrario lo representan las fuentes documentales que aportan una información muy valiosa con datos difíciles de reconocer en la mayoría de los ejemplares conservados. La posibilidad de poder comprobar e investigar ambos tipos de fuentes proporciona un rico panorama sobre las funciones del oficio del violero durante la segunda mitad del siglo XVIII.

3 Entre los términos violero y luthier (o lutier) va a aparecer más frecuentemente el de violero porque fue la expresión tradicional en español que se usó durante el periodo de estudio. Las referencias a la palabra lutier son incluidas desde una perspectiva actual, aunque también se manejan otras denominaciones; su plural aparecerá como lutieres. *Diccionario panhispánico de dudas* [en línea]. Real Academia Española, 2005. [consulta 12-VII-2016]. Disponible en:  
<<http://lema.rae.es/dpd/srv/search?id=Hitzh48EvD64H0UXho>>

El origen de esta investigación se inició en el primer congreso celebrado por la sociedad hispanofrancesa de lutieres en Madrid en el 2002<sup>4</sup>. Cristina Bordas en este encuentro expuso planteamientos de índole organológica a través de su trabajo “Los Stradivari del Palacio Real de Madrid. Su historia en la corte española desde Carlos IV”. A partir de los resultados de esta conferencia en la que colaboré comenzó por mi parte un creciente interés por la violería española del siglo XVIII.

Durante estos comienzos la investigación se caracterizó por una costosa búsqueda de fuentes primarias que supuso un año de asistencia diaria al AGP. Las primeras fuentes localizadas aportaban datos de José Contreras (padre e hijo) y Vicente Assensio. Estos resultados fueron presentados en el citado congreso y posteriormente se ampliaron en un encuentro para la GLAE (Gremio de lutieres y arqueteros) en Málaga en 2008 con el título “El cuarteto de Stradivarius del Palacio Real”. Finalmente, una síntesis de todos estos datos se publicó en la revista de Patrimonio Nacional *Reales Sitios*<sup>5</sup>.

A partir de esta publicación retomé un trabajo más exhaustivo, ampliando la consulta en otros archivos, y la localización de otras fuentes e instrumentos. Una parte de estos resultados se han expuesto en foros como el celebrado por *Instrumenta II* bajo el título, “Violeros en el entorno madrileño del siglo XVIII”<sup>6</sup>; y a través de otros medios como la colaboración en la reciente publicación *The Golden Age of Violin Making in Spain*<sup>7</sup>. En este libro se incluye un capítulo dedicado por mi parte a dos talleres de construcción madrileña<sup>8</sup>.

4 ABC.es. *Madrid, sede del primer congreso hispanofrancés* [en línea]. ABC, diario. [consulta 12-VII-2016]. Disponible en: <[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2002/abc/Espectaculos/madrid-sede-del-primer-congreso-hispano-frances-de-luthiers\\_100274.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2002/abc/Espectaculos/madrid-sede-del-primer-congreso-hispano-frances-de-luthiers_100274.html)>

5 Fonseca, Elsa: “Composturas y otros encargos en los instrumentos de cuerda de Carlos IV Príncipe (1760-1788)”, *Reales Sitios*, XLVI, 179, 2009, pp. 42-57.

6 Fonseca, Elsa: “Violeros en el entorno madrileño del siglo XVIII” (actas en proceso de prensa), *Instrumenta II*, Madrid, 2013.

7 Pozas, Jorge (ed.): *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014.

8 Fonseca, Elsa: “Two lines of violin makers at the service of The Spanish Royal Household during the Eighteenth Century: The Contreras and Assensio-Ortega Families”, *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014, pp. 19-31.

Como se puede comprobar en este destacado volumen, los instrumentos supervivientes que se incluyen de aquel periodo representan parte del patrimonio español instrumental que ha estado circulando por el mercado internacional desde el siglo XIX. La salida de España, en muchos casos, y en Madrid concretamente se debió a diferentes circunstancias sociales y políticas. En la actualidad apenas se conservan una decena de instrumentos (incluyendo el cuarteto Stradivari) en las estancias del Palacio Real de Madrid.

La elección del tema de esta investigación se debe en parte al desequilibrio que existe entre los estudios italianos y los españoles. El interés por las escuelas italianas se ha focalizado a lo largo de la historia en el taller de Amati y en el de Antonio Stradivari por su calidad acústica, constructiva y estética. La numerosa bibliografía existente sobre el tema en comparación con la escuela española resulta abrumadora. Hasta hace poco en el caso madrileño se podía obtener escasa y confusa información sobre los violeros españoles a través de diccionarios extranjeros. Aunque, en los últimos años se ha producido un cambio importante por parte de lutieres, organólogos, e investigadores que han localizado documentos e instrumentos de gran interés.

En último lugar, para profundizar sobre la violería madrileña del siglo XVIII han sido determinantes aspectos personales y profesionales como mis estudios superiores de violín, el gusto por los instrumentos de arco heredado de mi familia y la licenciatura de Musicología (donde fueron determinantes las asignaturas impartidas por la Dra. Cristina Bordas, UCM). Paralelamente a esta formación estuve en contacto con diferentes talleres de lutieres, y gracias a estas relaciones el objeto de estudio se ha visto enriquecido para poder abordar el oficio del violero español en el siglo XVIII.

Esta tesis se encuentra articulada en cuatro capítulos.

El primer capítulo aborda la situación de los gremios en España, los aspectos organológicos de los instrumentos conservados entre la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII; y el auge de las escuelas italianas en España (Barcelona y Madrid). Estas escuelas asimilaron el conocimiento

italiano en la construcción de sus instrumentos imitando una serie de modelos de gran trayectoria. Las actividades de los talleres y la manera en que transmitieron sus conocimientos entre maestros, oficiales y aprendices (incluso entre los miembros de la propia familia) forman parte de esta investigación. Este análisis contribuye a conocer los modelos instrumentales de mayor demanda, y proporciona detalles acerca de los materiales, las herramientas, la terminología y las reparaciones efectuadas.

El capítulo segundo aborda el taller de la familia Contreras. Su trabajo imitó los modelos de Stradivari, y de él se conocen una serie de materiales a través de las fuentes documentales. Los últimos estudios realizados en dendrocronología y barnices, y un número importante de instrumentos han permitido profundizar en este taller activo en Madrid desde ca. 1737.

El capítulo tercero analiza los instrumentos de la familia Assensio-Ortega inspirados en el taller de la familia Amati, y más concretamente en “los hermanos Antonio y Girolamo Amati”; aunque Silverio Ortega elaborará un estilo más personal.

El capítulo cuarto reconstruye a modo de propuesta el cuaderno de trabajo de Assensio y la colección de instrumentos de arco del monarca español sometida al proceso de modernización acústica. Las reparaciones y sobre todo las intervenciones sonoras de los violeros al servicio de Carlos IV se realizaron con anterioridad en la corte florentina; pionera en este proceso de acusada transformación sonora.

Al final de esta tesis se incluyen apéndices que compilan una serie de tablas y fichas de instrumentos, una versión en castellano de una fuente contemporánea italiana realizada por mi parte de Antonio Bagatella (ca. 1782); y un dossier importante de fuentes primarias seleccionadas y transcritas del taller de los Contreras y de Vicente Assensio/ Ortega.

## **1. OBJETO DE ESTUDIO Y FORMULACIÓN DE OBJETIVOS.**

El objeto de estudio de la presente tesis es el oficio del violero en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. En este periodo se transforma de forma significativa la construcción artesanal debido al avance científico, la sociedad de la ilustración y la llegada de la corte española a Madrid en 1759 (procedente de Nápoles). A partir de entonces el escenario musical se enriqueció y una serie de influencias afectaron a los aspectos estético-sonoros de los instrumentos. Finalmente, ca. 1800 se observan unos criterios comunes para actualizarlos definitivamente. Asimismo, estas novedades sociales afectaron a los modelos instrumentales en una serie de medidas y elementos inspirados en Stradivari. Pero, también continuaron vigentes otros como los de la familia Amati.

Por tanto, las funciones del constructor se pueden estudiar (entre otras) a través de las fuentes producidas por él mismo, los instrumentos de arco. Estos ejemplares sufrieron a lo largo del siglo XVIII y principios del siglo XIX manipulaciones continuas que han sembrado dudas en la investigación organológica. Desde entonces, la suma de acciones por parte de artesanos a lo largo de la historia se puede evaluar desde puntos de vista sociológicos y acústicos. Su implicación interpretativa finalmente ha desembocado en la consideración de "obras" de alta sofisticación y aprecio.

Los inicios de este proceso sonoro se pueden comprobar en Italia y en París durante el siglo XVIII. Las escuelas de violín crearon tendencias musicales que también imperaron en los espacios de la corte española. De forma paralela, a través de sus intereses instrumentales los propios músicos transmitían la composición de un repertorio que también completaba toda su faceta interpretativa. Los músicos e intérpretes favorecieron algunos géneros musicales que defendieron con una serie de instrumentos y arcos. Los ejemplos más significativos fueron Giuseppe Tartini (y su admiración por los violines Amati, ca. 1740) y Giovanni Batista Viotti (con su predilección por los violines Stradivari y Guarneri, ca. 1780). Aunque, lógicamente los músicos se posicionaron eligiendo

unos u otros ejemplares, incluso adquiriendo varios precedentes de diferentes talleres. En colaboración con estos intérpretes contemporáneos los violeros obtuvieron un éxito rotundo con una serie de modelos y modificaciones instrumentales.

Las acciones que ejecutaron forman parte de un periodo de cambio estructural denominado por la mayoría de los estudiosos “modernización”. En el AGP de Madrid se ha localizado documentación de todo este proceso que se inició a partir de ca. 1780; y que sobrevino a otra corte como la florentina, probablemente pionera ca. 1733. Este hecho junto con la construcción de instrumentos nuevos implica tener que manejar otras denominaciones como “innovación”, “experimentación” y “actualización”.

En el estudio bidireccional (los instrumentos y los documentos) esta investigación muestra el oficio del constructor de instrumentos de arco en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII. A través de la corte española que simboliza el espejo de referencia social de la época, los gustos de los reyes eran imitados desde una mirada local por el circuito de otros ambientes nobles y aristócratas, aficionados y profesionales. En este periodo, el papel activo de la música fue imprescindible en la mayoría de ellos, y los instrumentos participaron tanto en la creación como en la interpretación de la música. Las necesidades musicales del repertorio reclamaron un tipo de sonoridad que influyó directamente en la modificación progresiva de algunos elementos de los instrumentos de arco.

Del núcleo central de esta tesis se desglosan los siguientes objetivos:

- Sintetizar el estilo nacional y autóctono del gremio de violeros madrileños del siglo XVII hasta principios del siglo XVIII.
- Aclarar convenciones modernas de la periodización histórica e instrumental teniendo en cuenta las fuentes escritas y las acciones que se llevaron a cabo en los instrumentos de arco.

- Efectuar un análisis comparativo de las fuentes documentales e instrumentos de la primera mitad del siglo XVIII de la familia de los violones, es decir, del violín, la viola, el bajo de violón y el contrabajo; así como de diferentes tipologías de arcos.
- Renovar biografías de los violeros que se van a investigar.
- Diferenciar el estilo internacional de las técnicas italianas y los modelos constructivos de los instrumentos en el circuito de la corte madrileña (ca. 1744-ca. 1816). Copia, inspiración y originalidad en los instrumentos.
- Localizar, observar y analizar el mayor número posible de instrumentos de arco conservados.
- Presentar las técnicas de construcción y reparación que se corresponden con las funciones del violero de la segunda mitad del siglo XVIII en Madrid.
- Realizar una versión en castellano de una fuente italiana de lutería de Antonio Bagatella, ca. 1782 cotejándola con otras contemporáneas.
- Aclarar términos correspondientes al periodo de estudio. Instrumentos, modelos, piezas y materiales empleados.
- Mostrar la evolución del oficio de violero entre los siglos XVI y XVIII; en relación con el cambio estético y sonoro en los instrumentos de arco ca. 1780-ca. 1800.
- Estudiar y comparar el contexto instrumental de la corte madrileña con la corte florentina entre ca. 1733-ca. 1795.
- Proponer una serie de ejemplares del cuaderno de trabajo de Assensio y del conjunto de instrumentos de la colección personal de Carlos IV (1759-1808).
- Actualizar la historia del famoso cuarteto ornamentado de Stradivari de la corte española desde su llegada (y compra) en 1772.

## 2. METODOLOGÍA Y PLAN DE TRABAJO

Desde un punto de vista metodológico este trabajo ha exigido principalmente analizar la documentación existente sobre los violeros y los ejemplares localizados del contexto de estudio. El hallazgo de estas fuentes primarias e instrumentos vivos ha motivado una constante organización para la realización de esta tesis.

La documentación estudiada ha sido numerosa y por este motivo se ha incluido un índice desglosado de apéndices al final. La mayor parte pertenece al trabajo en el taller de Assensio/ Ortega. Para su catalogación se han diferenciado dos periodos porque ambos violeros trabajaron para Carlos IV, primero como príncipe y después como rey. Cada uno de estos periodos se presenta secuenciado citando el violero (o en su caso, el intermediario o músico implicado) y las obras ejecutadas con su respectiva fecha.

En la medida de lo posible la existencia de los instrumentos investigados se verifica mediante la inclusión de fotos en distintos apartados. Un listado de todos aquellos consultados por diversas vías se incluye al final clasificado por capítulos.

La mayor parte de las fuentes hacen referencia al trabajo del violero que se dedicó tanto a construir como a intervenir los instrumentos que se comercializaban en la sociedad madrileña por diferentes vías nacionales e internacionales. Debido al interés histórico u organológico algunas fuentes se incluyen digitalizadas del documento original.

La observación, la descripción, la comparación y el análisis de los instrumentos han sido imprescindibles como métodos prácticos tomados de la organología. En este sentido las colaboraciones y orientaciones de talleres especializados, coleccionistas, museos y particulares también han perfeccionado las formas de trabajo a través de recursos de medición de gran exactitud. La clasificación de la información extraída (las tipologías de instrumentos, los materiales, las maderas y las medidas) como parte del procedimiento

metodológico se ha llevado a cabo de forma rigurosa en bases de datos. El resultado se ha organizado en carpetas temáticas, fichas individualizadas y ejes cronológicos cruzados.

En concreto, para el desarrollo de los contenidos de cada capítulo han predominado las siguientes directrices metodológicas:

En el primero de ellos se han recogido investigaciones sobre el gremio de violeros en España y sobre todo en Madrid entre los siglos XVI y XVIII. Los datos tomados de los instrumentos constan ordenados tanto en este capítulo de la tesis como en fichas confeccionadas individualmente. El objetivo principal de este conjunto ha sido el de elaborar los apartados dedicados a la manufactura autóctona de los instrumentos de arco. Para ello los campos de las fichas incluyen algunas referencias tomadas de otras bases de gran calado internacional como MIMO, CER.ES y webs de museos de ámbito estatal e internacional<sup>9</sup>. Los campos principales de estas fichas son identificación general, localización actual, descripción detallada del objeto y documentación de este.

La información específica y revisada de fuentes primarias sobre los gremios, los testamentos y las cartas de examen se incluyen a modo de tablas en los apéndices. En este campo se han recogido tanto datos publicados hasta la fecha como otros procedentes de fuentes inéditas que abren futuras vías de investigación.

Para el análisis de los violones comprendidos entre ca. 1650-ca. 1725 se ha realizado un estudio particular y comparativo entre ellos. Los campos relativos a este estudio corresponden a aquellos elementos determinantes en la modernización y la influencia de las técnicas italianas.

9 Disponible en: <<http://www.mimo-international.com/MIMO/>>, <<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>>, <<http://www.museodelviolino.org/en/>>, y <<http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuDeLaMusica/>>. Véase también, <<https://ridim.org/>>

En relación con la dendrocronología, entre los instrumentos de este capítulo solo ha sido posible formalizar este tipo de técnicas en un violón. El procedimiento que requiere esta disciplina se ha cumplido “in situ” con expertas en la materia tomando fotos para su posterior análisis cuantitativo y cualitativo. Para conseguir los resultados de estos análisis, primero se ha seccionado la tapa armónica del instrumento; y posteriormente se han tomado medidas dendrocronológicas sobre macrofotografías para combinar la imagen general de la tapa armónica con varias tomas parciales. Finalmente, sobre ella se midieron los anillos de crecimiento de la madera utilizando un software específico OSM (SCIEM)<sup>10</sup>. Las conclusiones de aproximación temporal del ejemplar se han obtenido con pruebas de sincronización de abetos comprendidos entre 1561-1708.

El resto de los capítulos son el centro de la investigación y se han originado en función de una selección de fuentes documentales del AGP que se incluyen transcritas en los apéndices.

En el segundo capítulo parte de estas fuentes primarias junto con otras del AHPM y del DM han sido evaluadas para elaborar cronológicamente los aspectos biográficos de los Contreras en Madrid entre ca. 1740-ca. 1785. Junto a estas fuentes, el capítulo se matiza con el estudio otras procedentes de Cozio de Salabue y con un examen de los periodos constructivos del taller. En relación con los documentos de Cozio se han traducido al castellano apartados dedicados a la construcción del lutier de la segunda mitad del siglo XVIII para tratarlos transversalmente con los violeros madrileños.

Para argumentar las fases constructivas en esta parte se han llevado a cabo la configuración de tablas relativas a las medidas de los ejemplares supervivientes. Un caso excepcional lo representa una guitarra conservada de 1779 ya que sobre ella se han podido tomar un número importante de pruebas y mediciones que confirman que se trata de un instrumento excepcional.

10 Sobre estas técnicas Ratcliff, Peter: “A Dendrochronological Evaluation of Classical Spanish Instruments”, *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014, pp. 388-392.

Una de las aportaciones menos conocida y por tanto más complicada, proviene de los materiales y las cantidades para el uso de los barnices en los instrumentos. Este último aspecto (esencial en el campo de la lutería) ha contado con la colaboración de otra disciplina en la que se ha indagado al detalle sobre el proceso de barnizado empleado a semejanza con la lutería<sup>11</sup>. Las conclusiones sobre las funciones y el tipo de material empleado provienen de haber analizado las mezclas y materiales usados en la restauración<sup>12</sup>.

Los capítulos tercero y cuarto están dedicados a otro de los talleres de referencia en Madrid, el de Vicente Assensio y Silverio Ortega.

En el tercer capítulo, se ha llevado a cabo un relato unificador en relación con el taller de la familia Amati. El análisis de una parte de los instrumentos de Assensio se ha realizado gracias a la colaboración de la Casa Parramón. Un total de 12 ejemplares localizados y la versión en castellano de una fuente contemporánea han determinado la comparación con el método constructivo de la escuela italiana citada. Para cada uno de estos instrumentos se ha seguido una secuencia de contenidos empezando por su estilo constructivo. Las fotos de varias partes escogidas como la voluta, las efes, la etiqueta, la autenticación del violero (VA entrelazadas) y el interior del instrumento confirman un trabajo delicado y acorde a los gustos contemporáneos. El estudio exhaustivo de un violín conservado de 1791 casi en estado original se ha producido fragmentando cada uno de sus elementos morfológicos distintivos. La verificación de estas

- 11 Carramiñana, G. *Historia de los barnices para instrumentos de cuerda frotada* [en línea]. Tesis de Máster, Universidad politécnica de Valencia. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/11771/Historiadelosbarnicesparainstrumentosdecuerdafrotada\\_Estadodelarteyreflexiones.pdf?sequence=1](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/11771/Historiadelosbarnicesparainstrumentosdecuerdafrotada_Estadodelarteyreflexiones.pdf?sequence=1)>
- 12 Grandtner, Elsevier's Dictionary of Trees, *Lysiloma acapulcensis tripal* [en línea]. Vol. 1, 2005, p. 495. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <[https://books.google.es/books?id=yjc5ZYWtkNAC&pg=PA495&lpg=PA495&dq=Lysiloma+acapulcensis+tripal&source=bl&ots=89OuRhnbao&sig=kbfn6ZW\\_bgEmdeZYhQNEMl577yA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiFup29tbnNAhUHtBoKHYPPrBeYQ6AEIOzAL#v=onepage&q=Lysiloma%20acapulcensis%20tripal&f=false](https://books.google.es/books?id=yjc5ZYWtkNAC&pg=PA495&lpg=PA495&dq=Lysiloma+acapulcensis+tripal&source=bl&ots=89OuRhnbao&sig=kbfn6ZW_bgEmdeZYhQNEMl577yA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiFup29tbnNAhUHtBoKHYPPrBeYQ6AEIOzAL#v=onepage&q=Lysiloma%20acapulcensis%20tripal&f=false)>

características se ha realizado consultando la información conocida de otros ejemplares conservados como el Stradivari, The “Messiah”.

El tema de los arcos ha tenido como referencia una de las últimas muestras realizadas por Tarisio<sup>13</sup>. Los documentos del AGP, algunos métodos de violín y las fotos de arcos de la familia Tourte entre ca. 1750-ca. 1790 (análisis visuales) han servido de referencia para proponer varias tipologías de arcos funcionales en el contexto madrileño. Los datos que se interpretan de medidas y materiales, así como los dibujos iconográficos se han usado de forma descriptiva y relativa a las descripciones que constan en las fuentes.

El cuarto capítulo ha sido uno de los más difíciles de plantear. La cantidad de detalles detectados en las fuentes sobre las “composturas” ha requerido la confección de varias tablas con cada una de las partes del violín, los arcos, las cuerdas y las cajas. Las fases del proceso modernizador se han confrontado con parte de la actividad musical y sobre todo instrumental de la corte florentina.

El gran parecido existente entre los documentos conservados de ambas Cortes ha ayudado a establecer similitudes interpretativas y sonoras entre estos espacios reales. La iconografía musical con instrumentistas del entorno de la Corte aporta pistas sobre posibles escenarios en Madrid. Este planteamiento ha permitido desentrañar en esta representación un comportamiento específico en el marco cultural que se originó. La posición de los músicos, el análisis morfológico de los instrumentos e incluso el grosor de las cuerdas determina un espacio en constante transformación sonora<sup>14</sup>. El caso contrario lo representa el entorno de la corte madrileña. En el caso de esta tesis se han incluido dos cuadros

13 Tarisio. Fine instruments and bows. *L'Archet Révolutionnaire* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 7-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/historical-introduction/>>

14 Para el tratamiento iconográfico véase Bordas, Cristina y Rodríguez, Isabel (eds.): *IMAGENesMUSICA. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal* [en línea]. Madrid, AEDOM, 2012. [consulta 5-III-2017]. Disponible en: <[http://www.imagenesmusica.es/inicio\\_imagenesmusica/recursos/](http://www.imagenesmusica.es/inicio_imagenesmusica/recursos/)>

En especial, el apartado dedicado al Museo del Prado.

con instrumentos musicales que revelan el compromiso de los nobles con las últimas tendencias sociales foráneas.

La propuesta de los instrumentos del cuaderno de Assensio y de la colección de Carlos IV ha estado supeditada a interpretaciones historiográficas que se han podido demostrar a través de una metodología analítica fundamentada en una correlación de músicos e instrumentos. La cita de varios violines Stradivari conservados existentes en Madrid en los siglos XVIII-XIX se ha justificado (incluyendo sus fotos en esta tesis) mediante la consulta online de Tarisio<sup>15</sup>.

De forma general, a lo largo de todo el proceso el plan de trabajo ha sido el siguiente:

- a) Trabajo de archivo sobre búsqueda de fuentes y documentos. Métodos, cuentas, libramientos, memoriales y expedientes<sup>16</sup>.
- b) Trabajo de análisis documental. Se han realizado ejes cronológicos, tablas, y bases de datos biográficos personales y profesionales.
- c) Trabajo de catalogación y análisis de instrumentos localizados. Museos, exposiciones, talleres y colecciones públicas y privadas.
- d) Trabajo estético-sonoro vinculado al contexto y periodo ca. 1759- ca. 1800.
- e) Trabajo de campo en colaboración con especialistas en diferentes materias y coleccionistas dedicados a los instrumentos.
- f) Trabajo bibliográfico y consulta on line.
- g) Trabajo estructural: selección de fotos, extractos documentales y elaboración de tablas y gráficos.
- h) Trabajo recopilatorio para los apéndices: fichas, versión en castellano, tablas y transcripciones.

15 Todas las referencias (que se incluyen a lo largo de esta tesis) de este archivo digital se han realizado bajo la consulta exclusiva de acceso restringido. Disponible en: <<https://tarisio.com/>>

16 AGS, AGP, AHPM, ARSEM, ASF-GM, BNE, MDMB, RABASF y RCSMM.

### 3. ANÁLISIS DE LAS FUENTES.

Las fuentes principales que forman parte del objeto de estudio son las documentales y los propios ejemplares vivos producto de las actividades de los violeros. Entre las fuentes primarias se encuentran ordenanzas, inventarios, cartas de examen y justificantes económicos que proceden de legajos catalogados en diferentes archivos; principalmente ubicados en Madrid en el Archivo de Protocolos Notariales y en el Archivo General de Palacio Real.

Por otro lado, la conservación y el análisis de los instrumentos, así como algunos arcos históricos se han localizado a través de colecciones privadas, museos, talleres, catálogos online, monografías y particulares<sup>17</sup>. Una dificultad destacada hasta la fecha ha sido la localización estos ya que una característica inherente a los instrumentos es la dispersión geográfica en la que se encuentran desde el siglo XIX. Otro aspecto específico en la lutería española es la falta de conocimiento sobre la misma, y si a esto le añadimos frecuentes manipulaciones en los instrumentos la realidad adquiere grados de enorme complejidad.

En esta tesis se incluye un listado de más de cien instrumentos y arcos a los que he podido acceder o estudiar, tocar (en algunos casos) y consultar (41 de los talleres de Contreras y Assensio) de constructores españoles además de los italianos que circularon principalmente en el entorno cortesano madrileño. Hasta la fecha este conjunto que incluyo de ejemplares conservados (algunos desconocidos) muestra elementos significativos de los talleres de la violería madrileña.

El estado de los instrumentos representa su propia escuela constructiva, y cómo y para qué fueron manipulados. Los experimentos que los violeros aplicaron en su construcción proporcionan pistas sobre la presencia técnica e interpretativa en diferentes contextos artísticos.

17 Se omiten datos de los ejemplares por motivos de privacidad y cada instrumento de arco tiene su propia biografía determinada por su venta, donación o incluso mecenazgo.

La mayoría de los instrumentos conservados españoles del periodo de estudio se encuentran repartidos geográficamente y pasaron por las manos de los violeros citados. Aunque el famoso cuarteto ornamentado de Stradivari permanece "in situ" desde su llegada en 1772<sup>18</sup>. Otros museos como el Museu de la Música exponen algunos ejemplares procedentes de donaciones entre los que se encuentran constructores como Bofill, Duclos, Guillamí y Contreras. Incluso, en los fondos de este último museo hace poco que se ha dado a conocer un molde para construir violines por parte de Vicente Assensio del que se desconoce su procedencia. En este mismo museo se encuentra una importante colección de guitarras y sobre los guitarreros de la escuela catalana destaca el trabajo de Joan Pellisa<sup>19</sup>.

Los tratados teóricos sobre instrumentos de arco con descripción y medidas sobre los instrumentos que se han consultado son los de Michael Praetorius, *Syntagma Musicae: De Organographia*, 1687 (que contiene láminas con dibujos y medidas sobre la familia del violín), el de Marin Mersenne, *Harmonie Universalle*, 1637 (conocido por el resto de los teóricos en los siglos XVI y XVII), el de Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique*, ca. 1640 (con precisiones detalladas de los instrumentos de cuerda); y sobre todo el de Pablo Nasarre, *Escuela de Música*, Zaragoza, 1723-24. Las anotaciones y los datos basados en proporciones han sido orientativos ante la escasez de ejemplares en la primera mitad de siglo XVIII. Este tratado ocupa una posición especial ya que es la fuente más completa española desde el punto de vista organológico.

Los diccionarios contemporáneos que se han manejado para aclarar términos muy específicos son el *Tesoro de la lengua castellana y española* de S. Covarrubias (1611), el *Diccionario de Autoridades* (1729-39), el *Diccionario*

18 Este cuarteto junto con otros escasos instrumentos de arco se puede visitar en el Palacio Real. Información más ampliada sobre el cuarteto. Bordas, Cristina: "The Stradivari of the Royal Palace in Madrid/ Los Stradivari del Palacio Real de Madrid", *The Decorated Instruments of Antonio Stradivari*, Shinichi Yokoyama (fotógrafo), Tokio, S. Yokoyama, 2002, pp. 166-177.

19 Pellisa, Joan: *Guitarres i guitarrers d' escola catalana. Dels gremis al modernisme*, Barcelona, Amalgama Textos, 2013.

*panhispánico de dudas*, el *Diccionario de las Nobles Artes* (1788) y el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1786-88) de Esteban Terreros y Pando. En algunos casos se ha recurrido a bibliografía más actual como el *Vocabulario de Artes de la Madera, Arquitectura y Decoración* (1976). La valiosa investigación sobre violeros españoles de J. L. de Romanillos se completa con un extenso diccionario de términos de construcción (citados en fuentes antiguas) que ha favorecido considerablemente su comprensión<sup>20</sup>.

Además, han sido fundamentales fuentes especializadas sobre el tema tanto histórico como actual que se presentan desde una perspectiva de la construcción. Hasta hace poco, las enciclopedias y diccionarios de luteriers ofrecían una visión poco objetiva de la biografía profesional y los instrumentos españoles.

Los libros sobre lutería se han elaborado incluyendo instrumentos concretos y están editados en países donde hay una larga tradición. Se han consultado para comprobar otras escuelas e instrumentos. Muchos de estos libros han sido autoeditados por luteriers de referencia o distribuidos por editoriales especializadas. Este es el caso de Inglaterra (Hill, Beare y Biddulph), Francia (Vatelot, Rampal y Millant/Raffin), Estados Unidos (Weisshaar, Jaques Français, Emil Herrmann, Wurlitzer y Goodkind), Alemania (Walter Hamma y Karl Roy), Bélgica (la editorial Les Amis de la Musique), Italia (Eric Blot, las editoriales Turrís y Cremonabooks, Eizioni il Salabue y librería del Convegno), España (Editorial Tritó y Casa Parramón); además de los libros editados en China y Taiwan (Otto Musica) y Japón (Gakken). Algunas de estas ediciones se presentan de forma numerada (limitada), llegando incluso a hacerse ediciones especiales con encuadernación en piel y fotografías a tamaño real que encarecen el precio de la edición, y por tanto han dificultado su consulta.

20 Romanillos, José L. y Harris, Marian: *The vihuela de mano and the Spanish guitar. A Dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain, (1200-2000)*, Guijosa (Guadalajara), The Sanguino Press, 2002.

Los talleres de gran prestigio como los de las familias Hill y Charles Beare (John & Arthur Beare) en Londres son los que han podido manejar un gran número de instrumentos de primera categoría (incluidos los españoles); ya sea por su expertización o por su puesta a punto restaurándolos. En consecuencia, estos especialistas han editado estudios monográficos de grandes lutieres italianos. Por ejemplo, los Hill fueron los primeros en publicar monografías sobre los Stradivari, Guarneri y Vuillame. Unos años más tarde Charles Beare, con una destacada experiencia (formación con Wurlitzer en New York) también editó estudios exhaustivos sobre Stradivari, Guarneri, y lutieres clásicos italianos del siglo XVIII. De estas publicaciones destaca el catálogo que realizó para la exposición de Stradivari que tuvo lugar en Cremona en 1987<sup>21</sup>; y la exposición sobre violines cremoneses realizada en la ex-URSS en 1988 que G. Spotti editó en forma de catálogo.

También, Ramón Pinto y Charles Beare han aportado la biografía de la familia Contreras tanto para el *TNGD* como para el *TGDMI* en base a sus conocimientos como lutieres altamente especializados<sup>22</sup>.

Otro experto como Peter Biddulph ha realizado la autoedición en dos volúmenes con fotografías a tamaño natural sobre Guarneri (1988). La mayoría de monográficos giran alrededor de la familia Amati, Stradivari y Guarneri, aunque Jakob Stainer también ha sido objeto de un par de monográficos interesantes como el de Karl Roy (Bochinsky, 1986) y el catálogo de una exposición celebrada en octubre de 2003 (editado por el Kunsthistorisches Museum de Viena).

En el caso de España se conoce la publicación de Ramón Pinto (1988) sobre lutieres e instrumentos españoles desde el siglo XVIII hasta el siglo XX; y la

21 Beare, Charles: *Stradivari the Cremona Exhibition of 1987*, Londres, J. & A. Beare, 1993.

22 Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Press, 2001 y Libn, Laurence (ed.): *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

reciente edición citada de Jorge Pozas (2014) con un conjunto de instrumentos de arco imprescindible.

Para el estudio del oficio de violero a través de los talleres contemporáneos estudiados han sido fundamentales los facsímiles de Antonio Bagatella de 1782<sup>23</sup> y el de G. A. Marchi de 1786<sup>24</sup>. Los escritos del Conde Ignazio Alessandro Cozio di Salabue (1755-1840) compilados en su obra *Carteggio* han ayudado a configurar el oficio del constructor italiano (y europeo) del siglo XVIII. Existen varias publicaciones de este trabajo en el que se analiza la asimilación e imitación de los modelos italianos, y su modificación acústica para responder a tendencias sonoras. Entre varias ediciones que se han consultado, destaca la traducción por parte de Brandon Frazier (2007)<sup>25</sup>. Las ediciones modernas publicadas con datos de este comerciante de la época muestran niveles de semejanza entre los violeros madrileños y la escuela italiana del siglo XVIII.

Por último, un libro actual que indica los aspectos geométricos de la construcción, una especie de Bagatella coetáneo con todo tipo de detalles y medidas del taller de la familia Amati es el del lutier François Denis<sup>26</sup>. Los dibujos, y las medidas indican las proporciones de este taller que han sido necesarias para entender el trabajo de Vicente Assensio.

Los museos, exposiciones y subastas han contribuido con sus respectivos trabajos al análisis de la genealogía instrumental de la escuela italiana y su relación con la española; incluso para poder dar a conocer otras actividades como la construcción de los arcos históricos durante el siglo XVIII. En este sentido un avance interesante, aunque con revisiones constantes, ha sido el acceso a la consulta de los archivos online de Tarisio y Brompton's. El registro de Tarisio ha

23 Bagatella, Antonio: *Regole per la costruzione de'violini, viole, violoncelli e violoni*, 1782 (edición moderna a cargo de Sauro Malagoli y Lorenzo Frignani), Módena, L. F. Edizioni, 2007.

24 Regazzi Roberto (coord.): *Il Manuscritto liutario di G. A. Marchi*, Bolonia, Arnaldo Forni Editore, 1986.

25 Frazier, Brandon (trad.): *Memoirs of a Violin Collector*, Baltimore, Gateway Press, 2007.

26 Denis, François: *Traité de Lutherie*, Niza, Adalfi, 2006.

sido decisivo para poder cotejar datos constructivos y la historia de algunos ejemplares italianos y españoles.

En los últimos veinte años los catálogos de los museos a través de sus exposiciones temáticas han publicado estudios interdisciplinares focalizados en la historia de los ejemplares, pero sin incluir información sobre el estado original del instrumento. Recientemente en el 2013 se cumplieron dos eventos muy importantes. En el Ashmolean Museum de Cambridge se realizó una exposición con más de veinte ejemplares de Stradivari<sup>27</sup>, y en septiembre de este mismo año se abrió en Cremona el Museo del violino<sup>28</sup>. La visita a ambos espacios ha servido para profundizar en el periodo de estudio de la violería madrileña. Además, cada cierto periodo se organizan exposiciones, subastas y congresos especialmente en Londres, N. York e Italia que tienen sus propios ciclos temáticos a los que asisten expertos, aficionados y curiosos procedentes de todos los territorios geográficos.

En el caso de los arcos no se han localizado ejemplares del periodo de estudio de la escuela española. De hecho, no se conoce ninguno, y la excepción recae en un par de ellos que quizá estuvieron en la corte madrileña y que llegaron con el quinteto Stradivari, perteneciendo en todo caso a este lutier. La reconstrucción sobre las tipologías de los arcos se fundamenta en las fuentes documentales, los tratados de la época y algunos ejemplares que se comercializaban en la sociedad madrileña ca. 1785.

Las fuentes didácticas también permiten comprobar la morfología de unos u otros instrumentos, incluidos los arcos, para la práctica interpretativa de las escuelas musicales. El siglo XVIII supone un avance cualitativo y cuantitativo enorme en el resultado de métodos instrumentales, especialmente de violín. Durante el periodo de estudio de esta investigación aparecen muchos métodos en París, escenario solista con la figura de J. B. Viotti. Algunos de los métodos

27 Ashmolean Museum. *Ashmolean Museum of Art and Archeology. Stradivarius* [en línea]. Ashmolean museum, 2012. [consulta 12-VII-2016]. Disponible en: <<http://www.ashmolean.org/exhibitions/stradivarius/>>

28 Página web del Museo. *Museo del violino* [en línea]. Cremona, 2013. [consulta 5-II-2016]. Disponible en: <<http://www.museodelviolino.org/en/>>

consultados han sido los siguientes: L'Abbe le fils, 1761; Brijon, 1763; Tarade, 1774; Bailleux, 1779; Correte, 1782; Bornet, 1786; Cambini, 1790; Cartier, 1798; Woldemar, 1800 y Baillot, Rode y Kreutzer, 1803. Sobre los métodos españoles, la investigación se centra en las publicaciones de José Herrando (de mediados del siglo XVIII)<sup>29</sup>, la edición francesa del método de violín de Leopold Mozart<sup>30</sup>, y una copia manuscrita en castellano de la edición francesa de Leopold Mozart (ca. 1830)<sup>31</sup>. Otras fuentes como la edición del método de Michel Woldemar detallan los cambios técnicos e instrumentales más significativos durante el siglo XVIII<sup>32</sup>. El arco fue un complemento particular de cada escuela o músico durante la segunda mitad del siglo XVIII. El uso del arco pre-tourte o Tourte es más fácil de reconocer porque se mencionó con más frecuencia en los métodos que los cambios en el violín moderno.

Por otro lado, las actividades políticas y culturales bajo un control nacional, durante el periodo de la revolución francesa de 1789, también afectaron a la práctica musical. Fue la técnica de Viotti la que contribuyó a otro tipo de formación para los alumnos y discípulos del Conservatorio. En la actualidad, la mayoría de estos métodos se pueden consultar en ediciones facsímiles (como es el caso de la editorial Fuzeau).

La información sobre la compraventa y la transacción de instrumentos se ha extraído de fuentes hemerográficas. La sala de prensa, la hemeroteca digital de la BNE y del Ayuntamiento de Madrid proporcionan una información muy valiosa sobre esta vía. En este campo, este proceso de

29 Moreno, Emilio: "Aspectos técnicos del tratado de violín de J. Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del s. XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 555-655.

30 Roeser, Valentin: *Méthode raisonnée du Violon*, París, Zurfluh, 1770.

31 E-Mc. 1/14272. Fonseca, Elsa: "El método de violín de Leopold Mozart", *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, 10-11, 2005-06, pp. 95-227.

32 E-Msn. 41747. Woldemar, Michelle: *Nouvelle édition enrichie des chefs d'ouvres de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Christiani. Rédigée par Woldemar élève de Lolli*, París, 1801.

búsqueda se ha completado con la lectura detallada del trabajo de Yolanda Acker (2007)<sup>33</sup>.

#### 4. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

El interés internacional por el tema en su sentido más amplio ha crecido de forma considerable, dando lugar a una extensa producción bibliográfica que no solo se centra en Europa, la cuna de la lutería, sino que progresivamente ha ido abarcando los Estados Unidos, Japón y Corea. Una gran parte de la bibliografía existente en el mercado ha sido consultada, aunque en algunos casos se encontraba descatalogada o resultaba muy difícil su acceso por su altísimo coste. En la mayoría de estos casos su consulta y lectura se ha realizado en talleres como la Casa Parramón en Barcelona. La colaboración entre especialistas de diferentes materias sobre temas de lutería lo representan las ediciones francesas por parte de Sylvette Milliot<sup>34</sup>.

Las publicaciones sobre algunos violeros españoles que han ido apareciendo durante los últimos treinta años corresponden a organólogos, abordando su biografía, la formación de los gremios de los instrumentos de cuerda entre los siglos XVI y XIX; y la compra/venta de instrumentos que circularon en Madrid a finales del siglo XVIII. Este es el caso de Louis Jambou<sup>35</sup>, François Reynaud<sup>36</sup>, Beryl Kenyon<sup>37</sup> y Cristina Bordas que han hecho hincapié en

33 Acker, Yolanda F.: *Música y danza en el Diario de Madrid. 1758-1808*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.

34 Milliot, Sylvette: *La lutherie parisienne au XIXème et XXème siècle. La famille Chanot-Chardon*, Bruxelles, Les Amis de la musique, tome I, 1994 ; e *Histoire de la lutherie parisienne du XVIIIème siècle à 1960*, Bruxelles, Les Amis de la musique, tome II, 1997.

35 Jambou, Louis: "La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle", *Revista de Musicología*, IX, 2, 1986, pp. 427-452.

36 Reynaud, François: "Les luthiers Tolédans au XVI siècle", *Tolède et L'expansion Urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Recontres de la Casa Velázquez, 1991.

37 Kenyon, Beryl: "Contreras I", *DMEH* (E. Casares, dir.), Madrid, SGAE, vol. III, 1999, p. 924; "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII",

el estudio de los gremios de violeros, los constructores y el comercio<sup>38</sup>. Además, de esta misma autora han sido indispensables los primeros estudios sobre instrumentos históricos conservados en el Museo del Pueblo Español<sup>39</sup>, el catálogo de instrumentos en colecciones españolas<sup>40</sup>, y varios artículos sobre las arpas<sup>41</sup> y las guitarras (junto a Gerardo Arriaga) de ca. 1700<sup>42</sup>.

En el *DHME* aparecen las conocidas biografías de algunos violeros españoles estudiados por los citados organólogos. La consulta en diccionarios históricos del siglo XX (Lutgendorff, Henley, Salazar y Saldoni) anotan en la biografía de Contreras un par de líneas en las que aparece denominado, "el Stradivari español". En el estudio del otro taller español, el de Assensio-Ortega (muchas veces omitido) principalmente se hace constar su trabajo como reparador de instrumentos.

La información acerca del gremio de violeros o guitarreros en sus distintas facetas se ha consultado a través de otros violeros como José Luis Romanillos y

*Revista de Musicología*, V, 2, 1982, pp. 309-323 y "Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII (Parte II)", *Revista de Musicología*, VI, 1-2, 1983, pp. 299-308.

- 38 Bordas, Cristina: *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2004; "De violero a guitarrero: 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 y "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", *La música en España en el siglo XVIII*, (M. Boyd, J. J. Carreras, eds.; en castellano José Máximo Leza), Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 175-191.
- 39 Bordas, Cristina: "Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid", *Revista de Musicología*, VII, 2, 1984, pp. 301-333.
- 40 Bordas, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM/ICCMU, 1999 y 2001, vol. I y II.
- 41 Bordas, Cristina: "Origen y evolución del arpa de dos órdenes Nassarre", *Revista Aragonesa de Musicología*, V, 2 1989, pp. 85-117; "Arpa I. España", *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999, vol. I, pp. 705-716; "Reencuentro con el arpa de Juan López (Toledo, ca. 1700)", *El Arpa*, 2, 1991, pp. 14-15; "Spanish Harp Repertoire from the 16th to the 18th century", *Société des Harpes Historiques*, Newsletter (verano 1993), pp. 3-5 y "Harp-Builders in Madrid (1578-1700)", *Proceedings of the International Historical Harp Symposium*, Utrecht, 1992 (Martin van Schaik, ed.), Utrecht, STIMU, 1994, pp. 89-98.
- 42 Bordas, Cristina y Arriaga, Gerardo: *La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950. La Guitarra Española/ The Spanish Guitar* (Catálogo de la exposición), Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 69-94.

Carlos González<sup>43</sup>. Estos expertos han profundizado en el estudio de los instrumentos de cuerda, especialmente de las guitarras. La transcripción de las ordenanzas por parte de estos musicólogos, organólogos y violeros que comparten sus investigaciones en foros como la Sociedad de la vihuela ha sido primordial para los antecedentes de este estudio<sup>44</sup>. Además, recientemente Javier Martínez González ha defendido su tesis sobre los violeros españoles entre 1350-1650<sup>45</sup>. En el caso de este violero dedicado también a la enseñanza ha resultado de gran interés la lectura de aquellos apartados dedicados a las herramientas, los materiales y la interpretación (o solución) de tratados antiguos. Este destacado trabajo establece un puente cronológico con esta tesis a través de ejemplares como la vihuela, la guitarra y otros instrumentos de ca. 1700 conservados en el Monasterio de la Encarnación de Ávila.

En el siglo XX varios proyectos internacionales han dedicado a las escuelas y a los instrumentos de arco italianos numerosos estudios frente al caso de España. Hasta la aparición del trabajo publicado por parte de la Casa Parramón (autoeditado por Ramón Pinto) en 1988 existía bastante desconocimiento de nuestra escuela nacional<sup>46</sup>. Este volumen abarca desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX e incluye texto en castellano, francés e inglés (para darle difusión internacional) y fotografías en color. El contenido detalla algunos aspectos biográficos, así como al análisis de algunos ejemplares de los principales violeros en España como Guillamí, Assensio y Contreras del siglo XVIII hasta Fleta, Solar, Coll y el propio Parramón en el siglo XX. En esta dirección temática,

43 Carlos González. *Violero. Maestro artesano* [en línea]. Carlos González, s.f. [consulta 10-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.luthier.org/carlos.html>>

44 González, Carlos (coord.): *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la vihuela, 2007, pp. 157-189 (apéndices).

45 Martínez, Javier: *El arte de los violeros españoles 1350-1650*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2015.

46 Pinto, Ramón: *Los luthiers españoles*, Barcelona, el autor, 1988.

otro texto publicado bajo el sello de esta casa se editó por parte de Jordi Pinto con motivo de una exposición en 1996<sup>47</sup>.

Estas circunstancias han sido el resultado de las condiciones sociales y políticas que han ido aconteciendo en España (y Madrid más concretamente) a lo largo de los 200 últimos años. Aunque, en los últimos años el interés por parte de algunos talleres ha supuesto la localización de un número importante de instrumentos de arco contruidos por nuestros violeros del siglo XVIII. La Casa Parramón, el taller de Laurent López, el taller de Solé Luthiers y el taller de Jorge Pozas representan muestras actuales de estas apuestas por los instrumentos de la violería española.

La Casa Parramón, abierta a los intérpretes desde finales del siglo XIX, constituye un centro especializado para la evaluación de instrumentos de la escuela española (madrileña y catalana). En la actualidad las funciones de dirección están a cargo de Jordi Pinto, y bajo su propia editorial la casa tiene publicados varios textos imprescindibles (además de una segunda reedición de un manual del lutier)<sup>48</sup>.

Junto a las publicaciones de este taller, hace un par de años se ha presentado una edición de Jorge Pozas (2014) en la que se aglutinan en mayor proporción instrumentos del taller de los Contreras (26 Contreras, 17 Guillamí I y II, 3 Silverio Ortega, 2 Salvador Bofill, 1 Mariano Ortega y 1 Vicente Assensio). A esta publicación, en esta tesis se le suman más ejemplares de Contreras y un total de 12 entre Assensio y Ortega que nunca se habían compilado.

Acerca de los arcos históricos del siglo XVIII, el trabajo imprescindible de consulta ha sido el de Bernard Millant y Jean François, asistentes de Bernard Gaudfroy<sup>49</sup>. Esta edición en dos volúmenes con dedicatoria de Eugene Vatelot aporta numerosas fotos y datos a modo de síntesis para analizar las diferentes

47 Pinto, Jordi: *Els nostres luthiers. Escultors del so*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996.

48 Pinto, Ramón: *Manual del luthier*, Barcelona, el autor, 1989 (reedición, año 2000).

49 Gaudfroy, Bernard: *Histoire de l'archet en France au dix-huitième siècle I -II*, Paris, L'archet éditions, 2000.

tipologías y escuelas que representan. En relación con el tema de los arcos también ha resultado imprescindible una de las mayores exposiciones organizadas hace poco por Tarisio.

Para otros elementos como las cuerdas se han consultado los estudios de Patrizio Barbieri (2006)<sup>50</sup>, Mimmo Peruffo (2007)<sup>51</sup> y la reciente tesis de Fernando Marín Corbí (2016; aunque sobre la vihuela de arco)<sup>52</sup>. La evolución del gremio de violeros y su dependencia con el de cuerdas es mencionado como parte de los contratos para suministrar este material que los maestros fabricantes de las cuerdas proporcionaron a los violeros en el siglo XVII. Aunque la compra de cuerdas italianas a Roma o Florencia ya aparece en el siglo XVI y será una constante en el siglo XVIII.

Desde otra perspectiva, cabe destacar que sí han aparecido durante el siglo pasado algunas publicaciones sobre la actividad musical de la Corte y los instrumentos de Stradivari y Amati. Principalmente la historiografía musical ha tratado sobre la afición de Carlos IV como violinista a la música de cámara dando a conocer un listado relevante de los instrumentos de arco de su colección. Los estudios de José García Marcellán<sup>53</sup>, y Juan Antonio Ruiz Casaux<sup>54</sup>, ambos conservadores del archivo de música y de los instrumentos Stradivarius publicaron artículos sobre dicha actividad. La publicación de Juan Antonio Ruiz Casaux incluye una larga relación de instrumentos que pertenecieron a profesionales y aficionados madrileños durante los reinados

50 Barbieri, Patricio: "Roman and Neapolitan Gut strings 1550-1950", *The Galpin Society journal*, 59, 2006, pp. 147-181.

51 Peruffo, Mimo: "La cuerda y el laúd", *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la Vihuela, 2007, pp. 141-159.

52 Marín, Fernando: *La vihuela de arco hispana. Las cuerdas de tripa y la reflexión en el cóncavo como aspectos esenciales en la producción de su sonido* [en línea]. Tesis doctoral. UAB, TDR, 2016. [consulta 1-III-2017]. Disponible en: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/392693>>

53 Se han localizado un número mayor de cuentas inéditas a las que incluye esta publicación; y la transcripción se puede consultar en el Ap. 19. García Marcellán, José: *Historia de los instrumentos Stradivarius y Amati que posee la Real Capilla de S. M.* (Lothar Siemens ed.), *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 149-163.

54 Ruiz Casaux, Juan Antonio: *La música en la corte de Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1959.

de Carlos III y Carlos IV. En el caso de José García Marcellán, su opúsculo transcribe y compara datos extraídos del AGP y el diario de trabajo de Vicente Assensio (todavía hoy en paradero desconocido). Además de estos estudios otros recientes identifican más noticias sobre la actividad musical en la Real Cámara de Carlos IV y sobre los instrumentos que fueron adquiridos para la misma.

La tesis de Judith Ortega<sup>55</sup> incluye datos de músicos e instrumentistas de arco que proporcionan una extraordinaria visión del papel que jugaron en las actividades musicales de la segunda mitad del siglo XVIII. La investigación de Germán Labrador sobre Gaetano Brunetti (incluida la actividad musical de Carlos IV y su colección de instrumentos)<sup>56</sup> aporta una visión mezclada de los talleres del príncipe y rey que ya fueron aclarados por parte de Cristina Bordas en el primer congreso hispano francés celebrado en Madrid 2002.

Una parte en común con el tema de estudio ha sido abordada por Adriana Segrelles<sup>57</sup> aunque el contenido de su publicación excluye la biografía profesional de los violeros madrileños, sus obras (los instrumentos) y el análisis de una serie de funciones coetáneas que se conservan en las fuentes documentales.

55 Ortega, Judith: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1760): de la Real Capilla a la Real Cámara* [en línea]. Tesis doctoral. UCM, 2010. [consulta 2013-2016]. Disponible en red: <<http://eprints.ucm.es/11739/>>

56 Labrador, Germán: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, AEDOM, 2005; "La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808): un rastro musical en la contabilidad de Palacio", *Música. Revista del RCSMM*, 12-13, 2005-2006, pp. 55-80 y "Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV", *Ad Parnassum*, 3, 2005, pp. 65-98. Asimismo, la tesis de este autor en la Universidad Autónoma de Madrid incluye algunas referencias a Contreras y Assensio. *Gaetano Brunetti un músico en la Corte de Carlos IV*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2003. En relación con este compositor y otros temas musicales del siglo XVIII véanse los trabajos del grupo de investigación coordinado por Miguel Ángel Marín; en especial la tesis de Ana Lombardía sobre la música para violín compuesta en Madrid entre ca. 1730 y ca. 1776. *Música en España: composición, recepción e interpretación* [en línea]. Universidad de la Rioja, s.f. [consulta 12-V-2016]. Disponible en: <<http://www.unirioja.es/mecri/>>

57 Segrelles Cuevas, Adriana: "Análisis y evaluación de las reparaciones efectuadas en los instrumentos de cuerda de la Real Cámara entre 1776 y 1837", *Actas del II encuentro de jóvenes investigadores en Historia Moderna*, Madrid, Ediciones Cinca, 2015, pp. 1055-1076.

De los violeros de la Corte que se han analizado, hay que destacar la figura de Vicente Assensio como relojero y astrónomo. Juan Ruiz Casaux apuntaba sobre estos oficios, pero, faltaba la verificación de estas afirmaciones. La crónica como astrónomo fue elaborada por Vicente Vela<sup>58</sup> y la tesis de Víctor Guijarro<sup>59</sup> sobre los instrumentos de la ciencia experimental en los Reales Sitios de San Isidro de Madrid dan a conocer datos de este personaje que se han relacionado con la violería.

Las intervenciones en los instrumentos de arco en la corte madrileña sucedieron también en otros espacios. De la corte florentina se conocen los trabajos de P. Ferrari<sup>60</sup> y G. Montanari<sup>61</sup> que sirven para esclarecer las prácticas de los violeros españoles y otras tendencias sociomusicales que resultaron vanguardistas para la sociedad europea del siglo XVIII.

58 Vela, Vicente: *Un telescopio español del Siglo XVIII*, Arbor, 31, 1955, pp. 462-476.

59 Guijarro, Víctor: *Los instrumentos de la ciencia ilustrada: física experimental en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid (1770-1835)*, Madrid, UNED, 2002.

60 Ferrari, Pierluigi: "Interventi per l'ammmodernamento degli strumenti ad arco della collezione medico-lorenese, 1733-1765", *Strumenti, Musica e Ricerca: atti del convegno internazionale*, Cremona, Ente triennale internazionale degli strumenti ad arco, 2000, pp. 193-202.

61 Montanari, Giuliana: "Conservazione e restauro degli strumenti ad-arco alla corte di Firenze in epoca lorenese (1737-1770)", *Liuteria, Musica e Cultura*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, pp. 3- 19 y "Per una storia documentaria degli strumenti ad arco di provenienza granducale conservati al Museo del Conservatorio "Luigi Cherubini", *Museo degli strumenti musicali del Conservatorio «Luigi Cherubini»: «Rendo lieti in un tempo gli occhi e 'l core»*, Livorno, Sillabe, 1999, pp. 30-55.



## **CAPÍTULO 1.**

**ANTECEDENTES: EL GREMIO Y EL OFICIO DE  
VIOLERO EN MADRID DESDE CA. 1600 HASTA  
CA. 1750. TALLERES E INSTRUMENTOS.**



## **CAPÍTULO 1.**

# **ANTECEDENTES: EL GREMIO Y EL OFICIO DE VIOLERO EN MADRID DESDE CA. 1600 HASTA CA. 1750. TALLERES E INSTRUMENTOS.**

A través de las fuentes documentales conservadas se conocen datos significativos y aspectos administrativos del oficio del violero entre los siglos XVI y XIX. Desde la fundación del gremio ca. 1578 se encuentran los violeros madrileños y los fabricantes de cuerdas, pero estos últimos se independizarán a finales del siglo XVII.

En este capítulo se va a realizar un recorrido histórico sobre el comportamiento de los gremios; y más concretamente sobre el gremio de violeros y guitarreros madrileños. El análisis tanto documental como de los instrumentos ayudará a conocer el trabajo del violero vinculado fuertemente al sistema gremial.

La progresiva independencia de los violeros coincidirá con la recepción de nuevos modelos italianos que se convertirán en modelos de inspiración para la violería española.

### **1.1. EL OFICIO DE VIOLERO: DESDE LOS GREMIOS A LA PROFESIÓN LIBERAL.**

Durante la primera mitad del siglo XVI la profesión de los violeros en Castilla se conoce por la recopilación de las ordenanzas que mandan hacer los Reyes Católicos Isabel I de Castilla (1451-1504) y su esposo Fernando II de Aragón

(1452-1516). La impresión se realizó en Sevilla en 1527 (137 ordenanzas de oficios) y se consideran las primeras en Europa. En ellas se edita una normativa específica para los artesanos violeros<sup>62</sup> y posteriormente se hicieron varias reediciones con ligeras variantes en México (1568), Sevilla (1632) y Granada (1552 y 1672)<sup>63</sup>. En estas reimpressiones se detalla el “examen de violeros y organistas y otros oficios de música” dónde el oficial de violero debe saber hacer diversos instrumentos de tecla y de cuerda, y entre estos últimos “un arpa”.

El contenido de las ordenanzas consultadas aporta valiosa información sobre los violeros y fabricantes de cuerdas; y los instrumentos que construían<sup>64</sup>.

- a) Ordenanzas de carpinteros y violeros, Sevilla 1527.
- b) Ordenanzas de violeros y fabricantes cuerdas, Granada, 1552.
- c) Ordenanzas de violeros y fabricantes de cuerdas, Lisboa, 1572.
- d) Ordenanzas de violeros madrileños 1578; se adicionan en 1695.

62 Meucci, *Strumentaio*, p. 82.

63 Algunos extractos transcritos de estas ordenanzas de carpintero, violero y fabricantes de cuerdas: Sevilla (1527), Granada (1552), Lisboa (1572), Valencia (1599) y Toledo (1617).

Las de Sevilla se encuentran en BNE, R. 3910. *Ordenanzas de Sevilla* [en línea]. Universidad de Sevilla, Biblioteca, s.f. [consulta 19-VI- 2016]. Disponible en red: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/332/13/ordenanzas-de-sevilla/>>

Estas mismas ordenanzas se reimprimieron en 1632. Un ejemplar se conserva en la BNE, R. 18442.

Las de Granada se encuentran en BNE, R. 31338. Una reedición de estas de 1552 se hizo también en Granada en 1672. Un ejemplar se conserva en BNE, R. 23312.

Las de Valencia se encuentran en Archivo del Reino de Valencia. Sub-sección. Gremios, caja 639, nº 781. Las de Toledo (1617) se reproducen en parte a modo de propuesta por Romanillos y Harris, *The vihuela de mano and the Spanish guitar*, pp. 442-444.

Las de Madrid junto con los fabricantes de cuerdas de 1679. González (coord.), *Estudios sobre la vihuela*, pp. 179-189; Jambou, “La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle”, pp. 446-448 procedentes del AHPN. Protocolo nº 10359 de Mateo Yvaizabal, ff. 98-99r. Otra copia se encuentra en el Archivo de Villa, Secretaría 2ª/309/41.

Otras como las de Málaga son muy generales, 1556, y se reeditan en 1611. Rioja, *La guitarra malagueña: cinco siglos de historia*, pp. 11-12.

Las de Lisboa, González (coord.), *Estudios...*, pp. 163-173.

Sobre las ordenanzas véase también Biblioteca Nacional de España. Roda, Cecilio. *La música profana en el reinado de Carlos I* [en línea]. Bilbao, 1923, p. 13. [consulta 19-VI- 2016]. Disponible en red: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091650&page=1>>

64 Véase Ap. 1. Tabla 1. “Sobre las ordenanzas, siglos XVI y XVII.

- e) Ordenanzas de violeros, Valencia, 1599.
- f) Ordenanzas de violeros, Toledo, 1617.
- g) Ordenanzas de los fabricantes de cuerdas, Madrid, 1679.

En Barcelona, se menciona la pertenencia de los violeros a la cofradía de carpinteros desde finales del siglo XIV (*Confraria de Sant Josep i Sant Joan de Mestres Fusters de la Ciutat de Barcelona*) aunque no será hasta 1584 cuando se les nombra de forma específica<sup>65</sup>.

En el caso del reino de Castilla no se sabe si las ordenanzas recopiladas por los Reyes Católicos eran las vigentes en Andalucía por lo menos en la primera mitad del siglo<sup>66</sup>. En Valencia en 1599 los violeros forman un gremio independiente de los carpinteros. Las ordenanzas de Toledo de 1617 exigían hacer una vihuela llana de seis órdenes, un arpa de dos órdenes y un violín tiple. Los mismos instrumentos de los que se examinan los violeros de Madrid en el siglo XVII, pero sustituyendo el violín por una vihuela de arco<sup>67</sup>.

Si se focaliza el interés en Madrid, la estabilización del término violón como parte de la familia del violín sucedió ca. 1560<sup>68</sup>. La expansión comercial y la capitalidad del reino de Felipe II en 1561 favorecieron la llegada de constructores de instrumentos procedentes de Toledo. En 1563 se celebró el enlace del rey Felipe II con Isabel de Valois y por este motivo la reina trajo a España “ocho vigolones” que permanecieron en palacio hasta su muerte en 1569. También se sabe que el rey guardaba en su cámara para uso particular estos instrumentos, hecho que permite pensar en la existencia de constructores,

65 Pellisa, “The Guilds of Barcelona and the Luthiers of the Eighteenth Century”, p. 33.

66 Bordas, “De violero a guitarrero: la actividad del gremio de violeros de Madrid (ca. 1577-ca. 1808)”, p. 132.

67 *Ibidem*, p. 133.

68 La primera vez que aparece esta palabra fue en el inventario de María de Hungría, hermana de Carlos V, en 1559; un año antes de la llegada de Isabel de Valois. Robledo, “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, p. 64.

artesanos o violeros para su mantenimiento. En los inventarios personales se especifican cerca de dos centenares de instrumentos<sup>69</sup>:

(...) siete vihuelas grandes de arco dentro con sus arquillos (...) cinco vihuelas de arco, la una muy grande y las cuatro pequeñas de madera de Alemania, que fueron de la Reina María (...) cuatro violones grandes, medianos y pequeños que van disminuyendo en grandor, hechos en la China, son de madera laqueada y la tapa de madera amarilla, todos con sus arquillos metidos en cajas de madera de la India, laqueadas por fuera de oro y negro y dentro de colorado (...) cinco violones grandes de la China, laqueados de oro y negro, con las tapas de madera blanca dorada a partes con pontezuelas sueltas y arquillos laqueados de colorado (...) un rabelito de madera laqueado de colorado y oro y la tapa de madera blanca dorada, sin cuerdas ni portezuela (...) un arca de madera, pintada por fuera de verde por dentro colorada, con seis vihuelas de arco, la trasera y lados de ébano y las tapas de madera de Alemania, con su arquillos y cuerdas

Los datos que se detallan en los documentos parecen indicar que fue el reinado de Felipe II el espacio idóneo para que se fortaleciera el gremio de violeros ca. 1578. Las primeras noticias sobre el gremio corresponden a las juntas celebradas en el Hospital de la Pasión para elegir examinadores y veedores el 5 de mayo de 1577; y al año siguiente el 27 de diciembre de 1578<sup>70</sup>. Ocho violeros se reunieron en 1577: Juan de Carrión, Hernando Bejarano, Juan de Borgoña, Baltasar de Medina, Pedro Pérez, Pablo de Carranza, Antonio Duarte y Juan de Villalpando. En la votación salieron nombrados examinadores y veedores Juan de Carrión y Hernando Bejarano. Según el documento estos ocho violeros habían promovido

69 Casares (ed.), *Francesco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*, vol. II, p. 70.

Las unidades de moneda y peso más comunes de los instrumentos de cuerda frotada de María de Hungría, Juana de Portugal y Felipe II: 1 ducado de Castilla (375 maravedíes), 1 real (34 maravedíes), 1 vara castellana (83.6 cm) y 1 onza (28.75 gramos). Bordas, "E cosas de música: instrumentos musicales en la Corte de Felipe II", pp. 219-223.

70 Por estas fechas se conocen más datos contemporáneos procedentes del *Inventario del Ilustrísimo Señor Don Diego de los Cobos, Marqués de Camarasa, Adelantado de Cazorla y Comendador Mayor de León*. Un largo listado de bienes entre los que se encuentran un manacordio, un claviórgano, varias guitarras (una blanca y otra de ébano con las tapas labradas de taracea) y vihuelas, así como: *Item, un arca con cuatro violines y un violín* [folio 1054 v.º]. Calahorra, *La Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII*, vol. 2, p. 330.

las primeras ordenanzas del gremio que fueron confirmadas el 7 de abril de 1578 al igual que indica otro documento tardío de 1653<sup>71</sup>.

En la junta, Juan de Carrión se mantiene como examinador y veedor, y Juan Rodríguez es nuevo en este cargo porque se acababa de examinar. Estas primeras ordenanzas no se conservan y solo se pueden plantear ciertas actividades del gremio. Además, previamente hubo otras en Madrid, pero ninguna recoge el gremio de violeros de forma individualizada y es posible que antes del siglo XVI los constructores de instrumentos dependieran de otros gremios como el de los carpinteros.

El contenido de las ordenanzas de 1578 parece que exigía “una vihuela de lazo hondo y una guitarra de la misma manera” como se le pide a Juan Rodríguez al que se le dio por hábil para ejercer el oficio el 27 de diciembre de 1578. La palabra guitarra no se vuelve a mencionar en los documentos relativos a los exámenes de violero y las ordenanzas se renuevan en 1584. El 16 de marzo ante notario se añade para que se examinen “vihuela llana, arpa y violón de arco a imitación de los extranjeros”, quizá procedentes de Flandes por los instrumentos que llegan con María de Hungría.

En resumen, desde del siglo XVI las vihuelas de arco (es decir, familia de las violas da gamba) y el violón (es decir, en España y Francia la familia del violín) se encuentran definidos<sup>72</sup>. En estos años, entre 1578 y 1600 se conocen al menos 16 violeros en una población que crece de 40.000 personas en 1570 y ca. 70.000 personas a finales de siglo coincidiendo con el reinado de Felipe III (1598-1621; gran tañedor de viola da gamba)<sup>73</sup>.

Entre algunos constructores de estos reinados destacan los pagos por los servicios de Juan de Carrión como violero de la Real Capilla entre los años 1607 y 1622. En los documentos constan las cuentas de cuerdas y los “aderezos” a

71 El documento citado por Cristina Bordas corresponde a AHN, Consejo de Castilla, Sala de Alcaldes, libro 1238, ff. 229-234. Bordas, “De violero a guitarrero...”, pp. 128- 129.

72 Robledo, “Vihuelas de arco y violones...”, p. 63.

73 Bordas, “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, p. 51.

varios instrumentos<sup>74</sup>. Entre estos estaban “vihüelas de arco”, arpas y un “clabiarpa”<sup>75</sup>. La cuenta del aderezo a la lira de Francisco Valdés detalla que se le hizo “un arquillo de ébano”<sup>76</sup>. Los violeros Manuel de Vega, Mateo de Córdoba, Antonio de Zulueta y Francisco de León (suegro de Gabriel de Murzia casado con su hija Juliana de León) muestran actividades similares entre 1634 y 1679<sup>77</sup>.

Los documentos conservados de Antonio Zulueta (cuentas desde 1657-1665) son de gran interés porque en ellos se intercalan junto con los aderezos a los instrumentos detalles sobre la compra de cuerdas<sup>78</sup>. La duración de estas era de ca. 40 horas y estas se cambiaban para diferentes funciones musicales. El trabajo del violero una vez hubieran llegado las cuerdas procedentes de Roma y Florencia era el de encordar los instrumentos, es decir, colocarle las cuerdas. Entre ellos se encontraban mayoritariamente violines, violones, vihuelas de arco, arpas, archilaúdes, liras, claviarpa y guitarras. Las denominaciones que aparecen acompañadas en algunos casos de varias cantidades sobre las cuerdas son<sup>79</sup>: macitos de cuerdas de Roma, gruesas de bordoncillos de todos los gruesos, primas del violón, cuerdas reforzadas<sup>80</sup>, mazo de cuerdas de Florencia, medio de bordoncillos delgados, cuerdas de violón todos los gruesos, macitos de cuerdas reforzadas de Roma, mazos de todas las cuerdas para los violones, bordones

74 La definición de este término se concreta en el próximo apartado dedicado al taller del violero del siglo XVII. La interpretación de este es la de poner a punto el instrumento para su uso.

75 La invención de un arpa italiana que se le agrega un teclado es atribuida al arpista de la Real Capilla de Madrid Juan Hidalgo (ca. 1614-1685). Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales*, p. 112.

76 Casares (ed.), *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. I, pp. 126-130.

77 Casares (ed.), *Francisco...*, vol. II, p. 111.

78 Casares (ed.), *Francisco...*, vol. I, pp. 509-519.

79 La presencia en las fuentes madrileñas de cuerdas italianas fue muy temprana y constante. Desde el siglo XVI hasta el periodo de estudio de esta tesis. Estudios especializados en este tema, véase Marín, “Un factor de recreación del sonido de la vihuela de arco del gótico: hipótesis de reconstrucción de las cuerdas graves de tripa”, pp. 17-58.

80 “It was believed that by twisting the string, first its diameter increased and secondly the individual strands owing to their inclination (...)”. Barbieri, “Roman and Neapolitan Gut Strings”, p. 164.

gruesos para el violón, bordones gruesos para el arpa y claviarpa, medio mazo de cuerdas para el arpa, cuerdas de Roma para el archilaúd, dos madejas para primas (vihuela de arco), dos madejas de cuerdas de ocho hilos para terceras y cuartas de violón y medio mazo de cuerdas de Florencia de seis docenas (guitarras)<sup>81</sup>.

En estas fuentes también aparecen bastantes arcos denominados “arquillos nuevos” y esta constante aparición proporciona información acerca de su fragilidad morfológica hasta mediados del siglo XVIII. Además de su coste que fue bastante bajo (20 reales de vellón) y similar al precio de las cuerdas.

A lo largo del siglo XVII, la construcción tiende a la especialización en la construcción de guitarras y por eso se llaman ellos mismos guitarreros. A partir de entonces se publican varias normas para que todos los gremios regulen obligatoriamente su funcionamiento lo que da a entender que existieron conflictos con aquellos que no cumplían las normas gremiales. De las primeras décadas del siglo XVII se conocen más datos sobre algunos violeros y/ o guitarreros. Este es el caso de los instrumentos asentados en las dependencias del Alcázar. En la Capilla había más arpas e instrumentos de arco, mientras que en las dependencias de la reina y los infantes había muchas más guitarras. Los documentos conservados especifican bastantes actividades de Pablo de Herrera y Manuel de Vega durante la década de 1630-1640<sup>82</sup>.

Por tanto, el registro de los violeros analizado desde una perspectiva temporal más amplia (entre 1580 y 1698) confirma que las reparaciones fueron una parte importante en el trabajo de violero durante este periodo<sup>83</sup>.

81 El mazo de cuerdas de Florencia era más caro que el de Roma. En el uso de bordones, el nº de hilos es fundamental para el grosor de las cuerdas y sus características. Marín, *La vihuela de arco hispana. Las cuerdas de tripa...* p. 33.

82 Sobre estos violeros se conservan fuentes de gran interés organológico. AGP, leg. 5236-10. Bordas, “La construcción de vihuelas y guitarras...”, pp. 58-61.

83 Ap. 2. Tabla 2. Registro de violeros, siglos XVI y XVII.

A mediados de siglo parece que el comercio madrileño decae, aunque el gremio continuaba. En 1664 siete maestros con tienda se quejan de su pobreza y en 1679 los maestros fabricantes de cuerdas necesitaron organizar su profesión creando su propia especialidad ligada a la de los violeros. Este año formalizan sus ordenanzas y los propios miembros del gremio se titulan “fabricantes de hacer cuerdas de arpas y guitarras”. Estos debían examinarse haciendo “bordones de trompas marinas de doce varas”, bordones de “vigolones” (violones), bordones reforzados<sup>84</sup>, encordadura de arpa y guitarra: “la de arpa de doce varas y la de guitarra de dos y media”; y encordadura de violines y de otras clases difíciles de reconocer<sup>85</sup>.

Unos años después se conoce la remodelación de las ordenanzas de 1695. (Larruga, *Memorias políticas*, Madrid, 1787). En este documento transcrito se puede comprobar la problemática contemporánea focalizada en el suministro de las cuerdas y en el reparto de las tapas de pinabete para arpas y guitarras<sup>86</sup>. Los representantes del gremio de violeros Gabriel de Murzia, Juan de Bizcochea, Juan García de la Torre y Teodosio Dalp frente a Manuel Meléndez firmaron “por si y en virtud de poder de los fabricantes de cuerdas y bordones de esta Corte”. Como fabricantes de cuerdas aparecen junto a Manuel Fernández, Juan Fernández del Billar, Eugenio de Fuentes y Joseph García<sup>87</sup>. De ellos apenas se conocen datos de su biografía profesional y personal, y los datos extraídos en relación con las

En una de estas fuentes se hace alusión a un “vecino de Guadalupe”. Javier Martínez cita a Alonso de Guadalupe en Valencia (ca. 1522); y otros dos violeros relaciones podrían ser Juan Sánchez de Guadalupe (Jaén, 1505) y Juan de Guadalupe (Toledo, 1523). Martínez, *El arte de los violeros españoles 1350-1650*, p. 84.

En 1525, Juan de Guadalupe parece que estuvo asociado por un periodo de tiempo con Rodrigo Ayllón. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 168.

84 “Between 1599 and 1657 Roman documents often mention-in connexion with lutes, viols and violins-canti, cantini and tenori, all of them rinforzati”. Barbieri, *op. cit.*, p. 165.

85 Bordas, “De violero a guitarrero...”, p. 135 y Jambou, “La lutherie à Madrid à la fin...”, pp. 446-448.

86 *Ibidem*, pp. 448-452.

87 Las numeraciones de a 1, a 2 son el grosor y el largo. Documento citado por Louis Jambou: Archivo Histórico Provincial, Madrid. Protocolo nº 13357 de Francisco López Lovera. El texto incluye los datos del documento original porque en la transcripción aparecen un par de errores referentes a los grosores. *Ibidem*.

cuerdas son los siguientes: solo se usan tripa de carnero y la entrega parece que se ejecutaba al finalizar el trabajo mensual. La fabricación de éstas y de los bordones debía de ser buena calidad atendiendo a la tirantez y el grueso como queda estipulado en las ordenanzas de los violeros. El precio y su preparación para la venta fueron los siguientes: la razón de once reales de vellón por cada mazo de cuerdas y bordones. Cada doce gruesas de doce docenas encordadas se han de componer cuatro mazos de cuerdas cada a uno, dos mazos de bordones a dos, dos mazos de bordones a tres, un mazo de bordones a cuatro, otro de bordones a ocho, y otro mazo de bordones a diez<sup>88</sup>.

Por tanto, en Madrid, a lo largo del siglo XVII los profesionales se llaman indistintamente guitarrero o violero y todos los constructores debían someterse de alguna forma a las normas gremiales. El de guitarrero lo usaron de manera más común y el del violero cuando se denominaba el gremio o el oficio. Un ejemplo es el siguiente<sup>89</sup>:

88 La venta de cuerdas adquiere diferentes denominaciones. "Towards the end of the sixteenth century, wholesale strings were sold in packs of 10 dozen /each one of them known as a grosso) or 5 dozen. Due to increasing popularity of the violin, during Seicento, we find only packs of 60 strings for (lute or guitar) or 30 (for the violin, which did not have double strings), known as corolle, gavette or simply mazzi". Barbieri, *op. cit.*, p. 157.

89 Bordas, "De violero a guitarrero...", p. 136.

GABRIEL DE MURZIA, GUITARRERO<sup>90</sup>:

Gabriel de Murzia, Guitarrero de la Real Capilla de Vuestra Majestad y sobrino de Juan Hidalgo, arpista que fue de dicha Capilla, dice que está sirviendo el oficio de violero de diez años a esta parte. Y hallarse cargado de obligaciones de mujer e hijos y no hallarse con medios para sustento suplica (...) alguna Ayuda de Costa

GABRIEL DE MURZIA, VIOLERO<sup>91</sup>:

Oficio del Mayordomo Mayor de Palacio dirigido al Grefier de la Casa de la reina: S[ñ]o[r] D[o]n Francisco Muñoz y Gamboa, S[ñ]o[r]io de su Majestad y Grefier de la Reyna Nuestra Señora. Atento a que Gabriel de Murzia, se halla casado con Juliana de León, hija de Francisco León, que fue Violero de la Reina nuestra señora, y que ella ha servido por sustituto el oficio después que murió su Padre, he resuelto remunerar el mérito de uno y otro, con nombrar, según lo hago, al referido Gabriel de Murzia, para que sirva el insignado oficio de Violero de la Reina Nuestra Señora. Y así en este presupuesto, le despacharéis el título, en la forma conveniente y que fuere estilo. Madrid 22 de febrero 1682

De nuevo, a principios del siglo XVIII se conocen más actividades de los violeros madrileños, e incluso se conservan los primeros instrumentos de arco en Madrid. A estos violeros se les exigían exámenes reglamentados y esto dio lugar a que los instrumentos tuvieran pocas variaciones hasta la segunda mitad del siglo XVIII. A principios de siglo, en 1717 se nombran nuevos veedores y examinadores siendo elegidos Juan García de la Torre y Juan de Campos, nombrado sobreveedor de Joseph Jiménez, estando presentes los demás maestros violeros de la Corte como José Valcárcel, Antonio de Campos, Francisco Cabezudo y Alejo Jiménez<sup>92</sup>. Francisco Cabezudo construyó para el heredero de la corona, el príncipe Luis (1707-1724) ca. 1715, un violín y un violón<sup>93</sup>. En esta última fuente se encuentran recogidos los nombramientos de veedores casi anuales desde 1717 hasta 1730. Los violeros que se citan en este periodo son Gabriel de Murzia (1719),

90 AGP, Real Capilla, Caja 120.

91 AGP, Expedientes personales, Caja 731/732.

92 Las fuentes son citadas por Cristina Bordas. AHN, leg. 13.583, ff. 384-385 y AHPM, Prot: 13583.

93 Las fuentes son citadas por Cristina Bordas. AGP, Reinados, Felipe V, Casa, leg. 200. Bordas, "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", p. 210.

Teodosio Dalp (1720), Joseph de Prado y Santiago González (1721), Juan Patricio Pérez (1724), y Francisco Javier de las Heras (1726)<sup>94</sup>. Un total de trece maestros con tienda abierta durante el periodo comprendido entre 1717-1730<sup>95</sup>.

En resumen, desde 1580 y hasta 1780 a través de los datos del contrato de maestro<sup>96</sup>, los años de aprendizaje, las características del examen, las tasaciones, los inventarios, las cartas y los acuerdos se puede analizar la formación del violero en este periodo<sup>97</sup>.

Al año siguiente de subir al trono Carlos III, el 24 de enero de 1761 se reúnen los maestros violeros y guitarreros que residen en esta Corte que suman nueve<sup>98</sup>. Cuatro de ellos de la familia Furnielles (Julián, Francisco, Joseph y Antonio) además de Lorenzo Alonso, Antonio Medina, Francisco Peñalver, Marcos Antonio González y Manuel de Campos (siendo Lorenzo Alonso y Julián Furnielles los maestros examinadores y veedores). En la reunión acuerdan pagar cada mes al gremio varios reales para hacer frente a los gastos judiciales que resultan de denunciar las personas que en la Corte lo hacen secretamente<sup>99</sup>.

Por tanto, si antes ya se había separado al menos simbólicamente la guitarrería de la violería ahora parece que se hace evidente en talleres especializados; guitarras y afines, e instrumentos de arco y afines. En lugar, hay que tener en cuenta que el arpa de dos órdenes es un instrumento en desuso y que no se retomaría hasta finales de siglo XVIII con el nuevo modelo de arpas de

94 Un Manuel de las Heras aparece citado en la denuncia de los examinadores y veedores junto con José Contreras, "El Granadino" pero no se han localizado más datos.

95 Bordas, "De violero a guitarrero...", pp. 136-137.

96 Datos de la edad, la duración del aprendizaje y el inicio de los contratos, así como los aspectos sociales y económicos entre ellos como la relación filial de padres e hijos. Véase Martínez, *op. cit.*, pp. 125-130.

97 Ap. 3. Tabla 3. Contratos de aprendizaje, siglo XVII; Ap. 4. Tabla 4. Características de examen de siete candidatos, siglo XVII y Ap. 5. Tabla 5. Inventarios, exámenes, tasaciones, cartas y acuerdos, siglos XVI-XVIII. Jambou, *op. cit.*, pp. 432- 435.

98 Bordas, "De violero a guitarrero...", p. 137 y Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 477.

99 *Ibidem*. Documento citado por Romanillos. AHPM, 24-01-1761, Prot: 17111, ff. 9r-10r.

pedales. Un ejemplo de esta especialización ante unos u otros instrumentos se puede comprobar en la escritura de bienes de Marcos Antonio González por su primer matrimonio en 1766<sup>100</sup>.

A modo de inventario, y entre una variedad de objetos de su casa (incluidos un reloj, una colcha, cuadros, tres peluquines, cubiertos, mantas, toallas, espejos, escritorio) se enumeran la conservación bajo su taller de vihuelas, es decir, de guitarras. En la prensa contemporánea, en el *Diario de Madrid. 1758-1808*, este constructor se anuncia como guitarrero junto con la venta de cuerdas de Nápoles<sup>101</sup>.

<p>Dos [vihuelas] de perilla cada una en cuarenta reales hacen ochenta...80          Cuatro [vihuelas] llanas a dos pesos cada una hacen ciento y veinte reales ...120          Tres [vihuelas] cada una de ellas a doblón hacen ciento y ochenta reales          Una [vihuela] en cinco pesos hacen setenta y cinco reales...75          Otras dos [vihuelas] ambas en tres pesos hacen cuarenta y cinco reales...45          Dos [vihuelas] igualmente en ochenta reales...80</p>	<p>21-11-1782 [1792]. En la calle de Majaderitos angosta, casa de Marcos González, maestro guitarrero, ha llegado un surtido de cuerdas primas de violín de Nápoles, las que se darán con la posible equidad</p>
---	--

En el mismo documento citado de este violero se enumeran materiales y herramientas que ayudan a conocer la especialización del guitarrero a finales del siglo XVIII: una prensita para los arcos de los violines (20 rv), un torno de hacer bordones de plata (20 rv)<sup>102</sup>; y maderas de diferente procedencia: palo

100 AHPM, 31-7-1766, Prot: 20341, ff. 88r-95r. *Ibidem*, p. 512.

101 Acker, *Música y danza en el Diario de Madrid. 1758-1808*, p. 158.

102 Especialmente dedicado a la construcción de guitarras. "Torno". Máquina fundamental (...). A la manera de rueda de un torno, que en queriéndola parar, da vuelta atrás. *Diccionario de autoridades* [en línea]. Real Academia Española, 2016. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

Sobre el proceso de manufactura de las cuerdas. Barbieri, *op. cit.*, pp. 150-157. En especial, "It should be remarked, however, that the process of twisting with a two -hook machine was already employed by the makers operating in Padua and is described by Philip Skipon in 1663". *Ibidem*, p. 154

santo, granadillo<sup>103</sup> y ébano que seguramente utilizaba para las dos familias instrumentales (120 rv).

Además, en otro documento de su tercer matrimonio a favor de él (la escritura otorgada por D. Agustina de Robles) se detallan herramientas e instrumentos<sup>104</sup>. Entre ellos se encuentran numerosas guitarras (incluidos tiples nuevos), cítaras, cuerda romana (470 rv): “de cuerda de Madrid, Zaragoza 800 rv”, un torno de hacer bordones (60 rv), bordones de plata (36 rv), cerdas para los arcos (60 rv), arcos viejos (30 rv), todo género de maderas (300 rv), alambre dorado para salterio (32 rv) y varios violines: “dos violines nuevos” (100 rv), “dos de Duclus nuevos ” (300 rv; es decir, Duclos), ocho violines para componer (32 rv), y diez y siete arcos de violín (136 rv).

De composturas de cuarenta y siete guitarras a siete reales cada una importa trescientos veinte y nueve...329

Quince paquetes de tapas a diez reales cada uno importan mil y quinientos reales...1.500

Diez guitarras viejas en cincuenta reales...50

Cinco guitarras barnizadas en ciento y cincuenta reales de vellón...150

Diez y siete guitarras nuevas a veinte reales cada una importan trescientos y cuarenta reales de vellón...340

Dos violines nuevos en cien reales de vellón...100

Dos [violines] de Duclos nuevos en trescientos reales...300

Ocho violines para componer en treinta y dos reales de vellón...32

Diez y siete arcos de violín en ciento y treinta y seis reales de vellón...136

Herramientas, banco y moldes doscientos reales de vellón...200

Una arroba de palo santo en cincuenta reales...50

De cuerda romana cuatrocientos y setenta reales de vellón...470

De cuerda de Madrid y Zaragoza ochocientos reales de vellón...800

Doce juegos de clavijas de palo santo, con chochos, en setenta y dos reales de vellón...72

Diez y siete cordales de violín veinte y cuatro reales de vellón...24

Todo género de clavijas cien reales...60

Bordones de plata treinta y seis reales...36

Cerdas para los arcos sesenta reales...60

Arcos viejos treinta reales...3

Durante el reinado de Carlos III (1759-1788) se inicia un proceso que continuará con Carlos IV (1788-1808) para promover el comercio hacia la apertura de un nuevo modelo de producción industrial en consonancia con lo que estaba

103 Tipo de madera resistente que los fabricantes de instrumentos han usado por sus posibilidades acústicas y ornamentales.

104 AHPM, 23-12-1780, Prot: 18050, ff. 195r-204v. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 514.

ocurriendo en el resto de Europa. A través de la enseñanza de artesanos se crearon escuelas públicas y organismos como las Sociedades económicas de Amigos del País. El estatus social de los oficios manuales quedó dignificado mediante la Real Cédula de 18 de marzo de 1783.

En la segunda mitad del siglo XVIII el final del gremio parece evidente y a finales de este mismo siglo se editarán una serie de pragmáticas. Entre todos los gremios existentes por estas fechas no aparecen los guitarreros ni violeros ni otros gremios asociados, sin embargo, se les pide a los veedores que entreguen las ordenanzas. Francisco Furnielles que se dice veedor del gremio de guitarreros contesta al respecto que no tienen ninguna hermandad ni cofradía y entrega un libro manuscrito encuadernado en pasta con las ordenanzas antiguas (y otros documentos). Aunque, otros como Valenzano continúan pidiendo permiso para abrir tienda en 1800 o Josef Guerra que llega a conseguir en 1802 que se anulen las ordenanzas de guitarreros y violeros de Madrid. Ante esto protestan Juan Josef Furnieles y Pedro Tomás Guigues “maestros guitarreros en esta corte, últimos veedores que fueron del gremio” y piden al rey que publique otro decreto rehabilitando las ordenanzas antiguas con examen. Curiosamente se accede a ello y se confirma la necesidad de realizar examen en 1808 aunque nada se vuelve a saber ni del gremio ni de sus normas<sup>105</sup>.

El documento con las ordenanzas originales en el siglo XVIII no se ha localizado, pero, se sabe que en ese año se añadieron 16 capítulos. En la Sociedad Económica Matritense, *Memorias de la Sociedad Económica Matritense* (impresas en 1780) se recoge esta novedad. Cada uno de los diez gremios de la madera que había en 1767, compilaron sus ordenanzas antiguas con motivo de hacer una reforma común a todos ellos. En varios tomos de estas *Memorias*, se hacen valoraciones que muestran que el gremio de violeros de Madrid mantenía un estricto control sobre la calidad

105 Bordas, “De violero a guitarrero...”, p. 138.

de las obras. En ellas se detallan los exámenes de los maestros (continuando modelos antiguos), se realiza el reparto de materiales, como el de las maderas (el pino), y su procedencia. Las cantidades que entran de mayor a menor: pino en tablas, fresno o encina, álamo negro, haya, nogal, pino en alfargías y cuarterones, y álamo blanco. El aprendizaje se concreta en cinco años y aparecen diez violeros con taller entre los que no aparecen los españoles dedicados a la construcción de instrumentos de arco de la segunda mitad del siglo XVIII<sup>106</sup>. En cambio, los que constan se inclinan por la construcción de guitarras, y posiblemente los violeros del gremio se inclinaron por los instrumentos de arco ante la demanda de instrumentos italianos que requerían un estilo de construcción propio, más refinado y estilizado.

A finales del siglo XVIII todavía se mantienen las ordenanzas antiguas de 1695 dando muestras del mismo sistema gremial. Pero, posiblemente debido a las novedades comerciales de la Corte de Carlos III y la acusada actividad musical de su hijo como aficionado a la música de cámara y al violín, el gremio de violeros se estancó hasta desaparecer de forma natural.

Otros datos de interés sobre el número de violeros activos proporcionan las actividades de 40 violeros a lo largo del siglo XVII sobre una población que crece hasta ca. 140.000 personas en la segunda mitad de siglo<sup>107</sup>. La presencia de al menos catorce violeros y tres aprendices, un total de 17 violeros entre 1680-1698<sup>108</sup>. Comprobando varios estudios se puede afirmar que se produce un

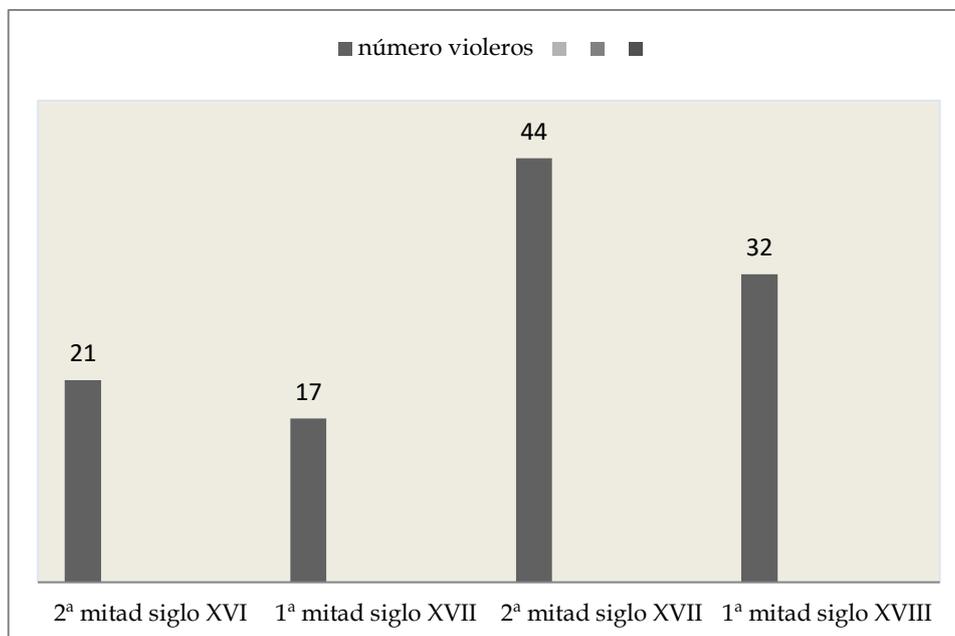
106 Fuente citada por Cristina Bordas. *Memorias de la Sociedad Económica Matritense*, tres tomos editados. En el 2º tomo están recogidas las actas de la Sociedad relativas a la industria y a los gremios desde su creación en 1775 (estos volúmenes han sido consultados en el Archivo de Villa, signaturas MA. 849, MA. 850 y MA. 851; respectivamente). Bordas, *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1780*, Cap. 1, pp. 40-44.

107 Bordas, "La construcción de vihuelas...", p. 54.

108 Jambou, "La lutherie à Madrid à la fin...", pp. 431-437.

aumento considerable de violeros a finales del siglo XVII que decae a principios del siglo XVIII<sup>109</sup>.

Figura 1. Números de violeros, siglos XVI-XVIII



Por tanto, la violería en Madrid se mostró ágil en la construcción de instrumentos durante el siglo XVII con toda una serie de actividades que se analizan a través de la reconstrucción del taller de un violero.

## 1.2. EL TALLER DEL VIOLERO DEL SIGLO XVII<sup>110</sup>.

En las ordenanzas, los inventarios y la tasación de los bienes constan con detalle elementos sobre la construcción de diversos instrumentos de cuerda. Las

109 El recuento se ha realizado cruzando datos de violeros entre ca. 1550-1600, 1600-1700 y 1700-1760. Los datos cronológicos en Madrid corresponden a las publicaciones citadas de Romanillos y Bordas. Cuando se solapaba la actividad en ambas centurias solo se ha contabilizado una vez. El resultado es el siguiente: siglo XVI (20 violeros), siglo XVII (60 violeros) y siglo XVIII (30 violeros). Bordas, "De violero a guitarrero...", p. 136 y Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, pp. 538-544.

110 Desde otra perspectiva sobre la construcción de instrumentos; y en relación con la pintura y la filosofía. Andrés, *El luthier de Delft*, pp. 76-134.

reparaciones y materiales son fundamentales para acercarnos a las actividades centrales del violero en el siglo XVII. Las fuentes durante esta centuria reflejan un número importante de vihuelas y guitarras con elementos y términos distintivos que en algunos casos todavía resultan difíciles de entender.

Para reconstruir este apartado se han actualizado las fuentes e investigaciones de archivos entre Madrid y Toledo<sup>111</sup>.

De forma más específica se incluyen anotaciones de instrumentos, los diferentes materiales y las herramientas de Mateo Arratia (1575), Luis de Ayllon (1590), Manuel Argüello (1653), Joseph González (1670), Antonio de Medina (1674), Domingo de Salinas (1715) y Teodosio Dalp (1715). También se añaden los datos extraídos de varios justificantes de Gabriel de Murzia ca. 1700 que aportan una pequeña visión de la ejecución de sus actividades en el oficio<sup>112</sup>.

La tienda y el taller seguramente compartieron un espacio en el que además se manejaron todo tipo de materiales y herramientas para la venta de instrumentos<sup>113</sup>. En Toledo, las tiendas tenían que estar abiertas permanentemente durante todo el año siempre que el maestro hubiera superado el examen y adquirido una carta de este. Los instrumentos debían estar en buen estado y sin ningún desperfecto porque se les multaría por ello<sup>114</sup>.

### 1.2.1. EXÁMENES PARA EL GRADO DE MAESTRO.

En cada disciplina gremial constaban las pruebas y exámenes que los candidatos a maestros debían realizar. La superación de estas suponía demostrar una serie de habilidades para obtener el grado de maestro. Por medio de varios extractos

111 AHPM, 11-7-1653, Prot: 5351, ff. 2r-5r. AHPM, 9-5-1670, Prot: 11803, ff. 161r-168r. AHPM, 16-6-1674, Prot: 11629, ff. 335r-343r. AHPC, Testamento, 21-11-1714, Prot: 2138, ff. 61-63r. FD. AHPM, Carta de dote, 26-2-1715, Prot: 15277, ff. 95r-102r. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, pp. 439-522 (en especial pp. 495-510).

112 AGP, Expedientes personales, C<sup>a</sup> 731/732.

113 Un ejemplo de taller Toledano denominado alcaná (espacio comercial céntrico) en el que se situaban lauderos y después violeros lo aporta Martínez, *op.cit.*, pp. 99-101.

114 Ordenanzas de Toledo. González, (coord.), *Estudios...*, p. 178.

de inventarios, cartas y testamentos transcritos del citado Manuel de Argüello, Joseph González, Antonio de Medina, Domingo de Salinas, Teodosio Dalp y Marcos Antonio González se conocen los instrumentos más demandados<sup>115</sup>.

Los contratos de aprendizaje, certificados de aptitud o las cartas de examen compartían una serie de similitudes. La estancia en el taller tras un periodo como aprendices duraba ca. 5 años y la superación de una serie de pruebas les aportaba la capacitación en este puesto. Esta habilitación les permitía acceder a ciertos permisos como poder tener tienda abierta “ pública o secreta”<sup>116</sup>; y quizá esta indicación hiciera referencia al hecho de poder tener o no escaparate.

Cabe mencionar la existencia de relaciones filiales en los talleres de los violeros (los Bejarano en el siglo XVI, Domingo de Salinas y Francisco de Salinas, los Dalp o los Murzia en los siglos XVII-XVIII) entre los que también podía no existir una relación directa como en el caso de Pablo de Herrera y Manuel de Vega. La transmisión de conocimientos y la confianza en el trabajo propio se realizó bajo esta vía en la mayoría de estos talleres. En este sentido cierta deferencia se observa hacia los maestros puesto que podían examinar a sus hijos. También las mujeres viudas de maestro podían tener tienda abierta con un oficial examinado hasta que se casara otra vez<sup>117</sup>.

En los otros casos, el aprendizaje para ser maestro respondía a un acuerdo libre entre el futuro maestro que pasaba por ser oficial y el maestro en el cual ambos tenían que responder a unas actuaciones. Los aprendices solían tener ca. 15 años o más y pasarían diferentes periodos en el taller (entre cuatro y siete años) para terminar realizando el examen ante los veedores y examinadores del gremio<sup>118</sup>.

En Madrid, los exámenes exigían la construcción de una vihuela llana, un arpa de dos órdenes y un violón de arco a imitación de los extranjeros; y estos

115 Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, pp. 495- 514.

116 Jambou, *op. cit.*, p. 433.

117 Ordenanzas de Toledo. González (coord.), *Estudios...*, p. 178.

118 Jambou, *op. cit.*, p. 432.

instrumentos se mantienen como pruebas de examen hasta 1653. En las ordenanzas de Toledo (1617) se detalla la construcción de una vihuela, un arpa de dos órdenes y un violín tiple<sup>119</sup>.

Más tarde, continuando en Madrid, en 1695 pasan a ser una guitarra llana y un arpa de dos órdenes, incluso en la mayoría de las cartas de examen hasta mediados del siglo XVIII aparecen vihuela de bordones, vihuela de arco y arpas de dos órdenes. En relación con el caso citado de Toledo, las similitudes son evidentes y como indican sus ordenanzas se les requería la construcción de una vihuela llana de seis órdenes, un arpa ibérica de dos órdenes de nogal (como los instrumentos conservados en los que predomina el nogal), un violín tiple; y dar trazados a los demás que faltan para el juego de tiple tenor, contralto y contrabajo.

### 1.2.2. LAS HERRAMIENTAS Y LOS MOLDES<sup>120</sup>.

El trabajo del violero en el taller se efectuaba en bancos con tornillos y prensas. En Joseph González<sup>121</sup>. Ej: “un banco de prensa, otro de labrar con su tornillo de hierro y tabla de nogal”. En Mateo de Arratia, en la tienda constan variantes de los bancos como “banquetas”<sup>122</sup>.

Las herramientas de diferentes formas y materiales (entre las que se incluyen los moldes):

Los *hierros de volver costillas* y los *hierros de amoldar* como técnica con calor para dar forma a los aros de los instrumentos de cuerda. Ej. En Antonio Medina, “hierros de volver”, 20 rv<sup>123</sup>.

119 Ordenanzas de Toledo. González (coord.), *Estudios...*, p. 177.

120 Una secuencia más detallada la proporciona Romanillos, “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. 120-123.

121 Para este violero en sucesivas citas. AHPM, 9-5-1670, Prot: 11803, ff. 161r-168r.

122 Para este violero en sucesivas citas. AHPM, 30-VI-1571, Prot: 1564, ff. 930-933r.

123 Para este violero en sucesivas citas. AHPM, 16-6-1674, Prot: 11629, ff. 335r-343r.

La *repasadera de perfiles* servía para desbastar las tiras de materiales como la madera o el marfil para los espesores Ej: En Antonio de Medina, 23 rv.

Las *puntas de espada* debían de ser las cuchillas de raspar que aparecen junto con el *eslabón* para sacar rebaba a las puntas de espadas. Ej: En Antonio de Medina, 10 rv.

La *cuchilla de cuellos* se utilizaba para dar forma redonda al reverso del mástil. Es posible que fuera el bastrén que se conoce hoy en España<sup>124</sup>. Ej: “una cuchilla de cuellos”, en Teodosio Dalp con otras herramientas, 24 rv<sup>125</sup>.

Las *sierras de diferentes tamaños* se utilizaron frecuentemente por los violeros madrileños. Diferentes denominaciones se localizan en las fuentes: sierra de clavijas, sierras de muelles, sierras brazeras, y sierra de marquetería en Antonio de Medina.

Las *antenallas* se usaban para la sujeción de las maderas. Ej: en Antonio de Medina, 6 rv.

La *muela redonda* se utilizaba para afilar las herramientas de corte. Ej: “una muela pequeña”, en Mateo de Arratia, 67 rv.

*Piedra negra de Candia*, en Joseph González y “piedra de aceite 12 rv”, en Antonio Medina.

*Diez barriletes y una piedra de afilar* con su tornajo, especie de manubrio. Ej: “un mollejón redondo de afilar 6 rv y el tornajo 10 rv”, en Joseph González.

En las fuentes también constan varios tipos de utensilios. En Antonio Medina, Marcos Antonio González y Teodosio Dalp<sup>126</sup>: tres garlopas y una juntera (24 rv), cinco cepillos (o guillamén en algún caso, 20 rv), alicates (dos pares 51 rv), compases de diferentes tamaños, cuchillos, limas de diferentes tamaños (dos, una pequeña y otra grande en 10 rv), tenazas, sartén pequeña para cola (51 rv), gubias (9 gubias de hacer lazos 36 rv), cepillos, puntas de limpiar taladros de diferentes tamaños, martillo, formones (dos chicos y otro

124 Romanillos, “La construcción de la vihuela...”, p. 123.

125 Para este violero en sucesivas citas. AHPM, 26-02-1715, Prot: 15277, ff. 95r-102r.

126 Marcos Antonio González. AHPM, 31-07-1766, Prot: 20341, ff. 88r-95r.

mediano 51 rv) , barrenas, tablas de cepillar, lijas, piedras de afilar, regla de ébano, cesta de cordelles y cuñas, escofinas (6 escofinas, 66 rv), cinceles, tornillos de madera (un total de tres, 18 rv), cartabones, cazo de cola (dos, 14 rv) y cola en arrobas, mollejón redondo de afilar, palo de armar arpas (10 rv), caña de pescar, tijeras de sastre, candado grande con su llave y diapasón de arpas (12 rv).

Sobre los moldes, el diseño de moldes interiores en papel fue habitual para el examen del gremio junto a otros materiales, tijeras, una regla y uno o varios compases en presencia de examinadores. El uso de molde de guitarras y vihuelas junto con estas plantillas aparece en las ordenanzas de Toledo, 1617<sup>127</sup>. También se sabe que en las cartas de examen de violeros madrileños ca. 1653-ca. 1740 los oficiales cortaban patrones de papel. La práctica y las herramientas para este procedimiento denotan un conocimiento geométrico<sup>128</sup>. En las arpas, en violines, y en los violones su construcción partía de diversas plantillas o moldes adecuados para definir y dibujar los modelos. Las cuentas no son claras pero los violeros toledanos tenían que saber diseñar y cortar los moldes de los instrumentos en papel utilizando solamente cuchillo, regla, cartabón y un compás.

En los inventarios de los violeros citados aparece un número considerable de moldes grandes y pequeños para guitarras y vihuelas especialmente, aunque en otros casos aparece molde a secas. En Joseph González aparece una suma importante: 22 moldes para guitarras grandes y seis para guitarras pequeñas. Estas cifras quizá corresponden a trabajos

127 "During the formative years violin making, Lombardy was under Spanish rule, and though local Spanish guild regulations did not apply in Italian cities, a town council ordinance proposed in Toledo in 1617 provides insight into a formal technique of musical instrument design that may have been employed by the makers in Cremona at that time. According to this ordinance, anyone applying to become a master *vihuela* maker was required to submit a finished instrument and to demonstrate theoretical knowledge of the instrument's proper 'proportions, rules, and [musical] range' ". Pollens, *Stradivari*, p. 235.

128 Sobre la geometría y la relación numérica de violas, guitarras y violines entre los siglos XVI y XVII. Coates, *Geometry, Proportion and the Art of the Lutherie*, pp. 5-14.

de búsqueda y experimentación que prevalecen en la construcción de modelos diferentes.

En algunos de estos inventarios también aparecen *cascos* que se ensamblaban sobre los moldes interiores y que se utilizaban especialmente en laúdes, guitarras y vihuelas con fondos acombados<sup>129</sup>. El molde interior podía ser utilizado para la construcción del casco, así como la tapa falsa que formaba parte independiente del molde. El uso de estos moldes interiores y tapas falsas puede ser de origen italiano y francés por la presencia de orificios en los aros en la parte de la cintura.

En las fuentes consultadas moldes y cascos aparecen con las siguientes denominaciones: moldes de cítolas y vihuelas, moldes de guitarras grandes y pequeñas; y diez moldes de hacer guitarras (40 rv). Ejemplos concretos: tres moldes chicos de guitarras en Joseph González (9 rv), seis moldes de guitarra (66 rv) en Antonio Medina y once moldes pequeños de todos los géneros (15 rv) en Teodosio Dalp. Sobre los cascos: un casco de guitarra de ébano de Portugal acanalado con perfiles de ébano y marfil (300 rv) y un casco de arce acanalado con sus perfiles de ébano. Ejemplos concretos: un casco de nogal con su tapa de piezas en Antonio de Medina (100 rv) y tres cascos de tiple con sus costillas en Teodosio Dalp (18 rv).

### 1.2.3. MATERIALES, PIEZAS Y DECORACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS.

La elección de los materiales, las maderas, la forma y la decoración estuvo supeditada a la vinculación gremial y a las tipologías de los instrumentos. Las

129 Romanillos, "La construcción de la vihuela...", p. 121.

"Comba". La vuelta que hace una cosa encorvándose (...). *Tesoro de la Lengua. Sebastián de Covarrubias* [en línea]. Universidad de Sevilla, Biblioteca, s.f. [consulta 21-VI-2016]. Disponible en: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/490/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>>

"Combar". Torcer alguna cosa: como un madero, un hierro (...). *Diccionario de autoridades* [en línea]. Real Academia Española, 2016. [consultado 21-VI- 2016]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

medidas y las formas son aspectos de difícil concreción, y ante la escasez de instrumentos es imprescindible una recopilación de las fuentes de cada violero.

### *Las maderas.*

Las maderas principales que aparecen son el pino y el pinabete. Entre las diferentes especies de pino se prefería el pino de Cuenca y los talleres madrileños recibían esta madera procedente de la Sierra alta de Cuenca. Por ejemplo, en el inventario de Teodosio Dalp se detalla: “trece trozos de madera de Cuenca”, 40 rv<sup>130</sup>.

El pino se comercializaba en tablas o cuarterones, es decir cortado “al cuarto” que significaba un corte radial de la madera para obtener un veteado más uniforme (y por tanto una emisión sonora más equilibrada).

El abeto para las tapas de los instrumentos ya estaba generalizado en el siglo XVI como lo demuestran las tapas procedentes de Venecia del comerciante Ludovico Turchi<sup>131</sup>. Las cualidades de los abetos (en cuanto a flujos y tejidos de las maderas) eran cualidades esenciales para que los constructores evaluaran su calidad.

Los documentos estudiados concretan las maderas y destacan por un número importante los de Domingo de Salinas. En su testamento se especifican las cualidades de las guitarras (“finas y costosas” y “diferentes guitarras entre finas y ordinarias”) y también las maderas que se emplearon en las mismas “para el gasto de las obras de mi oficio” como es “palosanto, ébano, marfil, nogal, caoba y pinabete (...)”<sup>132</sup>.

Otras maderas como la madera de ébano y el boj se usaron para fabricar vihuelas como cita Antonio de Medina. También el nogal era muy apreciado y aparece en brazos y cabezas de arpas de una forma generalizada. El haya lo

130 AHPM, 26-02-1715, Prot: 15277, ff. 95r-102r.

131 Martínez, *op. cit.*, p. 488.

132 AHPC, 21-11-1714, Prot: 2138, ff. 61-63r. FD.

utiliza Pablo Herrera para las guitarras<sup>133</sup>. El ciprés se usó para la confección del suelo, las costillas, los aros, el cuello e incluso la tapa y el boj para las taraceas donde se combinaba con maderas de otro color. El ébano más valioso fue el de Portugal; y el valor del de Castilla se tasó a real y cuartillo la libra<sup>134</sup>.

Las diferentes medidas, piezas y tapas de las maderas se sintetizan en la siguiente tabla:

133 AHPM, 27-07-1622, Prot: 2740, ff. 516r-521r.

134 Romanillos, "La construcción de la vihuela...", p. 124.

Figura 2. Coste de piezas y tapas, siglos XVI-XVII<sup>135</sup>

INSTRUMENTOS	PRECIOS
Cuatro atados de costillas para guitarras de madera de haya Cuatro atados de costillas	X a 8 reales cada uno, 32 rv <sup>136</sup>
Palo de ébano de castilla grande redondo a real y medio	2.958 rv
Palo de sándalo redondo	1.472 rv
Palos de ferro de madera de Portugal	75 rv
Pedazo de ébano de Portugal, pedazo de boj redondo	X
Trozos de maderos de Cuenca Tres maderos de Cuenca	13= 40 rv 14 =42 rv
Tapas de pinabete	X
Tapas para arpa de pinabete de Flandes	X
Tabla de nogal	X
Tablón grande de nogal	(la mitad del tablón= 12 rv)
Tablones de arce	3= 50 rv
Tronco de ciprés de vara y media de larga y una cuarta de ancha <sup>137</sup>	30 rv
Tapas de Venecia con sus lazos (ochenta y ocho tapas de Venezia con sus lazos a tres reales y medio)	10.472 rv
Tapas de guitarra (tapas labradas de arpas y guitarras)	X
Tapas de arpa	X
Tablas de arce	2= 150 rv

*El fondo.*

La forma del fondo de la guitarra y de la vihuela podía ser acombado, laudado, tumbado y llano. La construcción de vihuelas con el fondo

135 Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, pp. 439-522 (en especial, pp. 495-510).

136 Un real de vellón = treinta y cuatro maravedíes. *Ibidem*, p. 562.

137 "Vara". El ramo delgado, largo, limpio, y liso de algún árbol, o planta (...). *Diccionario de Autoridades* [en línea]. Real Academia Española, 2016. [consulta 21-VI- 2016]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

La medida antigua de la vara correspondía a 835 mm. Martínez, *op. cit.*, p. 371 y Romanillos y Harris, *The vihuela...* p. 563.

acomado y acanalado requería una técnica más especializada que para la vihuela llana y la elaboración de lazos superpuestos en la embocadura. Hasta la fecha no ha aparecido ninguna guitarra de cinco órdenes ni vihuela de seis órdenes españolas construidas en los siglos XVI y XVII con los fondos acanalados o tumbados. Del siglo XVI con fondo tumbado y acanalado se conoce la de Melchior Dias en Lisboa, 1581<sup>138</sup> y la Chambure en París, E. 0748 que presenta el mismo tipo.

En el interior la mayoría de estos instrumentos llevaban tiras o cintas de lienzo, que se pegaban en las juntas de la madera con cola animal. El uso de este material es constante en instrumentos contemporáneos incluso en las primeras décadas del siglo XVIII.

#### *La decoración.*

Los lazos de las vihuelas y las guitarras podían ser de madera tallada o de pergamino. Romanillos apunta a diversas formas a través de las ordenanzas y los inventarios. En las ordenanzas de Toledo se especifica un tipo de lazo atendiendo a la construcción de diferentes vihuelas. Lazo hondo y lazo en la tapa son acepciones que hacen referencia seguramente a diferentes planos de tallado. Los materiales y las herramientas relacionadas con los lazos aparecen en los inventarios de Arratia, Ayllón, Antonio de Medina y Joseph González<sup>139</sup>.

Otros instrumentos como arpas, violines y violones debían presentar una decoración más sobria (en comparación con las vihuelas y guitarras) si se examinan los escasos ejemplares conservados de ca. 1700. La mayoría de los lazos

138 Vihuelas, Guitars, Viols. *The vihuela and guitar crossroads: looking for evidence* [en línea]. Alexander, Batov, 2008 - 2013. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://www.vihuelademanos.com/vgcrossroads.htm>>

Una guitarra con fondo acanalado del mismo constructor se describe en un catálogo del siglo XVIII y otra guitarra de cinco órdenes con el fondo tumbado, ¿del siglo XVII? con nueve tiras se conserva en el Gemeentemuseum de La Haya. Romanillos, "La construcción de la vihuela de mano...", p. 118. Joan Pellisa, en comunicación personal. Colección: Haags Gemeentemuseum, 19500186. BD071AB02.

139 *Ibidem*, pp. 119- 120.

de madera tallada o de pergamino se colocan al mismo nivel o en un primer nivel de la tapa de la madera; acompañando los orificios tallados que permiten la proyección sonora del instrumento.

#### 1.2.4. TIPOLOGÍAS DE INSTRUMENTOS Y ARCOS.

Los violeros recibían diferentes encargos y su construcción se articuló dependiendo de las demandas que recibieron. Los instrumentos recién terminados podían estar expuestos para la venta como indican las fuentes.

Figura 3. Coste de instrumentos, siglos XVI-XVII<sup>140</sup>

INSTRUMENTOS	DENOMINACIONES Y DESCRIPCIONES	PRECIO
Archilaúd	Archilaúd	100 rv 267 rv
	Archilaúd mediano con su tapa	60 rv
	Archilaúd viejo	X
Arpa	Arpas nuevas	200 rv cada una, 400 rv
	Arpas de dos órdenes Dos arpas de un orden	20 pesos 32 pesos escudos de plata
	Arpa vieja con pinabete de Flandes	120 rv
Bandolas	Dos bandolas viejas: una de calabaza y la otra de ciprés y nogal	30 rv, ambas
Cítaras	Cítara nueva	6 pesos escudos de plata
	Cítara de arce vieja italiana	24 rv
Guitarras	Guitarras de flores grandes con costillas y suelo de ciprés	150 rv
	Dos guitarras viejas	X
	Guitarrones pequeños	816 rv
	Guitarra pequeña de haya	X
	Cuatro guitarras de rayos de nogal <sup>141</sup>	a 121 rv= 484 rv

140 Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, pp. 439-522 (en especial, pp. 495-510).

141 Posiblemente por el tipo de madera.

	Dos guitarras de labor de piezas de ébano y marfil <sup>142</sup>	300 rv = 600 rv
	Diez guitarras finas y costosas	cada uno 5 pesos escudos de plata
	Guitarras más costosas	10 pesos escudos plata
	Guitarras finas más superiores	12 pesos escudos de plata
	Guitarras más costosas y superiores que las antecedentes	16 pesos escudos de plata
	Guitarras muy finas y costosas	32 pesos escudos de plata
	Seis guitarras con costillas de nogal o llanas	X
	Guitarra de sol Guitarra de cenefa	X
	Guitarra pequeña de haya	136 rv
	Guitarra con madera de Portugal	X
	Guitarras nuevas de veril y plantilla	X
	Vihuela de cinco órdenes	X
Lira	Lira	X
Tiorba	Tiorba	X
Vihuelas	Vihuelas nuevas de ébano de Portugal con lazo hondo y con lazo en la tapa	dos, 1.870 rv
	Violilla de arco	X
	Vihuela de arco	X
Violín	Un violín con su arco	120 rv
Violón	Violón nuevo	28 pesos escudos de plata

Sobre el coste de estos instrumentos mencionados se conoce el precio de 120 rv tanto del violín como de un arpa de pinabete de Flandes en el inventario de Teodosio Dalp. Pero, objetivamente destaca lo que debió de ser un instrumento lujoso (en construcción y materiales) y estéticamente llamativo: “una guitarra de ébano perfilada de marfil moteada de nácar y concha son su águila imperial de concha y nácar con sus remates de marfil tasada en 3.000 rv”<sup>143</sup>.

142 Se trata de una guitarra para el uso común.

143 AHPM, 26-02-1715, Prot: 15277, ff. 95r-102r. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 509.

Por otro lado, durante el siglo XVII la tipología de arcos existente en Europa fue enorme y seguramente apenas cobra importancia el comercio o la compra exterior de los mismos como sucede a finales del siglo XVIII con los arcos franceses. Los arcos contruidos por los violeros madrileños no tenían una morfología estable y su resistencia fue frágil. El material que se empleaba en su construcción fue el ébano como se menciona en las cuentas citadas de Juan de Carrión, Antonio de Zulueta y Manuel de Vega. Otras alusiones a los arcos fueron “arco de Brazil”, es decir, nogal de Brasil o palo de hierro de Brasil<sup>144</sup>.

La construcción de arcos nuevos formaba parte de las funciones que realizaba el violero, pero sin tener que examinarse por ello. Llama la atención el coste de dos reales por un “arquillo de violín de cerdas” en Manuel Argüello<sup>145</sup> (precio muy bajo). Este dato junto al coste del resto de materiales que se detallan en su inventario revela que se trata de un violero poco reconocido y/ o de baja calidad en sus trabajos.

#### *Las reparaciones en los instrumentos.*

En el espacio del taller se ejecutaron arreglos que durante los siglos XVI-XVII se denominaron aderezos. Este término fue común en las reparaciones del siglo XVII. La consulta en diccionarios contemporáneos remite a la siguiente definición<sup>146</sup>:

ADEREZAR, del verbo dirigere (...) el adornar lo que está mal puesto, el guisar la comida que no está sazonada, el aparejar lo que será presto necesario, que si se pide con prisa no se hará derechamente (...). Aderezo, adorno, compostura. Aderezado, lo compuesto, adornado, sazonado, puesto a punto.

144 Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales*, pp. 521-522.

145 AHPM, 11-7-1653, Prot: 5351, ff. 2r-5r.

146 *Tesoro de la lengua. Sebastián de Covarrubias. Madrid, 1611* [en línea]. Universidad de Sevilla, Biblioteca, s.f. [consulta 20-VI-2016]. Disponible en red: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/68/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>>

Relacionando este término con las actividades del violero la palabra aderezar equivalía a poner a punto el instrumento para poder tocar con él, y esto podía incluir “encordar” (cambiar las cuerdas del instrumento) y “encerdar” (cambiar las cerdas de los arcos)<sup>147</sup>. Un conjunto de reparaciones de este tipo se detallan las cuentas de Zulueta<sup>148</sup>:

En los instrumentos de cuerda: encordar una guitarra (3 rv), colocar almas, puente al violín, encordé el violín, un pedazo en la tapa, trastes nuevos, puentes (de boj, de ébano), perfiles de ébano y marfil, arreglar las costillas, componer las clavijas y barnizar (“enbarnizar un violón”).

En los arcos: encerdar dos arquillos o cerdas para un arquillo.

#### *Las cuerdas.*

Las cuerdas de los instrumentos influyen directamente en la producción sonora de los mismos. Del siglo XVI se conocen fabricantes de cuerdas con apellido italiano que trabajaron en Zaragoza y que debían suministrar primas, segundas y terceras<sup>149</sup>. Se renovaban constantemente para diferentes funciones y fueron de carnero.

En el inventario de Mateo de Arratia (1575) aparecen “once mazos de cuerdas de Alemania” con un coste elevadísimo de 6.732 rv, veintiséis gruesas de cuerdas delgadas por 2.652 rv, y diez y ocho gruesas de cuerdas gordas por 1.836<sup>150</sup>. Otras veces falta concreción en las fuentes para poder afirmar si eran compradas o preparadas en Madrid (o ambas cosas) por fabricantes autóctonos.

147 1611-1612. Juan de Carrión: “encerdé los arquillos y encordé el violín”. AGP, leg. 5236-10.

148 Casares (ed.), *Francisco...*, vol. I, pp. 509-519.

149 Pedro Calahorra ha localizado un inventario de bienes del almacén del mercader Mateo Lorfelín junto con otros instrumentos. APNZ, Notº. Francisco Bierge, año 1663, cuadernillo 20, fol. 820. Martínez, *op. cit.*, pp. 159-160.

150 AHPT, 30-06-1575, Prot: 1564, ff. 930-933r. RO (1991). Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, pp. 481-482.

La gruesa equivalía a 12 docenas que son 144 unidades; el mazo era una medida más indeterminada. El macito equivalía a la mitad del mazo. Marín, *La vihuela de arco hispana. Las cuerdas de tripa y la reflexión en el...*, p. 32.

Una carta de pago de Antonio de Medina (1674) incluye el coste de una cuerda de trompa marina por 15 rv<sup>151</sup>.

La procedencia, los instrumentos y el grosor de estas determinaron su coste en el mercado, aunque en el siglo XVII las gruesas fueron más baratas que las delgadas<sup>152</sup>. Aparecen los pagos por primas y bordones de todos los gruesos; y de forma más específica “bordones delgados para archilaúd” en el caso de las cuentas de Gabriel de Murzia<sup>153</sup>.

En este siglo progresivamente el precio del mazo se incrementaría: el mazo y la cuerda pasarían de 338.72 mv y 2.35 en 1541, a los 637.67 y 4.42 en 1613<sup>154</sup>. En las fuentes se mencionan categorías de mazos como el de treinta y seis, y el de doce docenas (incluso mazos de treinta cuerdas). Desde finales del siglo XVI la compra de cuerdas procedentes de Roma fue frecuente<sup>155</sup>.

#### *Máquinas, cajas y barriletes.*

Otras máquinas y cajas extraídas de las fuentes:

Prensita para meter lazos
Un torno para torcer cuerdas de plata: “un torno de torzer cuerdas de plata” en Teodosio Dalp, 45 rv
Arquilla para guardar las cuerdas en la tienda, 30 rv
Arcón de pinabete en Joseph González, 80 rv
Cajas de las herramientas
Caja de guitarra forrada en baqueta de Moscovia, 120 rv
Barriletes pequeños a tres reales en Joseph González, 30 rv

151 AHPM, 16-06-1674, Prot: 11629, ff. 335r-343r. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 504.

152 “In contrast to the next two centuries, in the seventeenth century thick strings coast at least 50% less”. Barbieri, *op. cit.*, p. 150.

153 AGP, Expedientes personales, Caja 731/732.

154 Martínez, *op. cit.*, p. 161.

155 “They also moved to other Italian towns where a considerable amount of lamb was consumed, particularly Naples, as well as to France (where they quickly established a monopoly) and Spain”. Barbieri, *op. cit.*, p. 148.

### 1.3. LA TRADICIÓN AUTÓCTONA EN LOS SIGLOS XVI Y XVIII. LA ECLOSIÓN DE LAS ESCUELAS ITALIANAS CA. 1725.

A lo largo del siglo XVII los constructores de instrumentos de cuerda buscaron innovar en las cualidades del tono y en las posibilidades del oficio marcando una nueva etapa<sup>156</sup>. Por entonces, estos constructores hicieron instrumentos de la familia del violín y de la familia de la vihuela de arco, incluidos laúdes y liras da braccio<sup>157</sup>. Desde finales del siglo XV la historia de los instrumentos de cuerda se centró en el estudio de varias familias que convivieron en el ambiente musical de la época.

Los instrumentos de arco españoles construidos durante la segunda mitad del siglo XVIII fueron el resultado de una trayectoria que desde el siglo XVI cultivó la manufactura italiana. Varios modelos y familias de estos ejemplares se construyeron durante estos siglos en toda Europa. Los escasos ejemplares conservados ca. 1700 (arpas, bajos de la familia del violón, trompas marinas y guitarras) se corresponden con unos modelos autóctonos que empezaban a presentar sutiles elementos nuevos.

A principios del siglo XVIII las fructíferas relaciones con Italia propician el comercio y la recepción de instrumentos italianos. Durante más de dos siglos Nápoles fue parte de la corona española y esta situación benefició la llegada de

156 Los primeros testimonios de los instrumentos de arco debemos situarlos en los ancestros del violín como los Beatos del siglo IX. Posteriormente parece que surge la lira da braccio que se empleaba en el siglo XV en los territorios itálicos aportados por la Corona de Aragón. Un ejemplo de lira da braccio construido por Giovanni Maria dalla Corna (Brescia) se encuentra en el Ashmolean Museum of Oxford ca. 1525. Ashmolean Museum. *Ashmolean Museum of Art and Archeology of Oxford. Lira da braccio* [en línea]. Ashmolean Museum, s.f. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en red: <<http://www.ashmoleanprints.com/image/1056136/giovanni-maria-da-brescia-lira-da-braccio-c-1525>>

En el caso español, no se conserva ningún instrumento hasta ca. 1650, y el estudio tanto de ellos como del oficio de violero está determinado especialmente por los documentos y la iconografía.

157 Kolneder, *The Amadeus book*, p. 78.

instrumentos italianos<sup>158</sup>. Hasta 1714 el Estado de Milán estuvo dominado por una España que enseguida asimiló no solo los gustos musicales italianos<sup>159</sup>, sino también los franceses. Por ejemplo, en Cataluña los lazos comerciales se refuerzan porque el Archiduque Carlos de Austria llevó a principios de siglo y desde Italia a Barcelona un grupo de cantantes y músicos<sup>160</sup>. Los ejemplares que transportaban los músicos sirvieron de modelos y en el caso de Barcelona la relación con la escuela napolitana se detecta al examinar los primeros ejemplares de Joan Guillamí I.

El interés por las obras de Cremona está latente en los círculos europeos, y la figura de Stradivari alcanzó otro escalafón tras la muerte de Nicolò Amati<sup>161</sup>. En el caso de España y para Felipe V (1700-1746) parece que Stradivari iba a ofrecer un quinteto ornamentado ante su paso por la citada ciudad italiana en 1702. Un memorial a modo de correspondencias del monje Desiderio d'Arise (biógrafo de Stradivari) explica esta transacción y otras con personajes nobles que adquirieron sus ejemplares. Debido al valor que se le ha dado a esta fuente se incluye una parte de esta en la que aparece Antonio Cabezudo<sup>162</sup>.

158 Para una perspectiva más amplia sobre los modelos italianos de violines una serie de dibujos se pueden consultar a través del siguiente enlace. CIMCIM. *Technical Drawings of Musical Instruments in Public Collections of the World* [en línea]. CIMCIM, 1996-2013. [consulta 2013-2016]. Disponible en red: <<http://homepages.ed.ac.uk/am/iwd.html#Violins>>

159 "Stradivari's violin making activity seems mainly to have complemented the musical life of Northern Italy, consisting of the State of Milan (dominated until 1714 by Spain, and then by Austria), the Lombardy-Padano region, Piedmont and the Venetian territories. His name, nevertheless, was well known far and wide, in Spain, Germany, Poland and England, where royal and noble houses as well as publishing and commercial institutions endorsed the musical productions of France and Italy". Ferrari, "Antonio Stradivari's Musical Environment", p. 29.

160 "The solid commercial, political and cultural ties existing between Catalonia and Naples, reinforced by the fact that de Archduke Charles the Austria brought a group of singers and musicians from the aforesaid Italian city to his royal court in Barcelona (1705-1712), may provide a starting point for understanding the origins of the singular catalan school". Pozas, *The Golden Age of Violin Making in Spain*, p. 9.

161 Pollens, *op. cit.*, p. 50.

162 Hart (1880), los Hill (reimp., 1963) y Ferrari (1993). Véase Pollens, *op. cit.*, p. 51. Se han traducido al castellano los datos de la fuente original en italiano. Desiderio d'Arise: *Accademia de' Pittori cremonesi con alcuni Scultori ed Architetti pur cremonesi (...)*,

- Los instrumentos que se le encargan fuera de Italia con fecha y relación<sup>163</sup>:

8 septiembre, 1682: Michele Monsi, banquero veneciano encarga un *concerto* de violines y violoncello para el Rey Jaime de Inglaterra.

12 marzo, 1685: Cardinal Orsini. Arzobispo Benevento, un violoncello y dos violines, de regalo al Duque de Natalona en España.

Septiembre 12, 1685: Bartolomeo Grandi, un *concerto* entero, al Rey de Cerdeña.

5 abril, 1686: H. R. H. Reinante de Módena, un violoncello.

22 agosto, 1686: Marqués Michele Rodeschini, un violoncello, para la Corte de España.

7 agosto, 1687: D. Agostino Dayoa, quería un violoncello.

19 septiembre, 1690: Marqués Bartolomeo Ariberti, dos violines y un violoncello para el Señor Príncipe de la Toscana.

10 junio, 1715: Giovan Battista Volumier estuvo esperando tres meses para que le construyera 12 violines<sup>164</sup>.

- Los instrumentos para el entorno madrileño se detallan a través de una carta y otras enumeraciones de fechas y relaciones:

En 1701, 12 de mayo, carta de Antonio Cabezudo de Madrid.

Don Antonio Cavezudo nella quale esprime non aver ricevuto migliori stromenti d'Antonio benchè ne abbia avuto da molte parti, e di questi stromenti ne ha ricevuto per tutta la Corte e di molti di que'duchi, Principi, e Grandi di Spagna. Questo soggetto é Maestro della Capella del ré Carlo II e del presente Duca d'Anjou

manuscrito del siglo XVIII, Cremona, Libreria Civica c/ o Biblioteca Statale, ms. AA.21. Antonio Stradivari ff. 37'-39'.

- 163 Stradivari recibió encargos prestigiosos de la corte española en 1686: "Another was ordered in the same year by the Marchese Michele Rodeschini for the Court of Spain". Ferrari, "Antonio Stradivari's...", p. 33.
- 164 Dirigió en Dresde la corte musical entre 1706-1728. J. B. Volumier visitó Cremona en 1715 y estuvo unos tres meses hasta que Stradivari terminó los instrumentos para el Rey de Polonia. Residió en Dresde desde 1706 hasta 1728. Hill (reimp.), *Antonio Stradivari*, p. 182.

Noviembre 10, 1702: el Marqués de Toralba, Gobernador en Cremona de Carlos II y del Rey Luis de Francia le encargó dos violines y un violoncello para el Duque de Alba.

En 1707, Desiderio Cleri le escribió para construir seis violines, dos violas y un violoncello por encargo del Rey Carlos III<sup>165</sup> cuando estuvo en Barcelona en el 1714.

A continuación, se van a distinguir tres periodos incluido el proceso de asimilación de las técnicas italianas en España. El primer periodo abarca desde ca. 1650 hasta ca. 1700; y se caracteriza por instrumentos autóctonos. El segundo periodo se corresponde con una serie de ejemplares que presentan los primeros contactos con las técnicas italianas desde ca. 1700 hasta ca. 1725. El tercer periodo comprende la asimilación de las técnicas italianas en varios talleres españoles de Barcelona y Madrid ca. 1725-1760.

### 1.3.1. PRIMER PERIODO: INSTRUMENTOS AUTÓCTONOS CA. 1650- HASTA CA. 1700.

De este primer periodo se conservan instrumentos de arco de diferentes tamaños y proporciones, e instrumentos híbridos<sup>166</sup>. El resultado en estos ejemplares recuerda en muchas ocasiones al de un carpintero. La falta de estilización de las formas, la ausencia de materiales de cierta calidad y otras innovaciones morfológicas motivaron que se retiraran a lo largo de la historia ante las novedades sonoras de las capillas, y el repertorio de cámara y concertante. En Barcelona y Valencia en el siglo XVI el gremio estaba vinculado al de carpinteros y en poblaciones donde no existían guitarreros o violeros los carpinteros o los entalladores fueron los encargados de examinar el trabajo de los violeros.

165 En este caso, el pretendiente a archiduque Carlos de Austria.

166 Una trompa marina, una vihuela de arco-violón de cinco cuerdas (híbrido), varias arpas y guitarras.

### 1.3.1.1. Instrumentos de arco.

*Museo del Convento de la Encarnación de Ávila. Híbrido vihuela de arco-violón de cinco cuerdas, ca. 1650*<sup>167</sup>

Este ejemplar se encuentra expuesto en la visita el Museo del Convento de la Encarnación en Ávila. Se trata de un instrumento híbrido que presenta elementos predominantes de la familia de los violones y en cuanto a su datación resulta difícil la concreción de esta. Algunos estudiosos la encuadran en un periodo comprendido entre 1580-1640<sup>168</sup> (ante la ausencia de ejemplares contemporáneos). Se ha intentado llevar a cabo pruebas de dendrocronología, aunque finalmente no se ejecutaron por la ausencia de anillos de la madera<sup>169</sup>.

El instrumento se caracteriza por elementos sencillos. Las maderas de veta ancha escogidas dificultan el funcionamiento sonoro. La terminación del ejemplar no está cuidada y se aprecia que la estética del instrumento no es el objetivo del artesano. La ausencia de elementos presentes en otros instrumentos europeos de altísima calidad puede indicar un único interés por cumplir una serie de funciones musicales adscritas al Convento donde se conserva. Estas características hacen que se pueda afirmar que este instrumento seguramente se construyó a partir de ca. 1650.

Estos elementos no minimizan la importancia su trabajo para conocer las técnicas de los violeros y artesanos españoles; aunque en este caso se trata de uno poco especializado.

167 Ap. 6. Ficha 1.

168 Pérez, "Una vihuela de arco y un bajón del convento de la Encarnación de Ávila", p. 246.

169 La ausencia de un nº de anillos interrumpió la realización de estos estudios al igual que en la guitarra del mismo Monasterio, la trompa marina, las arpas y el violón de Gabriel de Murzia que aparecen en este capítulo. Finalmente, solo se ha podido incluir un estudio de esta disciplina del violón de Domingo Román, 1724.



Figura 4. Híbrido vihuela de arco-violón, ca. 1650. © Museo del Convento de la Encarnación de Ávila

#### *Análisis de la vihuela de arco-violón:*

En cuanto a estos instrumentos el número de cuerdas varió, aunque cuatro fue el más común. Se sabe que a comienzos del siglo XVI hay instrumentos con tres cuerdas e incluso Michael Praetorius incluye las referencias de un ejemplar de cinco cuerdas<sup>170</sup>. Este tratadista aportó dos posibles afinaciones para los instrumentos de cuatro cuerdas, y

para los de cinco, Fa#-Do-Sol-re-la. En Italia la afinación moderna comenzó a emplearse de forma generalizada alrededor de 1600; y en otros países como Francia o Inglaterra hubo que esperar al siglo XVIII.

En estos instrumentos, sobre los “puntos” se incluyen dos explicaciones<sup>171</sup>:

1<sup>a</sup>. Se refiere a los remates superiores entre la tapa del instrumento con el mango que era muy habitual en el laúd, las vihuelas y las guitarras.

170 Praetorius, *Syntagma Musicum*, XX, n° 1, 2 y 3, vihuelas de arco; XXI, n° 3, 4, 5 y 6, violones.

171 Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 120.

2ª. La marca de puntos con puntas del compás en el diapasón donde debían colocarse los trastes para tocar las distintas posiciones.

Esta última aclaración muestra la existencia de instrumentos híbridos en la península (compartiendo elementos entre las familias de las vihuelas de arco y los violones) hasta que el violón adquiere cierta estabilidad morfológica para convertirse en violoncello. Por tanto, este híbrido comparte elementos de ambas familias aunque la ausencia de trastes lo define como un bajo de violón de cinco cuerdas.

En cuanto al ejemplar en concreto, el clavijero tiene cinco agujeros para las clavijas, pero solo se conservan tres originales. La tapa armónica está constituida por tres secciones longitudinales de madera de pino de veta ancha. Las dos secciones exteriores son simétricas y la central tiene sus bordes paralelos entre sí. Todas ellas están encoladas (en el interior y en el eje central) con cola animal y han sido reforzadas con tiras de lino transversalmente. El mástil está constituido por un bloque de madera (parece nogal) y se encuentra tallado al clavijero. Sobre él está encolado el diapasón con una madera que parece más dura<sup>172</sup>.

En el puente aparecen dos marcas a lápiz para señalar su posición lo que puede indicar un cambio de inclinación y por tanto de presión en el instrumento. Estas ligeras acciones fueron mucho más acusadas y se vieron acompañadas de otras a lo largo de todo el siglo XVIII con el objetivo de conseguir otra sonoridad.

Las tapas se encuentran directamente pegadas sobre los aros, sin contraaros ni refuerzos lo que condicionaba la respuesta acústica en la unión de una tapa con escaso espesor. Esta característica también está presente en los violeros españoles frente a los italianos que enseguida trabajan esta unión con la

172 Pérez, "Una vihuela de arco y un bajón del convento de la Encarnación de Ávila", pp. 235-257.

tapa del instrumento<sup>173</sup>. Bajo la tapa, en puntos cercanos a la boca se conservan fragmentos de pergamino, quizá de antiguo lazo<sup>174</sup>.

La tabla armónica tiene cuatro orificios diferentes a la familia de los violones o las violas da gamba. Se trata de una tapa de gran espesor con 4 escotaduras que además son idénticas al arpa conservada en el mismo convento y a otra arpa encontrada en el museo provincial de Ávila. Se trata de formas geométricas sencillas con dos círculos pequeños unidos entre sí por un rombo alargado. Estas figuras no están perfectamente recortadas.

En la parte inferior extrema conserva el botón y el cordal sujeto a través del aro y clavado en un taco interior. Los aros son más finos que las tapas seccionadas con cuatro piezas independientes desiguales, 2 piezas que forman las curvas exteriores (una de ellas a su vez partida en dos secciones) y 2 piezas que forman los dos interiores. Entre las dos tapas que no son paralelas entre sí existe una convergencia de ambas hacia la parte superior de la caja<sup>175</sup>:

Se compone de 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, aún siendo pareadas, no fueron enfrentadas, sino que se encolaron en paralelo. La madera del 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

En la tapa trasera se encuentra una pieza a modo de bloque que servía para sujetar un soporte o pica para punto de apoyo sobre el suelo. En el interior carece de alma y de barra armónica porque no necesita tensión<sup>176</sup>.

173 Martínez, *op. cit.*, p. 346.

174 *Ibidem*, p. 496.

175 *Ibidem*, p. 477, n.

176 Más datos. Harwood, "An introduction to renaissance viols", pp. 235-246.

*Archivo de la Catedral de Salamanca. Trompa marina, sin nº de inventario, ca. 1700*<sup>177</sup>

Este ejemplar se expone en la Torre Ieronimus anexa a la Catedral Vieja de Salamanca. Las primeras investigaciones se dieron a conocer en el Congreso: *V Centenario del inicio de la creación de la catedral nueva*; en la conferencia con el título, “Una trompa marina en la Catedral Vieja de Salamanca”<sup>178</sup>.

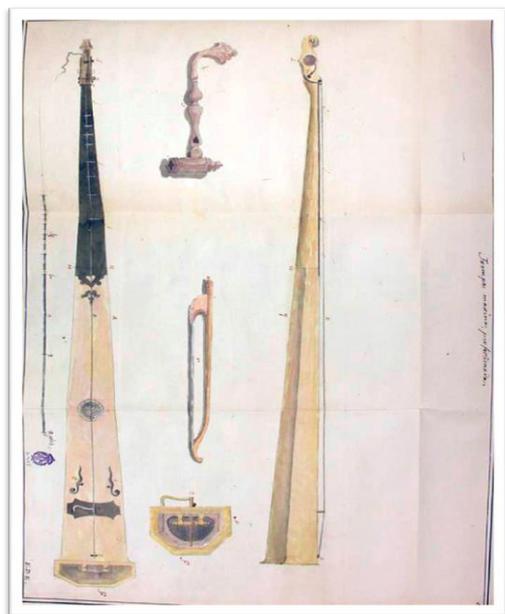


Figura 5. Trompa Marina. © Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>179</sup>

En España, en el entorno de la Corte de Carlos III se localizan varias trompas marinas. Por ejemplo, el infante Luis Antonio de Borbón tuvo como profesor de matemáticas a un típico hombre de la sociedad ilustrada, Don Esteban Espino y que incluye mediante dibujos novedades constructivas respecto a la trompa marina<sup>180</sup>. Asimismo, el infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música compró para sus diversiones musicales varios instrumentos de arco entre los

que se encontraban 14 trompas marinas<sup>181</sup>.

177 En comunicación personal Romá Escalas afirma que parece que llegó a la Catedral de Salamanca desde un Convento de la ciudad. Además, es posible que acompañara al fragmento de arpa que se analizará más adelante puesto que ambos instrumentos se encontraban juntos cuando se descubrieron. Ap. 7. Ficha 2.

178 Fonseca, “Una trompa marina en la Catedral Vieja de Salamanca”, pp. 2169-2190.

179 Volumen 415/3. Don Esteban Espino. Puede consultarse este dibujo, así como el manuscrito original. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *De Espino. Planes geométricos y dibujos de nuevos instrumentos de música* [en línea]. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015. [consulta el 19-V- 2016]. Disponible en: <<http://realacademiabellasartessanfernando.com/es/archivo-biblioteca/biblioteca/libros-digitalizados> >

180 Vicente, “Los Planes geométricos y dibujos y explicación de nuevos instrumentos de música (1769) de Esteban del Espino”, pp. 855-880.

181 Kenyon y Martínez, “El infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música”, p. 797.

*Análisis de la trompa:*

Durante el proceso de estudio del instrumento se ha llevado a cabo una reproducción por parte de Fernando Sánchez Contra con el objetivo de estudiar y reproducir el sonido de este instrumento (Salamanca, 2013)<sup>182</sup>. Las características morfológicas, los materiales y los elementos constructivos que presenta se identifican con las arpas de ca. 1700.

Al igual que la mayoría de las trompas marinas de los siglos XVII y XVIII posee una cuerda unida a la caja de resonancia que pasa sobre un lado del puente dejando el otro que vibre libremente sobre un plano de marfil o cristal situado en la tabla armónica. En este instrumento, aparece una pieza de madera ensamblada a la tabla, pero no ha sobrevivido el puente móvil original que se deduce por las marcas de la tabla. Posiblemente el puente tuvo una forma irregular siendo más grueso y alto en el lado de la cuerda, y más bajo y estrecho, al otro lado<sup>183</sup>.

Este instrumento conserva su cuerda original de tripa (cut-gut)<sup>184</sup> de ca. 30 cm de largo y ca. 3 mm de grosor.

182 Lutier y miembro de la GLAE. *Gremio de luthiers y arqueteros de España* [en línea]. GLAE, s.f. [consulta 20-XII-2016]. Disponible en: <<http://www.glae.org/>>

183 La posibilidad del guidon resulta difícil de reconocer, aunque un mecanismo similar se observa una en el clavijero. Adkins y Dickinson, *A trumpet by any other name, a history of the trumpet marina*, p. 169. Asimismo, también cabe la posibilidad de que el agujero del clavijero permanece porque se le realizó una modernización. Comunicación personal, Fernando Sánchez Contra.

184 Este procedimiento se utiliza para cuerdas gruesas y enlaza el mismo número de hilos extraídos de la tripa de carnero del animal.



Figura 6. Original. Trompa Marina. © Archivo catedral Vieja de Salamanca; y reconstrucción Fernando Sánchez Contra, 2013 © Archivo personal

### 1.3.1.2. Instrumentos de cuerda pulsada: arpas y guitarras

Las cartas de examen de los violeros en Madrid hasta mediados del siglo XVIII indican los instrumentos que estos debían construir como la vihuela de bordones, la vihuela de arco, el arpa de dos órdenes, así como el violón y el violín<sup>185</sup>. En el

185 Romanillos, “La construcción de la vihuela de mano...”, p. 115.

caso de las arpas y las guitarras, a través de los ejemplares que han sobrevivido se pueden distinguir varios procedimientos constructivos.

*Análisis, las arpas cromáticas:*

En relación con las arpas se ha realizado una selección teniendo en cuenta el alto porcentaje que se conservan en la Península. Para este inventario y análisis se han consultado varios estudios<sup>186</sup>, y la mayoría de las que se conservan en conventos femeninos procedían del ajuar de las monjas que posiblemente tañían como bajo continuo en todo tipo de música del Barroco.

Las que a continuación se enumeran, ca. 1700<sup>187</sup>.

Arpa. Iván López, Toledo, siglos XVII-XVIII. Museo Nacional de Antropología.

Arpa (fragmento, caja), anónima, finales siglo XVII. Museo del Traje de Madrid.

Arpa, anónima, ca. 1700. Castil de Lences de Burgos.

Arpa (fragmento, clavijero), anónima, ca. 1700. Archivo Catedral Vieja de Salamanca.

Arpa. Domingo Pescador, 1701. Monasterio de la Encarnación de Ávila.

Arpa. Pere Elías, Barcelona, 1704. Museo Provincial de Ávila.

Hacia mediados del siglo XVI se produce un importante adelanto en la construcción de arpas europeas que evolucionó hacia un modelo propio de la península ibérica, ca. 1600. Según un documento de 1602 de Juan de Rojas de Carrión fue su abuelo (Juan de Carrión) quien las habría inventado, aunque parece que no hay duda de que Bermudo en su tratado *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555) ya las conocía.

Para hablar sobre algunos aspectos constructivos se incluyen los términos procedentes de varias fuentes. En la *Escuela Música* de Nasarre se hace alusión a los refuerzos de las juntas de la madera para fortalecer los fondos y los interiores

186 Bordas, "The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries", pp. 148-163, "Origen y evolución del arpa de dos órdenes Nasarre", pp. 85-117 y "Arpa. España I", *DMEH*, vol. 1, p. 708.

187 El arpa de Iván de la Torre (en el Monasterio Cisterciense de Santa Ana en Ávila) no se ha podido estudiar por su mal estado.

del instrumento. La definición que se incluye resume los aspectos distintivos de las arpas del siglo XVIII<sup>188</sup>:

Arpa: instrumento músico de figura casi triangular, cuyo cuerpo es compuesto de un número de costillas de madera, formando una manera de ataúd, que se une por encima con una tabla delgada, hechos en ella algunos agujeros grandes para que salga la voz, y en el medio otros agujeros chicos, donde se afianzan las cuerdas con unos botoncillos, las cuales van a parar a la cabeza que está unida a lo más estrecho del cuerpo, y por la parte opuesta sostenida a un mástil, que remata en el lado más ancho, con que forma la figura. La cabeza es de madera más fuerte, y tiene tanto número de agujeros en una, dos, o tres hileras (según las órdenes del arpa) cuantas ha de tener cuerdas, que se afianzan con unas clavijas de hierro, que movidas con el templador ponen el instrumento acorde, el cual se toca con ambas manos, abrazándose con él con el cuerpo por la parte más estrecha. Las hay de una, dos y tres órdenes que son las hileras que tiene de cuerdas: En la primera tiene veinte y nueve, que componen cuatro octavas. Es instrumento armonioso, y en el sonido semejante a la espineta, porque todas las cuerdas van subiéndose en semitono, y por eso le llaman algunos, espineta levantada

Las maderas como el pino y el nogal fueron las más usadas en España entre los siglos XVI y XVIII. Un ejemplo es el arpa de nogal de Iván López, Toledo, siglos XVII-XVIII (excepto la tapa que es de pino)<sup>189</sup>.

Sobre las arpas hechas de álamo blanco, en el siglo XVII Antonio Hidalgo recoge<sup>190</sup>: “un arpa grande, de dos órdenes, de álamo blanco perfilada de ébano y marfil con cinco viriles en los lazos con molduras de ébano, que la hizo Antonio Hidalgo, violero”.

Los estudios dan a conocer más datos sobre esos instrumentos que se sintetizan en 27-29 cuerdas diatónicas, 15-19 cromáticas, siete costillas, entre 5-7 rosas, altura aproximada de la tabla armónica entre 120 cm- 140 cm (predominan ca. 135 cm) y cifras en el clavijero como práctica común para aquellos que se iniciaban<sup>191</sup>.

188 *Diccionario de Autoridades* [en línea]. Real Academia, 2016. [consulta 22-I-2016]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

189 En las ordenanzas de Toledo, el uso del nogal se especifica para las cabezas, las costillas y los brazos, “todo con perfección”. González (coord.), *Estudios...*, p. 177.

190 Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 186.

191 Bordas, “The double harp in Spain...”, p. 160.



Figura 7. Arpa. Pere Elías. Barcelona, 1704. Orificios decorativos. © Museo Provincial de Ávila

En varios de estos instrumentos se observan formas geométricas diferentes quizá de un mismo constructor (escuela o taller) o como parte de una localización regional que fueron imitadas. La decoración romboidal de la vihuela citada del Monasterio de la Encarnación de Ávila aparece en dos arpas con la misma fecha: una que se conserva en el mismo convento de Domingo Pescador (arpista de la Seo de Zaragoza), 1701<sup>192</sup> y otra que se conserva en el Museo provincial de Ávila firmada por Pere Elías, Barcelona, 1704<sup>193</sup>. La experimentación de estas formas geométricas también se aprecia en otra arpa aragonesa con una decoración hexagonal y un arpa más del Monasterio de la Asunción-Claristas, Castil de Lences en Burgos, ca. 1700<sup>194</sup>.

Sobre los datos del constructor se sabe que el arpa habría correspondido a la tercera generación de estos violeros y de este miembro catalán se conoce documentación entre 1656-1725<sup>195</sup>.

El arpa de Iván López incluye un anagrama del constructor que aparece varias veces grabado a lo largo del mismo. La caja es de pino y la tapa está abierta con seis oídos hexagonales más otro en forma de triángulo en el extremo. En la base de las piezas alargadas para su sección que está incompleta y en el centro tiene orificios para las cuerdas diatónicas y cromáticas, 47 en total. En el interior presenta ocho barras de refuerzo. El clavijero y la columna son de nogal, y las clavijas de hierro.

192 En este mismo lugar se conserva otra arpa con una inscripción: "Joseph Fernández en Valladolid".

193 Ap. 8. Ficha 3.

194 Bordas, "La alegría de la materia", p. 233.

195 Pellisa, *Guitarres i guitarrers d'escola catalana*, pp. 82-84.

De todas las arpas que se han mencionado, solo algunas conservan una parte como por ejemplo las arpas que se encuentran en el Museo del Traje de Madrid y en el Archivo de la Catedral Vieja de Salamanca.



Figura 8. Arpa (caja), finales siglo XVII. © Museo del Traje, Madrid

El fragmento de arpa que se encuentra en el Archivo de la Catedral Vieja de Salamanca, ca. 1700 también tiene elementos comunes a las arpas de dos órdenes cromáticas descritas por Nasarre (aunque no conserva la caja armónica). Seguramente se trata de un modelo construido a principios de siglo XVIII, y sigue las características citadas con anterioridad<sup>196</sup>, variando ligeramente en el número de cuerdas cromáticas. El parecido con otras arpas como la del Museo provincial de Ávila resulta evidente como se puede observar.

196 Bordas, "The double harp in Spain...", pp. 148-163.



Figura 9. Arpas, ca. 1700. Museo Provincial de Ávila, Pere Elías, 1704 y Archivo de la Catedral Vieja de Salamanca, anónima, ca. 1700, fragmento. © Museo Provincial de Ávila y © Archivo de la Catedral

Con toda seguridad, esta arpa se corresponde a los modelos construidos a principios de siglo XVIII. Está formada por 29 cuerdas diatónicas (DO-do<sup>3</sup>) y 18 cuerdas cromáticas (fa sostenido-sib<sup>2</sup>); y aunque dos de las arpas preservadas en Ávila tienen 19 cuerdas cromáticas (Mib a sib<sup>2</sup>) sus posibilidades se estabilizaron en un modelo usual<sup>197</sup>.

Finalmente, en el análisis de estos instrumentos se concluye que hay elementos comunes a todos ellos como la utilización de ciertas formas, modelos, materiales y herramientas.

197 Bordas, "Origen y evolución del arpa...", p. 99.

*Análisis, las guitarras:*

En el caso de las guitarras, la de cinco órdenes se sabe que nació en España (al igual que la de cuatro órdenes) y a finales del siglo XVI se convirtió en el instrumento más popular<sup>198</sup>.

Para las guitarras se toman para su estudio aquellas conservadas hasta ca. 1700 aunque se conserven muy pocos ejemplares contemporáneos<sup>199</sup>:

Guitarra, anónima, ca. 1700. Monasterio de la Encarnación de Ávila (guitarra de seis órdenes).

Guitarra, anónima, ca. 1700. Museu de la Música de Barcelona, MDMB 118.

Guitarra, escuela toledana, ca. 1700. Museu de la Música de Barcelona, MDMB 639.

De estos instrumentos solo se conoce la escuela de uno de ellos. Todos presentan externamente elementos diferentes en tamaño, nº de cuerdas y decoración como características híbridas e inestables propias de principios del siglo XVIII.

La guitarra del Monasterio de la Encarnación en Ávila (guitarra-vihuela de seis órdenes) se la evalúa como uno de los ejemplares (españoles) de cuerda punteado más antiguo que se conserva<sup>200</sup>. Presenta un estilo constructivo sobrio, sencillo y tiene puntos o remates ornamentales puntiagudos en la parte superior de la tapa armónica. Los últimos estudios revelan datos que se desconocían<sup>201</sup>:

Formada por tres piezas de pino 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

198 Arriaga y Bordas, *La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950*, pp. 70-73.

199 Romanillos, "Centro de la vihuela de mano y de la guitarra española", p. 9.

200 Ap. 9. Ficha 4.

201 Martínez, *op. cit.*, p. 477, n.



Figura 10. Conjunto de instrumentos. © Monasterio de la Encarnación de Ávila<sup>202</sup>

Otro ejemplar bastante desconocido fue presentado por J. L. Romanillos en las *Jornadas de Instrumenta II* (noviembre, 2013). Se trata de una guitarra anterior a 1700 en la que consta el nombre, el lugar y la fecha seguramente de la construcción del instrumento: Tomás Durán, Sevilla, 1684<sup>203</sup>. Se trataría por tanto de la guitarra más antigua que se conoce en España, aunque parece que ha sufrido algunos cambios. Tiene ocho costillas, la decoración forma parte del espesor y presenta elementos de la escuela veneciana, aunque con mango europeo o italiano. La cabeza ha sido reemplazada y su morfología indica que pudo ser una vihuela de seis órdenes o una guitarra de cinco. La veta de la madera es muy difícil reconocer porque se ha conservado en un patio donde ha

202 Conjunto de instrumentos de cuerda citados: arpas, guitarra e híbrido vihuela de arco-violón.

203 “Un bigolero”, Pedro Durán quizá por la contemporaneidad de las fechas pudiera tener algún tipo de parentesco con el constructor de esta guitarra. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 105.

ido acumulando bastante polvo. También se observan dos barras armónicas típicas de la violería española<sup>204</sup>.

Las otras dos guitarras, ca. 1700 se encuentran en el Museu de la Música de Barcelona y entre ellas hay similitudes, poseen cinco órdenes y están construidas con costillas.



Figura 11. Guitarras MDMB 118 Y 639, ca. 1700. © Museu de la Música de Barcelona

En el caso de la guitarra MDMB 118 las piezas individuales para el fondo estaban simuladas por medio de unas acanaladuras efectuadas que se rellenaban de pasta de color oscuro y que separaban las costillas individuales<sup>205</sup>. El interior de este ejemplar y de la otra guitarra MDMB 639 se encuentra forrado con cintas de lienzo como elemento común en todos estos instrumentos coetáneos<sup>206</sup>.

204 Presentación fuera de programa. Romanillos, *Instrumenta II*, noviembre 2013.

205 Un estudio detallado en medidas. Pellisa, "El guitarró del segle XVIII del Museu de la Música", pp. 69-83.

206 Romanillos, "La construcción de la vihuela de mano...", p. 118.

Figura 12. Elementos comunes/comparativos de las guitarras MDMB 118 y 639<sup>207</sup>

GUITARRA, MDMB 118	GUITARRA, MDMB 639
Autor anónimo, lugar de construcción española, ca. 1700 Las dimensiones del instrumento proporciona el tipo de tiro posiblemente para ser afinada una cuarta más alta de lo que fue habitual en la guitarra barroca	Autor anónimo, lugar de construcción española, ca. 1700 Escuela toledana. Posible vinculación con el arpa de Iván de la Torre
Clavijero con piezas de limonero y nogal. Clavijero inclinado	Clavijero con 11 piezas intercaladas de nogal y de ciprés Diez agujeros cónicos para las clavijas y uno cilíndrico para el cordón Clavijero inclinado
El mango con barniz teñido oscuro	Mango y cabeza de pino
El instrumento presenta tabla armónica de pino con roseta circular de pergamino	La tabla armónica de pinabete o abeto de dos piezas con un oído circular El filete del contorno está hecho en base de piezas intercaladas de ciprés y de nogal. Joan Pellisa apuesta por la procedencia de los Alpes italianos occidentales (breve estudio dendrocronológico) <sup>208</sup> Presenta círculos concéntricos decorativos formados por filetes de madera de nogal
El fondo está dividido en 6 pedazos de madera de ciprés, tiene clavijas con tintes con incrustaciones circulares de nácar	El fondo está formado por 9 piezas de nogal claro y de ciprés En el interior se encuentran tiras de papel engomado
Tabla, fondo y clavijero son planos	Tabla y fondo son inclinados
El diapasón de nogal y de limonero (?) El diapasón y la pala de la cabeza también tienen incrustaciones de madera de limonero de Ceilán (?) a tiras El puente está colocado al revés	El diapasón con trastes móviles y la pala de la cabeza son de piezas de caoba  El puente original es de nogal
La decoración: filetes de madera sencillos sin marquetería. En la tabla armónica hay incrustaciones de madera	En la decoración de la tabla armónica se encuentran incrustaciones de marquetería de nogal que representan diferentes animales, leones y una especie de corona central

207 Otras guitarras españolas se pueden consultar en la base MIMO, especialmente, Diego Costa de 1715 y una anónima española nº inventario E. 2088. MIMO, *Guitar* [en línea]. Museums, s.f. [consulta 19-VI- 2016]. Disponible en: <<http://www.mimo-international.com/MIMO/>>

208 Pellisa, “Acordes en el Toledo del XVII: La guitarra de los Leones”, p. 30.

El oído, la apertura tiene marquetería con (*quadrads) cuadrados de madera con decoración de pergamino en una sola capa	La apertura acústica está decorada con filetes sencillos de madera oscura
Presenta 12 trastes móviles de los cuales 10 son originales. Tiene 5 cuerdas dobles y la forma de la tabla es en ocho	Presenta cinco cuerdas dobles La forma de la tabla es en ocho

### 1.3.2. SEGUNDO PERIODO: INSTRUMENTOS DE TRANSICIÓN CA. 1700-CA. 1725.

Durante este periodo de tiempo hasta la asimilación de las técnicas italianas<sup>209</sup> se conservan tres instrumentos: un bajo de violón de Gabriel de Murzia<sup>210</sup>, otro violón de Domingo Román y un violín anónimo de 1/16<sup>211</sup>. Todos en mayor o menor proporción presentan una serie de técnicas sencillas y autóctonas antes de la asimilación de los procedimientos italianos.

Dos de estos instrumentos representan al bajo de la familia de los violones y ambos tienen características similares (aunque la longitud de la caja recortada implica un cambio sonoro importante que ocurrió en estos instrumentos durante el siglo XVIII)<sup>212</sup>. Por este motivo se diferencia entre violón y violoncello, y estas

209 Se tiene constancia de la estancia en Madrid de un violero napolitano durante la primera mitad del siglo XVIII. En la etiqueta de un ejemplar suyo se lee: Carolus Sardini Matriti/ fecit anno 1740. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 381.

210 Ejemplos contemporáneos hechos por Gaspar Borbon. MIMO. *Gaspar Borbon* [en línea]. Museums, s.f. [consulta 4-VII-2016]. Disponible en: <[http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?instance=Exploitation&SC=DEFAULT&QUERY=gaspar+borbon#/Search/\(query:\(ForceSearch:!f,Page:0,QueryString:'gaspar%20borbon',ResultSize:12,ScenarioCode:DEFAULT,SearchLabel:',SortField:Author\\_sort,SortOrder:0,TemplateParams:\(Scenario:',Scope:',Size:ln,Source:',Support:'\)\)>](http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?instance=Exploitation&SC=DEFAULT&QUERY=gaspar+borbon#/Search/(query:(ForceSearch:!f,Page:0,QueryString:'gaspar%20borbon',ResultSize:12,ScenarioCode:DEFAULT,SearchLabel:',SortField:Author_sort,SortOrder:0,TemplateParams:(Scenario:',Scope:',Size:ln,Source:',Support:'))>)>

211 Agradezco a Cristina Bordas la información sobre este instrumento conservado en la colección de la Biblioteca Víctor Espinós del Ayuntamiento de Madrid, nº de inventario R5.

212 Existen diferentes denominaciones hasta que finalmente el violoncello adquirió medidas más estables durante 1750-1800. Las definiciones que aparecen en las fuentes: *bassetto*, *bassetto di viola*, *basso da braccio*, *basso viola da braccio*, *viola*, *viola da braccio*, *viola da braccio*, *violetta*, *violoncino*, *violone*, *violone basso*, *violone da braccio*, *violone piccolo*, *violonzino*, *violonzono*, *vivola da braccio*.

denominaciones además están relacionadas directamente con la introducción de las cuerdas y su entorchado (cuarta o bordón denominado ya en esta época)<sup>213</sup>.

También hay que recordar que por estas fechas otros constructores italianos especialmente Nicolò Amati o Stradivari, ya tienen en el mercado ejemplares casi perfectos acústicamente. Aunque en el caso de los violoncellos el tamaño de ellos tardó en asentarse más tiempo que el violín<sup>214</sup>. Stradivari estableció medidas más precisas (entre 75-76 cm); pero hasta mediados de 1750 todavía se mantuvo la construcción de modelos grandes<sup>215</sup>.

El hecho de conservar estos dos ejemplares resulta esencial para conocer técnicas constructivas en las que convergen tanto elementos autóctonos como foráneos. Sus medidas corresponden a 795 mm y 760-770 mm<sup>216</sup>. Los elementos destacados que afectan a su construcción se sintetizan en el taco, el mástil hecho de una pieza (zoque), las juntas interiores reforzadas con lino y la ausencia de contraaros.

#### 1.3.2.1. El violón de Gabriel de Murzia (1709)<sup>217</sup>.

Este violón construido por Gabriel de Murzia en 1709 se conserva en la actualidad en los fondos del Museo Nacional del traje (Madrid)<sup>218</sup>. Ligado con la tradición

213 Tratado de Playford, 1664.

214 La necesidad de construir violoncellos de diferentes tamaños en relación con las cuerdas fue mencionada por Quantz. Modelos grandes con cuerdas gruesas y pequeños con cuerdas delgadas para diferenciar los papeles de orquesta y solo. Este fue el proceso natural de cambio de los violones a los violoncellos en el contexto español.

215 Un ejemplo de Stradivari que se conserva en estado original: el violoncello The "Servais" (1701).

216 Otros ejemplos. Egidius Snoeck (vers. 1660-Bruxelles, 1730) sucesor de Gaspar de Borbon y Marcus Snoeck (Bruselas, 1694- Bruselas, 1762). Awouters, "Les instruments à cordes", pp. 13-16.

Un violoncello (ca. 1720) localizado en Tarisio responde a las siguientes características. Fondo en cinco piezas de arce y la tapa con algunas piezas de abeto. Longitud: 760 mm; 374 mm, 268 mm, 468 mm. Tarisio. Fine instruments and bows. *Egidius Snoeck, Brussels, c. 1720* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=71973>>

217 Ap. 10. Ficha. 5.

218 Bordas, *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. I, p. 178.

gremial se le evalúa como el instrumento más antiguo conservado de toda España de la familia de los violones<sup>219</sup>; y su procedencia se sitúa en Cantalapiedra (Salamanca)<sup>220</sup>. Este violero de la Real Capilla sobrino de Juan Hidalgo fue guitarrero de la casa de la reina desde 1682 hasta 1717<sup>221</sup>. Durante este tiempo construyó “un violón con su pie” y esta denominación aparece por primera vez mencionada de esta forma en los textos.

Está realizado en distintas maderas y conserva una etiqueta manuscrita en tamaño grande en la que se nombra su autor: “Gabriel de/ Murzia me/ Fecit A[ñ]º. 1709”



Figura 13. Etiqueta. Violón Gabriel de Murzia, 1709. © Museo del Traje, Madrid

Su tamaño original (algo mayor que un violoncello actual, 795 mm) se corresponde seguramente con un violón, el bajo de la familia de los violones. Los aros están incrustados en el zoque (parte interior del mango, lengua del zoque) como la técnica que utilizaron los guitarreros en las guitarras. En términos de construcción tiene un solo bloque de madera unido al clavijero,

el mástil y el taco. Una variante se encuentra en el siglo XVIII en violines de construcción flamenca y en algunos violines del siglo XIX. Este procedimiento también se aprecia en las escasas vihuelas (así como en la guitarrería tradicional española hasta la época moderna) que han logrado sobrevivir como la que se conserva en el Museo Jacquemart-André (atribuida a Juan de Guadalupe), otra conservada en el Museo de la Música de París (en este caso de ciprés), la de

- 219 En la actualidad varios miembros de la GLAE están haciendo una copia de este y se han realizado investigaciones sobre sus técnicas y modelos constructivos.
- 220 Bordas, “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, p. 316.
- 221 Compositor y arpista, familia de músicos (Madrid, ca. 1614-Madrid, 1685). Lolo, “Hidalgo, Juan”, *DMEH*, vol. 6, pp. 282-285.

Belchior Dias (Lisboa, 1581, preservada por el *Royal College of Music* de Londres) y la de Quito.

La tapa armónica ovalada de sicomoro (en 9 fragmentos) fue perforada por dos orificios en forma de eses muy bien talladas al estilo Stradivari. El equilibrio de las proporciones morfológicas y sonoras aporta calidad a este ejemplar y ayuda a comprender la presencia de los primeros instrumentos italianos en Madrid.

El clavijero no conserva ninguna clavija original y el mástil lleva un diapasón de madera teñido de color oscuro. Las tapas y los fondos están encolados en tela y la barra armónica sobresale tallada de la tabla. Presenta fileteado típico de los instrumentos posteriores, pero en cambio lleva marcado un contorno con incisiones en negro alrededor a diferencia del fileteado típico de los instrumentos posteriores. Apenas conserva barniz original y el conjunto presenta “una obra muy bien hecha”<sup>222</sup>.



Figura 14. Interior. Violón Gabriel de Murzia, 1709. © Museo del Traje, Madrid

### 1.3.2.2. *El violón de Domingo Román (1724).*

El otro instrumento conservado de este periodo fue construido por Domingo Román, 1724<sup>223</sup> y pertenece a una colección privada. La medida total de la caja se acerca a las medidas de Stradivari a principios del siglo XVIII (750-760 mm) para el violoncello “forma B o forma B Piccola”.

En el momento de la adquisición se limpió la caja, se le pegaron algunas piezas y una pequeña raja que estaban despegadas. También se le aplicó una especie de goma laca (barniz ligero) sobre la trasera, los aros y el mástil<sup>224</sup>.

La fecha inscrita en la etiqueta impresa dice: Domingo Román, en Valladolid, 1724 pero a continuación del texto impreso se lee un 8 escrito a mano. Esta cifra puede ser una corrección de la cifra anterior e indicar la fecha de finalización del instrumento. Incluso, puede tratarse de una numeración personal o del taller.

En la consulta del Catastro del Marqués de la Ensenada se han localizado músicos que quizá tuvieron algún tipo de relación familiar con este violero<sup>225</sup>. Al servicio de la Catedral de Valladolid aparece un Cayetano Román, y al servicio de la iglesia de Santiago de la misma ciudad aparecen un par de pagos (los más elevados a un Domingo Román). ¿Es posible que el músico y el violero/constructor fueran la misma persona? ¿O varios músicos y violeros de una misma familia estuvieron activos en Valladolid durante parte del siglo XVIII? Estas respuestas aportarán información sobre los círculos sociales de este instrumento que hasta la fecha se desconocen.

Otras aportaciones anteriores afirman que existió una vinculación filial entre este Domingo Román con Francisco Román (guitarrero en el Catastro de la Ensenada de Valladolid). A todos ellos el pago que se les realizó fue

223 Se conserva prácticamente en su estado original. Ap. 11. Ficha 6.

224 Estudio detallado. Reula, “El violón de Domingo Román (1724)”, pp. 169-190.

225 Pueden comprobarse estos datos. Catastro de la Ensenada. Pares. Valladolid. *Domingo Román* [en línea]. Ministerio de educación, cultura y deporte, s.f. [consulta el 19-VI- 2016]. Disponible en: <<http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>> AGS\_CE\_RG\_L\_646\_305-307; AGS\_CE\_RG\_L.646\_433-434

insignificante, quizá, porque en este caso se tratara de algo muy puntual: “Guitarreros. Gerónimo Montes, dos reales; Francisco Román, cuatro reales; Sebastián Balcazar, un real; el expresado Domingo Fernández, dos reales y medio”.

Figura 15. Familia Domingo Román. Catastro de la Ensenada, Valladolid

DOMINGO ROMÁN	Etiqueta del instrumento, 1724	Instrumento-violón
CAYETANO ROMÁN	Catastro del Marqués de la Ensenada	Pago en la catedral de Valladolid 1.690 reales de vellón
DOMINGO ROMÁN	Catastro del Marqués de la Ensenada	Dos pagos a la iglesia de Santiago 1.100 reales de vellón 300 reales de vellón
FRANCISCO ROMÁN	Catastro del Marqués de la Ensenada	Guitarrero Pago de cuatro reales de vellón

Este instrumento supone el paso hacia la italianización constructiva sobre todo en el acabado exterior. Los aros incrustados en el zoque confirman una técnica que dejará de aplicarse para imitar los modelos italianos.



Figura 16. Violón Domingo Román, 1724. © Colección privada

El clavijero presenta varias clavijas de tamaño grande. Algunas parecen de roble, pero hay otra que no se ha identificado.

La tapa armónica está formada por cuatro piezas de pinabete y tiene una bóveda bastante elevada, influencia quizá de los instrumentos Amati tan admirados durante los siglos XVII-XVIII. Las efes no son simétricas, y son muy abiertas y rectas.

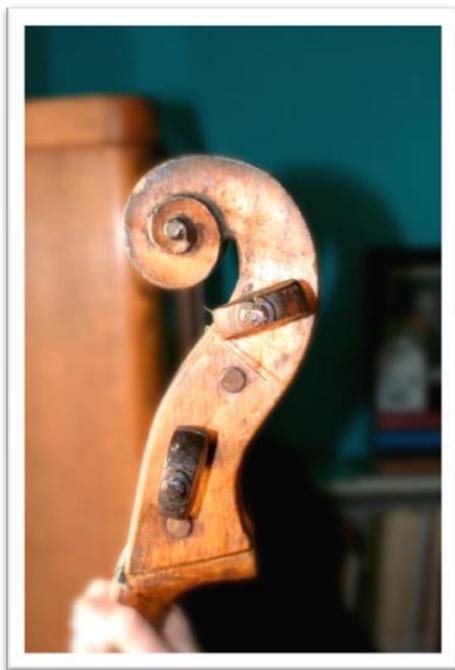


Figura 17. Voluta. Violón Domingo Román, 1724. © Colección privada

La tapa trasera podría ser de chopo o álamo y está formada por tres piezas irregulares. La pieza más pequeña está dispuesta a modo de ala en el lado derecho inferior y se refuerza con una tira de lino o cáñamo. El mástil presenta una de las características más originales del instrumento porque conserva el batido original (de nogal macizo) característico del siglo XVIII. En el centro (longitudinalmente) varias placas de hueso lo relacionan con el trabajo de taraceas de los guitarreros

(incrustaciones). Esta decoración no suele aparecer en instrumentos de la familia de los violines, pero sí en algunas violas da gamba lo que indica cierta flexibilidad constructiva.

La ausencia de vihuelas de arco y violones contemporáneos no permite

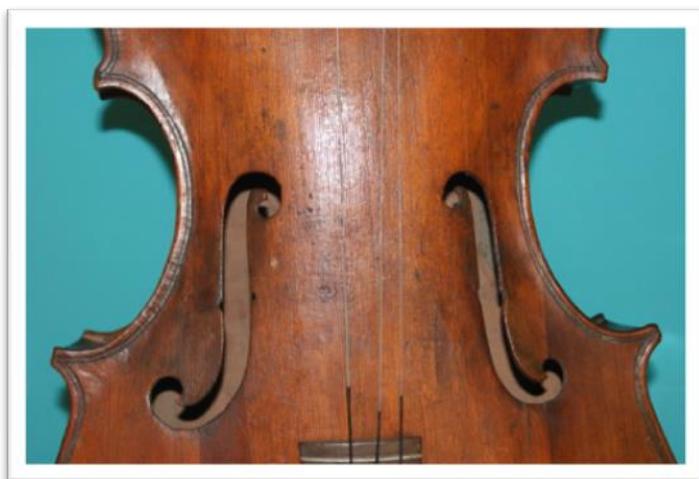


Figura 18. Efes. Violón Domingo Román, 1724. © Colección privada

comparar este instrumento con ningún otro ejemplar. Pero, estos elementos forman parte de un proceso de transformación que acabó por eliminarlos frente a los buenos resultados de las escuelas italianas.

Al igual que las guitarras el zoque está hecho de una pieza: el clavijero, el mango y el taco interno. Los aros no van pegados al taco, sino que se insertan en dos ranuras abiertas en

los laterales de este. Entre el mástil y el batidor hay una cuña de pino que posiblemente esté desde su origen con la función de centrar el batidor y alinear el mango con la tapa para obtener un ángulo adecuado. Esto ocurrió tanto en los bajos como en los violines<sup>226</sup>.

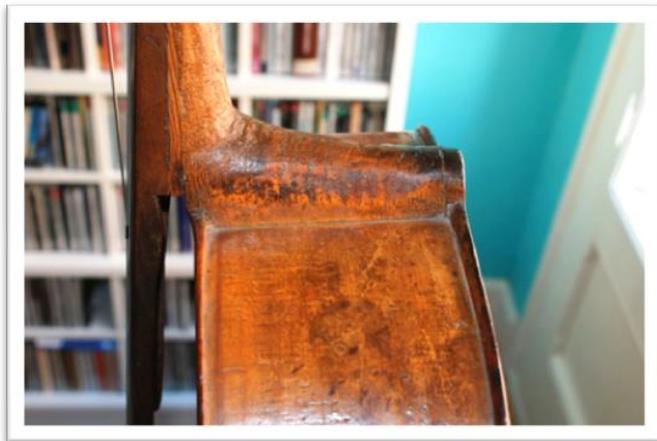


Figura 19. Cuña. Violoncello Domingo Román. © Colección privada

Los aros son de arce, de muy buena calidad y se montaron sin molde por la forma que presentan. Los filetes destacan por una especie de muescas teñidas de negro. El puente parece original, pero se aprecian sombras que pueden indicar que no estuvo

siempre en el mismo lugar. El cordal, igual que el batidor, es de nogal y está atado por una cuerda de tripa a un botón insertado en la junta de las dos piezas inferiores de los aros.

En su interior se aprecian tiras de lino y parece que no tienen tacos de refuerzo. Una barra armónica en forma de medialuna corta (ca. 30 mm) se encuentra tallada en la misma pieza de la tapa.

En relación con las técnicas arcaicas de los siglos XVI-XVII se detectan una serie de relaciones entre las escuelas constructivas autóctonas, y la construcción flamenca<sup>227</sup> y de Brescia<sup>228</sup>.

226 “The wedge was usually a lightweight wood (willow or spruce) as was the fingerboard under its veneer, as the weight and balance of the instrument affected the ease of holding it in playing position, especially during the left-hand shifts”. Huber, *The development of the modern violin: 1775-1825*, pp. 134-135.

227 Países Bajos-Holanda del siglo XVII, sin molde (en l’air) al igual que Gaspar Borbon (Bruselas, ca. 1635-Bruselas, 1710).

228 Existe relación con dos violas supuestamente venecianas atribuidas a Domenico Russo. Benjamin Hebbert plantea varias hipótesis como su procedencia española. La vinculación con instrumentos de Gasparo da Saló por su tipología parece viable y además una viola

Finalmente, el estudio dendrocronológico parte del análisis de la tabla formada por cuatro piezas de madera de conífera muy probablemente de los géneros *Abies* o *Picea* unidas en sentido longitudinal<sup>229</sup>. Las partes centrales, es decir las tablas centrales (citadas así en el estudio) proceden de un mismo árbol y en ambos casos están orientadas de forma simétrica (construcción “en espejo” de los anillos más externos hacia el interior). Del mismo modo, las tablas I y IV también proceden de un mismo árbol (distinto al anterior). La pieza inferior derecha (IVb) no corresponde al mismo árbol que la parte superior (IV); y muy posiblemente se trata de una reposición no original del siglo XIX.

El proceso de estudio con estas técnicas ha concluido que existe relación entre estos datos, los elementos constructivos y la fecha de la etiqueta; y por tanto gracias a estos resultados es probable que el violón se construyera posteriormente a 1708.

### 1.3.2.3. El violín de 1/16 (ca. 1725)<sup>230</sup>.

Este instrumento se encuentra en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós (Conde Duque) y parece que fue el primer violín de Jesús de Monasterio cuando era niño<sup>231</sup>.

de este constructor que ahora se encuentra en el Ashmolean Museum Hill afirma que se compró a la Catedral de Burgos. Reula, *op.cit.*, pp. 186-187.

Se necesitan más datos para argumentar estas influencias y este instrumento de Gasparo de Saló al que se refiere Hebbert es una vihuela de arco. Martínez, *op. cit.*, p. 519.

229 A través del crecimiento de los anillos de la madera de los árboles para la tapa armónica (*Picea Abies*) y su comparación con una base de datos procedente de maderas contemporáneas se puede llegar a conclusiones interesantes. En la actualidad cada vez más se realizan exámenes de este tipo, aunque todavía faltan datos. En este ejemplar es la primera vez que se realiza y necesita un estudio más exhaustivo (principalmente en una sala acondicionada). La metodología de trabajo se ha realizado en conjunto. En el lugar donde se encontraba el instrumento se tomaron numerosas fotos con algunas dificultades de movilidad y luz. Se propone un estudio del ejemplar. Ap. 12.

230 Ap. 13. Ficha. 7.

231 Fue donado en los años cuarenta a la Biblioteca. Comunicación personal Inmaculada Seldas, directora de la Biblioteca Musical Victor Espinós. N° de inventario R5.



Figura 20. Primer violín de J. Monasterio, ca. 1725. © Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós

En el encuentro anual de *Instrumenta III* (noviembre, 2014) se detectó la importancia de este ejemplar, y posteriormente se organizó una sesión de trabajo en la que estuvieron presentes especialistas de diversas disciplinas<sup>232</sup>.

El hecho de incluirlo en este lugar reside en que muestra elementos parecidos a las técnicas de las guitarras y a los dos instrumentos citados anteriormente; lo que permite fecharlo ca. 1725. Tiene un tamaño pequeño 1/16 (para un niño) y a través del botón se ha observado el interior. La unión del zoque del instrumento y el

mango presentan el mismo trabajo que los guitarreros. La barra armónica parece estar tallada de la misma tabla.

Del análisis del ejemplar se exponen los siguientes aspectos: se encuentra en buen estado, aunque no tiene etiqueta, tiene una cuña original igual al violón de Domingo Román, pero respetando el ángulo (no participaría del proceso de modernización), las clavijas son estéticamente muy bellas y originales con remates en hueso. La construcción indica que fue un violero o lutier el que lo construyó, no tiene contraaros y en los aros resulta difícil identificar la madera. Los filetes están a lápiz de una forma poco cuidada, el batidor es de nogal, y el cordal también parece ser de esta madera<sup>233</sup>.

232 Cristina Bordas y Elsa Fonseca (musicólogas), Mar Génova (UCM) y Fernando Muñoz (lutier perteneciente a la GLAE).

233 Ha resultado difícil realizar un análisis dendrocronológico porque la tapa tiene ca. 50 anillos.

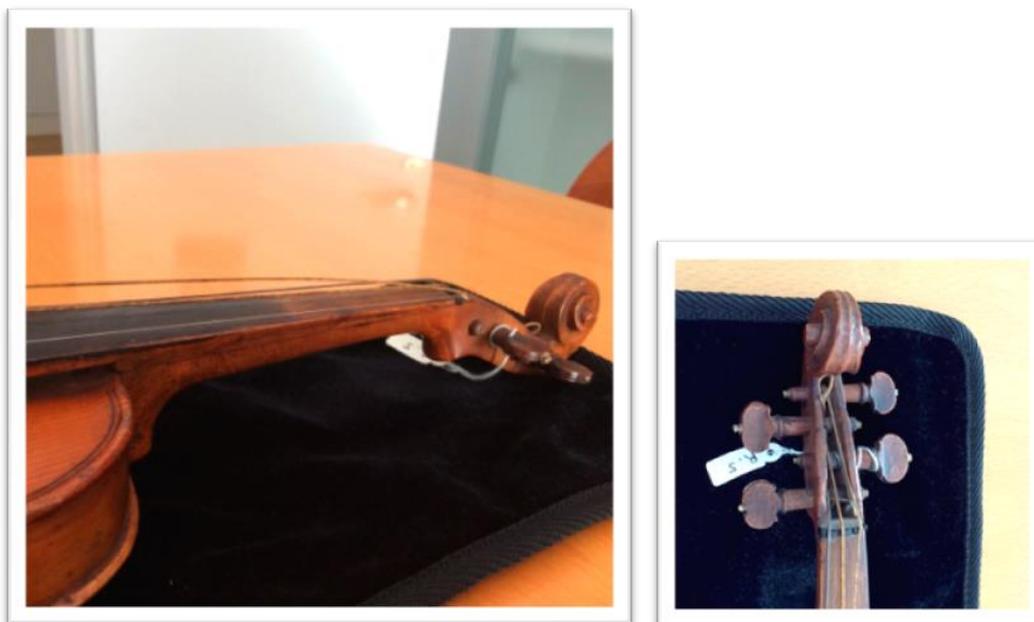


Figura 21. Diapasón y mango. Primer violín de J. Monasterio, ca. 1725. © Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós

### 1.3.3. TERCER PERIODO: TALLERES E INSTRUMENTOS ESPAÑOLES DE INSPIRACIÓN ITALIANA. BARCELONA Y MADRID CA. 1725- CA. 1760<sup>234</sup>.

El siglo XVIII en Barcelona está representado por la figura de Joan Guillamí (hijo de Rafael Guillamí) activo en Barcelona desde 1725. En el registro aparecen tres generaciones de Guillamí entre las que se encuentran Rafael Guillamí (relacionado con los guitarreros) y dos Juan Guillamí, hijo (1699-1767) y nieto (¿1739-1819?)<sup>235</sup>.

Sus ejemplares tienen elementos de la escuela de Stradivari, Guadagnini, y de la escuela napolitana, aunque presentan un diseño muy personal en las ff y en la cabeza. De Guillamí padre se conocen un número destacado de violines y violoncellos que se inspiran en la escuela de Stainer

234 Un número importante de instrumentos españoles ha sido examinado por la Casa Parramón en Barcelona durante todo el siglo XX y hasta la actualidad. Un violín y otro fragmento de una tapa se conservan en el Museu de la Música de Barcelona ca. 1762. El violín presenta elementos arcaizantes como la barra tallada procedente de la tabla. Museu de la Música de Barcelona. MDMB 135 y MDMB 1387.

235 La biografía de los miembros de este taller. Pellisa, *Guitarres i guitarrers...*, pp. 182-186.

y la escuela tirolesa (en cierta medida rival de la escuela cremonesa). Un violoncello de 1746 muestra un barniz denso de fuerte coloración y delicada textura<sup>236</sup>. La calidad de Joan Guillamí en la construcción es extraordinaria, tanto en la elección de las maderas como en el acabado de sus instrumentos. Los violines y violoncellos siguen principalmente el patrón de Stradivari, pero al igual que el resto de ejemplares de este periodo estos últimos se encuentran recortados en la actualidad.

Sobre estos modelos se sabe la dificultad de construirlos con la medida local contemporánea (*la cana*) y existe la necesidad de realizar un análisis más profundo para determinar este tipo de trabajo local<sup>237</sup>.

Figura 22. Medidas de violines y violoncellos. Joan Guillamí P<sup>238</sup>

VIOLÍN	1734	NO DATADO	1755	1757
Longitud cuerpo	356 mm	353 mm	355 mm	356 mm
Anch. Sup.	167 mm	168 mm	165 mm	165 mm
Anch. Inf.	206 mm	203 mm	208 mm	205 mm

VIOLONCELLO	1746	1747	1756
Longitud cuerpo	747 mm	767 mm	760 mm
Anch. Sup.	340 mm	347 mm	350 mm
Anch. Inf.	438 mm	443 mm	445 mm

236 "The varnish of the cello is particularly impressive. It has a deep, port-wine colouration, and a rich, soft texture that recalls Bolognese work of this period". Dilworth, "Working Methods of the Makers of the Classical Spanish School", p. 380.

237 "However, Catalan bowed string instruments need to be studied in much greater detail from an objective and non-positivist standpoint to confirm this hypothesis, and this is a far cry from blithely declaring that they copied or used nonlocal models". Pellisa, "The Guilds of Barcelona...", p. 40.

238 Pozas, *op. cit.*, pp. 256-298.

Figura 23. Medidas de violines, violas y violoncellos. Joan Guillamí II<sup>239</sup>

VIOLIN	c. 1767	c. 1780
Longitud cuerpo	356 mm	355 mm
Anch. Sup.	164 mm	163 mm
Anch. Inf.	205 mm	203 mm

VIOLA	1770	c. 1780	c. 1788
Longitud cuerpo	395 mm	397 mm	392 mm
Anch. Sup.	184 mm	183 mm	184.5 mm
Anch. Inf.	233 mm	233 mm	232 mm

VIOLONCELLO	1760	1772	1789	1792, TENOR VIOLONE	1799
Longitud cuerpo	760 mm	772 mm	758 mm	697 mm	758 mm
Anch. Sup.	347 mm	345 mm	348 mm	320 mm	348 mm
Anch. Inf.	445 mm	445 mm	445 mm	397 mm	448 mm

Sobre el último Guillamí se sabe que utilizó unas etiquetas como las de su padre hasta 1792<sup>240</sup>: “Joannes Guillemi filius fecit/ Barcinone anno 17 (88)”.

239 *Ibidem*, pp. 304-366.

240 Pellisa, “The Guilds of Barcelona...”, p. 41.

Además de los ejemplares que se incluyen en publicaciones citadas<sup>241</sup>, se ha podido conocer información sobre otro violín Guillamí con las siguientes medidas: 166 mm, 114 mm, 207 mm<sup>242</sup>.



Figura 24. Tapa armónica, fondo y voluta. Violín Guillamí, 1732 (1734). © Colección privada

- 241 Se conoce correspondencia sobre un Guillamí en *Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà*. Se trata de una carta en la que se propone establecer un cambio entre una viola Stradivari y una Guillamí.

En casa Grancur, en lo saló, hi hagué, des de dos quarts de nou/de la nit fins a quarts d'onze, una molt llüida serenata de música ab/tota l'orquestra, com en les de casa de mossèn Josep Prats, ab lo motiu/d'haver començat a cantar en públic la senyora pubilla donya Manuela/de Grancur, muller del Sr. don Lluís Valls, i la Sra. donya Carmela/Roncali, que cantà moltíssim bé, igualment que dita senyora pubilla. I/lo Manuel Camps, clergue, músic tenor de la catedral, tocà la viola de/Stradivàrio mia, que la hi vaig canviar per la sua, òlim del quòndam/mossèn Jaume Soler, feta pel senyor Joan Guillimí, per ser més lleugera/de manejar i tocar, i traure més cosa de veu; sent-me tal viola/apassionada mia per estes circumstàncies. I havent-me insinuat lo/Manel que la canviaria per la mia, li doní de tornes trenta lliures,/convinguts los dos, i que/dà mia dita viola, ab la caixa [...]

Antologia de textos per a la història de les músiques a Catalunya, València i Balears. *Rafael d'Amat i de Cortada, Baró de Maldà* [en línea]. III, 32; 26.5.1795. [consulta 19-VI-2016].

Disponibile en:  
<file:///G:/TESIS%2015/ANDAMIAJE%20TESIS/ANDAMIAJE%20TESIS/HACER.%20APARTADOS/CAPÍTULOS/CAP.1%20,2,3,4GREM-TÉC%20ITAL/CAP.%201,2,%203%20y%204/CAP.%201/Segle\_XVIII\_-\_descripcions\_-\_malda.pdf>

- 242 Laurent López, luthier. *Violín Guillamí, 1734* [en línea]. Laurent López Luthier, S. L., 2016. [consultado 14-VII-2016]. Disponible en: <<http://www.laurentlopez.com/instrumentos/List/show/johannes-guillami-1734-barcelona-290>>



Figura 25. Etiqueta interior. Violín Guillamí, 1732 (1734). © Colección privada

El otro violero barcelonés fue Salvador Bofill. Se conocen en la actualidad un par de salterios y el único clave catalán con elementos de varias escuelas<sup>243</sup>. Un violín pochette de este constructor es el único que se conserva hasta la fecha de un violero español del siglo XVIII. Este insólito ejemplar en la construcción española se encuentra en buen estado de conservación: barniz al estilo italiano, y un trabajo inspirado en los modelos de Stainer con una cabeza de león. El trabajo realizado en él se puede relacionar con Bernardo Calcanius y sucesores<sup>244</sup>. En el *Diario de Madrid* aparece a la venta un ejemplar<sup>245</sup>:

13/6/1796, nº 165, p. 660. Ventas. Quien quisiere comprar 2 violines con sus cajas, hecho por Estradivarios y el otro por Bufit, que se hallan a la venta, acudirán a la calle de olivo bajo, 19, cuarto tercero donde se manifestarán

Figura 26. Medidas de instrumentos de Bofill<sup>246</sup>

INSTRUMENTOS	POCHETTE, 1735	VIOLÍN, 1746
Longitud cuerpo	225.5 mm	356 mm
Anch. Sup.	104.6 mm	168 mm
Anch. Inf.	128 mm	204 mm

243 Bordas, "El clave de Salvador Bofill (1743) y su entorno en la construcción española", pp. 857-866. De Salvador Bofill: el clave se conserva en el Museo diocesano de Arte Sacro de Bilbao, nº de registro 1204. De los salterios, uno se encuentra en una colección privada de Estados Unidos y el otro en el Museu de la música de Barcelona MDMB 1384.

244 Dilworth, "Working Methods...", p. 380.

245 Acker, *op. cit.*, p. 228.

246 Pozas, *op. cit.*, pp. 246-250.

Por tanto, en los talleres de estos también se rescata cierta actividad gremial del siglo XVII construyendo ejemplares de cuerda pinzada y punteada. El caso de Bofill y Alsina es excepcional por la calidad de sus obras.

En cuanto a los salterios del siglo XVIII su construcción atendió a una demanda paralela a la del violín y se conservan numerosos instrumentos al igual que en Italia. Se construyeron por talleres especializados, como Ginés Roca de Castilla del que se conservan cinco de ca. 1780. La existencia de este instrumento en las casas fue común como se deduce de la compra/ venta coetánea. Un anuncio de finales del siglo da a conocer el nombre de un fabricante del que no se conservan ejemplares<sup>247</sup>:

28/9/1790, nº 271, p. 1085. Ventas. Se vende un salterio de nueva invención, hecho en Milán por Anonio Bataglia, fabricante de salterios de todo genero; éste está armado con cuerdas de tripa, y hace un sonido armonioso; quien quisiere comparlo acuda a la calle Amaniel, casa n. 5, enfrente de las tapias de las huertas de Salvador, preguntando por D. Juan Manuel Hernández; también se venden en esta propia casa otros dos salterios, el uno regular, y el otro pequeñito, muy primoroso, que tiene la tapa de cristal, el clavijero de bronce y las clavijas atornilladas, y horadadas para la mayor seguridad del temple

Otra familia de constructores fueron los Massaguer. Joseph Massaguer (1690-1764) fue examinador en los pleitos por la defensa y exclusividad de la profesión. Trabajó construyendo violines entre 1740-60 con cierta calidad imitando los modelos de Guillamí. Su trabajo presenta detalles poco estilizados y su resultado sonoro está limitado por sus tapas<sup>248</sup>. Su hijo Joseph Massaguer “menor” empezó como maestro en 1768 y continuó trabajando hasta 1810<sup>249</sup>.

Por otro lado, en Madrid la presencia de Carlos III (1759) y su hijo serán determinantes para la actividad musical de la Corte, y por tanto de los oficios anexas a ella. La formación musical de su sucesor Carlos IV como violinista inició un intenso periodo musical que se mantuvo durante toda la mitad del siglo XVIII. Desde su llegada y hasta principios del siglo XIX se conocen frecuentes

247 Acker, *op. cit.*, p. 121.

248 Pinto, *Los luthiers...*, p. 278.

249 Una selección importante de constructores catalanes. Pellisa, “The Guilds of Barcelona and...”, p. 42.

actividades relacionadas con el comercio, la construcción y reparación de instrumentos de arco en la sociedad madrileña; además de una apuesta firme del príncipe y posterior monarca como músico práctico por el taller de Amati. Quizá este gusto se gestó durante su formación inicial en Nápoles, aunque se desconocen datos sobre este periodo. En Madrid los violinistas Felipe Sabatini y Gaetano Brunetti fueron sus asesores o profesores musicales (posiblemente a través de ejercicios, estudios o dúos manuscritos)<sup>250</sup>. En todo caso, es posible que el príncipe y posterior rey llegara con cierta formación violinística<sup>251</sup>. La práctica del príncipe se corresponde con una cantidad de instrumentos de arco (especialmente de violines) que también se detecta en el comercio madrileño. En los anuncios del contexto madrileño predominaron en este orden violines y después violones de la escuela cremonesa<sup>252</sup>: “violín del célebre autor de Cremón o Cremona”, “violín de Andrés Amati”, “de admirables voces, su autor Nicolás Amatus”, “violín de Andres Amatus de superior bondad y dulzura de voces”, y “dos violines del célebre Andres Amatus y el otro de Nicolás Amatus”<sup>253</sup>.

Por tanto, la apuesta por diferentes lutieres se justifica por los estímulos sociales que funcionaban conforme a unas redes de comunicación establecidas por los núcleos reales y nobles. Otros ejemplares (franceses, alemanes e ingleses) pertenecientes a otras escuelas también circularon en el entorno madrileño<sup>254</sup>:

11/7/1758, nº 9, p. 34. Noticias de comercio: ventas. 1. En la calle de Abada, entre la Aguardentería, y la Taberna, frente de la calle de San Jacinto, al cuarto principal, se vende un violín nuevo, muy bueno, hecho en Nápoles por un maestro conocido

250 “Lecciones en partitura” de Cayetano Brunetti, 1794. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 135.2.

251 Apenas se conocen apreciaciones sobre Carlos IV como violinista. W. Kolneder incluye la siguiente consideración: “Through him the instruments became property of Crown Prince Don Carlos, the later King Charles IV, who was a fine violinist”. Kolneder, *op. cit.*, p. 138.

252 Los anuncios sobre el resto de los instrumentos no citan el constructor.

253 Acker, *op. cit.*, pp. 185, 110, 34, 269 y 308; respectivamente.

254 *Ibidem*, pp. 22, 23, 29 y 241; respectivamente.

8/8/1758, nº 7, pp. 126-7. Noticias de comercio: ventas. 4. En la calle de la Paz, más abajo de la Imprenta y Lotería de Don Antonio Sanz, en la casa de la Fuente, en el cuarto bajo, primera puerta a mano izquierda, se vende un violín de Alemania, de los mejores, se dará con toda conveniencia

28/7/1760, nº 168, p. 335. Noticias de comercio: ventas. 2. Se venden 12 violines, hechos en París de primera suerte; y 36 violines, parte de París, y parte de Cremona, los que se venderán juntos, o separados; para su ajuste se acudirá a la Posada del Gallo, que está en la Cava baja

6/2/1797, nº 37, p. 152. Ventas. En la prendería que hay en la calle del Pez, se hallan en venta un violín alemán, nuevo, y un octante inglés, del autor, Gregori Escuigher

En este entorno de la corte madrileña se conocen más datos que pueden indicar la presencia en la misma de un constructor foráneo, Joseph Balestrieri. Quizá se trata del único constructor italiano que pudo haber trabajado en Madrid al servicio del infante Luis Antonio de Borbón (hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio). Se sospecha que este Balestrieri fue hermano de Tommaso Balestrieri, (constructor bastante admirado dentro de la escuela italiana del siglo XVIII); y por tanto representa un puente muy significativo con Italia<sup>255</sup>.

En concreto Joseph Balestrieri (escuela de Mantua) tiene cierto misterio por la ausencia de datos, y por ejemplo la Enciclopedia de constructores Jalovec (1964) le atribuyó hace tiempo un violín de José Contreras, “El Granadino”<sup>256</sup>. Se conoce la venta en 1950 de un violín con la siguiente etiqueta (en inglés porque no se ha podido comprobar el original): “Joseph Balestrieri made [this instrument] in 1762 in the house of the royal Spanish Infante Luis de Borbón”<sup>257</sup>; y en el inventario de este infante aparecen dos violines de Balestrieri y un arco.

Las dudas sobre el Balestrieri que aparece en los documentos recaen tanto del posible sobrenombre Vallesteri de la España contemporánea como de varios documentos poco aclaratorios (que no prueban su trabajo). Aunque, en una de

255 Dilworth, “Working Methods...”, p. 379. Tarisio. Fine instruments and bows. *Tommaso Balestrieri, Mantua, c. 1760* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en red: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=14594>>

256 Dilworth, “El Granadino”, p. 323.

257 Dilworth y Kenyon, “The Balestrieris of Piacenza”, p. 676.

las últimas publicaciones se da por válida la construcción de este ejemplar citado de 1762 mientras fue empleado del Infante Luis de Borbón en Madrid<sup>258</sup>.

En el transcurso de esta investigación se han consultado numerosas fuentes del AGP sin resultado alguno, y no se saben más datos sobre la estancia de este constructor en Madrid. Aunque encaja perfectamente con el círculo sociomusical de la época participando de la copia de instrumentos italianos como parte de un mercado cada vez más cosmopolita.

Continuando con el foco de la sociedad madrileña y unas décadas más tarde se solapan los trabajos de otros violeros como Juan Valenzano (de Asti, en el Piamonte)<sup>259</sup>, Francisco Gand (de la familia Gand de Mirecourt) y Nicolás Duclos (de Vosgos, Mirecourt). El primero de procedencia italiana y los otros dos de procedencia francesa. Estos últimos tuvieron talleres unipersonales, sin ningún tipo de relevo o continuidad de estos. De Juan Valenzano se conoce la llegada a la Corte<sup>260</sup>:

25/5/1797, n° 145, p. 595. Noticias sueltas. Habiendo llegado a esta Corte Juan Valenzano, de nación piamontés, fabricante de violines al estilo de Cremona, hace saber al público como vive en la calle de San Antón, 6, principal interior, a fin de que si alguna persona gustase comprar violines, arcos, puentes &c. o hacerlos componer, u otros instrumentos, como son violas, bajos o contrabajos. Asimismo, hace guitarras, tenores y tiples, todo con equidad

Este constructor estuvo en activo en Barcelona desde 1809 hasta 1812, y durante este periodo hizo reparaciones y violines siguiendo la escuela de Cremona<sup>261</sup>.

Francisco Gand continuó con un estilo francés que sería más apreciado en el siglo XIX y Nicolás Duclos siguió el estilo de construcción italiana, de Cremona (pero con algunos elementos franceses). Duclos se instaló en Madrid desde 1760

258 “Furthermore, in the inventory of the Infante’s estate we find a case with two violins and a bow; one made by Highness together with José de Vallestreri, and the other by Amatus”. *Ibidem*.

259 Como señala Cristina Bordas en su tesis sobre el comercio de instrumentos musicales en 1800 Valenzano pidió licencia para continuar trabajando, construyendo violines y guitarras sin tener que examinarse. Bordas, *La producción y el comercio de instrumentos...*, Cap. 4, p. 7.

260 Acker, *op. cit.*, p. 253.

261 Pinto, *Los luthiers...*, p. 338.

a 1781, donde permaneció hasta su muerte. Se le reconoce como constructor de violines, violas y violoncellos. Al infante Don Gabriel perteneció un Duclos valorado por 60 reales ca. 1782<sup>262</sup>. Esta cifra quizá fue por el mal estado del instrumento y este constructor incluyó dos tipos de etiquetas en sus instrumentos dependiendo de su estancia en Madrid o Barcelona. El otro lutier, Francisco Gand, trabajó en Madrid entre 1762 y 1795. Su casa y taller estaban en la calle Jacometrezo nº 8, cerca de la Plaza de Santo Domingo, y allí mismo vendió arcos contruidos en París y cuerdas diversas<sup>263</sup>:

24/10/1786, nº 116, p. 96. Ventas. Francisco Gand, maestro fabricante de violines, que vivía junto a la iglesia de los italianos, se ha mudado a la calle Jacometrezo nº 8, cerca de la plazuela de Santo Domingo, vende cuerdas finas de Italia, y arcos finos de París, para violines y violones todo con equidad

24/12/1791, nº 358, p. 1455. Ventas. En la calle de Jacometrezo casa nº 8 en una prendería se halla de venta cinco violines y dos violas, con algunos arcos todo nuevo hecho por mano del Sr. Gand, y se dará con toda equidad

A través de nuevas fuentes se sabe que Francisco Gand también trabajó para la Corte de Carlos IV por lo menos en dos ocasiones<sup>264</sup>. Se han localizado varias composturas “a dos violines de S[u] A[lteza]”<sup>265</sup>.

Núm[er]o 1. Cuenta de dos violines q[u]e mandó componer el S[eñ]or D[o]n Cayetano Brunetti para S[u] M[ajestad] en diciembre año de 1788  
De destapar un violín y rebajar las costillas...80 r[eale]s  
Un diapasón de ébano para el violín...30 r[eale]s  
Un cordal de ébano...12 r[eale]s  
De ponerle clavijas...10 r[eale]s  
De un diapasón para otro violín...30 r[eale]s  
De un arco de violón...40 r[eale]s  
De poner cerdas a dos arcos de violón...10 reales  
Del pico de una cuenta de un arco...11 reales  
De un bastón de pez...10 reales  
Son...233 r[eale]s de v[elló]n. Es cierto cuanto expone esta cuenta y 1 de marzo de 1789. Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

262 Tres violines constan en el inventario hecho para la almoneda. Uno de Vicente Assensio tasado en 1.500 reales, a pesar de faltarle una astilla. Otro, sin mástil, del alemán (¿) Juan Georg Erltting (sic) que valía 120 reales; y el tercero, con charol encarnado de Nicolás Duclos, tasado en 60 reales. Kenyon y Martínez, *op. cit.*, p. 787.

263 Acker, *op. cit.*, pp. 57 y 144; respectivamente.

264 Lutier francés de la Escuela de Mirecourt activo en Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. Pinto, *Los luthiers...*, pp. 225-226.

265 AGP, Carlos IV, Reinados, Casa, leg. 126.1.

Los doscientos treinta y tres reales de vellón que importa esta cuenta, y para que conste lo firmo. Los doscientos treinta y tres r[eale]s de v[elló]n que importa esta presenta, y para que conste firmo. Madrid 4 de marzo de 1790. Francisco Gand

Además, otra fuente de Assensio le implica indirectamente haciendo constar que el violoncello del quinteto también había pasado por sus manos<sup>266</sup>: “al mismo tiempo arreglar el aderezo, que en el mismo instrumento había antes hecho Francisco Gand con poca pericia”.

Por tanto, como se puede comprobar, a mediados del siglo XVIII los violeros en el entorno madrileño fueron asimilando los procedimientos para construir sus ejemplares siguiendo modelos de la escuela de Cremona. Incluso, unos años más tarde, Carlos IV tocaba con instrumentos de cuerda italianos, alemanes y españoles de los mejores lutieres de la época<sup>267</sup>. Principalmente, dos talleres o familias de violería trabajaron activamente para Carlos IV y el entorno madrileño durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

Una de ellas, la de los Contreras estuvo formada por José Contreras, “El Granadino”, su hijo: José Melitón Contreras, y su nieto José Pedro Contreras.

“El Granadino” fue junto con otros contados lutieres contemporáneos de los primeros en imitar los modelos y elementos constructivos de Stradivari. Contreras padre no fue el único y ca. 1740 Gennaro Gagliano de Nápoles también copió su trabajo junto con Daniel Parker, Vincenzo Trusiano Panormo y Léopold Renaudin. Algunas apreciaciones sobre sus obras lo colocan en un altísimo nivel de gran calidad frente a sus coetáneos<sup>268</sup>:

Of the early imitators of Stradivari, he was perhaps the most convincing, having had the opportunity to copy directly from the originals. One of his most famous and interesting contributions is the replacement top and scroll made for the Stradivari cello of 1717 known as the ‘Amaryllis Fleming’, in which he displayed

266 AGP, Carlos IV, Reinados, Casa, leg. 128.1 (Ap. 20).

267 “(...) hoy he ido a ver al rey mi señor y me ha recibido muy alegre, me ha hablado de las viruelas de mi Paco [un hijo de Goya] le he dado razón y me (ha) apretado la mano y se ha puesto a tocar el violín”. Madrid, fines de diciembre de 1790. Águeda, Mercedes y Salas, Xavier de, *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*, p. 125.

268 Tarisio. Fine Instruments and bows. *Copying the best of Cremona: a brief survey, part 1* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en red: <<http://tarisio.com/cozio-archive/coziocarteggio/copying-the-best-of-cremona-a-brief-survey-part-1/>>

an uncanny ability to imitate the varnish and the model of the original to such a high level that it leaves one wondering whether he had also made a back and sides for the original Stradivari top in order to get two 'complete' Strads. Spanish violin making, though relatively small in scale, generally remained free of the Stainer influence.

Un sucesor de Contreras fue José Narciso de la Vega (1736-1799), nacido en Yanguas (Soria) trabajó en Madrid desde 1750 hasta 1797 e hizo violines y contrabajos. Utilizó las siguientes etiquetas: "Me fecit Matriti/ Por el Numantino Yangues/ Joseph Narciso de la Vega/ Año 179"<sup>269</sup>.

La segunda familia o taller al servicio de Carlos IV se inició con Vicente Assensio ca. 1776 (bachiller y presbítero, apodado "El cura o el curita"). Este violero realizó junto con su sobrino y discípulo Silverio Ortega una serie de modificaciones profundas en los instrumentos de arco pertenecientes a la valiosa colección de Carlos IV (1759-1808). El hijo de Silverio, Mariano Ortega también continuó en el taller de su padre para la Corte. En un artículo de Edward Sainati (1993) para la revista *Strad* señala que el 22 de noviembre de 1989, con nº de Lot no. 397 se encuentra un instrumento de Mariano Ortega de 1844. De unos años anteriores también se conoce un violín de 1840<sup>270</sup>.

Otro violero napolitano, Carlos Sardini, estuvo afincado en Madrid construyendo violines según la familia Amati al igual que Assensio entre 1708-1743 aunque no se han localizado instrumentos<sup>271</sup>.

Finalmente, un ejemplo sobre la convivencia de las técnicas constructivas entre violeros y guitarreros lo representa Lorenzo Alonso<sup>272</sup>, examinador del gremio en Madrid. Su trabajo se centra en la construcción de guitarras, pero con algunos encargos de instrumentos de la familia del violín. Se sabe que el infante

269 Andrés, *Diccionario...*, p. 454; Romanillos y Harris, *The vihuela...*, p. 414 y Pinto, *Los luthiers...*, p. 340.

270 *Ibidem*, p. 293.

271 *Ibidem*, p. 326.

272 Como guitarrero. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 12.

Don Gabriel le encargó un par de violas de diferente color y le compró cuerdas<sup>273</sup>. Se conoce la venta de un Amati que pudo servirle de modelo para sus instrumentos<sup>274</sup>:

26/VII/1788, nº 208, p. 823. Ventas. El maestro Lorenzo, guitarrero, calle del Carmen 5, bajo, vende un famoso violín del grande Nicolò Amati de Cremona, fabricado en el año de 1643



Figura 27. Tapa armónica y voluta. Violín Lorenzo Alonso, ¿1774? © Tarisio

El único ejemplar conocido con fecha en la etiqueta 1774 o 1784 (medidas, 356 mm)<sup>275</sup>. Otros constructores de menor producción fueron Emanuel Senchordi (1700-1765) en Valencia. Construyó violines, violas, violoncellos de manufactura alemana; y guitarras con incrustaciones<sup>276</sup>. De un violero llamado Joseph Cabello se conoce un violín con etiqueta: JOSEFO Cabello, CORDUBAE ME fecit ANNO 1792 (medidas, 356 mm)<sup>277</sup>.

273 En 1781, por el contrario, encargó una pareja de violas (una de color castaño y otra de color avellana, que constaron 3.000 reales) al renombrado lutier Lorenzo Alonso (Cont. leg. 303), a quien compró cuerdas de violín al año siguiente". Kenyon y Martínez, *op. cit.*, p. 788.

274 Acker, *op. cit.*, p. 83.

275 Tarisio. Fine instruments and bows. *Lorenzo Alonso, Madrid, 1774* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59960>>

276 Pinto, *Los luthiers...*, p. 327.

277 Es posible que este violín sea el mismo consultado en dos direcciones. Prices 4Antiques. *Joseph Cabello* [en línea]. 4Antiques, 2017. [consulta 15-V-2015]. Disponible en: <<http://www.prices4antiques.com/Strings-Violin-Cabello-Josephus-Spanish-2-Piece-Back-D9990119.html>>

Lutheria Tarapiella. *Jorge Pozas* [en línea]. Lutheria Tarapiella, 2015. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.lutheriatarapiella.com/es/coleccion-privada/632>>  
Los datos sobre posibles relaciones filiales. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano...*, p. 49.

**CAPÍTULO 2.**

**STRADIVARI COMO MODELO: EL TALLER DE  
LA FAMILIA CONTRERAS EN MADRID CA.**

**1740-CA. 1790**



## CAPÍTULO 2.

# STRADIVARI COMO MODELO: EL TALLER DE LA FAMILIA CONTRERAS EN MADRID CA. 1740-CA. 1790

Uno de los talleres madrileños que forman parte de esta tesis se inspiró en Antonio Stradivari (Cremona ca. 1644-1737). Este lutier italiano construyó violines, violas y violoncellos, y otros instrumentos como guitarras, laúdes, mandolinas, violas de amor además de arcos, un arpa, y 15 contrabajos<sup>278</sup>. Esta variedad de instrumentos de arco fue común en el taller del violero europeo del siglo XVII.

En la actualidad, Stradivari es reconocido como uno de los mejores constructores de violines de todos los tiempos. El diseño, las maderas, el ensamblaje, y la estética visual de sus instrumentos no han sido superados. La última exposición acerca de su taller se celebró en Londres (Oxford, 2013) y en este espacio se expusieron más de una veintena de sus instrumentos, herramientas, moldes y dibujos de su trabajo<sup>279</sup>. En la actualidad se conservan todo tipo de objetos y herramientas<sup>280</sup> que en gran parte se exponen en el *Museo del violino* en Cremona inaugurado el otoño de 2013<sup>281</sup>.

278 “Besides violins, violas, and cellos, Stradivari made other types of instruments, such as guitars, lutes, mandoras, mandolins, viols, viole d’amore, and harps, though only a few of these survive”. Pollens, *op. cit.*, p. 39.

279 En la exposición del Ashmolean cinco de estos instrumentos no se habían expuesto antes. Beare, Ch. y P.; Chiesa y Whiteley, *Stradivarius*, p. 25.

280 “Scrapers”, “purfling cutter”, “small thumb plane” y “bass-bar clamps”. *Ibidem*, p. 42.

281 Página web del Museo. *Museo del violino* [en línea]. Cremona, 2013. [consulta 5-II-2016]. Disponible en: <<http://www.museodelviolino.org/en/>>

Stradivari fue alumno de Nicolò Amati, como indica la etiqueta del violín “Serdet”: Antonius Stradivarius Cremonensis Alumnus/ Nicolaj Amati, Faciebat: Anno 1666<sup>282</sup>; y ambos ocupan uno de los pilares de referencia para la lutería tradicional.

Los expertos contabilizan la conservación de unos 650 instrumentos de arco, aunque parece que construyó unos 1.100<sup>283</sup>. A lo largo de su vida este número se considera posible si pensamos en un taller integrado por otros profesionales y aprendices entre los que se encontraban sus hijos.

El taller estudiado de la familia Contreras en Madrid está fuertemente inspirado en Stradivari ante la presencia en Madrid de sus instrumentos<sup>284</sup>. A lo largo de este capítulo se incluyen unos 29 instrumentos procedentes de su

Una clasificación realizada hasta la fecha de todos sus utensilios (más de 1300) ha sido publicada recientemente. Véase Cacciatori, *Antonio Stradivari: disegni, modelli, forma*, pp. 255-352.

282 “(...) and is the only known label to suggest that he was a pupil of Nicolò Amati”. Beare, Ch. y P.; Chiesa y Whiteley, *op. cit.*, p. 48.

283 Se han encontrado varias cifras sobre los instrumentos construidos. Alrededor de 650 ejemplares (450 violines) se conservan, aunque hay un número mayor con etiquetas en las que aparece su nombre. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivarius: still priceless after all these years* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 16-5-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/press/stradivarius-still-priceless-after-all-these-years/>>

284 Entre otros lutieres sobre Contreras, “El Granadino”: “A Little earlier in Spain, another pioneering champion of the Stradivari style had emerged: José Contreras de Granada en Madrid, often referred to as the ‘Spanish Stradivari’. He was exposed to Stradivari’s work through the Spanish court and by the mid-18 the century was producing excellent instruments based on the Strad model. Of the early imitators of Stradivari, he was perhaps the most convincing, having had the opportunity to copy directly from the originals”. Tarisio. Fine instruments and bows. *Gindin, Dmitry* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/copying-the-best-of-cremona-a-brief-survey-part-1/>>

Otros pioneros en imitar los modelos Stradivari, Tournaisien Ambroise de Comble (ltre 1723-tournai 1790) rompiendo con la tradición local 1745-1785. Awouters, *op. cit.*, p. 16. Se han localizado varios ejemplares. En las etiquetas aparece: “Fait a Tournay par Ambrosio de Comble”. Tarisio. Fine instruments and bows. *Ambrosio de Comble* [en línea]. Tarisio, 2016. [consultado 5-V-2016]. Disponible en:

Violín, 1746, 363 mm: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59605>>

Violín de 1756, 362 mm: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59610>>

Violín 1756, 355 mm: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59600>>

Violoncello 17 ¿?, 697 mm: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59608>>

Violoncello 1761, 723 mm: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59601>>

construcción artesanal<sup>285</sup>. Estos ejemplares (así como las fuentes localizadas en AGP) estrechan sus vínculos con la escuela Cremonesa.

Un conjunto de informaciones tomadas de la memoria de Cozio de Salabue se incluyen para entender la historia contemporánea de los instrumentos italianos<sup>286</sup>. Las anotaciones que aporta Salabue se completan con correspondencias entre lutieres que ponen de manifiesto detalles sobre la construcción y las restauraciones que se llevaron a cabo en los instrumentos del siglo XVIII<sup>287</sup>.

## 2.1. APUNTES BIOGRÁFICOS Y PROFESIONALES DE LA FAMILIA CONTRERAS.

La bibliografía histórica desde mediados del siglo XVIII hasta la actualidad coloca en alza el trabajo de este taller madrileño (especialmente a José Contreras, “El Granadino”). Uno de los factores que ha favorecido poder conocerlo en espacios internacionales ha sido el apoyo del violinista solista Shlomo Mintz: “He tocado con un violín español realizado por el *luthier* granadino José Contreras (1710 - 1789) que muestra un nivel similar al de un Stradivarius”<sup>288</sup>. Seguramente tomar esta decisión por parte de este concertista no fue algo casual y en la

285 A los ejemplares de la edición de Jorge Pozas (2014) se suman un violín del padre (1763) y una guitarra de José Melitón (29 en total). Además, existe un ejemplar con bastantes rasgos de este taller y de Silverio Ortega (comunicación personal Charles Beare).

286 Alessandro Cozio di Salabue (1755-1840) fue uno de los primeros coleccionistas de instrumentos de arco italianos. La compra de instrumentos, herramientas, y dibujos (incluso de Nicolás Amati) la realizó a través de Paolo Stradivari. Cozio tuvo una oportunidad excepcional al poder estudiar estos instrumentos en mejores condiciones que las actuales.

287 Para investigar la figura de Cozio de Salabue se ha consultado la última traducción y primera edición en inglés completa a cargo de B. Frazier (2007). Asimismo, se han consultado otras ediciones antiguas como la edición de Elia Santoro que aborda el dossier de cartas conservadas entre 1773-1845; y la de Dipper y Woodrow que completa los datos de Salabue.

288 El cultural, *Música*, Shlomo Mintz [en línea]. El Mundo, s.f. [consulta 1 -VIII-2015]. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/musica/Shlomo-Mintz/7932>>

evaluación sobre este violín se resumen unas cualidades estéticas y sonoras extraordinarias para las salas de concierto<sup>289</sup>. Otros músicos dedicados en la actualidad a la música de cámara como los violinistas del cuarteto Endellion también apuestan por tocar con instrumentos del taller de Contreras<sup>290</sup>.

En la actualidad se conoce un número importante de ejemplares que salieron de este taller; y en el 90 % de los casos se reconoce el trabajo de “El Granadino” en las maderas, los modelos, las efes y el barniz. Esto se debió posiblemente a la relativa supervivencia del hijo (ca. 50 años), al trabajo conjunto (reparto de funciones) de ambos o incluso a la experimentación por parte de este último. Por tanto, en cierta manera se puede afirmar que el taller tuvo su esplendor a través del progenitor de la familia.

José Contreras padre conseguirá hacer “instrumentos igualmente sonoros a los que vienen fuera del reino”<sup>291</sup> porque pudo observar instrumentos (violines y violoncellos) parecidos y/o procedentes de Stradivari de gran manufactura artesanal<sup>292</sup>. Al mismo tiempo, las particularidades morfológicas que se observan como resultado final de sus instrumentos permiten comparar su trabajo con los mejores italianos de la escuela cremonesa<sup>293</sup>. La figura de Contreras es crucial para la violería española, y su valor cuantitativo respecto a Stradivari y otros

289 “He chose that instrument not only for its incredible tonal qualities and power, but probably also for its glorious red varnish”. Landon, “José Contreras, the First Spanish Luthier to Repair Stradivarius...”, p. 408.

290 “Unusually, both Endellion violinists play spanish instruments by Contreras. Would Waterman be tempted by a Spanish cello? Contreras cellos are very rare, but they do exist, and I would love to try to one, 'he says'. 'But I would be very surprised if I found anything that liked better than the Guadagnini, it is one of the great, great instruments' “. Tarisio. Fine instruments and bows. *David Waterman interview* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-II-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/coziocarteggio/david-waterman-interview/>>

291 AGP, Real Capilla, Caja 124.

292 Kenyon, “Contreras I”, *DMEH*, vol. III, p. 924.

293 “(...) No se conoce un gran número pues por lo visto construyó muy pocos, pero los que hizo se puede afirmar que son invariablemente de una excelente manufactura, con una mano de obra intachable, maderas de gran calidad, poco abovedados, con bordes en relieve realzados por un fileteado magníficamente trazado, comparable a Stradivari y con un barniz final de una transparencia y calidad inmejorables”. Pinto, *Los luthiers...*, p. 173.

contemporáneos se comprueba gracias a algunas fuentes hemerográficas<sup>294</sup>. En relación con el precio que durante la segunda mitad del siglo XVIII adquieren algunos instrumentos de los Contreras, éstos crecieron y son los que más se acercaron a los italianos. El dato significativo se localiza en los 10 doblones de un Contreras frente a los 32 doblones de un Stradivari ca. 1800<sup>295</sup>. La cantidad inicial y frecuente de este periodo fueron los 1.500 reales de vellón. Por ejemplo, Carlos IV príncipe pagó esta cifra por dos violines de Contreras padre en 1765 y 1767<sup>296</sup>.

Figura 28. Anuncios compraventa instrumentos. *Diario de Madrid*, 1758-1808<sup>297</sup>

FECHA	ANUNCIO	PRECIO
2/8/1763, n° 868, p. 1733	Se vende un violín, del mejor autor, con su arco muy especial; y está tasado en trescientos, y treinta reales de vellón	330 reales de vellón
2/5/1769, n° 3464, p. 6021	Se vende un violín nuevo de Barcelona, muy exquisito, su precio seis doblones	6 doblones
28/7/1791, n° 209, p. 842	Se vende un violín bueno, antiguo, de fea cara y buen tono	38 pesos

294 Otras apreciaciones sobre la venta de instrumentos entre Amati-Stradivari. “De la información mencionada podemos deducir varios hechos: primero, que un violín Amati estaba más valorado que uno de Stradivari (...)”. Lovat (trad.). *Stradivari*, p. 279.

295 “Doblón”. Moneda de oro de España, que ha tenido diferentes precios según los tiempos, siendo lo más regular equivaler a cuatro pesos escudos. Los Reyes Católicos en el año de 1497 mandaron fabricar una moneda de oro fino de ley de veinte y tres quilates y tres cuartos largos que fuese de sesenta y cinco piezas y un tercio por marco, y del duplicado peso de éstos (según Juan Pérez de Moya) se hizo una moneda con las caras de estos Reyes por ambos lados (...). Bien puedes hacer la experiencia, con alguno de los doblones que tienes. *Diccionario de autoridades* [en línea]. Real Academia Española, 2016. [consulta el 9-VIII-2015]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

En síntesis, el valor de esta moneda fue diferente en cada época (2, 4 y 8 escudos de oro principalmente).

Forum award for Numismatic Excellence. *Doblón* [en línea]. Forum, s.f. [consulta 2-X-2016]. <<http://www.tesorillo.com/otras/medievales.html>>

296 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 12.

297 Acker, *op. cit.*, pp. 36, 47, 140, 142, 269-270 y 284; respectivamente.

8/11/1791, nº 312, p. 1260	Se halla de venta una caja con dos violines, el uno de Amatus [Amati] y ambos de excelentes voces, e igualmente un templador de acero para dar tono	30 doblones
23/5/1798, nº 143, p. 575	Se vende un excelente violín con su caja, su autor el Granadino	10 doblones
28/3/1799, nº 87, p. 356	Se venden, el uno de Stradivarius y el otro de Amatus [Amati]	32 doblones cada uno

El taller de la familia Contreras representa a varios constructores de instrumentos. El hijo de “El Granadino”, José Melitón Contreras y su nieto José Pedro Ramón continuaron con la tradición constructiva de la familia del violín, pero, apenas se conocen ejemplares de ellos. Los datos concretos sobre cada uno de los miembros Contreras son los siguientes<sup>298</sup>:

José Contreras, apodado “El Granadino” nace en Granada, alrededor de 1710 (?), y muere en Madrid alrededor de 1780-82<sup>299</sup>. Aunque hasta la fecha solo se sabe por un documento del AGP que en 1777 se encontraba enfermo<sup>300</sup>:

D[o]n José Contreras El Granadino. Señor. D[o]n José Contreras, El Granadino P[uesto] A[a] L[os] R[eales] P[ies] de V[uestra] A[lteza] de con el respeto debido, dice que hallándose enfermo muchos tiempos a y con dilatada familia de hijos y mujer este por mis malos no puede trabajar en las obras que se ha de encargar de hacer violines, composturas y arcos (...)

En una declaración de pobre de 1740<sup>301</sup> consta que pertenecía a la parroquia de San Sebastián de Madrid y que se casó dos veces; de su primer matrimonio con Josefa Baldés no tuvo descendientes<sup>302</sup>.

Su segunda esposa fue María de la Fuente y durante su estancia en Madrid cambió varias veces de domicilio. Algunos de estos espacios seguramente se ocuparon como taller: calle del Olivar (1740-43), calle de Santa Isabel (1745), nuevamente calle del Olivar (1746), calle de la Cabeza (1750), calle baja de la Madera (1754) y calle de Atocha (1760) como indica el anuncio de venta de un instrumento suyo en el *Diario de Madrid*<sup>303</sup>:

298 Andrés de y Francisco de Contreras de Toledo. Romanillos y Harris, *The vihuela...*, p. 86.

299 La biografía realizada por Ramón Pinto afirma 1782. Pinto, “Contreras”, *TGDMI*, vol. 1, p. 687. La fecha de 1780 es la que aparece repetidamente en la consulta de diccionarios biográficos. Kenyon, “Contreras I”, p. 924.

300 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 22. La mayoría de los datos aportados sobre el taller de los Contreras se conocen. Fonseca, “Composturas y otros encargos en los instrumentos...”, pp. 42-57.

301 AHPM, Prot: 17609, f. 88.

302 *Ibidem*.

303 Acker, *op. cit.*, p. 28.

3/6/1760, nº 124, p. 247. Noticias de comercio: ventas. 4. En la calle de Atocha, cas del Granadino, se vende una vihuela de seis órdenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar, y asimismo, un violín, y todo se dará con equidad

José Contreras tuvo por lo menos ocho hijos de acuerdo con el registro de la parroquia de San Martín en Madrid. Entre 1740 y hasta 1750 nacieron siete de ellos: Josefa María (1740), José Melitón (1741), los gemelos Francisco Eleuterio y María Eleuteria (1743), Josefa Severina (1745), Francisco Máximo (1746) y Manuela Ramona (1750)<sup>304</sup>.

“El Granadino” dominó el estilo de los lutieres Cremoneses e introdujo unos rasgos propios que lo identifican con la escuela española. Su calidad constructiva se detecta en el contorno, las efes y los barnices. A pesar de la relevancia que tuvo como violero, no realizó el examen para entrar en el gremio de Madrid. De esta forma fue considerado un intruso y el gremio le penalizó por ello. El 6 de abril de 1737, los inspectores del gremio, Antonio Forniellas (o Furnielles) y Felipe Medina, acudieron a su “taller en su cuarto” (quizá por esta fecha en la calle del Olivar) donde guardaba violines y violones de “diferentes sujetos”: “(...) tener taller en su cuarto y diferentes instrumentos correspondientes a dicho arte, como violines, violones y herramientas para fabricarlos, lo que confesó ser de diferentes sujetos que se los habían llevado a componer (...)”<sup>305</sup>.

En este mismo documento Contreras fue denunciado junto al guitarrero Manuel de las Heras por no haber pasado el examen según las ordenanzas del gremio de Madrid y fue penalizado con el embargo de sus herramientas: “(...) que no tenía carta de examen por lo que se le embargaron dichos violines, violones y herramientas y depositaron y denunciaron (...)”. Cuatro años después, el 4 de julio de 1741, se resolvió el proceso con una multa de seis ducados. Posiblemente y como consecuencia de este suceso, Contreras presentó

304 Kenyon, [sin título] (noticia sobre el linaje de los Contreras), p. 325.

305 AGP, Reinados, Felipe V, leg. 44.

en San Ildefonso, el 17/10/1737 un memorial ante el rey ofreciéndose como violero honorífico<sup>306</sup>:

Que a diligencias de su desvelo y aplicación y sin haber tenido M[ae]stro que le enseñe ha conseguido hacer violines y otros instrumentos de esta clase igualmente sonoros q[ue] los q[ue] vienen fuera del Reino, corriendo a su cargo por este motivo la compostura de estos instrum[en]tos, y especialm[en]te, los de todos los músicos de la R[e]al Capilla de V[ue]stra Maj[esta]d en esta atención. A V[ue]stra M[ajestad] sup[li]ca se sirva honrarle con el título de compositor de los instrum[en]tos, de la R[e]al Capilla de V[ue]stra Majestad como lo espera de la Real benignidad de V[ue]stra Maj[esta]d

Finalmente, y antes de que se resolviera la denuncia del gremio (con la multa mencionada de los seis ducados), se realizó el día 26/2/1741 el trámite correspondiente para su nombramiento como violero<sup>307</sup>. Por tanto, por estas fechas tuvo su taller en su casa y se negó a pasar el examen consiguiendo el título de violero de la reina por otras vías.

En atención a la especial habilidad que en su oficio tiene. José Contreras: he venido en nombrarle violero de la expresada Real casa de la reina n[ue]stra s[eñora] lo que participo a ese oficio p[ar]a que por él se le haga asiento correspondiente como es estilo.

El Pardo 26 de f[e]bre]ro de 1741

Al Grefier de la R[e]al casa de la R[ei]na N[ue]stra S[eñor]a

En bibliografías antiguas se ha afirmado que estudió en Italia con Stradivari, pero el propio Contreras contradice esta información en el documento anteriormente citado<sup>308</sup>. Incluso, no estuvo afiliado al gremio de violeros de Madrid, pero pudo iniciarse en la profesión en Granada, en el taller de algún ebanista, carpintero especializado o incluso de algún guitarrero siendo un joven aprendiz (con 14 o

306 AGP, Real Capilla, caja 124.

307 AGP, Reinados, Felipe V, leg. 226 y 259, exp. 58.

308 "Conteras, José": Constructor español de instrumentos de cuerda, del s. XVIII. Se le supone nacido en Andalucía, por ser llamado 'El Granadino', y parece que estudió su arte en Italia. Sus violines generalmente de gran patrón tenían un marcado estilo italiano y eran muy apreciados, lo propio que sus violoncellos. De su hijo y discípulo, también José, que copió su estilo, se conocen instrumentos fechados de 1780 a 1792. *Diccionario de la música Labor*, tomo 1, p. 576. Véase también: "Contreras". *Diccionario de la música publicado bajo la dirección de Marc Honneger*, vol. I, p. 219.

15 años)<sup>309</sup>. La existencia de esta categoría en el oficio de violero apenas se conoce durante la primera mitad del siglo XVIII. En Granada, en 1732, a un maestro violero, José Noguerol se le paga por hacer un arco de violín, y ca. 1752 encontramos profesiones como “maestro de vigolero, ebanista y vigolero, oficial de guitarrero y oficial de violinero (seis maestros y dos oficiales)<sup>310</sup>. Además, las primeras relaciones de Contreras con la Corte puede que surgieran ante el contacto del violero con los músicos de la Real Capilla durante el llamado lustro real (la estancia en Sevilla, 1729-1733)<sup>311</sup>.

Del mismo año que fue nombrado violero de la Casa Real de la reina (1741) se conserva en el Museu de la Música de Barcelona un violín con etiqueta Contreras (aunque solo se reconocen como originales pequeñas partes)<sup>312</sup>. El fileteado y el barniz tampoco muestran similitudes con el resto de los ejemplares localizados por lo que presenta dudas para poder realizar su atribución original.

309 Sobre otros ejemplos de lutieres europeos como Guarneri y Stradivari se conocen los inicios y contextos artesanales en los que pudieron adquirir ciertas habilidades técnicas.

“(…) It is suggested that Antonio started his working life was a garzone in a carpenter’s or woodcarver’s establishment, deciding only as a second thought to become a maker of musical instruments instead”. Beare, Ch. y P.; Chiesa y Whiteley, *op. cit.*, p. 13.

310 Ruiz, “Radiografía socio profesional de los oficios musicales en el siglo XVIII”, p. 148.

311 Sobre la vida social y musical de la Corte en estos años. Morales, “Felipe V en Sevilla. Una Corte y una música itinerantes (1729-1733)”, pp. 272-299.

312 Museu de la Música de Barcelona. MDMB 1058.



Figura 29. Violín de Contreras "El Granadino", 1741. © Museu de la Música de Barcelona



Figura 30. Etiqueta. Violín de Contreras, "El Granadino", 1741. Copyright Museu de la Música de Barcelona

Desde 1741 hasta 1760, no hay constancia documental de sus trabajos, pero, afortunadamente varios instrumentos se citan en la prensa contemporánea, como el *Diario de Madrid* (que indican su actividad durante esos años).

Entre los conservados e incluidos en esta tesis se encuentran una

viola da gamba de 1744 (que tiene tapa de viola de amor), un violonchelo con forma "B Piccola" de 1746<sup>313</sup>, una viola de amor de 1758 y un violín de 1759. De estos ejemplares Contreras aplicó las medidas de Stradivadi a dos de sus

313 Los Hill en base al documento de Arisi, y seguramente a su experiencia afirman lo siguiente: "We estimate that between 1680 and 1700 Stradivari made at least thirty violoncellos: twenty-five are known to us; and how instructive to note that all -without exception- were made of large size! Hill (reimp.), *op. cit.*, p. 115.

violoncellos: el de 1746 y el de 1756 a través de la forma “B Piccola” (ca. 740 -750 mm) y la forma “B” (ca. 750-760 mm)<sup>314</sup>.

También los violoncellos Stradivari (The “Batta”, 1714 y The “Bass of Spain”, 1713) circularon en el entorno madrileño<sup>315</sup>. Pero, la excepción reside en las violas de 1744 y 1758 porque al igual que Stradivari, Contreras se inspiró en la lutería alemana y francesa dominante del siglo XVII<sup>316</sup>.

Por otra parte, en el *Diario de Madrid* aparecieron para la venta en 1760-61 dos violines, un violón, un contrabajo y una vihuela de seis órdenes, es decir, una guitarra de seis órdenes<sup>317</sup>. De estas noticias se deduce por lo menos la venta de Contreras de una o varias guitarras, además de violones y violines; y por lo menos de un contrabajo. Sobre este último instrumento se da noticia de un contrabajo español de 1746 (en la actualidad en paradero desconocido) del violero José Contreras de “equal in tone to a Stradivarius bass”<sup>318</sup>. Quizá este ejemplar se encuentre en activo y su dificultad para identificarlo proceda del desconocimiento de esta escuela.

Por tanto, en Madrid (a finales de la década de 1730) Contreras se dedicó principalmente a reparar instrumentos de músicos de su entorno que a la vez se convertirían en modelos de referencia para su construcción.

314 Pozas, *op.cit.*, pp. 52 y 60; respectivamente.

En Valladolid se conoció la existencia de un violón de tamaño grande de Contreras con efes estilo J. Guarneri. Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers*, tomo I, p. 67.

315 Cap. 4.

316 La viola da gamba de 1744 (modificada) se inspira en el lutier alemán Gaspar Tieffenbrucker y la otra viola de amor de 1758 presenta cuerdas simpáticas. Pozas, *op cit.*, pp. 46 y 68; respectivamente.

317 Acker, *op.cit.*, pp. 28, 31, 138, 269-270 y 336.

318 *The Strad*, Dr. T. Lamb Phipson, p. 369.

Figura 31. Instrumentos a la venta de José Contreras, “El Granadino”. Diario de Madrid, 1758-1808<sup>319</sup>

NÚMERO	FECHA	INSTRUMENTO
Nº 102	31-5-1760	Violón del Granadino
Nº 104	3-6-1760	En la calle Atocha, casa del Granadino se vende una vihuela de seis órdenes, y un violín
Nº 127	16-5-1761	En la calle Atocha en casa del Granadino se vende un violón
Nº 199	16-7-1765	(Se vende un Duclos, constructor de misma habilidad que el granadino)
Nº 586	2-5-1791	Se vende un contrabajo antiguo y experimentado del famoso Granadino
Nº 1075	23-5-1798	En la calle Pozas nº 3 se vende un excelente violín de el Granadino, tasado en 10 doblones y una guitarra de seis órdenes
Nº 1268	22-7-1802	Se vende un violín de Granadino

José Melitón Contreras de la Fuente nació en Madrid el 10 de marzo de 1741 y murió en la misma ciudad el 15 de octubre 1791. Fue bautizado en la iglesia de San Sebastián de Madrid el 14 de marzo de 1741 y se casó con Catalina Peñaranda el 4 de octubre de 1763. Tuvo al menos un hijo, de nombre también José, nacido el 19 de octubre de 1764 cuando vivía en la calle del Olmo en Madrid. José Melitón trabajó como violero y fue alumno de su padre, “El Granadino”. A través de su propia declaración de pobre, el 17 de mayo de 1790, se sabe que por entonces se encontraba en cama y que residía en la casa de su hija Josefa (nacida de su segundo matrimonio con Josefa Villalobos) y de su marido, lugar donde fallecería un año más tarde. Entre sus escasos bienes se hacen constar las “herramientas de mi oficio” que<sup>320</sup>, por desgracia, no se describen en el

319 Acker, *op.cit.*, pp. 28, 31, 39, 138, 269-270 y 336. Se incluye un anuncio de venta en el que equipara un Duclos con un ejemplar de Contreras (p. 39).

320 AHPM, Prot: 22328, f. 65 (4ª foliación).

Co toda seguridad, algunas fueron parecidas a las que se han citado en el Cap. 1 (el taller del violero del siglo XVII) y a las que se conservan de Stradivari: raspadores, tornillos, puntas, pinzas de barras armónicas y compás. Moscoroni y Torresani, *Il Museo Stradivariano di Cremona*, pp.131-138; Beare, Ch. y P.; Chiesa y Whiteley, *op. cit.*, p. 42 y Cacciatori, *Antonio Stradivari: disegni, modelli, forma*, pp. 245-256, pp. 337-356 y pp. 363-364.

documento. Como alumno de su padre, sus instrumentos son de buena calidad y continúan el estilo de la escuela italiana, aunque se conocen muy pocos ejemplares de su mano.

Sin embargo, los documentos localizados de su trabajo permiten comprobar una perspectiva desconocida sobre sus actividades como violero. En un documento del AGP se detallan un número importante de tablas, pinceles y materiales para el uso del barniz<sup>321</sup>. Las fechas de este documento son muy cercanas a la muerte de su padre posiblemente por un relevo en la dirección del taller y los materiales detallados son excepcionales para conocer aspectos de la construcción de este periodo. José Melitón (al contrario que su padre) sí estaba vinculado al gremio<sup>322</sup>:

Poder para pleitos los maestros del no[ble] arte de violeros y guitarreros de esta Corte a favor de señores [Pedro García]

En 15 de febrero de 1775

En la Villa de Madrid a quince días del mes de febrero de mil setecientos setenta y cinco, ante el maestro y testigos parecieron Antonio Medina, Josef de Ejea, Julián Furnielles, Francisco Fuernilles, Lorenzo Alonso, Esteban Blázquez y Marcos [Antonio] González, Josef López y Josef Contreras vecinos de ella, y maestros violeros y guitarreros con tiendas públicas y abiertas en la misma y otorgan que dan y confieren ejercen todo su poder cumplido amp[li]o gen[era]l bastante el que de dicho se requiere más puede y debe valer en favor de Pedro Garza Fuentes, Man[u]el Antonio Alejo, José Barreras Pro[curado]res de los R[eale]s Consejos y al de Juan Laguna y Rodríguez, Juan Villa y Ysidro Allee que los son del núm[er]o de esta prop[i]a Villa a todos juntos, y con la cualidad de in solidum [por el todo] p[ar]a que a su nombre y en representac[ió]n de sus personas acciones y d[erech]os les defiendan en todos sus pleitos, causas y negocios civiles ejecutivos ordinarios, y todo gén[er]o de crimen con toda clase de personas el multado y condición que sean sin reservac[ió]n de ninguno, pareciendo en su asunto ante S[u] M[ajestad] (...). Reales Cédulas despachos exortos y para las que hagan leer, intimar y notificar a las personas contra se dirijan y últimam[en]te hagan y practiquen cuantas dilig[encia]s judiciales y extra judiciales convengan, y las mismas y las mismas que por los otorgan hacer pudiera presenta sin que por falta de régimen-requisito cláusula o circunstancia que aquí no se incluya deje de tener efecto cuanto en su virt[u]d intentasen pues las dan por insensatas y declaradas: en cuyo testim[oni]o así lo otorgaron, y firmaron a quienes yo el m[is]mo doy fe y conozco, siendo te[sti]gos Man[ue]l Nobles, Pedro del Folqueral y Fran[cis]co Javier Gallardo residentes en esta Corte

Antonio de Medina y Julián Furnielles. Ante mi Miguel Francisco González

321 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg 24.2 (Ap. 16.10).

322 Agradezco al historiador José Antonio Nieto Sánchez, así como al Archivo Romanillos-Harris el uso de esta fuente. AHPM, Prot: 20390, ff. 237r-v

José de Gaza, Lorenzo Alonso, J[osé] Contreras, José López, Marcos Antonio González [y] Francisco Furnielles

José Pedro Ramón Contreras Peñaranda Madrid nace el 19-X-1764 (¿en Madrid?) y fallece posiblemente en esta misma ciudad en 1827. Parece que su taller estaba en la calle Horno de la Mata<sup>323</sup>, y en el *Diario de Madrid* se indica la venta en esta calle de instrumentos como un violín y una guitarra, así como claves. El nieto del Granadino se ocupó sobre todo de las reparaciones y parece que se conocen bastantes contrabajos de su mano. Su etiqueta era más sencilla que la de sus predecesores indicando un número junto a la fecha. En diccionarios históricos han confundido sus instrumentos con los de su padre, pero, por las fechas no hay duda de la autoría por parte del nieto (del que se conocen escasos instrumentos). Tampoco se han localizado documentos en AGP sobre su trabajo, aunque se conoce un ejemplar que lleva la siguiente etiqueta “violín de Josef Contreras filius en Madrid, año 1805”<sup>324</sup>.

Por tanto, la técnica italiana de Contreras tanto de los violines como de los violoncellos nace de la inspiración en el trabajo de Stradivari. De algunos se conoce su historia y sobrenombre español, e incluso algunos están “compuestos” (formados) de piezas construidas por Contreras como se precisará más adelante.

## 2.2. JOSÉ CONTRERAS, “EL GRANADINO” (¿1710-1780?)

El taller de la familia Contreras representa un caso destacado en la calidad constructiva del trabajo familiar en Madrid que caracterizó a la mayoría de estos artesanos. Hasta hace poco los datos que se manejaban procedían de diccionarios históricos de los siglos XIX y XX; y estos eran confusos. El desconocimiento de su trabajo y el asombroso parecido con la escuela

323 Kenyon, “Contreras I”, p. 924

324 Pinto, *Los luthiers...*, p. 187.

cremonesa ha facilitado la certificación italiana y manipulación de sus etiquetas<sup>325</sup>. Las apreciaciones hacia los instrumentos de este taller son unánimes, y tanto en diccionarios como en testimonios actuales, todos indican que las características morfológicas y los detalles constructivos son de gran calidad.

El caso concreto de este taller madrileño invita a plantearse este interés prematuro y constante por Stradivari frente a otros instrumentos que en Europa imperaban por encima como los modelos Amati y Stainer<sup>326</sup>. El impacto que el italiano causó en Contreras perduró durante toda su carrera apostando por sus modelos y por tanto por un resultado estético y sonoro.

Hasta la fecha, los expertos afirman la autoría de la mayoría de los instrumentos que se conservan (incluido uno con etiqueta del hijo) por parte de José Contreras, "El Granadino"<sup>327</sup>. Esta circunstancia pudo ser un acto natural ante su talento como ocurrió con Stradivari y sus descendientes<sup>328</sup>.

### 2.2.1. LAS VIOLAS DE AMOR<sup>329</sup>.

Los antiguos lutieres italianos no construyeron muchas violas. Junto al violoncello el violín sufrió una mayor demanda comercial y participación

325 "Forgers removed labels from some of his violins on the assumption that his name was little known among collectors who were always looking for old Italian instruments". Kolneder, *op. cit.*, p. 166.

326 "Makers in most of Europe throughout the eighteenth century were reluctant to move on from their established Amati and Stainer patterns, with full, high archings and deep edge flute, and short, slightly florid sound hole forms" y "Contreras's instruments are typically large in form". Dilworth, "Working Methods...", p. 382.

327 Instrumentos del taller de Contreras. Pozas, *op. cit.*, pp. 46-211.

328 "Francesco Stradivari, son of Antonio, worked several years with his father. He made necks, roughed out the work, and started to put in his own labels only after the death of his father. Two of his instruments dated 1742, which was the same year he died, were bought by me have built many instruments, which were normally sold at the same price as common violins made by his father". Frazier, *Memoirs of a Violin Collector*, p. 28.

329 Ejemplos con dibujos de viola de amor de Stradivari de 1727. Mosconi y Torresani, *op. cit.*, p. 59.

tanto en los conciertos grossos como en las sonatas a dúo y a trío de los siglos XVII y XVIII.

La otra familia, la de las vihuelas de arco estuvo en activa durante todo el siglo XVII y fue desapareciendo en la segunda mitad del siglo XVIII<sup>330</sup>. Probablemente Stradivari hizo otros instrumentos entre los que estaban violas de amor y da gamba<sup>331</sup>. Existen algunos dibujos de sus violas de amor en Cremona, y posiblemente los modelos de 1716 se encuentren perdidos respecto al catálogo de 1987<sup>332</sup>. La mayoría de las violas da gamba de Stradivari<sup>333</sup> se construyeron bajo la influencia del estilo constructivo francés, y los modelos de siete cuerdas “alla francesa” (1701 y 1737)<sup>334</sup>.

En el caso de Contreras, sobre estas tipologías de instrumentos solo se puede decir que pudo tener referencias de estos instrumentos a través de los músicos. Los dos ejemplares de Contreras son por un lado una viola da gamba

330 “(...) the violin was challenging the viol and with the 1789 Revolution the association of the viol with the aristocracy effectively caused the viol’s demise”. Huber, *op. cit.*, p. 62.

331 “He probably also made six-stringed violas d’amore, both without (undated pattern) and with sympathetic strings (pattern with low tuning dated 1727), but surely he made instruments also of which neither example doesn’t pattern or moulds survive”. Frazier, *op. cit.*, p. 34.

Una cabeza de viola de amor de Stradivari. Cité de la musique. Philharmonie de Paris. *Tête de viole. Antonio Stradivari* [en línea]. Cité de la musique, s.f. [consulta 2-II-2016]. Disponible en: <<http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/play.asp?ID=0161731>>

332 “The 1987 Museo Stradivariano catalogue lists only one tenor viola form, two contralto viola forms, twelve full-size violin forms, plus one for a violin piccolo, and another for a small pochette-size violin mounted with corner-blocks (undoubtedly the ‘child’s violin’ mentioned by Payne) (...). The date given by Payne for the viola d’amore models (1716) does not agree with those found on the viola d’amore patterns preserved in Cremona (MS nos. 344, 347, 360, 361). The 1716 models were evidently lost”. Pollens, *op. cit.*, p. 63.

333 Un ejemplo de dibujo y cordal de viola da gamba. Mosconi y Torresani, *op. cit.*, pp. 85 y 94.

334 Otra viola da gamba se conoce por dos modelos de diapason y cordal, así como por una nota a mano de un mango (dimensiones modernas de un violoncello) en el que se indica que tendría la misma longitud de la viola de la Signora Visconti en 1707. Pollens, *op. cit.*, p. 155.

Otro ejemplar del taller de Stradivari (ca. 1730) quizá fue construido por uno de sus hijos y se transformó en violoncello en el siglo XIX (Jos. Wagner, 1831) ante las nuevas necesidades musicales. National Music Museum. University of South Dakota. *Bass Viola da Gamba, Antonio Stradivari Workshop, Cremona, ca. 1730* [en línea]. National Music Museum, 2006-2014. [consulta 2-II-2016]. Disponible en: <<http://collections.nmmusd.org/Cellos/Stradivari/10845StradCelloViol.html>>

de 1744: con tapa de viola de amor, pero con solo 5 cuerdas (es decir, un instrumento modificado), un mango sin trastes que no es original y en conjunto un ejemplar de enorme parecido al que se describe en el testamento de Farinelli<sup>335</sup>. El otro instrumento es una viola de amor de 1758<sup>336</sup>.

Ambas violas pertenecen a un modelo pequeño de instrumento,



posiblemente al tamaño de 600 mm de longitud que se conocía como *violín de amor* o *violino d'amore*. El modelo de seis o siete cuerdas medía ca. 75-78 cm. Las medidas de ambas violas coinciden: longitud del fondo desde el botón hasta el cuello 415

Figura 32. Viola de amor José Contreras, "El Granadino", 1758. © Tarisio

mm; 191 mm, 127.5 mm, 247 mm<sup>337</sup>. La viola de 1758 tiene una zona en la tapa armónica desgastada que indica su posible uso como violín<sup>338</sup>.

335 "Altro violino (d'amore) a cinque corde del Granatino (autore spagnolo) ad uso de violino, o di viola". Capeletto, *La voce perduta*, p. 204.

336 En la sociedad madrileña también se conocieron estos instrumentos. Por ejemplo: "Se vende una caja con dos violas de amor". Acker, *op. cit*, p. 20.

337 Pozas, *op. cit*, pp. 46 y 58; respectivamente.

338 "The evidence of wear from the player's chin on the lower bass side of the front prives conclusively that the instrument was made to be held on the shoulder, violin fashion". *Ibidem*, p. 68.

Tarisio. Fine instruments and bows. José Contreras, 1753 [en línea], Tarisio, 2016, [consulta1-III-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=66391>>

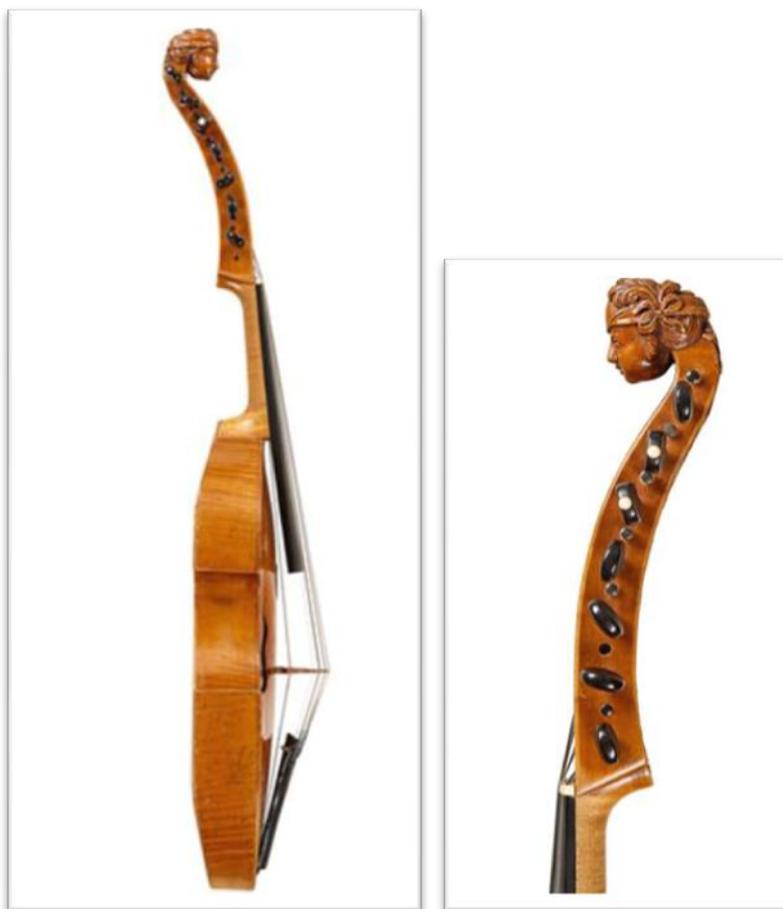


Figura 33. Clavijero y voluta. Viola de amor José Contreras, “El Granadino”, 1758. © Tarisio

### 2.2.2. LOS VIOLINES Y VIOLONCELLOS.

Los trabajos de José Contreras, “El Granadino” y su hijo José Melitón se suceden de forma intermitente o paralela al servicio de Carlos IV reparando y construyendo alguno de los instrumentos de su rica colección entre 1762-1785. Se conocen algunas obras para el infante Don Gabriel como un estuche para una guitarra<sup>339</sup>, y varios instrumentos para Don Fernando de Silva Álvarez de Toledo,

339 Kenyon y Martínez, *op. cit.*, p. 787.

Duque de Alba en su testamentaria de 1777. Se trata de dos violines con su caja y dos arcos; y un violón con su caja y dos arcos<sup>340</sup>.

El primer trabajo de “El Granadino” para Carlos príncipe está documentado en 1762, al poco tiempo de llegar a Madrid. En ese año, Carlos IV encargó, por medio de su maestro de violín, Felipe Sabatini, la construcción de una caja para guardar dos de sus violines<sup>341</sup>: “Mil y doscientos r[eale]s de vellón por el coste y hechura de una caja que por dirección de Don Felipe Sabatini ha hecho para guardar los dos violines de S[u] A[lteza]”.

Después de la construcción de esta caja, también se han localizado varios pagos por dos violines de nueva construcción correspondientes a los años 1765 y 1767; uno cada año respectivamente, con un coste de 1.500 reales. Del año 1765<sup>342</sup>: “En 16 de dicho [año] se libraron a D[o]n José Contreras 1.500 r[eale]s de vellón por un violín que ha hecho para el uso de S[u] A[lteza]”. Y en 1767: “En 20 del mismo libramiento de 1.500 r[eale]s de vellón para pagar a D[o]n José Contreras alias El Granadino un violín que hizo para el uso de Su Alteza de orden de dicho Ex[celentesí]mo Duque y disposición de D[o]n F[elip]e Sabatini”. Precisamente la mayoría de los instrumentos de Contreras padre pertenecen a la década entre 1760-1770, lo que permite conocer el tipo de instrumentos empleados en la Real Cámara y Capilla, y en el entorno cortesano en esa época.

Entre los años 1775 y 1785 están documentados diversos trabajos de José Melitón Contreras para Carlos IV<sup>343</sup>. En este sentido, en las cuentas de la Casa

340 “Dos violines del Granadino con su caja y dos arcos...1.500” y “otro violón del Granadino con su caja y dos arcos...1.200”. Truett, “Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Exmo. Sr. Don Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)”, p. 164.

341 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 12. Este dato, dos violines, permite deducir que fueran violines de la familia Amati (quizá comprados en su estancia en Nápoles) muy apreciados en este periodo en Europa y Madrid (como consta en las facturas de Vicente Assensio de 1780 al servicio de Carlos IV príncipe).

342 *Ibidem*.

343 José Melitón Contreras recibe de Don Diego Rostriga 930 rv en 1777 por madera de serpentino. Posteriormente (en 1785), por componer un violón Stradivari y unos arcos, Don Celedonio Rostriga (su sobrino) le entregó 1.204 rv. AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 22 y leg. 34; respectivamente.

Real del año 1775 se diferencian claramente el trabajo individual y colaborativo de los Contreras. En esta fecha, José Contreras padre presenta una cuenta en la que se detallan las cantidades a cobrar en concepto de seis puentes, dos arcos y tres entorchados. Y, por otro lado, en otra cuenta, Contreras hijo solicita ser “Maestro de los violines” del príncipe y una “Ayuda de costa” para poder comprar maderas y así continuar con los trabajos y experimentos que estaba llevando a cabo<sup>344</sup>. Durante parte de estos años (desde 1777 y hasta 1779) compone violines, algún violón y sobre todo construye arcos.

“El Granadino” siguió realizando algunos trabajos para Carlos IV príncipe por lo menos hasta 1777, fecha en la que solicitó una “Ayuda de costa” por sus necesidades económicas y estado de enfermedad. En el documento se puede comprobar claramente sus funciones como violero, que consistían en la realización de violines y arcos, y “composturas”<sup>345</sup>:

Don José Contreras El Granadino<sup>346</sup>. Se[renísi]mo Señor Don José Contreras, el Granadino P[uesto] A[a] S[us] R[eales] P[ies]de S[u]A[lteza] con el respeto debido, dice que hallándose enfermo muchos tiempos ha y con dilatada familia de hijos y mujer este por mis malos no puede trabajar en las obras que se ha de encargar de hacer violines, composturas y arcos, si no los de V[uestra]A[lteza] y estos con muchísimo trabajo y hallándose atrasado de bienes a causa de tan dilatados tiempos como padeciendo por tanto se acoge a la piedad de V[uestra] A[lteza] Sup[li]ca a V[uestra] A[lteza] indebidamente y por un efecto de su notoria piedad y con miseria se digna concederle. Ayuda de costa de las muchas que V[uestra] A[lteza] reparte a semejantes sujetos que le sirven y pobres en lo que recibirá especial gracia y m[e]r[e]d de V[uestra] A[lteza] así lo espera de la muy sabida con sabida demencia de V[uestra] A[lteza] R[ea]l. Madrid y agosto de 1777 José Contreras

Sobre las “composturas”, los últimos trabajos de José Melitón que constan en la Corte para Calos IV los ejecutó en 1785. En este año, en la tesorería del príncipe

Diego fue el fabricante de instrumentos científicos de mayor prestigio de España y su sobrino Celedonio le sustituyó en diferentes puestos. Guijarro, *Los instrumentos de la ciencia ilustrada: física experimental en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid (1770-1835)*, p. 122.

344 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 20 (Ap. 16.2).

345 “Compostura”: se toma también por aderezo o reparo hecho en alguna cosa que estaba gastada o mal parada para que pueda servir como la compostura de una caja, de un vestido, de un calzado. *Diccionario de autoridades* [en línea]. Real Academia española, 2016. [consulta el 9-VIII-2015]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

346 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 22.

aparecen dos cuentas por varias composturas a violones Stradivari. Aunque, podría ser que se refieran a un solo instrumento que se repara de forma consecutiva en enero y febrero. El importe de estas facturas ascendió respectivamente a 520 y 1.204 reales de vellón.

En cuanto a los instrumentos de este Contreras el único violín que se conoce es un violín numerado (nº 1) con fecha 1770<sup>347</sup>. En este ejemplar la tapa armónica original fue sustituida continuando con esta forma de reparar al igual que su padre. Tiene elementos constructivos diferentes a los de su progenitor y al contrario que otro violín del hijo (de 1790) que se conserva no existe duda sobre su autoría. Este último ejemplar lleva una etiqueta original sin numerar, ni fechar<sup>348</sup>. Otras dos referencias de instrumentos se conocen exclusivamente a través de publicaciones de referencia del siglo XX<sup>349</sup>. Uno de 1792 con nº 11 (“beautiful decorative border”) y otro con nº 16 de 1793. En estos ejemplares la autoría se debe a José Pedro Ramón ya que José Melitón muere en 1791.

*Figura 34. Actividades e instrumentos. Fuentes documentales del Taller de los Contreras entre 1737-1793*<sup>350</sup>

FECHA	ANUNCIO	PADRE/HIJO/NIETO
Ca. 1737	Composturas de instrumentos denuncia del gremio	José Contreras, “El Granadino”
1741	Nombramiento violero	
1762	Caja para guardar los violines	José Contreras, “El Granadino”
1765	Violín para Carlos IV príncipe	Padre
1767	Violín para Carlos IV príncipe	Padre
1775	Pago por puentes y arcos	Padre

347 Véase etiqueta. Pozas, *op. cit.*, p. 22.

348 *Ibidem*, p. 206.

349 Henley, *Universal Dictionary of violin and bow makers*, p. 254 y Lütgendorff, *Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, p. 86.

350 AGP, Real Capilla, Caja 124.

AGP, Reinados, Felipe V, 226 y 229.

AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, legs. 7, 20, 22, 24 y 34 (Ap. 16).

Henley y Lütgendorff.

1775	Presentación de un violín para ser “maestro de violines”	Hijo
1777	Ayuda de costa (se encuentra enfermo)	Padre
1778	Arcos, bordones y puentes	Hijo
1779	Componer violines, un violón y once arcos	Hijo
1779	Tapas de violines, barnices y pinceles	Hijo
1785	Componer un violón Stradivari	Hijo
1785	Componer otro (¿o el mismo violón Stradivari?)	Hijo
1792 n° 11		Nieto
1793 n° 16		Nieto

Los violines y violoncellos de Contreras reflejan una acusada influencia de Stradivari que proceden tanto del tamaño como de las proporciones<sup>351</sup>. En la actualidad se conservan de Stradivari 13 formas de violines, tres violas y dos violoncellos en el Museo Stradivariano de Cremona y en el Musée de la Musique en París<sup>352</sup>.

Para un análisis estilístico del taller de Contreras se han tomado como referencia las medidas y los elementos de sus ejemplares conocidos. Entre los dos Contreras analizados como taller conjunto se diferencian tres épocas con algunas excepciones. La construcción del padre responde principalmente a dos periodos estilísticos reforzados por unos elementos morfológicos personales. En el primer periodo se observa la inspiración en los modelos italianos de Stradivari y en el segundo periodo estos elementos se matizan por la influencia de otros autores y la propia experimentación en el oficio. En este periodo seguramente el hijo se perfeccionó en el oficio colaborando con su padre en la construcción de sus instrumentos. Finalmente, en el tercer periodo se encuadran sobre todo violines del hijo (excepto el n° 6 de 1773 atribuido al padre). De José Melitón Contreras, y perteneciente a este último periodo también se conserva una guitarra con el n° 8 de 1779<sup>353</sup>.

351 Pozas, *op.cit.*, pp. 46-211; y colecciones privadas.

Sobre los instrumentos de Stradivari. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 19-VII-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/search/?tab=cozio&q=stradivari>>

352 El listado con las diferentes denominaciones de los modelos. Pollens, *op. cit.*, pp. 69 y 71; y Denis, *Traité de Lutherie*, pp. 62-63.

353 Sobre Stradivari, se identifican varios periodos: hasta 1680 se conoce la influencia de Amati. Los instrumentos decorados, los "inlaid violins" (violines decorados y/ o con incrustaciones). En este periodo construye el primero llamado "Lever du Soleil" (1677). Los años de 1690 a 1700 forman parte de un periodo de transición hacia ca. 1700. A estos años pertenece la construcción del quinteto decorado del Palacio Real de Madrid. Stradivari introduce el "Long Strad" ("modelo largo"). Entre 1700-1720. El Periodo Dorado. Los investigadores sostienen que en este periodo Stradivari alcanzó su cima constructiva (ca. 1715). Algunos ejemplos son el "Betts" (1704), el "Alard" (1715), y el "Messiah" (1716). En cuanto a los violoncellos, y relacionado con el violón del quinteto (y otros de este tamaño), Stradivari ca. 1707 diseñó un modelo más pequeño conocido como la forma "B Piccola", que ha servido de patrón para la mayoría de los constructores desde comienzos del siglo XIX; también en el caso español del propio José Contreras. Se

La mayoría de los violeros construyeron para producir violines que imitaran la voz humana<sup>354</sup>. La respuesta a la estabilización de un modelo estable fue debido a la necesidad de un instrumento que aunara calidad y fuerza. Los diferentes modelos y formas por las que pasaron todos los lutieres se modificaron para encontrar unas proporciones óptimas. En definitiva, el sonido adecuado encajó con la implantación de la forma “G” de Stradivari<sup>355</sup>. Por este motivo, Contreras se inspiró en este modelo, aunque hay otros que también hay que tener en cuenta como parte de su proceso artesanal<sup>356</sup>. Existen dos formas de Stradivari marcadas con B (seguramente B significa *buono*). Una de ellas se refiere a MS no. 33 y otra MS no. 38 (este último ligeramente más corto). Las curvas de ambas coinciden excepto en la medida desde el extremo de la tapa al botón, y ligeramente entre la anchura superior e inferior. La forma MB (*modello buono*) también presenta similitudes con las dos formas del modelo B (*buono*) y con el modelo G (*grande*)<sup>357</sup>; y estas formas son muy parecidas en la región superior y centro. Posteriormente otras formas-modelos como los moldes marcados con P, G y PG se han relacionado con el “grand pattern” (forma-modelo grande)<sup>358</sup>.

conservan unos 20 ejemplares como el “Duport” o el “Davidov”. El periodo final se establece entre 1720-1737. Hill (reimp.), *op. cit.*, pp. 39-99.

354 “All of these makers have produced violins with a powerful, round, and human like voice”. Frazier, *op. cit.*, 57.

355 “Normally, it was observed that only the ‘G’ form of Stradivari produced the best violins”. *Ibidem.*, p. 58.

356 “Contreras’ instruments are typically large in form. Stradivari’s ‘Grand’ model, used extensively through his mature ‘Golden Period’ can be traced from the surviving from marked ‘G’ by the master himself. It is significantly longer and broader than previous Cremonese patterns, and development of the earlier ‘Long Pattern’ Stradivari developed and abandoned earlier, between 1690 and 1700. This seems only to have been a starting point for Contreras, but certainly an inspiration”. Dilworth, “Working Methods...”, p. 382.

357 Las medidas de este modelo “B”. Denis, *op. cit.*, p. 214. El modelo “G”. Ms n° 49 está construido a partir de la misma base proporcional que PG. *Ibidem.*, p. 213.

358 Diferentes medidas conservadas del diapasón, los puentes y cordales de los modelos “B” y “G”. Pollens, *op.cit.*, Cap. 4. También sobre el mango, el puente y la voluta. Mosconi y Torresani, *op.cit.*, pp. 55, 74 y 76; respectivamente. El violín Stradivari “ex Joachim” (1715). Algunos ejemplares extraordinarios llevan la denominación de los músicos que los han tocado. El “Mesías” (356 mm) y el “Lady Blunt” (357 mm), el “Ernst” (354 mm), el “Alard” (356 mm) y el “Viotti-Bruce” (358 mm). “The varnish of ‘Le Messie’ and The ‘Lady Blunt’ are in particularly mint condition and it is interesting to note that even in the nineteenth



Figura 35. Tapa armónica y fondo. Violín. José Contreras, "El Granadino", 176[3]. © Colección privada

La apuesta de Contreras por escoger este modelo seguramente no fue aleatoria. Durante su etapa constructiva realizó pruebas en su taller donde pudo obtener buenos resultados con este modelo u otros vinculados a esta forma grande considerada por Cozio de Salabue como la que mejores instrumentos produce<sup>359</sup>.

century the great French maker Jean-Baptiste Vuillaume found it hard to sell new-looking instruments until after he had brought 'Le Messie' to Paris". Beare, Ch. y P.; Chiesa y Whiteley, *op. cit.*, p. 44.

359 "Thus it is evident that only the form 'G' of Stradivari produces the best instruments, as I have proved". Además se incluyen los siguientes promedios de medidas tomadas de Hamma, Hill, Henley, Jalovec y Mökel entre 1667-1676: 35.23 cm (4)/1677-86: 35.44 cm (11)/1687-96: 35.82 cm (16)/1697-1706: 35.80 cm (19)/1707-1716: 35.68cm (38)/ 1717-1726: 35.69cm (12)/1727-1736: 35.70 cm (12). Dipper y Woodrow, *op. cit.*, p. 34, n.



Figura 36. Voluta. Violín. José Contreras, "El Granadino", 176[3]. © Colección privada

Algunas características generales de Contreras padre se sintetizan a continuación: estructura interna convencional, filetes marcados y maderas de gran calidad. En las tapas: arqueada variable, pero grosor graduado a la manera de Stradivari<sup>360</sup>, efes fuertemente inspiradas en Stradivari (espaciadas en anchura)<sup>361</sup>, volutas de gran personalidad y barniz de alta calidad.

En la actualidad destacan varios ejemplares fechados en 1767<sup>362</sup>, y otro violín de 176[3] que se encuentra modernizado para su práctica interpretativa<sup>363</sup>. Representa un modelo de construcción imitando a Stradivari, pero con bastante personalidad: maderas muy escogidas de pinabete y arce, filetes muy marcados y depurados, y efes ligeramente desplazadas hacia el cordal.

360 Medidas más específicas. Dilworth, "Working...", pp. 383- 384.

Sobre el arqueado y los grosores. Un estudio de Stradivari entre 93 ejemplares desde 1667 hasta 1716 concluye que el 36% fueron más altas que las traseras. El 12'9 % de los arqueados fueron de la misma altura. El 50'54% de las tapas traseras fueron más profundas que las tapas armónicas. Dipper y Woodrow, *op. cit.*, p. 30, n. Estas afirmaciones también constan en Cozio quien indica que Stradivari en 1600 utilizaba tres espesores para la tapa y en 1700 un solo espesor bastante delgado. Frazier, *op. cit.*, p. 63.

361 Sobre las efes, existen diferentes modelos, incluso, entre las propias escuelas o constructores, motivados por los modelos de los instrumentos y porque los diseños de las efes cambian la resonancia. En general Amati y Stradivari las hacían más largas en relación con el diseño del instrumento. Antonio hizo más bajos los agujeros de las efes de forma circular y de tamaño medio. Dipper y Woodrow, *op. cit.*, p. 30. Sobre la colocación de las efes, modelo "G". Pollens, *op. cit.*, p. 89.

362 Pozas, *op.cit.*, pp. 116-157.

363 Colección privada, Madrid.

Figura 37. Primer periodo. Medidas de instrumentos. José Contreras, "El Granadino", 1759-1765<sup>364</sup>

Violín	1759	1760	1762	176[3] <sup>365</sup>	1765
Longitud cuerpo	358 mm	357 mm	358 mm	360 mm	354 mm
Anch. Sup.	170 mm	168 mm	172 mm	168 mm	172 mm
Anch. Inf.	212 mm	208 mm	210 mm	207 mm	208 mm

Figura 38. Segundo periodo. Medidas de instrumentos. José Contreras, "El Granadino", 1767-1769

VIOLÍN	LONGITUD CUERPO	ANCH. SUP.	ANCH. INF.
1767 "The King"	359.5 mm	170 mm	208.5 mm
1767 "Yale"	360 mm	170 mm	207 mm
1767	359.5 mm	170 mm	209 mm
c. 1767 (i)	360.2 mm	171.2 mm	209.5 mm
c. 1767 (ii)	360 mm	170 mm	208 mm
c. 1767 (iii)	361mm	169 mm	209 mm
c. 1767 tamaño pequeño	345 mm	155 mm	194 mm
No datado	361 mm	169 mm	206 mm
1769	361.5 mm	174 mm	214 mm

364 Datos tomados para las medidas de los violines de los tres periodos. Pozas, *op. cit.*, pp. 76-93, pp. 110-169 y pp. 186-211.

Las medidas de violines y violoncellos Stradivari que pudieron circular en la sociedad madrileña incluida la Corte se adjuntan en el Ap. 15; algunos también se citan a lo largo del Cap. 4.

365 Posible fecha ante la dificultad de lectura del número.

Figura 39. Tercer periodo. Medidas de instrumentos. Taller padre e hijo, 1770-1790

Violín	1770 N° 1 Hijo	c. 1770 padre	1772	1773 N° 3 "Shlomo Mintz"	1790 ¿hijo o nieto?
Longitud cuerpo	358 mm	357.5 mm	354 mm	360 mm	356. 20 mm
Anch. Sup.	165 mm	170 mm	164 mm	172 mm	161.05 mm
Ancho Inf.	207 mm	208.5 mm	204 mm	213.4 mm	202. 58 mm

Los instrumentos de 1770 y 1790 se reconocen como auténticos del hijo, pero este último tiene una etiqueta original que no aporta más datos<sup>366</sup> y que quizá indique la participación del hijo de José Melitón (es decir, el nieto del Granadino); al igual que sucede entre él y su padre<sup>367</sup>. En todo caso este último periodo presenta elementos que ayudan a establecer nuevos planteamientos sobre el trabajo del hijo puesto que los documentos reflejan una compra importante de maderas y la construcción de arcos.

Sobre las medidas de los violines que se conservan hay que destacar que durante el primer periodo fueron más variables en el centro y en la anchura inferior. Al contrario, el segundo periodo se caracteriza por un mayor número de instrumentos y se amplían las medidas del centro y la anchura inferior en algún ejemplar (174 mm/214 mm). En el tercer periodo aparecen instrumentos del hijo y las medidas tienden a ser más estrechas entre las "C" y en la anchura inferior en algún instrumento.

366 Pozas, *op. cit.*, pp. 204 y 206 ("undated and unnumbered"); respectivamente.

367 "Hills refer to another problem a regarding chronology: the year given on a label is not always the date the instrument was made but may indicate the year it was sold". Kolneder, *op. cit.*, p. 137.

Figura 40. Violines. Síntesis de las medidas de los violines. Taller Contreras, 1759-1790

1º	357 (354 mm)-360 mm	168-172 mm	207-212 mm
2º	359.5 (345 mm)-361.5 mm	169 (155 mm)-174 mm	206-214 mm
3º	354 mm- 360 mm	164-172 mm	202.58-213.4 mm

Por tanto, las medidas de los modelos de Contreras, aunque claramente se inclinan hacia los modelos de Stradivari también muestran novedades en base a la experimentación. Diferentes lutieres a lo largo de la historia las han anotado, aunque hay que ser cautos por las manipulaciones que han sufrido sus instrumentos.

En cuanto a los violoncellos se observa la inspiración de dos modelos. El modelo de la foma “B” de Stradivari simboliza el ideal-clásico imitado por muchos constructores contemporáneos y posteriores<sup>368</sup>. En Contreras sus medidas se acercan a este modelo junto con el modelo “B Piccola”. Los violoncellos de Stradivari, The “Batta” (1714) y The “Bass of Spain” (1713) fueron modelos de inspiración para Contreras<sup>369</sup>.

B piccola	Forma B
745 mm	c. 758 mm
322 mm	c. 342 mm
416 mm	c. 437 mm

368 Los bajos de violón de Stradivari que se conservan en estado original son “El Medici” (1690) y “El Servais” (1701) con medidas de 792 mm y 782 mm; respectivamente.

369 Violoncello, 1746. “It is clearly based on the ‘B Piccola’ model which Stradivari introduced in 1727, a shortened and narrowed version of his earlier ‘B’ model”. Pozas, *op.cit.*, p. 52.

Figura 41. Medidas de violoncellos José Contreras, “El Granadino”, 1746-1769<sup>370</sup>

VIOLONCELLO	1746 “EX- GREENH OUSE”	1756 “JULLIA RD”	1762	1764 “EX- TORTELIE R”	1769	c. 1769
Longitud cuerpo	749 mm	755 mm	767 mm	763 mm	761 mm	756 mm
Anch. Sup.	323 mm	335 mm	345 mm	340 mm	342 mm	338 mm
Anch. Inf.	435 mm	436 mm	441 mm	435 mm	440 mm	427 mm

A modo de síntesis se incluye el siguiente gráfico con una producción mucho más elevada a finales de la década de los años sesenta seguramente por una mayor participación del hijo en el taller del padre hasta que comienza a numerar su primer ejemplar en 1770.

Figura 42. Número de violines y violoncellos 1744-1790. Taller Contreras padre e hijo<sup>371</sup>



○ Número de ejemplares por año

370 *Ibidem*, pp. 52-65, pp. 94-107 y pp. 170-183.

371 Un total de 27 instrumentos, además de otro con una mezcla de elementos que también se le relaciona con Silverio Ortega (comunicación personal Charles Beare Ltd.), y la guitarra nº 8, 1779 que se analiza más adelante (ambos no incluidos en el gráfico).

### 2.2.2.1. Las etiquetas.

En los instrumentos del taller de los Contreras se distinguen varias etiquetas originales, cambiadas y /o manipuladas<sup>372</sup>. Una de las aportaciones para esta tesis reside en la inclusión de otras procedentes de dos ejemplares extraordinarios desconocidos, un violín de 1763 de José Contreras padre y una guitarra nº 8 de 1779 del hijo. Del conjunto de todas las etiquetas se deduce lo siguiente:

Etiquetas con marco decorativo sencillo de líneas rectas y semicirculares alrededor del texto entre las que se diferencian dos tipos:

Etiquetas con el nombre latinizado<sup>373</sup>. Entre 1744 y 1762 se conservan varias etiquetas de José Contreras, aunque su nombre en nominativo (“Josephus”) en lugar de acusativo (“Josephum”). Desde 1762, aparece José en acusativo<sup>374</sup>: “Matriti, per Granatensem,/ Josephum Contreras. Anno 17(62)” ; y esta misma etiqueta aparece en el bello ejemplar citado de 176[3] aunque una parte presenta dificultad para su lectura<sup>375</sup>.



Figura 43. Etiqueta. Violín Contreras 176[3], “El Granadino”.  
© Colección privada

Etiquetas con decoración vegetal. En la bibliografía antigua se informa de un ejemplar de 1760<sup>376</sup> y con esta etiqueta también se encuentra un violín de 1767<sup>377</sup>. Además, este tipo de etiquetas son muy parecidas a las que llevan

372 “The Italians themselves were among the earliest to commence the practice of falsifying labels”. Hill (reimp.), *op. cit.*, p. 211.

373 Muy utilizado por otros constructores como los italianos. Kolneder, *op. cit.*, p. 121.

374 Fonseca, “Two lines...”, p. 22.

375 En el interior del ejemplar aparecen dos etiquetas, una original de Contreras y otra de Diego Sánchez quien lo reparó en 1876.

376 Henley, *op. cit.*, p. 254.

377 Fonseca, “Two lines...”, p. 22.

los violines nº 1 y nº 6 del hijo<sup>378</sup>; e incluso la guitarra nº 8 de 1779. En ellas el texto deja constancia de la relación filial “Matriti, per filium Grana-/tensis, J[ose]ph[u]m de Contreras[.]/ Anno 1770 Num. 1”.



Figura 44. Etiqueta decorativa. Guitarra José Melitón Contreras, 1779, nº 8. © Colección privada

Esta idea más decorativa pudo ser motivada por una necesidad de mostrar algo diferente a otros clientes importantes. De hecho, se detecta un cambio en la impresión de estas quizá por una mayor implicación del hijo en el taller con su padre (como se aprecia en la etiqueta de algún ejemplar de 1767). Solo se

conocen dos ejemplares del hijo y ambos aparecen con esta preciosa etiqueta. Por tanto, es posible que en los violines del padre (con esta misma etiqueta) también participara el hijo. En esta dirección habría que ser prudentes a la hora de evaluar el trabajo del hijo del que hasta la fecha apenas se verifican un par de ejemplares.

#### 2.2.2.2. Las técnicas dendrocronológicas<sup>379</sup>.

Este tipo de análisis aporta información esencial para la datación y las vías de comercialización de las maderas. Por ejemplo, se sabe que la madera que se utilizaba en Inglaterra en el siglo XVIII se relacionaba estrechamente con Alemania, Mittenwald, Venezia y Cremona. Los últimos estudios afirman que la madera de abeto utilizada por Contreras proviene de los mismos árboles que

378 El violín nº 6 presenta elementos constructivos muy marcados que han hecho que los expertos piensen en la autoría del padre. Pozas, *op. cit.*, p. 198.

379 Los resultados de las técnicas dendrocronológicas pueden consultarse en cada una de las fichas individuales de la publicación de Jorge Pozas (2014). Sobre este tema hay que ser especialmente cautos porque se trata de una disciplina sujeta todavía a la interpretación de los expertos. Por ejemplo, Stewart Pollens, Peter Klein, John Tophman y Dereck McCKormick explican uno de los casos de mayor controversia de Stradivari, The “Messiah”. Faber, *Stradivari’s Genius*, Cap. 1.

nutrían los talleres italianos<sup>380</sup>. Tales estudios llegan hasta tal punto que afirman que una tapa de un violín de J. Contreras y otra de un Guarneri del Gesù (“Ole Bull” de 1744) proceden del mismo árbol<sup>381</sup>. Por tanto, este tipo de pruebas muestran cierto paralelismo en sus métodos y materiales que necesitan más aportaciones en esta dirección.

Ante la necesidad de cotejar datos de maderas en el caso de España hay que tener en cuenta que su base se encuentra bastante incompleta y la especie *Picea Abies* y el Abeto Noruego de los Alpes o el Norte de Europa no se localizan normalmente en el Sur de los Pirineos.

Las afirmaciones se sintetizan en<sup>382</sup>:

1. El uso de la especie Alpine spruce para la tabla armónica fue evidente.
2. Los instrumentos de Contreras tienen maderas de diferentes árboles, pero siempre mostrando una fuerte relación con la madera usada en Italia.
3. La comparación de cuatro violines permite afirmar que proceden del mismo tronco de madera: Sanctus Serafin, José Contreras c. 1767 (III), Guarneri “Ole Bull” y Guarneri del Gesù c. 1742-44.

Por tanto, parece que las maderas que utilizó Contreras se surtían de las mismas fuentes que los italianos cremoneses para la tabla armónica. El impacto que causó la construcción italiana fue seguramente lo que provocó la búsqueda de

380 “It appears that Contreras obtained his wood from exactly the same source of tone wood used in the making of many important Italian instruments, and more specifically those made in the first half of the eighteenth century”. Ratcliff, “A Dendrochronological Evaluation of Classical Spanish Instruments”, p. 389.

381 “(...) two-piece belly of the Contreras was an almost perfect match with the treble side of one of the world’s most famous cremonese violins”. Además, véase Tabla. *Ibidem*, pp. 389-390.

382 “What is clear, however, is that he doesn’t appear to have made any instrument bellies using a species other than Alpine spruce”; “The remaining instruments were made of wood from separate trees, of different ages but always showing this strong relationship with wood used in Italy” y “(...) the obvious similarities lead us to conclude that the four wedges of wood in question are all likely to have originated within a single log”. *Ibidem*, pp. 390-391.

materiales similares para imitar sus instrumentos. Los ejemplares de esta escuela comienzan a comercializarse a finales del siglo XVII inundando progresivamente el siglo XVIII. Muchos de sus seguidores no estudiaron con ellos, pero al igual que en el contexto madrileño los instrumentos que circularon por sus manos formaron parte de su proceso de aprendizaje. Estos y otros paralelismos con los lutieres italianos, así como el estilo de Contreras han motivado confusiones y por supuesto altas apreciaciones a lo largo de la historia hacia un trabajo excepcional en el campo de la lutería antigua.

#### 2.2.2.3. Ejemplares mixtos: Stradivari/ Contreras.

Las cuentas localizadas del trabajo de Contreras, “El Granadino” no detallan las intervenciones de los instrumentos y su estilo constructivo se debe evaluar por los ejemplares que se conservan. En el análisis visual se sabe que sustituyeron la tapa original y estas actividades fueron más comunes que en la actualidad. Un ejemplo que se conoce: el Stradivari, The “Royal Spanish”<sup>383</sup>.

383 Medidas: 357 mm; 167 mm, 113 mm, 205 mm. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Royal Spanish, 1730* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=49637>>



Figura 45. Tapa armónica y fondo. Violín Stradivari/ Contreras, The "Royal Spanish", 1730. © Tarisio

De este ejemplar se conoce una carta de Wurlitzer del 19 de noviembre de 1960 en la que se confirman los datos que también se pueden leer en la etiqueta. Las indicaciones del taller Wurlitzer aportan principalmente la fecha y la calidad sobre la realización de la tapa. La sustitución de la voluta (y su construcción por parte de Silverio Ortega) seguramente fue consecuencia de la modernización llevada a cabo en los instrumentos de arco hasta ca. 1800. Junto a este ejemplar probablemente otro Stradivari de 1720 también conserve la voluta de Ortega<sup>384</sup>.

384 Landon, *op. cit.*, p. 409.

Este procedimiento de cambiar las tapas de los violines y los violoncellos en el siglo XVIII se convirtió en un relevo natural heredado de la tradición de los talleres anteriores ligado al cambio de las tapas de otros instrumentos de cuerda como las guitarras, las violas da gamba, los laúdes y otros instrumentos<sup>385</sup>. En este sentido los violeros madrileños continuaron con la tradición gremial anterior haciendo nuevas tapas a los instrumentos que las necesitaron<sup>386</sup>. Otro ejemplo de este tipo de intervenciones fue el violoncello The “Amaryllis Fleming” en el que la tabla armónica y la cabeza fueron sustituidas por parte de Contreras<sup>387</sup>.



Por tanto, estas intervenciones muestran una forma de reparar la tapa heredada por lo menos del siglo XVII; quizá debido al fino grosor con el que fueron construidos algunos instrumentos.

Figura 46. Tapa armónica y fondo. Violoncello Stradivari/Contreras, The “Amaryllis Fleming”, 1717. © Tarisio

385 “We should bear in mind that the reason why so many instruments needed to be restored in such a drastic manner was possibly related to problems of climate, and specifically the general humidity”. *Ibidem*.

386 González (coord.), *Estudios...*, p. 178.

387 Medidas: 757 mm; 342 mm, 238 mm, 438 mm. Tarisio Fine instruments and bows. *Stradivari, The Amaryllis Fleming, 1717* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-VII-2016]. Disponible en <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=15573>>

## 2.3. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS (1741-1791): UN VIOLERO DESCONOCIDO.

Las cuentas de la familia Contreras en la Corte de Carlos IV son escuetas al contrario que ocurre con las fuentes de Francisco Gand o la familia Assensio/Ortega. Si bien algunas cuentas de José Melitón aportan materiales y medidas para construir arcos debido a las responsabilidades que fue adquiriendo al encontrarse su padre enfermo ca. 1777.

En cuanto a los instrumentos apenas se reconocen unos cuantos ejemplares suyos quizá porque se dedicó a terminar los del padre o porque todavía hoy no se han identificado.

### 2.3.1. LOS BARNICES DE LOS INSTRUMENTOS DE ARCO<sup>388</sup>.

Los barnices son un tipo de materia líquida que se utilizaba con función protectora y decorativa. El barniz se considera uno de los materiales de importancia capital en el campo de los instrumentos musicales. En el ámbito de las técnicas artísticas y la restauración se dan numerosas similitudes, motivo por el cual el barniz debe ser considerado como parte integrante del ejemplar.

Existen diferentes tipos de barnices: barnices al aceite, barnices mixtos, y barnices de espíritu, con más o menos variaciones<sup>389</sup>. Este tipo de barnices se denominan *Spíritu* en italiano; y en relación con los barnices de Cremona las

388 Una fuente interesante que puede ser útil en estudios posteriores sobre los barnices de otros constructores proviene del sobrino de Stradivari, el *aromatori* Valeriano Mescheri. Pollens, *op.cit.*, pp. 264-268.

389 Carramiñana, G. *Historia de los barnices para instrumentos de cuerda frotada* [en línea]. Tesis de Máster, Universidad politécnica de Valencia. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/11771/Historiadelosbarnicesparainstrumentosdecuerdafrotada\\_Estadodelarteyreflexiones.pdf?sequence=1](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/11771/Historiadelosbarnicesparainstrumentosdecuerdafrotada_Estadodelarteyreflexiones.pdf?sequence=1)>

La colaboración por parte de Guadalupe Carramiñana y de M<sup>a</sup> Antonia Zalbidea (Profesora de la Universidad politécnica de Valencia (Dpto. de Conservación y Restauración de bienes culturales) han esclarecido dudas sobre el tipo de barnices y el procedimiento para elaborarlos, incluido el desconocido término “tripal” de las fuentes de José Melitón Contreras.

últimas investigaciones indican que estos fueron muy conocidos en Europa en los siglos XVIII y XIX<sup>390</sup>.

En el caso de los barnices del taller Contreras, se ha localizado una cuenta manuscrita de José Contreras hijo en la que se detallan ingredientes para elaborarlos<sup>391</sup>. La importancia de este documento radica en que no se conoce ninguna receta directa de los lutieres cremoneses (ni de los españoles) y la posibilidad de manejar, mezclar y ensayar con estos ingredientes parece más que plausible. Los materiales detallados ayudan a entender mejor el proceso de barnizado llegando a confirmar que los que sobresalen son aquellos utilizados para los barnices de alcohol: “un palo de azufaifo”, “una libra de goma laca”, “una onza de azafrán”, “una libra de piedra pómez”, “cuatro onzas de tripal” y “cuatro onzas de sangre de drago fina”, además de 22 pinceles para la aplicación y acabado de violines de reciente construcción. De todos ellos aparece uno desconocido por los lutieres, el “tripal”, del que a continuación se incluye el origen y el material del que se trata, así como su función.

390 “Most recent research shows that the varnishes most probably used by the Cremonese are very common throughout Europe, and used ingredients shared by all artists and woodworkers of the seventeenth and eighteenth centuries”. Dilworth, “Working Methods...”, p. 379.

391 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 24.2 (Ap. 16.10).

La libra castellana equivalía a 16 onzas castellanas, 460.093 gramos. Una onza castellana: 28.755 gramos.

Cuenta de lo q.<sup>e</sup> reaganado de orden de  
Principe. N. S.

Sumexam. <sup>te</sup> catorze tapas de biolin a 5 x cada una . . . . .	8240
Mas un palo de Azofaifo . . . . .	8120
Mas una libra de goma laca para barnices . . . . .	8042
Mas una onza de Azafran . . . . .	8008
Mas 22 pinceles . . . . .	8020
Mas una libra de piedra pomez . . . . .	8002
Mas 4 onzas de tripul . . . . .	8004
Mas 4 onzas de Sangre de dragón fina . . . . .	8016
	<hr/> 422

S. J. y 104

Figura 47. AGP. Cuenta de barnices, 1779. José Melitón Contreras. © Patrimonio Nacional

La goma laca fue el material más empleado para realizar este tipo de barnices, pero además se utilizan otros materiales como: sandárac, elemí, benjuí, almáciga y propóleo.

Los barnices al alcohol tienen ventajas con los tintes (naturales o sintéticos) a la hora de mantener

la transparencia de estos. Sus recetas son más sencillas de preparar que las de los barnices de aceite, pero, más complicada su aplicación ya que el alcohol se evapora rápidamente y el tiempo en que se puede trabajar el barniz es reducido. Este tipo de aplicación requiere muchos retoques de color, y de aplicación (muchas capas); obteniendo un resultado final entre uno y otro muy diferente.

En cuanto a la Sangre de Dragón y el Azafrán, estos son colorantes utilizados junto con la goma laca para la realización de barnices coloreados y dan otra apariencia dependiendo de su proporción como ocurre en los violines de Contreras, seguramente por la manipulación y paso del tiempo<sup>392</sup>. El material

392 Acerca de estos ingredientes. "If they were used, the intended color effect must have been different to one we have in front of us today". Brandmair, "Scientific Varnish Research on Instruments by Spanish Makers. Some Case Studies", p. 407.

desconocido que se detalla en la fuente como “tripal” ha sido consultado con especialistas en Madrid sin poder obtener ninguna conclusión<sup>393</sup>. En un principio se pensó que se trataba de un material formado por trípoli y copal pero tampoco convenció la fusión del término o los usos de estos materiales<sup>394</sup>. Otra opción plausible sería el uso de tripal (como denominación del árbol y la madera en Chiapas) como secreción ya que comparte la misma denominación<sup>395</sup>. En la actualidad este tipo de materiales se sigue utilizando en medicina natural y concretamente el tripal hace referencia a la secreción que se extrae de un tipo de acacia: *Lysiloma acapulcensis*. *Tepehuaje*<sup>396</sup>. La presencia de este material (y su posible uso en los barnices de alcohol) junto con la misma cantidad de Sangre de Dragón quizá fue porque Contreras lo mezclaba con goma laca para dar color al instrumento, al igual que otros colorantes.

393 Riesgo, Manuel. S.A., *Productos* [en línea]. Manuel Riesgo, 2015. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://manuelriesgo.com/>>

394 Sobre el trípoli hay que señalar que se utilizaba para pulir (y limpiar) el diapasón y el cordal: “For the fingerboard and tailpiece use the same powder, preceded by water followed by a little oil and Tripoli powder (...)”. Sobre el copal: en el siguiente recibo sobre barnices que reproduce Cozio: “(...) the composition of this varnish is as follows: Take gum lac 2 oncie, yellow copal 2 oncie, gamboge 2 oncie, dragons’ blood in tears grains, Saffrom half a dram and spirits of wine 14 oncie (...)”. Dipper y Woodrow, *op. cit.*, p. 50 y p. 74; respectivamente.

Además, sobre el copal: Cantelli, G. *Tratado de Barnices y Charole* [en línea]. Joseph Estevan Doiz, Valencia 1735, Herederos de Martínez, Pamplona, 1755, p. 24. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <[http://books.google.it/books?id=CU1QIgWrxgIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_slider\\_thumb#v=onepage&q&f=false](http://books.google.it/books?id=CU1QIgWrxgIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q&f=false)>

395 En comunicación personal M<sup>a</sup> Antonia Zalbaidea y Guadalupe Carramiñana proporcionaron estas vías de investigación. Grandtner, Elsevier's Dictionary of Trees, *Lysiloma acapulcensis tripal* [en línea]. Vol. 1, 2005, p. 495. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en:

<[https://books.google.es/books?id=yjc5ZYWtkNAC&pg=PA495&lpg=PA495&dq=Lysiloma+acapulcensis+tripal&source=bl&ots=89OuRhnbao&sig=kbfn6ZW\\_bgEmdeZYhQNEML577yA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiFup29tbnNAhUHtBoKHYPBeYQ6AEIOzAL#v=onepage&q=Lysiloma%20acapulcensis%20tripal&f=false](https://books.google.es/books?id=yjc5ZYWtkNAC&pg=PA495&lpg=PA495&dq=Lysiloma+acapulcensis+tripal&source=bl&ots=89OuRhnbao&sig=kbfn6ZW_bgEmdeZYhQNEML577yA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiFup29tbnNAhUHtBoKHYPBeYQ6AEIOzAL#v=onepage&q=Lysiloma%20acapulcensis%20tripal&f=false)>

396 Forma parte de la vegetación primaria de la selva baja caducifolia, encontrándose también en la zona de transición con el bosque de encinos. Se distribuye en zonas con clima cálido (Aw), semicálido (A(C)w) y semitemplado ((A)(C)w) en altitudes que van de los 800 a 2200 msnm; con litologías de toba y brecha volcánica, yesos, calizas y lutitas. Especies forestales. *Zona Centro-Xalapa* [en línea]. Zona Centro-Xalapa, s.f. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://www.verarboles.com/Tepehuaje/tepehuaje.html>>

Por otro lado, ninguno de los componentes de esta fuente se ha detectado en el análisis de los barnices cremoneses<sup>397</sup>. Esto puede ser debido a diferencias procedimentales entre las escuelas, a la pérdida de barniz en algunos instrumentos o a la necesidad de analizar más ejemplares de este taller<sup>398</sup>.

En este caso la factura de los barnices citada y el estudio de estos (en algunos instrumentos españoles) presentan distintas composiciones en relación con la escuela cremonesa:

- a) En los resultados estratográficos: el examen de radiación UV (barniz de diferentes tonalidades anaranjadas) siempre contiene un alto porcentaje de color y tonos amarronados.
- b) El instrumento de infrarrojos de Fourier detecta goma laca naranja como principal componente.

Las medidas del análisis de fluorescencia revelan elementos como Aluminio, Silicio, Azufre, Potasio, Calcio, Hierro y Cobalto en el barniz. En la madera se detectan los principales componentes inorgánicos como el Potasio y el Calcio. Las conclusiones recogen la necesidad de hacer más estudios sobre la escuela española, aunque se adelantan en afirmar que la superficie de la madera de Contreras, Guillamí y el violín pochette son similares a los ejemplos cremoneses (con la excepción del Ortega). En la técnica básica del barniz clásico cremonés se aprecian cambios en el material porque mientras el barniz cremonés está basado

397 “Significantly, none of these specific substances has so far been found in analyses of cremonese varnishes, which generally seem to be combinations of linseed or walnut oil with sandarac, mastic and others conifer resins”. Dilworth, “Working methods...”, p. 384.

398 El método utilizado abarca instrumentos de radiación UV, secciones transversales y otros procedimientos como FTIR (Tecnología de infrarrojos de Fourier) y ED (microanálisis de dispersión de energías de rayos X). Se trata de cuatro violines de Contreras (1767), uno del hijo (1770), otro de Silverio Ortega (1798), dos instrumentos de Joan Guillamí I (violín no datado y violoncello de 1746), Joan Guillamí II (c. 1780), y el pochette de Salvador Bofill (1735).

La mayoría de los ejemplares tienen retoques o modificaciones. Brandmair, *op. cit.*, pp. 393-407.

en resinas diterpenoides con un aceite seco como aglutinante orgánico, el barniz de los instrumentos españoles examinados está compuesto principalmente por goma laca y *Spiritu* (barniz de alcohol) como disolvente<sup>399</sup>.

Un par de tratados destacados sobre barnices del siglo XVIII fueron el de Filippo Bonanni (*Trattato sopra la vernice detta comunemente ciñese*, 1720) y el Jean Félix Watin (*L'Art du Peintre, Doreur, Vernisseur*, 1776)<sup>400</sup>. Otros citados por Cozio anteriores a 1800 fueron los manuscritos de Theopharastus, *Secreti diversi* y el libro de Fioravanti. Incluso en opinión de Cozio el primer barniz fue de aceite, aunque la indicación “ad oglio” permite varias interpretaciones: barniz con añadidos de aceite, barniz incorporado con aceite o barniz disuelto en aceite<sup>401</sup>. Sobre el uso de este tipo de barnices, otro lutier contemporáneo G. A. Marchi refuerza el uso del barniz de espíritu ya que este proporciona un tono humano y un rico carácter<sup>402</sup>.

Continuando con los barnices de alcohol de Stradivari, Cozio de Salabue incluye una carta del Padre Gaetano Pésico de Cremona quien recibió la siguiente receta del Conde Maggi. De esta carta le proporcionó una copia al taller de los Mantegazza<sup>403</sup>:

399 Sobre Contreras: “(...) an additional small quantity of a drying oil (probably linseed oil) and inorganic components”. Brandmair, *op. cit.*, p. 407.

400 Este manual fue apreciado durante decenios por artistas, artesanos, fabricantes, y a su vez fue citado por Diderot y D’Alembert en su famosa *Encyclopedie Methodique ou Dictionnaire raisonné des sciences, des Arts et des Meétier*. París, 1751. En esta obra también se incluyen una serie de definiciones y láminas de interés sobre la lutería de mediados del siglo XVIII. Especialmente las planchas dedicadas a reproducir el taller de un lutier con todas sus herramientas y utensilios. Planchas XVIII, XII y XIII.

401 “The letter of Count Cozio to Count Maggi at the beginning of this book is most interesting in relation to the varnish receipts and gives us an insight into the search and tells us that in Count Cozio’s opinion the first varnish of A. Stradivari was made with oil”. Dipper y Woodrow, *op. cit.*, p. 74.

402 “Other people believe the good quality of instruments is only to be attributes to the oil varnish used in those days – today we use spirit varnish-because it keeps the wood softer and gives the tone human and rich character”. Regazzi, *Il manuscrito liutario di G. A. Marchi*, p. 94.

403 Frazier, *op. cit.*, pp. 79- 80.

4 ounce of shellac, 4 ounce of sandarac, 4 ounce of mastic (in drops), 40 [...] of dragon's blood, ½ of purified alcohol. After the solution has been heated, add 4 ounce of fine Venetian turpentine. Then filter it all through a fine linen cloth. The Mantegazza violin making brothers say that for the alcohol varnish to stay one color (above all, on the spruce top where the tender grain is more absorbent), it is necessary to first pass over the instrument with a coat of watered-down glue. This is done after the instrument is well cleaned and also when the oil varnish is used.

Estos constructores, los Mantegazza afirman que para crear un barniz de alcohol de color rojo como Stradivari se debe poner azafrán con goma laca<sup>404</sup>. Asimismo, con Stradivari, el barniz de espíritu de vino o por lo menos de goma fue primero disuelto en alcohol purificado (de vino)<sup>405</sup>.

Por tanto, resulta difícil reconocer el tipo de barniz de la escuela Cremonesa y su relación con la española. Pero, en la actualidad, desde más de una década (en el 2002) en el museo de la música de París (*Cité de la musique*) han establecido una metodología experimental optimizada para el estudio de los barnices de instrumentos antiguos. Esta investigación comprende una quincena de técnicas de observación (microscopías y tomografías) y de análisis (cromatografía y espectrometría) con el objetivo fundamental de buscar el barniz original. Esta metodología se aplicó al análisis de barnices de más de sesenta violines, violas y laúdes realizados en los principales centros de fabricación instrumental en Europa entre los siglos XVI-XVIII.

En relación con este museo y este proceso se conocen datos conclusivos más cercanos sobre cuatro violines de Stradivari y una cabeza de viola de amor (fechados todos los ejemplares entre 1694-1724)<sup>406</sup>. Son los siguientes:

404 Los hermanos Carlo, Pietro Giovanni y Francesco Mantegazza, lutieres en Milán desde ca. 1760- ca. 1824 se asociaron con Salabue en 1776. El más conocido fue Pietro Giovanni Mantegazza alumno de Carlo Ferdinando Landolfi; hicieron excelentes violines a la manera de Amati y hacia 1790 violas contralto al estilo de Amati.

405 "The Mantegazzas affirm as well that all of the red varnish on the instruments, also those of Stradivari, was spirit varnish or at least the gums were first dissolved in well purified alcohol (of wine), as in no case does oil dissolve the shellac". Frazier, *op.cit.*, p. 80.

406 Jean Philippe Echard abordó el estudio sobre los barnices italianos en una ponencia en Madrid: "El barniz de los violines italiano, historia de un mito" (Actas en proceso de prensa), *Instrumenta II*, Madrid, 2013.

- a) Estos barnices presentan estructuras y composiciones muy similares; una espesura que no sobrepasa cuatro centésimas de milímetro.
- b) El estrato subyacente impregna las primeras celdas de la madera y es puramente orgánico, a base de un aceite secativo, probablemente de lino o de nueces.
- c) El segundo estrato. Es una mezcla de aceite secativo y de una resina vegetal de conífera de las Pináceas y puede contener pigmentos rojos. Aunque este barniz no parece ser específico de A. Stradivari se ha identificado la mezcla aceite y resina de pinácea sobre la gran mayoría de instrumentos estudiados y en las fuentes contemporáneas esta es la receta más citada de la que se conoce las máximas variaciones. Por tanto, la diferencia puede estar en los pigmentos que se incorporaron.
- d) La búsqueda en archivos, según expone Echard, en Venecia por Pier Luigi Polato afirma que los instrumentos podían ser coloreados desde finales del siglo XVI. La relación con la técnica de los glacis en pintura es similar<sup>407</sup>, de hecho, pintores y lutieres tenían relaciones profesionales. Lorenzo de Pavia, lutier de Isabella d'Este proporcionó barniz a Andrea Mantegna.
- e) Parece que podemos hablar de "barnices clásicos", y diferentes de uno u otro lutier como Andrea Amati y Nicolò Gagliano. Por tanto, en contraposición de la representación idealizada de Stradivari, el barniz puede resultar un procedimiento más sencillo que expresaría la habilidad de varias generaciones con cierta sensibilidad estética.

Este estudio concluyó con la importancia sobre los pigmentos en Stradivari, la habilidad propia de los lutieres y la sensibilidad estética de los mismos para "saber barnizar". El conocimiento de los barnices (con numerosos interrogantes),

407 El glacis es una fina capa de pintura transparente superpuesta a una capa de pintura más gruesa, y una de las variantes más refinadas de las veladuras.

al igual que otras materias relativamente jóvenes en el estudio de la lutería se encuentra en proceso de investigación<sup>408</sup>.

### 2.3.2. LA GUITARRA CONSERVADA N° 8 (1779)<sup>409</sup>.

En el siglo XVIII aparecen algunas innovaciones en la morfología del instrumento y junto con Granada, los centros más importantes de Andalucía fueron Cádiz y Sevilla<sup>410</sup>. A través del Catastro de la Ensenada, se detecta una actividad incesante de los músicos y constructores de instrumentos en Granada y Sevilla durante la primera mitad del siglo XVIII<sup>411</sup>. Estos datos indican la activa situación en la que pudo formarse Contreras padre antes de llegar a Madrid, centro imprescindible de la guitarrería en esta época.

A mediados del siglo XVIII la guitarra que alcanzó más popularidad fue la de seis órdenes, y esta última también se documenta en el taller de los Contreras. En 1760 en el *Diario de Madrid*<sup>412</sup>:

408 En la consulta online existe una amplísima bibliografía sobre el tema. El acceso a “vernix” de unas 400 recetas de barnices de tratados del siglo XVIII contiene un rico repertorio que existía para las disciplinas artísticas. Médiathèque. *Vernix* [en línea]. Médiathèque de la Cité de la Musique, s. f. [consulta 8-VIII-2016]. Disponible en: <[http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/clientbooklineCIMU/toolkit/p\\_requests/default-vernix.htm](http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/clientbooklineCIMU/toolkit/p_requests/default-vernix.htm)>

409 Se pueden consultar guitarras españolas del siglo XVIII. MIMO, *guitar* [en línea]. Museums, s.f. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <[Algunas de las guitarras más destacadas son: Francisco Sanguino Sevilla, ca. 1759. Museo de la Música de Barcelona, n° 84; Lorenzo Alonso, Madrid, 1786. Colección privada y Josef Benedid, Cádiz 1794. Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Santuarias “González Martí”, Valencia, n° inventario 3/87.](http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?instance=MIMO&SC=DEFAULT&QUERY=guitarra#/Detail/(query:(Id:'8_OFFSET_0',Index:9,NBResults:100,SearchQuery:(FacetFilter:'%7B%22_36%22:%22LEXICON_00003224%22,%22_38%22:%222510769%22%7D',ForceSearch:!t,Page:0,QueryString:guitarra,ResultSize:12,ScenarioCode:DEFAULT,SearchLabel:',SortField:Author_sort,SortOrder:0,TemplateParams:(Scenario:',Scope:',Size:!\n,Source:',Support:'))))></a></p>
</div>
<div data-bbox=)

410 El único ejemplar de guitarra granadina anterior a 1803 conservada es la guitarra-salterio de seis órdenes que construyó Rafael Vallejo en Baza (Granada entre 1789-1792) para el monarca español Carlos IV. En la actualidad este ejemplar se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres.

411 Ruiz, *op. cit.*, pp. 145-156.

412 Acker, *op. cit.*, p. 28.

3-6-1760. En la calle de Atocha, casa del Granadino, se vende una vihuela de seis órdenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar, asimismo, un violín, y todo se dará con equidad.



Figura 48. Clavijero, tapa y fondo. Guitarra José Melitón Contreras nº 8, 1779.  
© Colección privada

En el taller de los Contreras se construyeron también guitarras tanto por parte del padre (como ya se ha citado) como por parte del hijo<sup>413</sup>. En la actualidad, de José Melitón se conserva una en una colección privada. En la etiqueta se puede leer<sup>414</sup>: Matriti per filium Granatensis J[ose]ph[u]m de Contreras / Anno 17 (79), Num. (8).

413 Otros como Sanguino (guitarrero) también construyeron violoncellos. Romanillos y Harris, *The vihuela de mano and...*, p. 378.

414 *Ibidem*, p. 87.

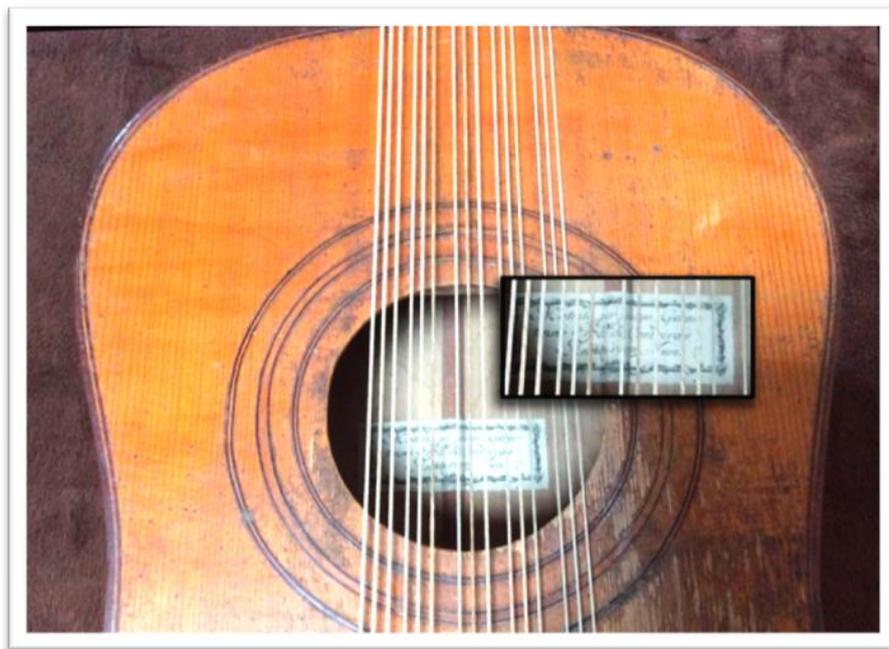


Figura 49. Oído. Guitarra José Melitón Contreras nº 8, 1779. © Colección privada

La guitarra se encuentra en buen estado de conservación y está acompañada por su estuche original construido en madera con forro verde en el interior<sup>415</sup>. El exterior es de papel fuerte y está sujeto por tachuelas. El resultado es un conjunto bastante pesado que comparte características que se conocen con otras cajas de la época.

La guitarra tiene cinco órdenes de tres cuerdas (una rareza en España que quizás tenga influencia portuguesa)<sup>416</sup> y 8 marcas de trastes, aunque solo quedan cuatro originales. El mástil encaja con el diapasón en forma triangular y presenta 4 costillas o duelas por detrás. En el interior los contraaros funcionan como refuerzo y se observa una bella etiqueta parecida a la de los violines de 1767 de

415 En la actualidad se conservan cinco guitarras de Stradivari y algunos fragmentos de otras. Estos instrumentos emplearon las maderas que se utilizan en la construcción de los instrumentos de la familia del violín: tapas de abeto con rosetas de pergamino y madera, aros, fondo y mástil de arce rizado, ébano para el diapasón e incrustaciones de marfil. Medidas de las guitarras de Stradivari. Pollens, *op.cit.*, p. 214.

National Music Museum. University of South Dakota. *The Rawlins Stradivari Guitar, 1730* [en línea]. National Music Museum, 1996-2014. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://collections.nmmusd.org/PluckedStrings/Guitars/Stradivari/StradGuitar.html>>

416 Comunicación personal José Luis Romanillos.

Contreras, “El Granadino” y el nº 1, 1770 del hijo. La tapa interior trasera presenta dos refuerzos horizontales y otra barra vertical armónica. En la superior dos barras armónicas a cada lado del oído y seguramente otra debajo del puente. Los filetes rodean las tapas y tiene tres círculos de varios grosores como la roseta de las guitarras barrocas.

Figura 50. Medidas de la guitarra José Melitón Contreras nº8, 1779<sup>417</sup>

467 mm	Grosor parte baja, 95 cm ancho
230 mm	Grosor parte superior, 9 cm
189 mm	Longitud caja sin nuez trasera, 42.7 cm
277 mm	Medio trasera, 19. cm
	Lóbulo inferior trasera, 28 cm
	Longitud vibrante, 66 mm
	Cabeza, longitud máxima desde cejilla hasta final 22.5 cm
	Ancho diapasón cejilla, 5 cm
	Ancho diapasón con la caja, 5.7 cm
	Oído, 7.8 cm

417 Otros datos sobre el ejemplar. Romanillos, *The vihuela...*, p. 87.



Figura 51. Interior y exterior de la caja de la guitarra José Melitón Contreras n° 8, 1779. © Colección privada

Por tanto, en la guitarra española los cambios se sintetizan en añadir un orden de cuerdas a finales de siglo XVIII y la conversión de los seis órdenes en seis cuerdas simples a principios del siglo XIX. En 1800 se conocen las guitarras de seis cuerdas, aunque las de seis órdenes perduran hasta ca. 1830. El baretaje en forma de abanico, el diapasón de resalte, y el puente que era un pequeño bloque

rectangular de madera se modifica para añadirle una cejuela creando tensión en las cuerdas; al igual que se modifica su plantilla y adornos<sup>418</sup>.

### 2.3.3. LA CONSTRUCCIÓN DE ARCOS.

Los trabajos de lutería también comprendían la construcción y reparación de arcos. La separación actual no existía (lutieres/ arqueteros) y los propios constructores de instrumentos también lo fueron de arcos. A partir de 1716 la influencia en la escuela italiana estuvo dominada por Veracini y posteriormente por Tartini coincidiendo con el periodo de oro de Stradivari. Entre 1740-1790 el arco fue más largo y ligero, curvo y más flexible; y la punta más estilizada.

418 Arriaga y Cristina, *La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950...*, pp. 75-78.

Este taller madrileño posiblemente imitó las últimas tendencias de este proceso ante las vinculaciones italianas de la corte madrileña. Se conserva un modelo de arco de aquel periodo que quizá formó parte de los instrumentos de la Corte de Carlos IV. A lo largo de la historia los expertos anotaron datos sobre su morfología<sup>419</sup>. Se trata de un arco atribuido al taller de Stradivari ca. 1700 que supuestamente acompañaba al quinteto decorado<sup>420</sup>. Estos elementos entre los que se encuentran los emblemas de Carlos IV rey (sube al trono en 1788) han de ser estudiados en profundidad ya que presentan cierta rudeza en su aspecto decorativo. El arco estuvo expuesto en la exposición de Cremona de 1987 por el 250 aniversario de la muerte de Stradivari.



Figura 52. Punta, nuez, iniciales y escudo Real Carlos IV. Arco atribuido al taller de Stradivari ca. 1700. © National Music Museum. University of South Dakota

419 Pollens, *op. cit.*, p. 133.

Saint-George afirma que acompañaba los instrumentos hechos por Stradivari para la corte española y aporta los siguientes datos sobre sus medidas. "Its length over all is 27 ½ in; the playing length of the hair is 23 ¼ in.; the width of the hair barely ¼ in. This bow has the most scientific camber as yet found. (...) It is also of more flexible material than the others" [69.9 cm, 59.1 cm, 0.6 cm; referencia 2.54]. Saint-George, *The bow, its history, manufacture and use*, pp. 26-29.

Alfred Hill. "Bow originally with the Stradivari violins belonging to King Charles IV of Spain. The Royal Arms inlaid on the nut". Hill (reimp.), *op. cit.*, p. 208.

420 "The bow was said to have been found at the Spanish court with a set of instruments made by Stradivari". National Music Museum. University of South Dakota. *King Charles IV Violin Bow. Attributed to Stradivari Workshop, Cremona, ca. 1700* [en línea]. National Music Museum, 1996-2014. [consulta 8-VII-2016]. Disponible en: <<http://orgs.usd.edu/nmm/Violins/Bows/4882Stradivaribow.html>>

Los primeros arcos de Stradivari pudieron parecerse a este modelo con tornillo en el talón. El ejemplo más temprano de este mecanismo que producía tensión en las cerdas se sitúa en 1694 en la colección Hill del Ashmolean Museum<sup>421</sup>. Las características generales son: una vara acanalada con incrustaciones y punta con diseño de la cabeza “cisne-head”<sup>422</sup>.

Durante todo el siglo XVIII convivieron varias tipologías de arcos. El sistema de tornillo y ojal aparece en Francia ca. 1750 y seguramente fue de origen italiano sustituyendo al sistema de cremallera<sup>423</sup>.

En el caso de Contreras hijo (frente al padre) llama la atención el detalle de varios pagos consecutivos destinados a la compra de “madera de serpentino”<sup>424</sup>. Sobre este material y en relación con Stradivari se conservan otras fuentes contemporáneas. Por ejemplo: en el inventario del Marqués de Carbonelli, ca. 1740<sup>425</sup>: “Un violino col suo Arco di Serpentino in sua Casetta coperta di pele nera segnata n°12”, “Dieci Archi da violino di Serpentino” y “Un arco da Violoncello di Serpentino scanelato”. Otros como los documentos de Paolo Stradivari, el inventario de Pietro Guarneri de Mantua (1720)<sup>426</sup>, y los inventarios de la corte florentina de los Medici (con los hermanos Lorenzo Carcassi y Tomasso Cascassi ca. 1765) también detallan este tipo de madera presente en arcos barrocos<sup>427</sup>.

421 Pollens, *op. cit.*, p. 133.

422 Una serie de modelos de arcos de Tartini son descritos por arqueteros actuales. Véase la forma de la punta “cisne-head”. Antonio Arienti. Bowmaker. *The Tartini's bows* [en línea], Genova, s.f., [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://www.airenti.it/baroquebows/contenuti/tartini.html>>

423 “The screw and eyelet system appeared in France about this time, rendering obsolete the cremaillère system. Probably of Italian origin (...)”. Gaudfroy, *Historie de l'archet en France au dix-huitième siècle II*, p. 48.

424 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 22 (Ap. 16.5 y Ap. 16.7).

425 Chiesa y Rosengard, *The Stradivary Legacy*, p. 113 (transcripción y facsímil del documento original).

426 Pollens, *op.cit.*, p. 132.

427 “1) costruzione di 42 archetti nuovi, di cui 10 da violino in mogano. 10 di ebano verde e 1 di ebano per 'viole'; 6 di verzino dei quali 4 per 'viole' e 2 per 'viole da gamba' (...);

En este sentido, los arcos contruidos por Contreras hijo seguramente fueron similares a estas y otras fuentes en las que se detalla “la madera de serpentino” y la forma “acanalada”. En 1777 Contreras hijo recibe un número importante de madera y construye un número acorde a esta compra<sup>428</sup>. En total cuatro pagos por la compra de madera o “palo de serpentino” y por la construcción de 16 arcos que en algún justificante se especifican como “arcos de serpentino acanalados”<sup>429</sup>. Son los siguientes:

Cuenta de la obra que yo José Contreras tengo ejecutada para los violines del Príncipe N[uestro] S[eñ]or  
Cuatro arcos de serpentino acanalados a cinco pesos cada uno...300 r[eales]. Un cordal para un violín...012. Dos cajas para meter los arcos y remitirlos al Escorial...012...324. Recibí p[ar]a entregar a mi yerno la cantidad de la suma de este papel el Pardo, y e[ner]o 20 de 1777. Diego Villalobos

Digo yo José Contreras q[u]e de orden de D[o]n Cayetano Brunetti he hecho la obra sig[ui]ente p[ar]a el Príncipe N[uestro] S[eñ]or. Seis arcos nuevos q[u]e imp[or]tan...450 r[eales]. De componer dos violines una viola y dos arcos...520 r...970. Cuya cantidad he recibido del señor Don José Bielgol Madrid y julio 27 de 77. José Contreras

Recibí de D[o]n Diego Rostriaga novecientos y treinta reales importe de sesenta y dos libras de madera serpentino y para que conste lo firmo Madrid y ag[os]to 19 de 1777. José Contreras

Recibí de S[eñ]or D[o]n Ant[oni]o Salas la cantidad de doscientos noventa y siete r[eales] de v[ellón] importe de un palo de serpentino que ha pesado 13 libras y media a 22 r[eales] cada libra importa...297. Más seis arcos que sean hecho para el Príncipe N[uestro] S[eñ]or a 75 cada uno importan...450 y por la verdad lo firmo M[adri]d y diciembre 21 de 77. José Contreras

7 archetti di verzino per-violoncello; 2 archetti da contrabbasso di legno non specificato. L'archetto di una viola degli Amati del 1611 era evidentemente in buone condizioni perché ci si limita a rimettere 'le setole al suo arco' ". Montanari, “Conservazione e restauro degli strumenti ad-arco alla corte di Firenze in epoca lorenesa (1737-1770)”, p. 12.

428 Esta fecha (cercana al nombramiento de Assensio en 1776), el número de arcos y los posteriores arreglos de 1780 denotan una acusada actividad musical del príncipe y su entorno.

429 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 22.1.

Especie de estrías descendiendo desde la cabeza. Nicolas Pierre Tourte (padre de François X. Tourte) producía arcos acanalados, entre 1750-1760. Gaudfroy, *Historie de l'archet...II*, p. 52.

Un año después, en 1778, construye doce arcos nuevos (además de componer violines y pagar por varios bordones para violín, viola y violón)<sup>430</sup>.

Cuenta de la obra hecha de orden de D[on] Cayetano Brunetti para el Príncipe N[uestro] S[eñor]. Primeramente doce arcos de violín cada uno 75 r[eale]s...900. Más de componer dos violines...240. Más siete bordones de viola...084. Más cuatro puentes de violín...016. Más cuatro bordones de viola...048. Más seis bordones de violón...120. Más veinte bordones de violín...080...1.488. José Contreras [Rúbrica firma]. Certifico ser cierto todo lo que expone esta cuenta/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]. S[an] Lor[enz]o 2 de sept[iembre] 1778

Igualmente, en 1779 compone cuatro violines y un violón, y construye once arcos más<sup>431</sup>.

Cuenta de la obra hecha para el Príncipe N[uestro] S[eñor] de orden de D[on] Cayetano Brunetti. De componer cuatro violines y un violón...480. De once arcos nuevos cada uno a 75 r...825...1.305. José Contreras [Rúbrica firma]. Mad[ri]d y marzo 3 de 79. Es cierto lo que arriba expresa Cayetano Brunetti

En total, alrededor de cuarenta arcos nuevos de madera de serpentino que muestran la faceta como arquetero de José Melitón Contreras<sup>432</sup>.

En la segunda mitad del siglo XVIII entre 1760-1785 circularon entre los músicos una serie de arcos pre-tourte diferentes en la madera de la vara, la forma de la punta y el mecanismo de la nuez. En los métodos de enseñanza se puede determinar la tipología de los arcos<sup>433</sup>. En este caso, en Madrid se conservan dos métodos de violín relacionados con la escuela de Leopold Mozart (edición original 1756)<sup>434</sup>. Ambos son posteriores al periodo de estudio, pero recogen la práctica del siglo XVIII. Uno de ellos fue el editado por M. Woldemar a principios

430 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 7 (Ap. 16.8).

431 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 24. 2 (Ap. 16.9).

432 Se trata de una cantidad de arcos que hay que tener presentes junto con el número de instrumentos que formaron parte de la colección de Carlos IV príncipe y rey. En el Cap. 3 este número se ampliará con el trabajo de Vicente Assensio.

433 "It is easier to determine if Tourte or pre-tourte bow is referred to by a method writer, even if he does not illustrate or make specific mention of the fact". Huber, *op. cit.*, p. 39.

434 Un estudio más detallado de este método. Fonseca, "El método de violín de Leopold Mozart", pp. 95-227.

de siglo XIX<sup>435</sup>, y el otro es un manuscrito anónimo traducido al castellano de la edición francesa del método por Valentin Roeser 1770<sup>436</sup>. En la edición de Michel Woldemar (la más distintiva para el periodo de estudio) se observa cómo el diseño del arco fue diferente para cada escuela. Esta fuente incluyó la práctica de la escuela madrileña (José Herrando y su profesor Christiani) que asimila la italiana (Tartini)<sup>437</sup> y conoce la francesa (Cramer) a mediados del siglo XVIII<sup>438</sup>.

435 E-Msn. Signatura: 41747. Woldemar, Michel. *Méthode de violon par L. Mozart. Nouvelle édition enrichie des chefs d'ouevres de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Christiani. Rédigée par Woldemar élève de Lolli*. París, 1801.

436 "(...) Son documentos reveladores de su época demostrando la atracción de la música por un sector social más amplio". Lawson y Stowell, *La interpretación histórica de la música*, p. 38. La edición de V. Roeser tuvo varias reimpresiones en 1783 y 1788. Gaudfroy, *Historie de l'archet... I*, p. 81.

La copia manuscrita en castellano. E-Mc. Signatura: 1/14272. Aficionado principiante. *Método de tocar el violín por L. Mozart/ Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas de la música en general y el diapasón del instrumento/ Por un aficionado principiante*. Madrid, ¿ca. 1830?

437 Nuevas investigaciones vinculan la figura de Gaetano Brunetti (violinista y músico personal de Carlos IV) con la escuela de violín procedente de Tartini-Nardini: "l'esistenza di una zona di Brunetti entro un Fondo (quello appartenuto al conte anconitano Emanuele Nappi, il cui padre fu in contatto directo con Tartini) legato alla línea violinistica Tartini-Nardini, accanto a esemplari di Sonate dei due compositori delle generazioni precedenti; (...). Mastropiero, "Musica del giovane Brunetti tra Italia e spagna: sulla fonte manuscritta di una sonata fuori catalogo" (en conclusiones).

438 Otro método de Woldemar afirma que el arco de Cramer fue el que adaptaron la mayor parte de artistas y aficionados entre los años 1770-80. Woldemar, *Grande Méthode ou etude elementaire pour le violon*, p. 11.

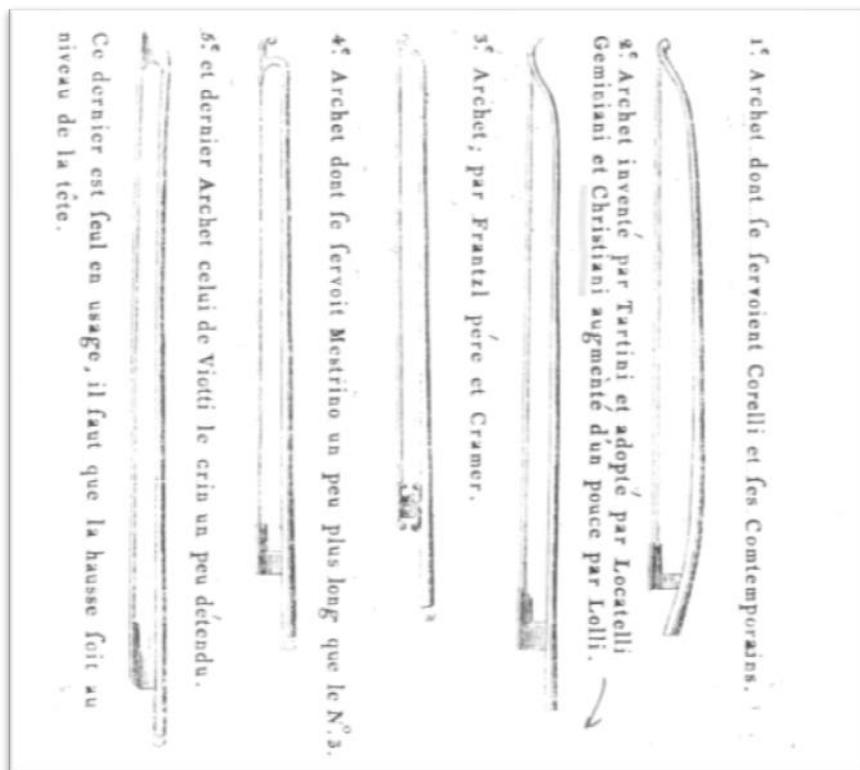


Figura 53. *Méthode de violon* par L. Mozart, p. 5.

Concretamente este método hace dos alusiones a la figura de Herrando y Christiani<sup>439</sup>. La primera de ellas se debe a que incluye un dibujo de una lámina con los arcos que utilizaban los violinistas más representativos a finales del siglo XVIII (entre los cuales aparece el arco utilizado por ambos)<sup>440</sup>. La otra alusión procede de una hoja de arpegios *Principes d'Arpeggio par Herrando de Madrid Elève de Christiani*<sup>441</sup>. En este sentido parece probable que en el entorno madrileño se utilizara una tipología de arco como la de José Herrando ca. 1760<sup>442</sup> (alumno de Christiani) vinculada al arco de Tartini. En la década siguiente, para el uso de los

439 Sobre los maestros de J. Herrando véase Moreno, "Aspectos técnicos del tratado de violín de J. Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del s. XVIII", p. 568; Siemens, "Sebastián Christiani de Scio y su familia", pp. 325 y Domínguez, "Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e hispanoamérica", pp. 5-38.

440 2<sup>o</sup> Archet inventé par Tartini et adopté par Locatelli, Geminiani et Christiani augmenté d'un pouce par Lolli. Woldemar, Michel. *Méthode de violon...*, p. 5.

441 *Ibidem*, pp. 68-69.

442 La práctica de este violinista en la Corte ante Carlos IV consta en las fuentes. AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 3.

arcos hay que fijarse en el dibujo de la edición francesa de Roeser ca. 1770<sup>443</sup> (arcos pre-tourte) porque fue uno de los primeros métodos que calaron en la escuela moderna inaugurada por Viotti<sup>444</sup>.

443 Ediciones originales de esta publicación francesa. E-Mn. Signatura: M/1985. E- Mba. Sobre la influencia en el siglo XIX de esta fuente en el entorno madrileño. Fonseca, "El método de violín de Leopold Mozart", pp. 95-227.

444 Gaudfroy, *Historie de l'archet... I*, p. 73, n.



### **CAPÍTULO 3.**

**“AL ESTILO DE LOS HERMANOS AMATI”. EL  
TALLER DE VICENTE ASSENSIO Y SUCESORES  
EN MADRID ENTRE 1776-1808.**



## CAPÍTULO 3.

# “AL ESTILO DE LOS HERMANOS AMATI”. EL TALLER DE VICENTE ASSENSIO Y SUCESTORES EN MADRID ENTRE 1776-1808.

Otro de los talleres de referencia en Madrid durante el periodo de estudio lo representan Vicente Assensio y Silverio Ortega (sobrino del anterior). Especialmente el primero se inspiró y copió el trabajo de la familia Amati, escuela Cremonesa anterior a Stradivari. El estilo constructivo y los ejemplares de la familia Amati marcan un papel fundamental en la historia de la lutería, y al igual que la mayoría de los ejemplares coetáneos fueron reparados para modificar sus propiedades sonoras<sup>445</sup>.

Hasta la fecha se conocen del taller de Assensio y Ortega solo seis ejemplares de cada uno. Aunque, por el contrario, se ha localizado un dossier importante de documentos a modo de facturas con numerosos detalles. Este taller junto al de la familia Contreras estuvo activo durante la segunda mitad del siglo XVIII y principios del siglo XIX en el entorno cortesano madrileño.

A lo largo de este capítulo se van a actualizar los datos biográficos del taller de Assensio-Ortega, al igual que se van a analizar los modelos de los violines que le sirvieron de inspiración (en especial “los hermanos Amati”). Por otro lado, de Silverio Ortega se incluyen un par de violas, un violoncello y una guitarra-lira que representan un trabajo de gran calidad.

445 “(...) If one turned out to be mediocre, the cause was from the damages endured over the years of continuous use or that they were poorly repaired by an unskilled violin making. Others of these have remained mediocre because of the deplorable taste that was in fashion last century. According to which, instruments should sound like an oboe. Frazier, *op. cit.*, pp. 37- 38.

### 3.1. VICENTE ASSENSIO, ¿ASTRÓNOMO O VIOLERO?

Vicente (Eusebio) Assensio (Saéz) nació en Fuentelaencina (Guadalajara) el 15 de diciembre de 1730, y fue bautizado unos días después, el 21 de diciembre en la villa de este pueblo. Más tarde fue ordenado sacerdote en la iglesia de la Real Casa Hospital de San Antonio Abad, de Madrid, el 22 de marzo de 1760. Falleció en Madrid hacia 1798 (última fecha de la que se disponen datos)<sup>446</sup>. Sus padres eran naturales de Pastrana (Guadalajara) y residían en Fuentelaencina. En este pueblo también nació su hermana Isabel, madre de Silverio Ortega, su discípulo como violero de la Casa Real. Ambos violeros trabajaron activamente en Madrid para Carlos IV príncipe y rey. Assensio entre 1776 y 1792, y desde esta fecha Silverio Ortega por lo menos hasta 1808 (e incluso hasta fechas más tardías durante las primeras décadas del s. XIX).

Fue bachiller, violero y astrónomo y aparece en las fuentes apodado como “El Curita” o “el Cura” por su condición de presbítero. También ejerció de capellán de las mercenarias de Don Juan de Alarcón de Madrid y vivía en la calle del Desengaño nº 5 (parroquia de San Martín). En la investigación realizada se demuestra que realizó trabajos de óptico y astrónomo para Carlos IV rey (anteriormente ya se conocían estos datos, aunque no se citaban las fuentes documentales que los sustentaban).

En un escrito del 11 de abril de 1787 en el *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, se menciona a Vicente Assensio como presbítero y capellán de las religiosas mercenarias de Don Juan de Alarcón. En este texto se explica el tiempo (más de dieciocho años) que llevaba trabajando en la construcción de un

446 *Diario de Madrid*, 11/1/1798, nº 11 p. 43.

telescopio catadióptrico y solicita a la Real Sociedad Económica Matritense la valoración de sus trabajos<sup>447</sup>.

En el Museo Naval de Madrid se conserva un telescopio de 1787 (Nº de inventario MNM-1363) con su firma grabada: *Regio mandato/ "Vicentius/ Assensio Presbyter"/ Fecit Matriti Anno 1787*. En el AGP se han encontrado dos justificantes de reparaciones efectuadas por Assensio a telescopios de J. Short y Dollond 1789 y 1790<sup>448</sup>. Además, en el archivo de la Sociedad Económica Matritense se conservan informes que tratan sobre el trabajo del presbítero Vicente Assensio<sup>449</sup>. Una década más tarde aparece en el *Diario de Madrid* (1798) la venta de sus herramientas, utensilios para tornejar, y otros para hacer anteojos acromáticos y no acromáticos; "(...) a causa de no poder usarlos"<sup>450</sup>.

El telescopio fue construido en latón, posee una longitud de 97 cm, tiene un diámetro de 87 cm, seis pulgadas de objetivo y una longitud de una vara. Está provisto de un pequeño anteojo de refracción, al que se denomina *buscador*, porque su eje óptico es paralelo al del instrumento principal, y tiene mucho campo para facilitar la puntería del objeto que se desea observar<sup>451</sup>. El objetivo es un espejo parabólico, libre del defecto de aberración cromática y esférica para los rayos que inciden paralelos al eje. Está montado sobre un robusto perno de latón terminado en trípode. Presenta dos sencillos juegos de engranajes, con sus correspondientes mordazas, por lo que es susceptible de ser movido y apuntado en cualquier dirección. Se restauró en 1995 y se le considerada el primer

447 *Diario curioso, erudito, económico y comercial* [en línea]. 11/4/ 1787, nº 285, p. 414. [consulta 31-V-2016]. Disponible en:

<<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003862649&page=2&search=assensio+presb%C3%DTero&lang=es>>

Guijarro, *op. cit.*, pp. 179-180.

448 En el caso de Dollond el documento solo especifica el apellido. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, legs. 125 y 126.

449 ARSEM. Leg. 84, exp. 12.

450 *Diario de Madrid* [en línea]. 11/1/1798, nº 11 p. 43. [consultado 31-V-2016]. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001589359&page=3&search=ASSENSIO+TELESCOPIO&lang=es>>

451 Datos extraídos de las fichas del Museo Naval de Madrid. Comunicación personal. M<sup>º</sup> del Carmen López Calderón.

telescopio de fabricación española porque con anterioridad estos aparatos se solían importar de Inglaterra. Parece ser que el resultado no fue lo bastante bueno y la Marina se comprometió a adquirir otro que tuviera calidad<sup>452</sup>. Joaquín Nebot fue discípulo de Assensio en este oficio. Fue oficial del Arte Mayor de la seda y solicitó el franqueo de 80 pesos para “establecer un obrador de estos objetos para el servicio público”<sup>453</sup>.



Figura 54. Inscripción del Telescopio de Vicente Assensio en Madrid 1787. © Ministerio de Defensa, Madrid

Hasta la fecha se desconoce la formación inicial de Assensio en los dos oficios, pero quizá asimilara algunos conocimientos sobre instrumentos de precisión tras su llegada a Madrid en la década de 1760 (aunque no está documentado). Las destrezas en el uso de máquinas, aparatos, y el uso de todo tipo de

452 Vega, Jesusa. *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada* [en línea]. Madrid, CSIC, 2010, p. 129. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=ZvBclEVGm98C&pg=PA129&lpg=PA129&dq=Vicente+Assensio+telescopia+naval&source=bl&ots=ycdTu9NRNw&sig=brj1eFzmkIisqWudQ9RBIhgUs&hl=es&sa=X&ei=YoZoUM2uBobChAeuqIFQ&ved=0CD0Q6AEwBA#v=onepage&q=Vicente%20Assensio%20telescopia%20naval&f=false>>

453 *Junta pública de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia* [en línea]. Valencia, Imprenta de D. Benito Monfort, 1801, p. 39. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <[http://books.google.es/books?id=\\_5dJAAAAYAAJ&pg=PA39&lpg=PA39&dq=Vicente+Assensio&source=bl&ots=Cev4bgVtkh&sig=BEJsNMI4TGYYnRckSaUoQ\\_PoYDU&hl=es&sa=X&ei=65yFUN1Mc2hAflL24DQBA&ved=0CDgQ6AEwAw#v=onepage&q=Vicente%20Assensio&f=false](http://books.google.es/books?id=_5dJAAAAYAAJ&pg=PA39&lpg=PA39&dq=Vicente+Assensio&source=bl&ots=Cev4bgVtkh&sig=BEJsNMI4TGYYnRckSaUoQ_PoYDU&hl=es&sa=X&ei=65yFUN1Mc2hAflL24DQBA&ved=0CDgQ6AEwAw#v=onepage&q=Vicente%20Assensio&f=false)>

materiales, así como de las maderas, fueron habituales tanto en la profesión de constructor de aparatos científicos como en la de instrumentos musicales. Se puede decir que Assensio actuó como artesano y científico dentro de los cánones impulsados por la Ilustración, buscando el beneficio y el adelanto social.

Por tanto, Assensio representa un caso diferente en la historia de la violería española porque se dedicó a varios oficios muy a la moda de la época ilustrada del siglo XVIII a pesar de que se desconoce su formación inicial. Pero, teniendo en cuenta algunos datos desde la perspectiva científica, quizá asimiló este tipo de conocimientos sobre instrumentos de precisión durante la década de 1760. Después posiblemente recibió nociones de matemáticas y práctica (en el manejo de ciertas herramientas) que también le servirían para compaginar, conocer y aplicar técnicas en su trabajo como violero. El uso de diferentes materiales, así como de maderas fue habitual en este oficio junto con el dominio de todo tipo de tornos, máquinas, aparatos e invenciones. Por eso no es extraño la construcción e iniciativa de un torno para entorchar cuerdas o la adquisición de un hierro nuevo para colocar el alma, como registran sus pagos como violero. En este sentido resulta reveladora la formación que adquirirían aquellos que estudiaron física experimental en el siglo XVIII. Las enseñanzas y la fabricación de piezas insertadas en un nuevo plan que en Madrid comenzó a tener presencia a partir de 1750. De estas enseñanzas como la relojería y la astronomía se pueden establecer datos relacionados con los talleres de violería. Este tipo de trabajos en los que constaba un carpintero, algunos operarios, y aprendices hacen sospechar que el comienzo de la formación de Assensio estuvo vinculado a estos contextos<sup>454</sup>.

454 Los estudios de Víctor Guijarro sobre la figura de Assensio son imprescindibles. Un número importante de utensilios, máquinas, tornos y mesas de madera son detallados con gran precisión. Por ejemplo, tornos, máquina de las cuerdas y tornillos sin fin. Véase el Cap. 4 sobre los instrumentos de precisión, físicos y demostrativos; y los apéndices 1 y 3 dedicados a los instrumentos científicos. Guijarro, *op. cit.*, pp. 175-194.

Asimismo, en la línea de la época ilustrada y en el campo de la experimentación científica también aparece la construcción por su parte de una sembradera (1797). Los datos como inventor han sido extraídos del *Seminario de Agricultura y Artes dirigido a los Párrocos, 1797-1808* y en él aparece Don Vicente Asensio, Presbítero, capellán de las religiosas mercenarias descalzas de esta Corte, llamadas de Don Juan de Alarcón<sup>455</sup>.

455 La suscripción de esta obra se ofrece en la Gaceta de Madrid el 25 de diciembre de 1798 (nº 103), p. 1112. “Se suscribe al Seminario de agricultura y artes, dirigido a los Párrocos, en Madrid, en la librería de Castillo, y en las capitales de los obispados y abadías del Reino reciben las suscripciones los comisionados por los Prelados diocesanos. Esta obra se dirige a extender entre los habitantes del campo conocimientos que puedan mejorar su suerte, poniendo a su vista los progresos de las naciones más adelantadas, y los medios y modos de perfeccionar todos los ramos de la economía rural y de las artes útiles. Los 4 tomos que van ya impresos contienen artículos muy importantes, mediante los cuales se ha visto mejorar la agricultura en varios pueblos, y establecerse nuevas industrias a instancias de sus beneméritos Párrocos; y se debe esperar, que, deseando el Rey que el desempeño de este periódico esté siempre al cuidado de personas de celo y laboriosidad, venga a ser esta colección una completa biblioteca económica en que el labrador, el fabricante y el artesano encuentren medios para adelantar en sus labores, y el laborioso y aplicado arbitrios fáciles para buscar su subsistencia y ocupar sus brazos ociosos, al mismo tiempo que unos y otros reciban luces para sacudir las preocupaciones que les perjudican. Los Párrocos pueden suscribir de cuenta de sus iglesias, y los pueblos del caudal de propios, según lo tiene resuelto S. M. Los tomos publicados se venderán en dicha librería a 22 r[eale]s cada uno desde el 7 de enero”.

El Argonauta español, *Seminario de Agricultura y Artes dirigido a los Párrocos, 1797-1808* [en línea]. El Argonauta, planchas IV y V, s.f. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://argonauta.revues.org/1185>>

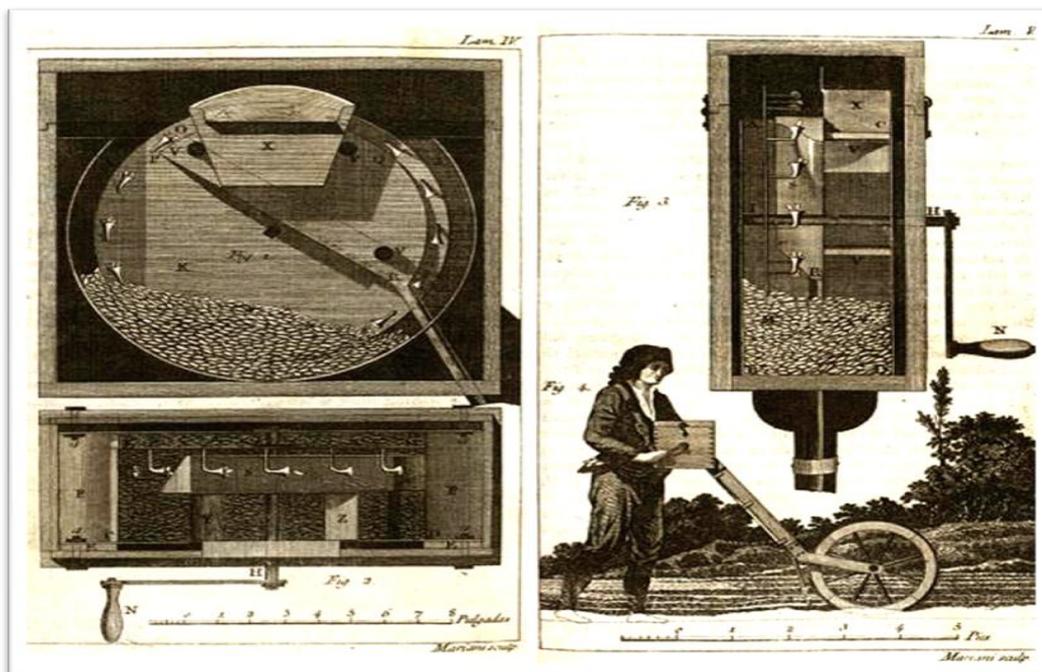


Figura 55. Seminario de Agricultura y Artes dirigido a los Párrocos, 1797-1808, planchas IV y V. © El Argonauta Español

Por tanto, durante los años comprendidos entre 1760 y 1787 apenas se hallan documentos sobre su trabajo científico, pero por el contrario se conocen una serie de fuentes relevantes y unos cuantos violines construidos durante este periodo. En el campo de la violería, con toda seguridad construyó más de treinta instrumentos entre los que se encontraban un "violón chico" y una "viola" (posiblemente sin numerar) destinados a diversos personajes de la aristocracia y profesionales del círculo de la Corte. Como violero, la etiqueta del instrumento más antiguo que se conoce con sus iniciales en un violín es de 1770. En el talón, como es habitual en sus instrumentos, aparecen grabadas una VA entrecruzadas y troqueladas en el talón. La etiqueta dice: "Vicentius Assensio Presb. (Presbítero). Faciebat Matti (Matriti) anno Dni (Domini)/ 1770 (dibujo de una "S" horizontal) N<sup>o</sup>". Estos datos indican que este instrumento puede ser el mismo que también se cita en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>456</sup>.

456 Bordas, "Assensio", *DMEH*, vol. 1, pp. 800-801.

La etiqueta del instrumento lleva el siguiente texto<sup>457</sup>: “Vicentius Assensio Pxesb. [Presbítero]/ Faciebat Matti [Matriti], anno Dñi [Domini]/ 1770 N<sup>o</sup>, (\*\*)” . Quizá se trate del primer instrumento de su mano donde se aprecian elementos constructivos poco depurados respecto del resto de instrumentos conservados. En este caso faltan más datos para poder afirmar la autenticidad de este ejemplar y solo se conservan fotos realizadas en la década de los años 1990. En estos años, fue restaurado en un taller madrileño y posteriormente se depositó en la sala de subastas Sotheby’s con el fin de su venta<sup>458</sup>. Después se pierde su pista en Valencia.



Figura 56. Tapa armónica y fondo. Violín de Assensio, ¿1770? © Colección privada

457 Este texto de la etiqueta también coincide con el que aporta Vannes, *op. cit.*, tomo I, p. 13.

458 Las fotos que se incluyen son en blanco y negro; y es difícil determinar si se trata del mismo violín que el del catálogo. Comunicación personal, Rafael Melenchón. *Sotheby’s Musical Instruments Auction Catalog*, November, Londres, 1993.

En una carta de Carlos Pintado (Mallorca, s.f., ca. 1871) dirigida a Francisco Asenjo Barbieri se transcribe la etiqueta de un violoncello de Assensio dedicado al Duque de Alba: EXCmo DOMINO DUCI DE ALBA/ Vicentius Assensio. Presr. faciebat. Matriti/ Anno Domini 1774<sup>459</sup>. De él solo se conocen estos datos, y quizá fuera uno de los escasos violoncellos que construyó Assensio como el que consta en la tasación del inventario de los Duques de Alba ("violón chico" o "viola da gamba")<sup>460</sup>.

Respetable señor mío:

El ser Vd. Solamente quien hasta hoy se interesa por todo lo que tiene relación con nuestro arte, me anima para distraerle un solo momento; perdónemelo y, si es una impertinencia, me doy por muy contento con que ni se digne contestar a uno de sus admiradores.

Existe en ésta un violoncello que he recogido como por lástima y que lleva dentro una etiqueta que dice así: Excmo Domino duci de Alba. Vicentius Assensio. Presbr. Faciebat. Matriti anno Domini 1774. He buscado en el Diccionario de M. Fétis, así como en cuantas obras he podido encontrar referentes a esta materia, y en ninguna parte hallo el nombre de este artista distinguido. M. Fétis, con el talento que le distingue, divide en tres categorías los autores: italianos, alemanes, franceses e ingleses, etc. Como también las Escuelas de Brescia, Cremona, Alemana y Roma. A la primera categoría pertenecen G. Saló, Maggini, Stradivari, Amati, Guarneri y Stainer.

A la 2ª, Antonio y Gerónimo Amati, P. y J. Guarnerius y otros. A la 3ª, Festori, Guadanini, Albani y otros y, si no me engaño, en España trabajaron por los años de 1700 tres artistas que bien pueden formar (en mi pobre entender) entre los de la 2ª jerarquía, como el Sr. Fétis los clasifica.

Assensio conocido por el Curita, el Granadino y Guillemí [Guillamí], sembraron nuestra patria de instrumentos que atestiguan la inteligencia y delicadeza de sus autores, pero que no tienen más valor que hasta hoy, que el que nosotros damos a nuestras cosas de por acá. No soy tan español que crea que el violoncello de que me ocupo sea una maravilla, ni que tenga el valor de Stradivarius; pero me sorprende ver que de la descripción de un Amati se haga un poema, que, por un Stainer, comprado por el Duque de Orleans, se paguen 3.500 florines y que no se mencione siquiera ni uno de estos hábiles y distinguidos artistas españoles. ¿Son buenos o malos? ¿Tienen algún valor los instrumentos salidos de sus manos?

Este bello instrumento es de una forma original, fondo puro e igual; su trabajo es fino y esmerado, las maderas exquisitas y de una ligereza particular; el barniz brillante y diáfano y permanente de un color prado dorado. Por la papeleta que lleva dentro supongo que fue construido expresamente para el Duque de Alba.

Mil perdones por haberle hecho distraer y de Vd. Humildísimo s.s.q.s.m.b.

Carlos Pintado

Músico mayor del Regimiento de Soria, nº 9, Palma

459 Casares (ed.), *Francesco Asenjo Baribieri...*, vol. II, pp. 893-894.

De esta carta hay que destacar las estimadas apreciaciones sobre los instrumentos de Assensio frente a los italianos.

460 Truett, *op. cit.*, pp. 163-164.

El oficio como violero de Assensio al servicio del futuro Carlos IV comenzó en 1776 como se deduce en un documento de su sobrino Silverio de 1798<sup>461</sup>. A su cargo tuvo instrumentos de arco de la Real Cámara y Real Capilla, entre los que predominaban ejemplares italianos. Alrededor de esta fecha se localizan otras fuentes destacadas para entender su nombramiento como violero de la Corte. En 1775 José Melitón Contreras se ofrece como maestro de violines del príncipe. Por otro lado, de 1776 se conserva tanto un molde de Assensio para construir violines como un violín con una etiqueta de colaboración y/ o corrección entre Contreras hijo y Assensio<sup>462</sup>. Por tanto, parece viable que alrededor de 1775-1776 se pudo propiciar alguna especie de oposición para cubrir el puesto como constructor de los instrumentos de arco de Carlos IV príncipe, cargo que, finalmente consiguió Assensio, pero al que también parece que se presentó José Melitón Contreras.

Finalmente, a partir de esta fecha (1776), Assensio comenzó a trabajar para la Casa Real reparando instrumentos para Carlos IV como demuestra el primer pago en la tesorería de la corte madrileña, el documento de su sobrino Silverio y la conservación de un modelo de molde que representaba sus violines predilectos.

Desde 1787 y hasta 1792 constan actividades de los dos oficios, dejando el cargo de violero en 1792 (al ser sustituido por su sobrino) y continuando con sus trabajos de astronomía por lo menos hasta 1798.

### 3.1.1. EL TALLER DE LA FAMILIA AMATI (1511-1740): SUS MODELOS EN MADRID.

La familia Amati estuvo representada en el pasado por cuatro generaciones de lutieres. Algunos violines procedentes de sus talleres fueron adquiridos por Carlos IV durante la segunda mitad del siglo XVIII. Por este motivo, a continuación, se incluye información relativa a los modelos de sus

461 AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

462 Para el molde véase Cap. 3; y para la etiqueta de colaboración Cap. 4.

instrumentos de arco en relación con las fuentes del AGP y los instrumentos vivos conservados.

El primer constructor de la familia Amati, fue Andrea Amati (1511-1577). En sus inicios los instrumentos supervivientes fueron violines de dos tamaños, violas y violoncellos de tamaño grande. Se conocen unos ca. 20 ejemplares de este constructor que representan un método pensado, geométrico y proporcionado entre el cuerpo y el mango que se transmitió a los componentes filiales de su taller. Sin ninguna duda en este taller se gestan las técnicas constructivas más decisivas para los instrumentos de cuerda hasta la figura de Stradivari.

Andrea Amati, perfeccionó la construcción a través de la observación y concretó la construcción de un método propio perfectamente ensamblado<sup>463</sup>. Se conocen diferentes modelos y tamaños de sus instrumentos<sup>464</sup>:

(...) four small violins measuring about 342 mm (13.5 inches), (...), five larger sized violins of about 355 mm (14 inches); four large tenor violas, all but one of which have been reduced in size. These must have been about 470 mm (18.5 inches) in length; six cellos all of which have been reduced from what must have been quite large instruments, certainly more than 790 mm or 31 1/8 inches

El estudio de este lutier permite clasificar un grupo de instrumentos no decorados (dos violines grandes y dos pequeños, dos violas y dos cellos), además de otro conjunto decorado, seguramente para un noble italiano. Recientemente se han aportado nuevos datos sobre dos conjuntos importantes atribuidos a él datados entre 1564-1574 entre los que se encontraban el grupo dedicado a Carlos IX de Francia y otro a Felipe II (relacionados familiarmente porque su tercera mujer fue Isabel de Valois hermana de Carlos IX de Francia). Las similitudes entre ambos conjuntos hacen sospechar que fueran comisionados a la vez como regalo

463 "(...) it also stems from the fact that he had established and extremely efficient construction method, based on the use of a mould defining the internal profile of the body and around which the entire instrument was built and assembled". Chiesa, "Un'introduzione alla vita e all'opera di Andrea Amati", p. 12.

464 Hargreaves, R. *Andrea Amati 1505-1577* [en línea]. Roger Graham Hargreave, 2006-2009. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <[http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/Strad\\_Amati/Artikel\\_1\\_pdf\\_PDF.pdf](http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/Strad_Amati/Artikel_1_pdf_PDF.pdf)>

de Catalina de Medici<sup>465</sup>. Nuevas perspectivas especialmente para la viola Vermillion y la viola del *Musée de la musique* en París en relación con Margarita de Francia (1553-1615) proponen vínculos con un miembro de la familia real española<sup>466</sup>.

La construcción geométrica de estos constructores distinguió a los instrumentos cremoneses de otros proporcionándoles cierta superioridad. Por ejemplo, la curvatura de sus cuerpos comenzó a tener medidas más estables, las volutas se estilizaron representando originalidad; y en general se obtuvo un trabajo delicado de sonido dulce. Los miembros de esta familia aplicaron un barniz dorado/ marrón.

Andrea tuvo dos hijos, Antonio Amati (1540-1607) y Girolamo (1561-1630). Juntos se hicieron llamar “los hermanos Amati”<sup>467</sup> y ambos hermanos fueron muy admirados por la respuesta de sus instrumentos en la práctica musical del siglo XVIII. Trabajaron juntos en el taller y así aparecen en las etiquetas, aunque el negocio se dividió en 1588. Finalmente fue Girolamo quien lo adquirió y ambos etiquetaron sus instrumentos tanto de forma individual como conjunta. Los expertos indican que es muy difícil distinguir en sus violines la parte que

465 Hebbert, Benjamin. *Brescia: Influences and influence in Spain and England* [en línea]. Academia.edu, s.f. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <[http://www.academia.edu/181212/Influssi\\_della\\_liuteria\\_bresciana\\_in\\_Spagna\\_e\\_Inghilterra](http://www.academia.edu/181212/Influssi_della_liuteria_bresciana_in_Spagna_e_Inghilterra)>

466 “The violetta at the Musée de la musique in Paris can therefore be interpreted in this sense. It seems to point our research in another direction, in fact, also because it bears a coat-of-arms (fig. 6) that has recently been identified with that of a member of the Spanish royal family. However, their reference to Philip II asserted by this identification seems questionable (...). It is also for this reason, as well as the stylistic issues raised by this instrument, that we should consider it separately from the set made for Queen Marguerite, with which, in fact, it does not seem to be directly related”. Meucci, “Gli strumenti di Andrea Amati con il motto ‘Quo unico propugnaculo...’ per Marguerite de France (1553-1615)”, p. 37.

467 Sobre la influencia que ejercieron Girolamo Amati II y Stainer durante el siglo XVIII en otros constructores. Tarisio. *Fine instruments and bows. Two early 18th-century Genoese violin makers* [en línea]. Tarisio, 2016. [consultado 31-V-2016]. Disponible en:

corresponde a cada uno. Su modelo fue más bien pequeño y se conocen ejemplares que oscilan entre 352 mm-354 mm<sup>468</sup>.

En el taller-tienda de los hermanos Amati se construyeron una gran variedad de instrumentos entre los años 1580 y 1630. Se conserva un violín piccolo de 1613<sup>469</sup>, y este ejemplo probablemente representa el instrumento menos alterado y más antiguo de su taller que ha sobrevivido de la escuela cremonesa; aunque sigue siendo fuente de debate. Sobre esta dinastía de constructores Cozio de Salabue aclara algunos datos a través de las etiquetas<sup>470</sup>.

Antonio usó un modelo grande, y sus primeros violines fueron tan arqueados como los de su padre. Sin embargo, su producción lleva la etiqueta del trabajo conjunto del taller hasta 1630. Ambos hermanos mejoraron la forma de las efes, construyeron instrumentos de forma más sólida y experimentaron con diferentes formas del contorno y del arqueado (al igual que los aspectos visuales del borde y fileteado). Una atribución a ellos es la creación de la viola contralto (aunque seguramente fue en Brescia ya que este modelo es a veces adscrito a Maggini). Además, los hermanos construyeron violas con dimensiones grandes<sup>471</sup>. Las medidas que se conocen son las

<<https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/two-early-18th-century-geoese-violin-makers-andrea-stanzer-giuseppe-cavaleri/>>

468 "The size of the brothers' violins varies considerably although there appear to be three basic sizes. A violin dated 1618, also in the Ashmolean Museum, measures 331 mm. Other violins known to me measure 352, 353, 354, 354.5 mm". Hargreaves, R. *The failure of Brotherly love? In the second part of his study into the brothers Amati, Roger Hargreaves examines newly* [en línea]. Roger Graham Hargreave, 2006-2009, p. 83. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <file:///G:/Documentos/Descargas/Artikel\_1993\_05\_Amati\_Brotherly\_love\_failure\_PDF.pdf>

469 National Music Museum. *Violino piccolo by Girolamo Amati, Cremona, 1613*. NMM 3361, [en línea]. National Music Museum, s.f. [consulta 18-X-2016]. Disponible en: <<http://collections.nmmusd.org/Violins/AmatiViolinoPiccolo/3361ViolinoPiccolo.html>>

470 "The brothers, Girolamo and Antonio Amati worked from 1577-1628. In particular, Girolamo built a violin with only his name in 1609. It was written on the labels that Antonio y Girolamo were brothers and the sons of Andrea. It was also written that Nicola was the son of Girolamo and the nephew of Antonio. From one of these labels, we can prove that Antonio was the son of Andrea". Frazier, *op. cit.*, p. 17.

471 "Many of these instruments were very big and had to be modified for use, which was accompaniment". Frazier, *Ibidem*, p. 18.

siguientes<sup>472</sup>: el modelo grande 450 mm; 220 mm, 268 mm y el modelo pequeño 411 mm; 197 mm, 247 mm. Estos modelos representan la distinción entre viola alto y viola tenor, aunque su afinación es idéntica. Esta última fue más común en su tiempo por las funciones del repertorio. También construyeron violoncellos grandes<sup>473</sup>, es decir, bajos de violón que al igual que las violas fueron reducidas para la práctica moderna. Tanto en el caso de la corte florentina como en la corte madrileña se conocen estas transformaciones ejecutadas a finales del siglo XVIII.

La relación entre Francia e Italia para comprar instrumentos queda documentada a través de músicos en la corte parisina<sup>474</sup>. Ferrara y Cremona fueron ejemplos de estas vías de exportación. Los instrumentos de los hermanos Amati se expandieron por Italia y Europa, y su influencia en las escuelas constructivas de violín (y por tanto su método) fue incalculable en los siglos XVII y XVIII<sup>475</sup>. En el caso de España, esto se deduce de Vicente Assensio a través de la conservación de un molde “al estilo de los hermanos Amati”.

La forma de construir de este taller definió la escuela cremonesa, y esta fue variando a través de las diversas escuelas europeas, donde se utilizaron para las familias de instrumentos de arco y pulsados. Este método dio lugar a una serie de características únicas de cada escuela. De hecho, el método cremonés no solo se identifica con un tipo de molde, sino que además incluye las efes, las bóvedas,

472 Kolneder, *op. cit.*, p. 104.

473 Otro ejemplo de violoncello. “Charles Beare’s collection contains a fine little fives stringed cello with a proper arched back”. Hargreaves, R. *The failure of Brotherly love? In the second part of his study into the brothers Amati, Roger Hargreaves examines newly...*, p. 83.

474 Por ejemplo, Girolamo Magarini, violinista del Rey de Francia. “In 1571 his name was included in a list of the musicians employed by the court. A few years later, Carlo, Girolamo’s son, was listed as ‘viollon ordinaire du Roy’: though he was also a native of Cremona, Carlo lived permanently in Paris where in 1581, he married a woman who was also from Cremona, Virginia Picenardi”. Chiesa, “Un introduzione alla vita e all’opera di Andrea Amati.”, p. 16.

475 Hargreaves es claro en esta dirección. “At the heart of the Amati method was the mold. This was a flat wooden board around which the violin was constructed, and whose outline represents the chamber of air inside the instrument”. Hargreaves, R. *The Amati method* [en línea]. Roger Graham Hargreave, 2006-2009, p. 4. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <[http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/04\\_Amati\\_Method.pdf](http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/04_Amati_Method.pdf)>

los espesores de las bóvedas y el barniz. Estos elementos son derivados de los prototipos instrumentales de la familia Amati, y en algunos casos es muy difícil reconocer en cada fase del método o del trabajo el miembro que participó puesto que las relaciones laborales en el taller fueron muy estrechas.

El hijo de Girolamo, Nicolò Amati (1596-1684) fue el constructor más refinado de la familia y en la actualidad sus instrumentos son los más apreciados. Desde finales del siglo XVII se conoce en inglés el "modelo grande" o "grand pattern". Parece que construyó más violines que violas y violoncellos en relación con su padre y su tío, y sus modelos de gran tamaño evolucionaron más hacia 1628. La elegancia y la estilización se observan en sus ejemplares. Las efes tienen un giro en su diseño y las volutas son de la mejor tradición. El barniz anaranjado y el arqueado conocido como "cuchara" cerca del borde crearon tendencia. Construyó dos tamaños, de medio a grande y pequeño. El pequeño construido para las cámaras o espacios de la época y el modelo más grande apropiado a los grandes escenarios de concierto. Las medidas<sup>476</sup>: el modelo mediano a grande: 354-358 mm; 165-172 mm, 204-214 mm; y el modelo pequeño; 352 mm; 162 mm, 202 mm. Sus etiquetas varían y normalmente muestran la deuda con su padre y su tío. Nicolò hizo violas, cellos y bajos además de violines incluso un conjunto de violines pochettes.

El hijo de Nicolò, Girolamo Amati II (1649-1740) continuó con el trabajo del taller, pero sufrió la competición de Stradivari y Guarneri. En 1697 deja Cremona por Piacenza y aparece su trabajo en los últimos violines de su padre. Girolamo Amati II comenzó en el taller en los años 1660. Otra vez el carácter de los violines cambió y el "modelo grande" comenzó a ser raro.

476 Medidas tomadas de Fuchs. Kolneder, *op. cit.*, p. 110.

### 3.1.1.1. La predilección por los instrumentos Amati en la corte española: los violines favoritos del príncipe.

En la corte madrileña, existieron ejemplares pertenecientes a la familia Amati sirviendo de modelo a los instrumentos que Vicente Assensio construyó para la Real Cámara de Carlos IV. En este espacio convivieron originales italianos y copias españolas adquiridas por costes muy similares (1.500 reales de vellón)<sup>477</sup>. Algunos de estos ejemplares madrileños muestran cualidades específicas de la manufactura italiana: bóvedas pronunciadas, voluta y cabeza estilizadas, y bien trabajadas; y barniz amarillo similar al oro viejo.

El gusto por los violines Amati en la Corte se entiende por la intensa práctica musical del príncipe y posterior monarca Carlos IV. Los instrumentos de los hermanos Amati fueron los más admirados para la práctica musical europea de la época. El gusto por la familia Amati (y también Stradivari) aparece también en el apéndice del testamento y gran cantante Farinelli: “un Stradivari y un violín Amati”<sup>478</sup>.

En la corte madrileña, quedan expuestos claramente los gustos musicales y estéticos del príncipe hacia sus violines favoritos, los Amati. Estos formaron parte de su práctica diaria como las Academias<sup>479</sup> y el repertorio camerístico que Gaetano Brunetti componía para él<sup>480</sup>. En las fuentes localizadas del AGP del

477 Con anterioridad aparece esta cifra para el pago de violines de nueva construcción a José Contreras en 1765 y 1767. En el inventario de almoneda del Infante Don Gabriel se detalla un violín de 1.500 reales de vellón por parte de Assensio. Kenyon y Martínez, *op. cit.*, p. 787.

478 Capelletto, *La voce perduta*, p. 204.

479 Sobre este tipo de actividades. Ortega, *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1760): de la Real Capilla a la Real Cámara*, [en línea]. Tesis doctoral, UCM, 2010, vol. I, p. 137. [consulta 31-V-2016]. Disponible en red: <<http://eprints.ucm.es/11739/>>

480 Gaetano Brunetti (1744-1798) fue director, músico y violinista al servicio de Carlos IV con numerosas tareas entre las que también estaba el cuidado de la colección de instrumentos de arco de Carlos IV. Sobre los instrumentos que Gaetano pudiera tener, las fuentes consultadas no los detallan; y tampoco el testamento. AHPM, Prot: 21419, ff. 25r-102r. Aunque, se proponen varias hipótesis. Una proviene de la venta de dos Amati (aunque faltan datos para vincular la venta en esta dirección) que se anuncia poco después de la muerte de Brunetti en el *Diario de Madrid*: “30-8-1798. Quien quiere comprar 2 excelentes violines del famoso autor Amatus, acudirá a la calle Fuencarral,

periodo de Carlos IV príncipe (1759-1788) fueron varios los violines Amati que se citan en los justificantes económicos de V. Assensio<sup>481</sup>:

2 violines sin especificar
Dos violines Amati son los favoritos: “violín favorito que tañe diariamente”
N. Amati, llamado el coloradillo <sup>482</sup>
N. Amati de 1670
Violín de la estrella

En las mismas fuentes de Carlos IV rey (1788-1808) los Amati que aparecen pertenecieron a los últimos justificantes económicos de Vicente Assensio y de Silverio Ortega<sup>483</sup>:

1 contrabajo Amati
1 viola Andrea Amati <sup>484</sup>
1 violín Andrea Amati (300 rv); ¿es el mismo de 1624?
Una viola de los hermanos (1616)
1 violón Amati

casa n. 11 cuarto segundo”. Acker, *op. cit.*, p. 275; y la otra hipótesis (ante la ausencia de datos de Gaetano en las fuentes relacionados con los instrumentos) hace pensar en que Brunetti tocara con los ejemplares de la colección de Carlos IV siguiendo sus propias indicaciones.

481 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51 (Ap. 19).

482 Otro ejemplo de un músico relacionado con España fue el caso de Paolo Ludovico della Diana (c. 1765-1834) conocido como ‘el Spagnoletto’ (tocaba con un ejemplar de Nicolò Amati, ca. 1683, aunque la etiqueta pone 1663 se le data unos veinte años más tarde): “showing the collaboration of Girolamo II”. Su apodo proviene porque parece que trabajó para la corte española. Las medidas de este ejemplar: 353 mm; 163 mm, 111 mm, 201 mm. Tarisio. Fine instruments and bows. *Nicolò Amati, Spagnoletti, c. 1683* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/a-fine-italian-violin-by-nicolo-amati-cremona-c-1683-the-spagnoletti/>>

483 Véase apéndices. Por ejemplo. AGP, Carlos IV, Reinados, Casa, leg. 132.2 (20.16), 137.1 (Ap. 20.21), 139.2 y 141.3 (Ap. 20.28).

484 En el archivo online Tarisio se ha localizado una viola de los hermanos Amati (1616). Medidas: 415 mm; 189 mm, 239 mm. Quizá el ejemplar que hubo en la Corte fuera parecido. Tarisio. Fine instruments and bows. *Antonio & Girolamo, 1616* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=49685>>

Como se puede comprobar, en algunos casos resulta difícil reconocer cada uno de los instrumentos Amati que Assensio registra en sus cuentas. Solo Nicolò y Andrea Amati se identifican con claridad y actualmente varias expertizaciones reconocen a Girolamo Amati II en los escasos ejemplares supervivientes de la corte madrileña.

Estas circunstancias apuntan a que seguramente algunos de estos instrumentos fueron copias porque en la época construían siguiendo unos modelos; colocándoles etiquetas acordes a los mismos sin validar que fueran auténticos.

En Palacio Real se exhiben un violín, una viola y un contrabajo (seguramente los mismos que citan las fuentes) aunque los especialistas dudan de su escuela de construcción<sup>485</sup>. Llama la atención que en ninguno de estos ejemplares aparece la firma de Assensio en las etiquetas como en otros instrumentos localizados (“compuestos”) pero quizá fueron reemplazadas por otros lutieres a lo largo del tiempo.

Por otro lado, los 8 violines Amati más el contrabajo coinciden con el análisis y el número que se ha contabilizado de Assensio durante los periodos de Carlos IV príncipe y rey.

El gusto del monarca por los Amati continuó en su exilio en Marsella ca. 1809, y prueba de ello es la compra a Alejandro Boucher<sup>486</sup> de otro ejemplar de este taller: un “petit Amati” por 400 livres<sup>487</sup>. El adjetivo que acompaña al instrumento plantea la posibilidad de que Carlos IV rey siguiera apostando por “los hermanos Amati”<sup>488</sup>.

A través de las fuentes documentales se conoce la admiración de Carlos IV por los violines Amati, aunque no se puede determinar cuál de ellos. En el

485 En el caso del contrabajo la procedencia del taller de Amati parece más evidente.

486 Para una biografía actualizada de este músico. Ortega, *op. cit.*, vol. II, p. 13.

487 Además, otro “d’accompagnement”, 250 libras. Agradezco esta información a José Luis Sancho. Archivo Ministerio de Asuntos Exteriores, leg. 981.

488 Modelo pequeño 352-354 mm.

archivo de Tarisio consta el siguiente ejemplar como uno de los instrumentos favoritos del rey: Girolamo Amati II, 1686, The "Pearl Rising Sun".

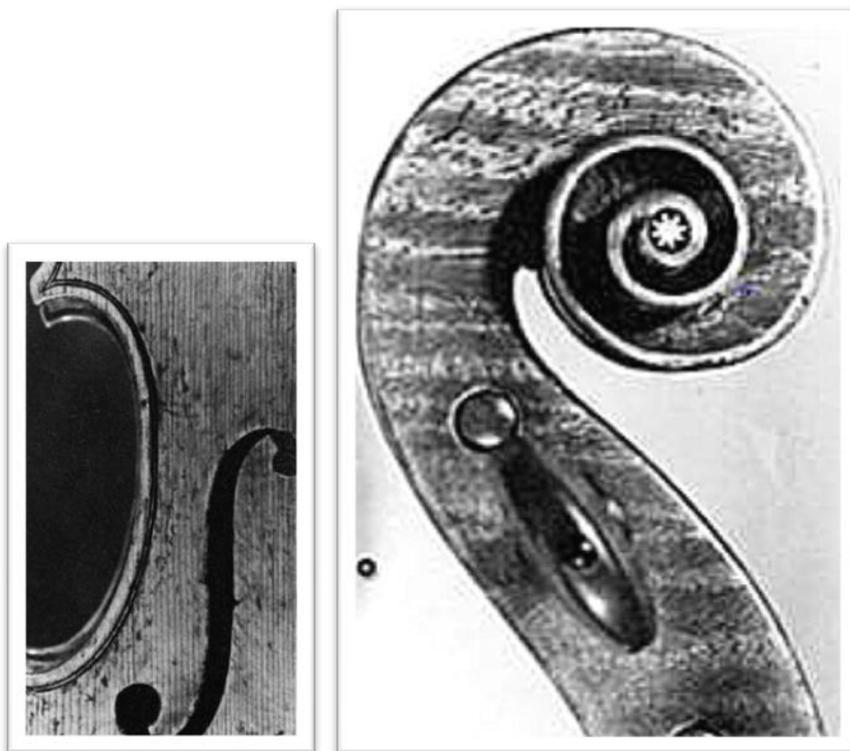


Figura 57. Voluta y efes. Violín Girolamo Amati II, The "Pearl Rising Sun", 1686. © Tarisio



Figura 58. Tapas armónica y fondo. Violín Girolamo Amati II, 1686. *The "Pearl Rising Sun"*. © Tarisio

Esta foto en blanco y negro, así como los breves datos que incluye la ficha proceden de ca. 1968. En la nota se lee: "It is said to have been King Charles's favorite violin. The name comes because of the pearl star in each side of the scroll". Medidas: 356 mm<sup>489</sup>. En cualquier caso, es posible que este violín haya pasado por la corte

madrileña o incluso que fuera uno de los violines Amati admirados y/o favoritos de Carlos IV relacionados con la siguiente descripción textual<sup>490</sup>: "por la composición, mejora, y reparos hechos en el violín de la estrella de Nicolò Amati; al q[u]e he puesto varias piezas interiores, diapasón, cordal, clavijas, puentes, cuerdas, todos nuevos, y otros reparos que valen...220".

489 Resulta destacable de este violín el detalle de la estrella (al igual que en las fuentes). "Hyeronimus Amatus Cremonen. Nicolai Figlius Fecti, 1686". Tarisio. Fine instruments and bows. *Girolamo Amati II, The Pearl Rising Sun, 1686* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=44347>>

490 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.

### 3.1.1.2. El molde de violín del Museu de la Música de Barcelona (1776).

De 1776, fecha en la que Assensio inicia su oficio como violero de la Casa Real se conserva en buen estado en el Museu de la Música de Barcelona un molde para construir violines<sup>491</sup>. Este molde va acompañado por otras piezas: dos tapas de violín y unos aros ensamblados que encajan perfectamente formando un bello conjunto.



Figura 59. Molde de violín de Assensio, "al estilo de los hermanos Amati", 1776. © Museu de la Música de Barcelona

El uso de este tipo de molde externo fue más habitual en la escuela constructiva francesa y se diferencia de otros internos como los que utilizó Stradivari<sup>492</sup> y la escuela Cremonesa. En el caso de Assensio se puede pensar que esta forma de gran precisión fue determinante para inclinarse a construir este tipo de moldes. En cualquier caso, hay que resaltar que va acompañado por dos tablas de un violín a modo de plantilla<sup>493</sup> (característico de las escuelas de violería y guitarrería). En la tapa armónica se detecta el dibujo en lápiz de unas efes, al estilo del taller de Amati. La estructura externa de los aros encaja con gran exactitud después de ca. 250 años de conservación

491 MDMB 11217.

Museums. MIMO, *Motlle de violí* [en línea]. Museums, s.f. [consulta 5-IV- 2017]. Disponible en: <<http://www.mimo-international.com/MIMO/>>

492 Sobre los moldes de Stradivari. Pollens, *op. cit.*, pp. 67- 103.

493 Estas partes necesitan de un estudio exhaustivo para determinar a la madera y la relación con el molde.



Figura 60. Tablas de violín que acompañan al molde. © Museu de la Música de Barcelona

Hasta la fecha, este molde es el único elemento funcional que se conserva y que fue usado para la construcción por parte de uno de los violeros españoles del siglo XVIII. Tanto el molde como las tapas y los aros ejemplifican todo el procedimiento de trabajo para la construcción de violines. Las características del molde y las tapas destacan por los siguientes aspectos:

1. A modo de saliente rectangular (en la zona que ocuparía el mango), se puede leer: "molde de violín a estilo de Geronimo y Antonio Amati construido por Vicente Assensio Presb[íte]ro año de Madrid de 1776"<sup>494</sup>.
2. A la vuelta del mismo saliente, en la cara interna, la madera se encuentra trabajada y presenta la forma del mango del instrumento; lo que permite tomar medidas y observar la unión del mango con la caja.
3. Las tapas que acompañan al molde: en la tapa armónica, en ella se pueden ver trazos horizontales y puntos geométricos, así como el dibujo de las dos eses a

494 Pellisa cita "Estainer" en vez de "los hermanos Amati" como está grabado en el propio molde. Pellisa, *Guitarres i guitarrers...*, p. 131.

lápiz. En la tapa del fondo se observa perfectamente el trabajo de rebajar la madera para darle una determinada forma y grosor.

La existencia de este molde supone poder estudiar con proximidad el estilo de Assensio. Si se analizan los datos de las fuentes documentales y se observa los instrumentos se van conformando sus épocas constructivas. Una anterior a 1776 debido a toda la reforma que le hace al violín nº 4 de 1775. Y por lo menos otra, a partir de esta fecha en la que imitaría el modelo de "los hermanos Amati" (Antonio y Girolamo). La insistencia por el taller de Amati puede proceder del gusto musical que Carlos IV príncipe adquirió en Nápoles sin dejar de lado otros instrumentos que también adquirió paulatinamente.

Figura 61. Medidas molde. Vicente Assensio, 1776<sup>495</sup>

PARTES DEL MOLDE Y LAS TAPAS	MOLDE EXTERIOR	TAPAS
Longitud cuerpo	350 mm	355 mm <sup>496</sup>
Anch. Sup.	160 mm	165 mm
Anch. Cen.	105 mm	110 mm
Anch. Inf.	200 mm	205 mm

495 Datos extraídos de mediciones propias.

496 En la base MIMO aparece 356 mm. Esta diferencia se debe a los instrumentos de medición.



Figura 62. Fot. Aros y tapas del molde exterior. © Museu de la Música de Barcelona

Se conocen constructores que también mostraron este interés por “los hermanos Amati” al igual que Vicente Assensio. Este fue el caso de Antonio Bagatella, *Regole per la costruzione*

*de' violini, viole, violoncelli e violini* (Padua, ca. 1782)<sup>497</sup>. El trabajo de este artesano se identifica con la técnica constructiva de Assensio y su interés histórico ha sido constante desde que se publicó<sup>498</sup>. En esta memoria de Bagatella se encuentran datos que se pueden relacionar con la corte española al servicio de Carlos IV príncipe. Por ejemplo, el autor explica que ha tenido la oportunidad de tener contacto con el señor Tartini desde hace 30 años trabajando tanto en sus propios violines como en los de sus numerosos alumnos que fueron enviados por los príncipes de toda Europa.

497 Al principio de cada capítulo Bagatella deja claro los fines sonoros de esta memoria: “Aures te fidibus juvet obectare canoris”, es decir, “que te ayude a deleitar sus oídos con sus cuerdas sonoras”.

Además, este constructor fue frecuentemente calificado de lutier aficionado, aunque algunas estimaciones coetáneas lo juzgaron al mismo nivel que Stradivari. “While trusting the judgement of a so-called maestro violinist, they gave undeserving honor to the unknown violin maker, Bagatella. Recently, another renowned group of professors and some amateurs chosen to judge, gave a ward to a contemporary violin maker. They evaluated his instruments at the same level as that famous Stradivari”. Frazier, *op. cit.*, p. 4.

498 Una versión en castellano de esta fuente italiana se puede consultar en los Apéndices. Cap. 3 (Ap. 17).

Antonio Bagatella a través de láminas, adjunta con gran precisión dibujos de carácter geométrico y matemático del instrumento, así como varias secciones de ajuste del violín, tomando como modelos los ya mencionados Amati.

En España, esta apuesta por el conocimiento matemático ya fue defendida en la primera mitad de siglo por Nassarre, en su *Escuela Música* (1723-24). Hablando de las dimensiones de los instrumentos Nassarre afirma que estos deben adecuarse a las matemáticas<sup>499</sup>: "para sacarlos con acierto, es más seguro el valerse de las reglas matemáticas, que son infalibles". Del mismo modo, el infante don Lluís de Borbón tuvo como profesor de matemáticas a Esteban Espinoy quien de forma paralela fue constructor de instrumentos. Este hombre ilustrado ha dejado varios documentos organológicos de 1769, incluyendo instrumentos de arco, muy aclaratorios de este ambiente especulativo y experimental de la España cultural del siglo XVIII<sup>500</sup>.

A modo de discurso, Bagatella propone el procedimiento para construir mediante el contorno y la división en tres partes de la tapa armónica (mango, efes y cordal). Las láminas que se incluyen en su memoria aparecen con trazos horizontales que recuerdan los dibujos de las tapas que acompañan el molde exterior de Assensio. Al final de su tratado, utilizando reglas numéricas procedentes de las matemáticas y la geometría, Bagatella detalla las 72 partes iguales del instrumento que también se pueden aplicar a violines, violas y cellos. Además, mediante la observación (y según dice el autor) ha podido descubrir las leyes, los contornos y el grosor de sus instrumentos; así como la altura de las fajas, la forma de las efes y la fibra de la madera.

En cuanto a la mejora del sonido (la calidad y la cantidad de las voces), este violero relata todo un procedimiento mediante el cual compra dos violines de bajo coste que son numerados con el nº 1 y 2 para diferenciarlos de las intervenciones que se les realizaron. Bagatella explica claramente como Tartini le

499 Nasarre, *Escuela Música*, p. 449.

500 Vicente, *op. cit.*, pp. 855-878.

solicitó ajustar sus instrumentos para proporcionarles lo que él llamaba *voce humana* (para los solos) o *voce argentina* (para tocar en orquesta)<sup>501</sup>. Esta idea de mostrar dos instrumentos, y más concretamente dos violines indica aspectos de la práctica que podemos relacionar con la actividad musical de la época. En los anuncios recogidos en el *Diario de Madrid* los aficionados aparecen con uno, dos o más violines lo que proporcionaba unas sonoridades determinadas para las agrupaciones de moda<sup>502</sup>. Aparte de estos aspectos teóricos del tratado también se han consultado un par de ejemplares de Bagatella<sup>503</sup>. Antonio Bagatella, Padua, 1770. N° 53193. Medidas: 356 mm; y Antonio Bagatella, Padua, 1780. Medidas: 353 mm<sup>504</sup>.

La relación entre ambos lutieres, Bagatella y Assensio, considerados en la mayoría de los casos como “aficionados” se sintetiza en la siguiente tabla:

- 501 Para conseguir este tipo de sonoridad Bagatella detalla el procedimiento y el grosor de la tapa: “La tapa luego tiene que ser trazada toda igual, su grosura precisa tiene que ser la mitad de una de las 72 partes, y de esta manera se tendrá la voz humana. Queriendo luego tener la voz argentina se hará de esta forma. Hay que hacer centro en medio de la tapa, o sea entre un corte y el otro de las efes, que será el punto 40, se toman 3 partes y se forma un círculo cuyo diámetro tendrá que ser 6 y se traza la madera de todo este círculo así la grosura de 2/3 de una de las dichas partes, trazando tantos círculos por escala hasta el corte de la f donde sea señalada una mitad de estas partes. Alrededor de este círculo toda la madera tendrá que ser fina como en el fondo, y todo lo que queda tendrá que ser hasta las fajas de mediana grosura, repito una mitad de una de las 72 divisiones, y así se tendrá la voz argentina, y las cuatro cuerdas en la correspondencia de voz”. (Versión en castellano, Cap. 3. Ap. 17, Estampa n° 4).
- 502 Por ejemplo: “Se vende dos violines, el uno con su caja y de buen autor, y el otro más ordinario (...)”. Acker, *op. cit.*, p. 20.
- 503 Tarisio. Fine instruments and bows, *Antonio Bagatella* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=53193>>; <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=60281>>
- 504 Otro constructor con similitudes en la inspiración constructiva contemporáneo a Assensio y a Bagatella fue G. A. Marchi. Un ejemplar conservado (con gran influencia de Stainer) muestra medidas cercanas a estos violines: 357 mm; 161 mm, 106 mm, 201mm. Regazzi, *op. cit.*, p. 352.

Figura 63. Relación biográfica Antonio Bagatella/ Vicente Assensio

PROFESIONALES	BAGATELLA (CA. 1716- ¿?)	ASSENSIO (1730- ¿1798?)
Academias.	Ciencias, letras y artes Padua	Física experimental. San Isidro Madrid
Relación constructor-músico.	Relación con Tartini	Relación con Brunetti
"Al servicio de"	Músicos profesores, diletantes y príncipes de toda Europa Al final del tratado, listado extenso. Padua y Venezia. Realiza las reparaciones de violines, objetivo conseguir voz argentina y voz humana	Para Carlos IV, entorno nobleza y aristocracia Algunos músicos de la Real Cámara Músicos aficionados y profesionales ¿Vendría de Nápoles con los dos Amati favoritos, u otros? En 1762, Contreras padre le hace una caja para los dos violines
Nuevos instrumentos	Memoria escrita: tres partes, explicadas con detalle sobre "los hermanos Amati" El método de construcción en la memoria Ejemplares en la web: ca. 2 <sup>505</sup>	Molde. "al estilo de los hermanos Amati" Varios instrumentos nuevos: nº 4 y nº 15 en las fuentes; nº 8, nº 12, nº 19, nº 24 y nº 28 conservados Ejemplares supervivientes: ca. 6
Transformación: mejora de la cantidad y calidad del sonido.	Varios instrumentos de Bagatella; numerados nº 1 y nº 2	Colección de Carlos IV AGP
Partes que transforma-modifica: "modernización"	Geometría desde el mango, el diapasón, el alma, la barra, grosores, fajas y contra fajas	IGUAL Assensio proporciona detalles y dibujos de piezas

505 Hay otros instrumentos, violines y violoncellos localizados al comienzo de esta investigación, aunque en la actualidad no se pueden consultar. Los violines oscilaban entre 353 mm-356 mm y presentan una estética vinculada al estilo Amati. [última consulta 27-XII-2013]:

<<http://www.cozio.com/luthier.aspx?id=141>>

<<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=8415>>

<<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=4101>>

<<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=13193>>

<<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=20281>>

### 3.1.2. LOS INSTRUMENTOS CONSERVADOS DE VICENTE ASSENSIO.

Anteriormente se ha mencionado la venta de un violín en Sotheby's (noviembre de 1993) del año 1770 pero sin indicar número y con sello a fuego original en el talón (AV). En las fuentes localizadas del AGP durante el principado de Carlos IV, Assensio menciona dos violines (propios, aunque no se conservan). Un violín nº 4 construido por él mismo en 1775 y un violín nº 15 al que cambia sólo el puente.

Los ejemplares que se incluyen a continuación han pasado por talleres de lutería y/ o pertenecen a colecciones privadas o particulares. Uno de los talleres españoles más especializados sobre este violero es el de la Casa Parramón en Barcelona. Los instrumentos numerados con el nº 19 del 1782, nº 24 y nº 28 de 1784 están claramente inspirados en Amati, especialmente Antonio y Girolamo; además de Nicolò. Estos tres instrumentos tienen en común bastantes elementos, incluso la madera de la tapa parece cortada del mismo tablón, aunque sus características apenas se asemejan al violín nº 8 de 1777<sup>506</sup>.

#### 3.1.2.1. *Los violines nº 8 (1777), nº 12 (1779), nº 19 (1782), nº 24 y nº 28 (1784)*<sup>507</sup>.

*Violín N° 8*<sup>508</sup>. En el violín nº 8 de 1777 el estilo de Assensio también está influenciado por Stainer en las efes. Lo curioso es que en este violín existen algunas rarezas constructivas que denotan una reforma, especialmente en el fileteado. Tiene unas marcas simétricas en la tapa y en el fondo. Dichas marcas aparecen en las bóvedas superior e inferior, siendo el filete diferente por encima o debajo de ellas; algunos datos se pierden porque no tiene su cabeza original<sup>509</sup>.

506 Se conocen varios violines con numeraciones diferentes y un violonchelo que en la actualidad no parece auténtico de Assensio. Véase Pinto, *Los luthiers...*, p. 153.

507 Los instrumentos nº 8, nº 24 y nº 28 han pasado por la Casa Parramón en Barcelona.

508 Colección privada.

509 Información procedente de la Casa Parramón, Jordi Pinto.



Figura 64. Tapa armónica y etiqueta. Violín Vicente Assensio nº 8, 1777. © Colección privada

VIOLÍN Nº 8	1777
Longitud cuerpo	355 mm
Anch. Sup.	165 mm
Anch. Inf.	199 mm

*Violín nº 12*<sup>510</sup>. El violín nº 12 con fecha de 1779 presenta también la influencia de Amati y Stainer, y sus medidas corresponden con el molde conservado en el Museu de la Música de Barcelona. En la actualidad se encuentra en activo y fue comprado al taller de Fernando Solar en 1989<sup>511</sup>. Posiblemente este instrumento no haya salido de España desde su construcción y la etiqueta presenta el mismo texto que el resto de los ejemplares<sup>512</sup>:

510 Comunicación personal, Raffaella Acella.

511 Pozas, *op. cit.*, p. 238.

512 Tarisio. Fine instruments and bows. *Vicente Assensio, nº 12, 1779* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 9-VII- 2016] <<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/vicente-assensio/>>



Figura 65. Tapa armónica y fondo. Violín Vicente Assensio nº 12, 1779. © Colección privada



Figura 66. VA entrelazadas y voluta. Violín Vicente Assensio nº 12, 1779. © Colección privada

VIOLÍN Nº 12	1779
Longitud cuerpo	350 mm
Anch. Sup.	160 mm
Anch. Inf.	200 mm

Violín, nº 19<sup>513</sup>. Este violín de 1782 tiene elementos similares a otros violines conocidos de Assensio.



Figura 67. Voluta, tapa armónica, fondo, efes y VA entrelazadas. Violín Vicente Assensio, nº 19, 1782. © Colección privada

Violín nº 24<sup>514</sup>. Este ejemplar de 1784 tiene las siguientes medidas:

VIOLÍN Nº 24	1784
Longitud cuerpo	352 mm
Anch. Sup.	162 mm
Anch. Inf.	198 mm

513 Colección privada. En comunicación personal, la etiqueta lleva el nº 19 y la fecha de 1782.

514 Este ejemplar se encuentra en una colección privada que me ha proporcionado las medidas.

*Violín N° 28*<sup>515</sup>, 1784. El ejemplar localizado posee características constructivas mencionadas (así como la influencia de Amati) y un estilo más personal en las eses que en otros violines<sup>516</sup>.

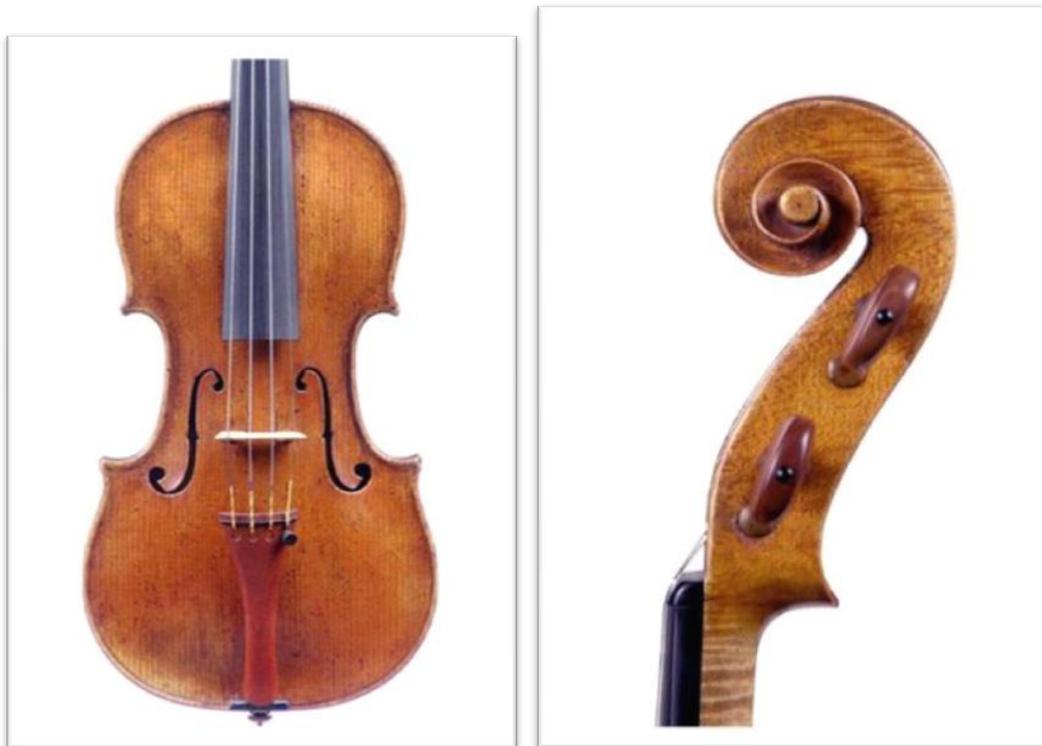


Figura 68. Tapa armónica y voluta. Violín Vicente Assensio n° 28, 1784. © Colección privada



Figura 69. Etiqueta y grabado en el talón. Violín Vicente Assensio n° 28, 1784. © Colección privada

515 Colección privada.

516 Las eses son más alargadas y están situadas oblicuamente hacia el centro de la tapa. Pinto, *Los luthiers...*, p.148.

VIOLÍN N° 28	1784
Longitud cuerpo	353 mm
Anch. Sup.	160 mm
Anch. Inf.	195 mm

Las medidas de este ejemplar son ligeramente diferentes a las del molde y otros violines anteriores lo que quizá indique una variación constructiva en base a otros modelos. Con estos datos, y contando con el molde de 1776 se pueden distinguir tres etapas en relación con los modelos (medidas) de los instrumentos. La primera engloba hasta el violín nº 4 (1775, como indica él mismo en las fuentes). La segunda (a partir de 1776) está representada por el violín nº 12 siguiendo las medidas del molde. Y otra tercera, quizá a partir de los años 1785-90 en la que vuelve posiblemente a medidas más pequeñas respecto a la etapa anterior como el violín nº 31, 1791 que se analiza a continuación.

Nº 8, 1777	Nº 12, 1779	Nº 19, 1782	Nº 24, 1784	Nº 28, 1784	Nº 31, 1791
355 mm	350 mm	X	352 mm	353 mm	350 mm
165 mm	160 mm	X	162 mm	160 mm	160 mm
199 mm	200 mm	X	198 mm	195 mm	195 mm

### 3.1.2.2. Estudio del violín nº 31 (1791)<sup>517</sup>.

Este violín localizado en Granada perteneció al taller de un guitarrero que lo adquirió a una familia local que desconocía quien había construido el ejemplar. Presenta bastantes piezas originales del siglo XVIII (inusual en los instrumentos conservados) y parece que se le realizaron reparaciones en el siglo XIX. Actualmente su estado es bastante bueno.

En la etiqueta del ejemplar se puede leer (al igual que el resto de los ejemplares citados) el nº 31 y la fecha de 1791. También se observan cambios en la geometría del mango y el cordal que conviven con el estilo de Amati.

517 Taller Gil de Avalle. *Luthier: instrumentos musicales de cuerda* [en línea]. Gil de Avalle, s.f. [consulta 25-VI- 2016]. Disponible en: <<https://eltallerdelutheria.wordpress.com/2016/02/17/violin-vicente-assensio-s-xvii/>>

VIOLÍN N° 31	1791
Longitud cuerpo	350 mm
Anch. Sup.	160 mm
Anch. Inf.	195 mm

En el exterior. Este instrumento tiene voluta, mango, cejilla y diapasón original. Al contrario, no conserva puente original, pero en uno de sus documentos de 1792 de Assensio se lee: “dos puentes nuevos gruesos para el violín favorito de S[u] M[ajestad]”<sup>518</sup>, dato que indica cierto tipo de puentes en relación con los ejemplares<sup>519</sup>. Una voluta estilizada incluye en su interior y junto a la cejilla la VA entrelazadas que Assensio utilizó en sus ejemplares en talón.

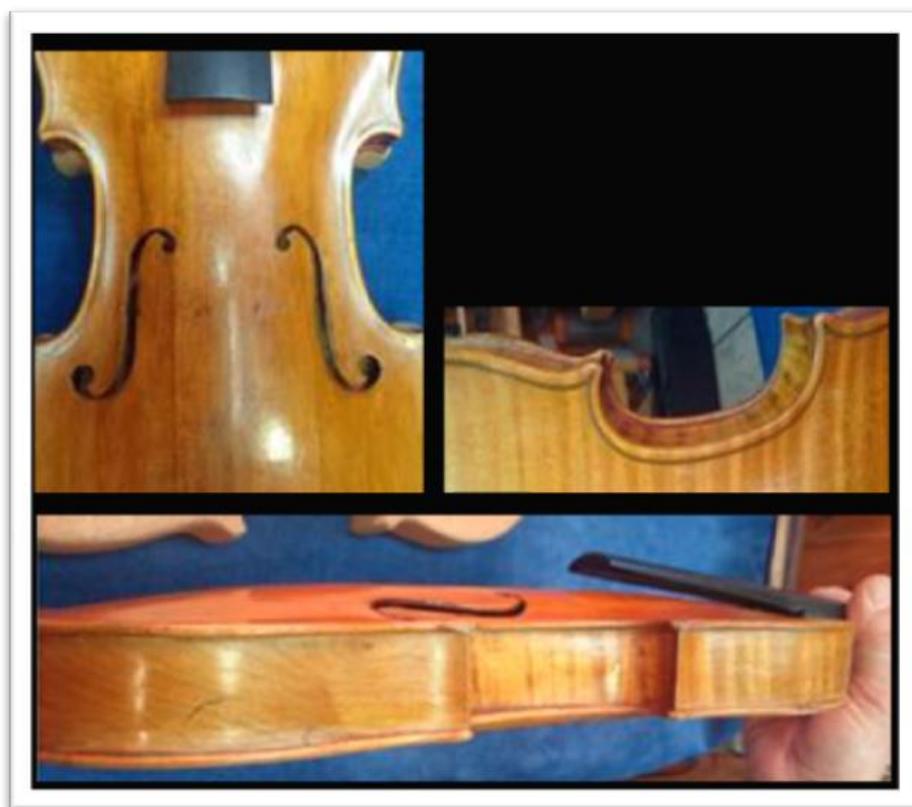


Figura 70. Tapa armónica, eses, “C”, filetes y aro no original. Violín Vicente Assensio n° 31, 1791. © Colección privada

518 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 129.4 (Ap. 20.12).

519 “Their thickness must be in proportion. If the thickness is too big, this is better than when is too thin”. Frazier, *op. cit.*, p. 69.

Se usaron diferentes tipos de puentes como los de Tartini o los Mantegazza. *Ibidem*, p. 70.

El engrosamiento entre el mango y el diapasón fueron originales. La muesca lateral en el batidor y la medida de este en la fotografía frontal indican que posiblemente se le adaptó al mango la pieza de madera para facilitar la colocación del diapasón.



Figura 71. Diapasón y mango. Violín Vicente Assensio nº 31, 1791.  
© Colección privada

La cejilla original es de marfil y se observa grabado VA en el interior. De las cuatro clavijas que mantiene en la actualidad, tres son originales, aunque la restante también parece contemporánea.

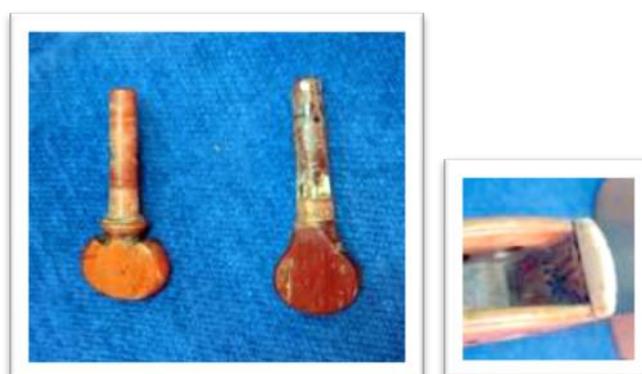


Figura 72. Clavijas: original y falsa. Cejilla y VA interior.  
Violín Vicente Assensio nº 31, 1791. © Colección privada

Necesitan ser restauradas algunas grietas en la tabla armónica. En el interior parece que alguna de estas heridas está reforzada con tela al estilo antiguo. La construcción y estilización simétrica de las efes presenta una gran belleza y

estilización al estilo Stainer/ Amati que también se aprecia en algunos ejemplares que se conocen.



Figura 73. Fondo y tres clavos. Violín Vicente Assensio nº31, 1791. © Colección privada

El fondo del instrumento tiene un precioso diseño de la madera en dos piezas (aunque sin el grabado de VA en el talón de otros ejemplares). Se aprecia un barniz bastante transparente y en el interior, para unir el mango con la caja se distinguen tres clavos en el interior al igual que consta en sus propias fuentes documentales<sup>520</sup>. Antes de la modernización, Amati y Stradivari encajaron el mango con cuatro y posteriormente tres clavos metálicos. El diapasón proporcionaba el ángulo apropiado y fue más delgado. La demanda de un sonido más fuerte permitió usar cuerdas delgadas, y poco a poco se incrementó la

520 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.

longitud del mango. Para evitar que las cuerdas tocaran el batidor se colocó un puente más alto. Se utilizó cola en vez de clavos, así como un diapasón más delgado<sup>521</sup>. Este sistema proviene de la construcción de los laúdes y algunos ejemplos se pueden apreciar en más instrumentos<sup>522</sup>.

El alma esta suelta (no sujeta entre las dos tapas) y no parece original<sup>523</sup>. Seguramente se colocara fuera de los pies del puente aunque para su colocación no existió una regla fija<sup>524</sup>.

El botón original es de marfil:



Figura 74. Botón original. Violín Assensio nº 31, 1791. © Colección privada

En el interior apenas se aprecian piezas o refuerzos de reparaciones. La etiqueta tiene todos los elementos de autoría de Assensio, letra y texto en latín, dibujo vegetal y una clara numeración.

521 Frazier, *op. cit.*, p. 60.

522 El Stradivari, The "Soil" (1714) presenta tres clavos al igual que el Stradivari, The "Bass of Spain" con cinco que fueron retirados cuando se modernizó. Pollens, *op. cit.*, p. 256.

523 El alma fue más delgada que la actual para proporcionar a los instrumentos un sonido más claro; además de "red pine wood". Dipper y Woodrow, *op. cit.*, p. 20.

524 Su precisión respecto al puente podía producir presión e irregularidad en la tapa. Frazier, *op. cit.*, p. 48.



Figura 75. Etiqueta. Violín Vicente Assensio nº 31, 1791. © Colección privada

La barra armónica es original, delgada y larga de la misma madera que la tapa ca. 240 mm<sup>525</sup>. Esta medida casi idéntica se encuentra en violines Stradivari, Guarneri y Gagliano del siglo XVIII<sup>526</sup>.

525 Medidas aproximadas tomadas en el taller con luz y fotografía interior.

526 Todo un repertorio de barras armónicas de diferentes lutieres anteriores y coetáneos se puede consultar. Pollens, *op. cit.*, pp. 283-292. Su longitud, grosor y peso depende de la tabla armónica. Amati y Stradivari normalmente las colocaron más centradas en la línea de las dos eses; en este caso parece que se encuentra ligeramente hacia los graves y no se aprecia otra marca.

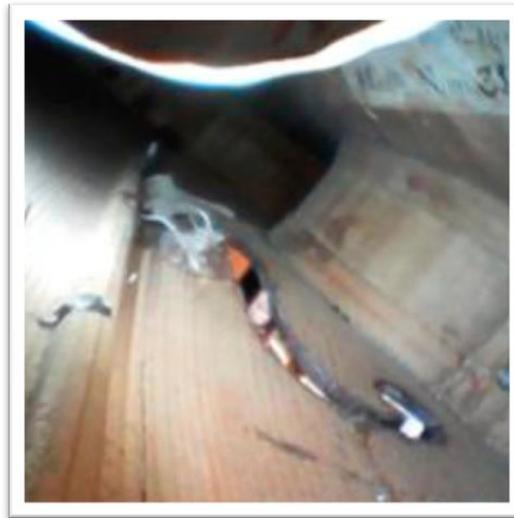


Figura 76. Barra armónica. Violín Assensio nº 31, 1791. © Colección privada

Se trata por tanto de un instrumento que no ha sufrido los cambios más drásticos del proceso modernizador y estos datos son esenciales porque apenas se conservan originales que se puedan analizar en profundidad. La madurez del artesano en la elección de las maderas, el contorno de las efes, el diseño, la perfección de los perfiles, el tallado de la voluta, y el barniz hacen que este violero alcance una alta estimación frente a otras apreciaciones que se han hecho a lo largo de la historia sobre su trabajo.

Finalmente, a continuación, se incluye una comparativa y actualización de datos en relación con una publicación realizada por la Casa Parramón (expertos en la figura de Assensio) a principios del siglo XX<sup>527</sup>.

Figura 77. Datos biográficos y profesionales actualizados de Vicente Assensio

GUÍA PARRAMÓN, 1921	EN LA ACTUALIDAD
Violines provistos de varias formas de ff, Unos pequeños 35.2 cm; otros algo mayores	Este tamaño puede corresponder a una época anterior al violín nº 4 como indican las fuentes. Esto indica unos modelos, 35.2 cm
Uno de ellos está inspirado en Nicolò Amati y lleva la etiqueta de este autor y	Se conocen etiquetas de violines de Assensio numerados, aunque es posible

527 Parramón, *Guía del violinista*, p. 16.

otra debajo de esta en la que dice ser Assensio el constructor. Hemos visto tres violines con estas etiquetas y no estaban numerados	que existan sin numerar como el de 1770, "el violincito chico" y "el capricho que yo construí" Quizá es posible que distinguiera para quien construía correspondiendo con una numeración o no
Otro modelo es de estilo Gabrielli. Barniz rojo sobre fondo dorado	Barniz anaranjado-dorado
Parece que el número de violines que construyó, ca. 35-36	Se conoce el último nº 31 (1791)
También hizo algunos violoncellos algunos de tamaño pequeño	No se conoce ningún violoncello

A modo de síntesis, el siguiente cuadro recoge todos los ejemplares conservados y otros citados en documentos (incluido el molde).

*Figura 78. Instrumentos conservados y citados en las fuentes. Vicente Assensio, 1770-1791*

FUENTE DOCUMENTAL /COLECCIÓN/TALLER/ CATÁLOGO	FECHA	NÚMERO
DHAE Taller Rafael Melenchón Venta de violín en Sotheby's (noviembre de 1993) con año 1770 pero sin indicar número, con sello a fuego original en el talón (AV)	1770. Copia de Amati. Etiqueta impresa	¿? no se ha localizado
AGP	2 de abril de 1775	violín nº 4
Museu de la Música de Barcelona	1776	molde de violín "al estilo de los hermanos Amati"
Casa Parramón	1777	violín nº 8
Colección particular	1779	violín nº 12
AGP	X	violín nº 15
Colección privada	1782	violín nº 19
Colección privada (Casa Parramón)	1784	violín nº 24
Colección privada (Casa Parramón)	1784	violín nº 28
Duque de Alba. Don Fernando de Silba Álvarez de Toledo	X	viola con dos arcos y caja 900 rv
Duque de Alba. Don Fernando de Silba Álvarez de Toledo	X	violón chico/ viola da gamba con arco y caja 1.500 rv

AGP, Carlos IV	¿1789?	violincito chico 2.400 rv
Inventario. Infante Don Gabriel	X	un violín 1.500 rv
Taller Gil de Avalle	1791	un violín nº 31, 1791

### 3.2. SILVERIO ORTEGA. APUNTES BIOGRÁFICOS Y PROFESIONALES.

El sobrino, discípulo y sucesor de Assensio, Silverio Ortega, nació en Oruzco, provincia de Madrid en el año de 1765 y falleció en Madrid en 1846. Desde 1792 ocupó el puesto de su tío como violero de la Casa Real.

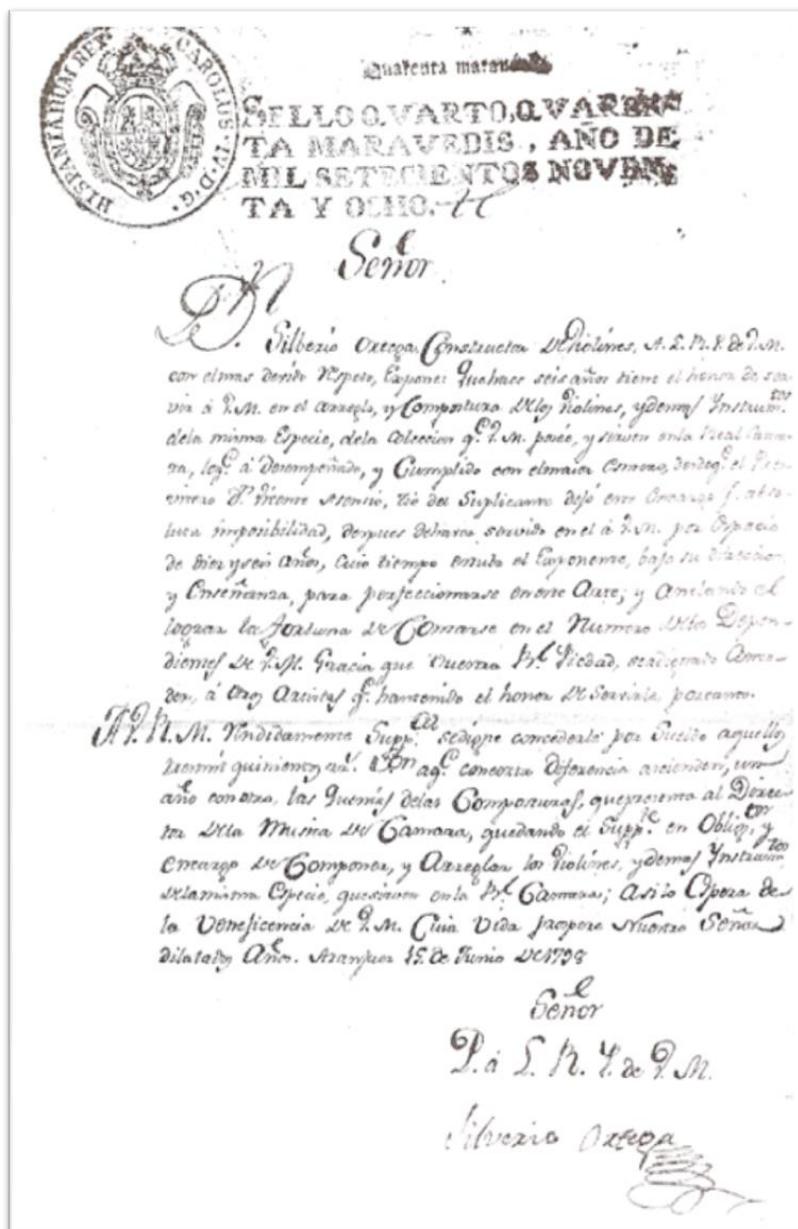


Figura 79. AGP. "Constructor de violines". Silverio Ortega, 1798. © Patrimonio Nacional

En un documento de 15 de junio de 1798 sobre su trabajo: "(...) ha desempeñado y cumplido con el mayor esmero desde q[u]e el Presbítero D[o]n Vicente Assensio, tío del suplicante dejó este encargo por absoluta imposibilidad después de haber servido en él a V[uestra] M[ajestad] por espacio de diez y seis años (...)"<sup>528</sup>.

528 AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

El 24 de mayo de 1806 se le concede el mismo uniforme que a los constructores de pianos de la Casa Real, y en otro documento del mismo año se concreta el sueldo de 3.500 rv para Ortega<sup>529</sup>.

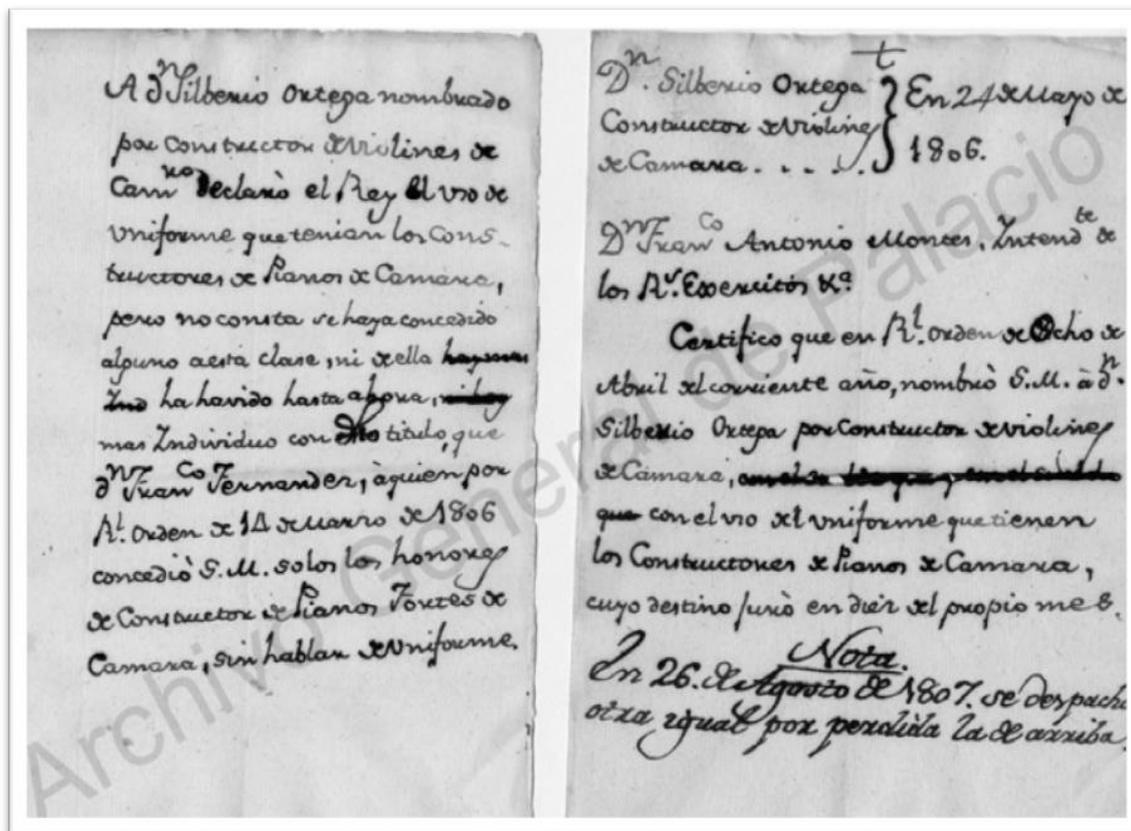


Figura 80. AGP. Uniforme como constructor. Silverio Ortega, 1806. © Patrimonio Nacional

Las funciones de Ortega claramente se detallan en esta fuente y principalmente se dedicó a ejecutar "composturas", es decir, realizar reparaciones y/ o transformaciones en los ejemplares como parte de un proceso de gran dificultad técnica.

En diccionarios históricos Ortega aparece frecuentemente como reparador<sup>530</sup>. De él se conservan etiquetas de 1785 (aunque no coinciden con las fechas de su trabajo y seguramente sean de Assensio o incluso de ambos) e

529 AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, legs. 16 y 18.

530 "Dedicado con preferencia a las reparaciones, construyó un número relativamente reducido de instrumentos". "Ortega", *Diccionario Labor*, vol. 2, p. 1691.

instrumentos fechados en 1815 que se caracterizan por su buena calidad y barniz rojo anaranjado.

Apenas se conoce el trabajo de su hijo Mariano Ortega (Madrid, 1790-1865) que continuó con la tradición constructiva y reparadora de su progenitor. Tan solo se ha localizado un violín y la etiqueta expresa el siguiente texto<sup>531</sup>: “Marianus Ortega, filius Silberi,/ fecit Matriti anno 18(44,) n° (7).

### 3.2.1. LA PERFECCIÓN DEL OFICIO: VIOLINES, VIOLAS Y VIOLONCELLOS.

En las fuentes del AGP no se ha localizado que Carlos IV le encargara ningún instrumento para su orquesta, y aunque se le califica más como reparador de instrumentos, se conocen y conservan en la actualidad tres violines<sup>532</sup>, dos violas y un violoncello<sup>533</sup>. El violín de 1798 presenta la etiqueta: “Silverius Ortega fecit, / MATRITI, ANNO 179(8)”.

Figura 81. Medidas violines de Silverio Ortega, 1798 y 1823<sup>534</sup>

VIOLINES	1798	1823
Longitud cuerpo	352.4 mm	355 mm
Anch. Sup.	164 mm	167 mm
Anch. Inf.	203 mm	206 mm

531 Medidas: 354 mm. Tarisio. Fine instruments and bows. *Mariano Ortega, Madrid, 1844* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta el 26-VI- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=54990>>

Fonseca, “Two lines of violin makers....”, p. 27.

532 En el inventario de Goya se detalla la valoración significativa de un violín de Ortega en 2.000 rv frente a un Guadagnini en 1.000 rv y un Guarneri en 600 rv. Junquera, “La Quinta del Sordo en 1830: respuesta a Nigel Glendinning”, p. 86.

533 En comunicación personal Jordi Pinto rectifica que una viola de 1793 fuera construida por Silverio Ortega. Pinto, *Los luthiers...*, p. 287.

534 Pozas, *op. cit.*, pp. 212 y 226; respectivamente.



Figura 82. Tabla armónica y fondo. Violín Silverio Ortega, 1823. © Colección privada

De este violín de Silverio Ortega de 1823 se conocen algunos datos de la segunda mitad del siglo XX. Perteneció al conocido escritor, físico y miembro de la Real Academia Española Julio Casares hasta que su nieto lo vendió al lutier Laurent López<sup>535</sup>. Este ejemplar seguramente mantuvo un montaje barroco del mástil, el diapasón, la cejilla el puente y el cordal hasta que Ignacio Fleta lo modernizara en el año 1946. Estos accesorios se conservan en la actualidad como se puede observar en la siguiente fotografía.

535 En la actualidad se encuentra en una colección privada.



Figura 83. Puente, clavo y cejilla original. Violín Silverio Ortega, 1823. © Colección privada

Se trata de un modelo muy personal con cierta influencia del trabajo de Stradivari (y de la escuela francesa) sobre todo en las bóvedas, las efes, el contorno de las esquinas, las proporciones y las medidas del estilo dorado. La voluta delata una gran habilidad y cierta inspiración parisina

del siglo XVIII se observa en el clavijero: "el barniz ligeramente turbio, se compone de dos capas; una base ligeramente dorada y otra rojiza. Su sonoridad es amplia y responde rápidamente a la ejecución con el arco. Los registros graves y medios proporcionan al músico un amplio abanico sonoro"<sup>536</sup>.

Continuando con sus violines, también se conoce un violín de tamaño pequeño, para niño (de 1/8) de 1806 que mantiene el mango, el mástil y el diapasón originales. En la etiqueta original se lee: Silverius Ortega fecit./ MATRITI, ANNO 1806; y sus medidas son 305 mm; 145 mm, 180 mm.

536 Comunicación personal, Laurent López.



Figura 84. Tabla armónica, fondo y perfiles. Violín 1/8. Silverio Ortega, 1806. © Taller Solé luthiers



Figura 85. Etiqueta. Violín 1/8. Silverio Ortega, 1806. © Taller Solé luthiers

El siguiente instrumento es el único violoncello de este taller (Assensio-Ortega) que se conserva y es de 1816<sup>537</sup>. En el interior se encuentran dos etiquetas. Una como en el resto de los ejemplares y otra colocada en la parte que une la caja del instrumento con el mango que tiene una bella dedicatoria en la que consta que en 1816 Ortega continuaba con el puesto como “constructor de violines”: “D[o]n Silverio Ortega/ Constructor de/ violines de Cámara de/ S[u] M[ajestad] [h]izo el/ violoncello para el uso del S[eñor] D[o]n/Juan de Salazar. Año de 1816”.

VIOLONCELLO	1816
Longitud	767 mm
Anch. Sup.	342 mm
Anch. Inf.	439 mm



Figura 86. Tapas armónica y fondo. Violoncello Silverio Ortega, 1816. © Tarisio

537 Tarisio. Fine instruments and bows. *Silverio Ortega, Madrid, c. 1800* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 12-VII-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=49967>>

“The cello belongs to the cellist of the RTVE Symphony Orchestra Irina Comesaña Kotliarskaya, whose family discovered and purchased it in a street market in Madrid during the 1980s”. Pozas, *op. cit.*, p. 218.

El resto de los ejemplares como las violas tienen medidas muy parecidas y son muy atractivas estéticamente. En ambas se observa la influencia de Stradivari y conservan los mangos, diapasones y clavijas originales. La madera, el barniz, las efes y el fileteado son de gran calidad artesanal.

Figura 87. Medidas violas, 1808 y 1817<sup>538</sup>

VIOLAS	1808	1817
Longitud	384 mm	384 mm
Anch. Sup.	186 mm	187 mm
Anch. Inf.	225 mm	224 mm



Figura 88. Tabla armónica, perfil y fondo. Viola Silverio Ortega, 1808. © Beare violins Ltd.



Figura 89. Tabla armónica, perfil y fondo. Silverio Ortega, 1817. © Beare violins Ltd.

### 3.2.2. LA GUITARRA-LIRA (1811)<sup>539</sup>.

En el Museo Nacional del Traje (Madrid) se conserva una guitarra -lira de 1811, construida en Madrid por Ortega. También se sabe que arregló un arpa de pedales en 1809 para la arpista de la Corte de José I, la señora Schneider lo que muestra la diversidad de trabajos que acometió en una época cada vez más especializada<sup>540</sup>.

539 Otros modelos, formas y decoración variada de este instrumento. MIMO. *Guitarra-lira* [en línea]. Museums, s.f. [consulta 7-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.mimo-international.com>>

540 Robledo, "La música en la Corte de José I", p. 212.



Figura 90. Guitarra-lira. Silverio Ortega, 1811. © Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM

Este tipo de instrumento híbrido fue común en los años próximos al cambio de siglo como símbolo de modernidad. Los materiales de esta arpa-lira son el metal, la tripa y la madera. La tapa armónica lleva dos oídos en los laterales con decoración helicoidal. El mástil tiene un diapason de madera más oscura con dieciocho trastes metálicos y un pasador de madera. El clavijero tiene forma tronco piramidal, cinco clavijas y dos botones del mismo material. La cabeza del mástil va unida a los extremos de la caja de resonancia por un palo fino de madera y metal. Las seis cuerdas (solo aparecen tres) terminan en un puente de madera. Las medidas responden a longitud 790 mm, anchura 360 mm y grosor mínimo 80 mm<sup>541</sup>.

El ejemplar guarda un enorme parecido con el que aparece en la siguiente pintura de Francisco de Goya (decoración, nº de cuerdas y proporcionalidad); y posiblemente fue un modelo imitado en la época<sup>542</sup>.

541 Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. I, pp. 273-274.

542 La Marquesa de Santa Cruz, 1805. Goya y Lucientes, Francisco de. *Museo del Prado* [en línea]. Museo Nacional del Prado, 2016. [consulta 7-VII- 2016]. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-marquesa-de-santa-cruz/e1d2cbc6-8549-4ade-9383-2dde4ee6dfef>>

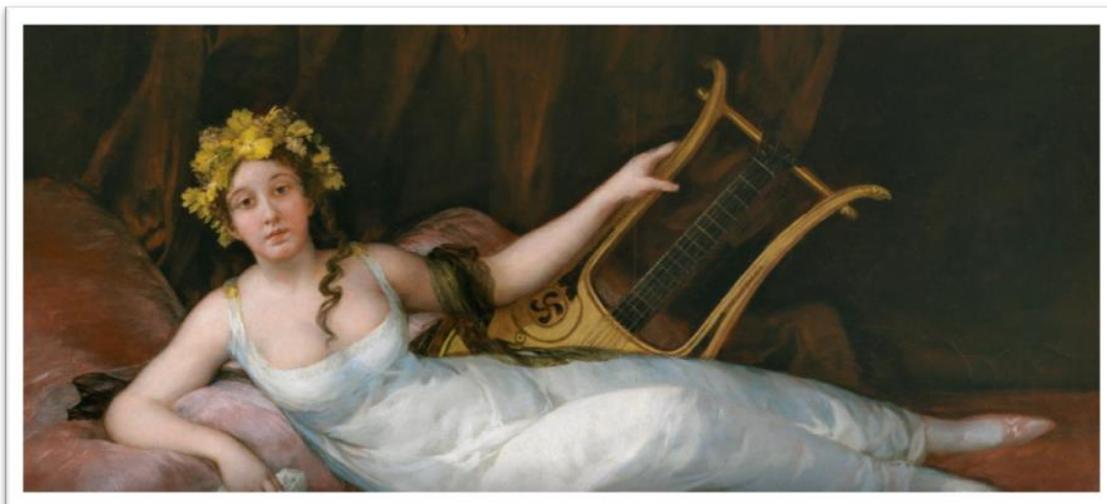


Figura 91. Francisco de Goya y Lucientes. *La marquesa de Santa de Cruz*, 1805. © Museo Nacional del Prado

### 3.3. OTRAS FUNCIONES DEL TALLER DE ASSENSIO Y ORTEGA: LOS ARCOS.

El arco ha sido un complemento indispensable para los instrumentos de arco, pero su fragilidad morfológica y los cambios a los que fue sometido han propiciado que apenas se conserven. En los siguientes párrafos solo se incluyen aquellos que muestran los cambios fundamentales durante la segunda mitad del siglo XVIII en relación con las descripciones que se detallan en las fuentes localizadas del AGP.

La variedad de estos se puede apreciar en una serie de elementos que afectaron al mecanismo de la nuez, la curvatura y forma de la vara, la forma de la punta, el número de cerdas y los materiales<sup>543</sup>.

La coexistencia de modelos más antiguos con otros más modernos perduró hasta ca. 1775. Las novedades no se asimilaron de la misma forma por

543 La exhibición de Tarisio, *L'Archet Révolutionnaire* (octubre-noviembre de 2015) identificó toda una serie de arcos de la familia-taller Tourte. Tarisio. Fine instruments and bows. *L'Archet Révolutionnaire* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 7-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/historical-introduction/>>

todas las escuelas, los instrumentistas, y el repertorio. En síntesis, los modelos de arcos que circularon respondieron a una tipología de arcos acanalados, de cremallera, o al de Cramer antes de la estandarización del arco de F. X. Tourte. Los constructores destacados en relación con el trabajo de Assensio-Ortega fueron los siguientes:

1. Nicolas Pierre Tourte (1700-1764) inicialmente fue carpintero y construyó instrumentos y arcos. Los primeros arcos eran convexos, acanalados y sin tornillos de metal.
  - o 1740-1750: tipo de arco característico.



Figura 92. Arco. Nicolas Pierre Tourte, c. 1740-1750. *L'Archet Révolutionnaire*. © Tarisio



Figura 93. Arco. Nicolas Pierre Tourte, c. 1740-1750. *L'Archet Révolutionnaire*. © Tarisio

- 1750-1760: tipo de arco muestra ciertos cambios en la punta y en la longitud de la vara<sup>544</sup>.



Figura 94. Arco. Nicolas Pierre Tourte, 1750-1760. *L'Archet Révolutionnaire*. © Tarisio

2. Nicolas Léonard Tourte (b. 1745–d. 1807) fue constructor de arcos que empezó antes que su hermano en el oficio. Se le conoce por los modelos al estilo de Cramer que fueron bastantes populares en la práctica del siglo XVIII y que llegaron a París ca. 1760. Seguramente ambos hermanos comienzan a trabajar en 1774 y tienen la venta a través de la familia Lejaune. Un modelo de ca. 1775 que sobrevive de él muestra la nuez típica de Luis XV, aunque la cabeza parece ya al estilo de Cramer<sup>545</sup>.

544 “This bow has a relatively short stick and was possibly intended as a viol bow. It was discovered with a viola d’amore”. De ambos periodos se pueden consultar los modelos. Tarisio. Fine instruments and bows. *L'Archet Révolutionnaire* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 15-XI- 2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/nicolas-pierre-tourte/>>

545 Tarisio. Fine instruments and bows. *L'Archet Révolutionnaire* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 15-XI- 2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/nicolas-leonard-tourte/>>



Figura 95. Arco. Nicolas Léonard Tourte, c. 1775. L'Archet Révolutionnaire. © Tarisio

3. François Xavier Tourte (b. 1748–d. 1835) fue constructor de arcos y empleado como relojero. Su trabajo simboliza el arco moderno para los instrumentos de la familia del violín; comenzó a construir ca. 1775. A partir de esta fecha emerge su periodo principal con un tipo de arco que perdura hasta hoy<sup>546</sup>.

  - 1765-70



Figura 96. Arco. François Xavier Tourte, c. 1765-70. L'Archet Révolutionnaire. © Tarisio

546 Tarisio. Fine instruments and bows. *L'Archet Révolutionnaire* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 15-XI- 2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/francois-xavier-tourte/>>

- c. 1775



Figura 97. Arco. F. Xavier Tourte, c. 1775. *L'Archet Révolutionnaire*.  
© Tarisio

- c. 1790



Figura 98. Arco. F. Xavier Tourte, c. 1790. *L'Archet Révolutionnaire*.  
© Tarisio

Finalmente, con este último modelo François Xavier Tourte (1747-1835) estableció la medida y contorno de la vara, así como el mecanismo de la nuez con una determinada cantidad, anchura y tensión de las cerdas; y estas innovaciones facilitaron a los violinistas de la época una enorme variedad de articulaciones sonoras desconocidas hasta la fecha.

### 3.3.1. VICENTE ASSENSIO Y "LA COMPOSICIÓN DE ARCOS".

Vicente Assensio, después de José Melitón Contreras, realizó la construcción y sobre todo "la composición" de una serie de arcos. En las fuentes se recogen todos los arreglos que ejecutó. La descripción de estos arcos se corresponde con elementos presentes en los arcos anteriores a la estandarización del arco de F. X. Tourte.

Varias facturas de 1785 y 1786 muestran actividades de Assensio como arquetero<sup>547</sup>:

Por la composición de veinte y tres arcos de violín, violón y viola poniéndoles a casi todos botones de marfil, tornillos de hacer, hembrillas de metal, y cerdas finas; a muchos de ellos la nuez nueva, y a otros componer las cabezas, y las escopladuras por donde andan las hembrillas, cada uno a 18 r[eale]s v[elló]n importan todos cuatrocientos catorce r[eale]s v[elló]n...414

Por la composic[ió]n de diez arcos, unos de violín, otros de viola, otros de violón que se les han puesto cerdas, tornillos, hembrillas, torzales nuevos, a razón cada uno de diez y ocho r[eale]s importan ciento y ochenta r[eale]s v[elló]n...180

Por componer y arreglar siete arcos de violines, violas, y violón, con otro de contrabajo, poniéndoles cerdas finas, tornillos de acero, y hembrillas de latón a las muletillas, y torzar[l] a las varas por donde se hacen p[ar]a tañer; a diez y ocho r[eale]s cada uno, importan...126

Por tanto, esta idea de componer los arcos indica ciertos cambios en los modelos que empezaban a dominar transformando los arcos que Contreras construyó adaptándolos con nuevas opciones. En las cuentas de ambos violeros los arcos compuestos ascienden a más de cuarenta coincidiendo con el número de instrumentos activos al servicio de Carlos IV.

En el campo de la construcción, la asimilación de los cambios morfológicos de los arcos nuevos no fue inmediata. Una variada tipología de arcos circuló durante la segunda mitad del siglo XVIII entre las escuelas europeas quedando

547 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51 (Ap. 19). Véase también los arcos de Nicolas Léonard Tourte. Ejemplos de arcos de violoncello y contrabajo de la segunda mitad del siglo XVIII con sus respectivas longitudes, medidas y pesos. Rossi (ed.), *Galleria dell' Accademia. The Conservatorio 'Luigi Cherubini' Collection Bowed Stringed Instruments and bows*, pp. 272-282.

obsoletos el resto de los modelos<sup>548</sup>. Las características de los arcos de Assensio responden principalmente a un tipo de arcos precedentes al modelo de Tourte que van desde arcos barrocos cercanos ca. 1750 hasta arcos pre-tourte o de transición ca. 1775<sup>549</sup>. Los primeros debían tener unas medidas y proporciones para no “extrañar” su sonido en la práctica musical como consta en una cuenta de 1786: “

Por cinco arcos finos [a]canalados q[u]e he construido nuevos al Príncipe N[uest]ro S[eñ]or, arreglándome en todas sus medidas, proporciones y peso a otro que me entregó S[u] A[lteza] para no extrañar su pulsación, lo que ha costado mucho trabajo: valen...600

Posteriormente, a estos arcos se les cambiaron las cerdas (violines y violones)<sup>550</sup>, los tornillos, las hembrillas y los torzales de la vara. Los detalles de este tipo de arcos aparecen en las fuentes en 1790 como “un arco fino de madera gateado”<sup>551</sup>, es decir, por un arco de madera veteadada.

Para la práctica musical de los arcos uno de los materiales que se utilizó fue una especie de resina que aparece en las fuentes como “bastón o libra de pez”<sup>552</sup>; y que encargó a otros violeros. En 1789, a Francisco Gand: “un bastón de

548 Tarisio. Fine instruments and bows. *L'Archet Révolutionnaire* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 7-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/>>

549 Véase tipología de arcos en estas fechas 1750-1775 de los arqueteros de la familia Tourte. Otros arcos de violín de mediados del siglo XVIII. Rossi (ed.). *Galleria dell'Accademia...*, pp. 264-269.

550 Cap. 4 (Ap. 20).

551 Carlos IV, Reinados, Casa, leg. 126.1 (Ap. 20.3).

“Madera de gateado”. Madera\* de duramen marrón rojizo oscuro con vetas sinuosas negras, de cuya apariencia toma el nombre (...). Se ha empleado en chapeados, en la artesanía popular, en tallas y en arcos de violín. El gateado (*Piratinera guianensis/Brosimum guyanense*) es un árbol de la familia de las Moráceas. Crece en la América centro meridional, en las Antillas, la Guyana, el norte de Brasil, Bolivia y Venezuela.

Tesoros del Patrimonio Cultural de España. *Madera de gateado. Gateado* [en línea]. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017 [consulta 5-II-2016]. Disponible en: <<http://tesoros.mecd.es/tesoros/materias/1182788.html>>

552 “Pez griega”. La resina o sudor crasso del pino, recogida al pie del, y cocida hasta que toma consistencia y se endurece y pone de un color roxo obscuro. Latín. *Pix graeca, vel colophonia*.

pez a 10 reales”<sup>553</sup>; y en 1792, la cuenta de Pablo Vidal detalla<sup>554</sup>: “por el importe de siete libras de pez que ha labrado para los arcos de los instrumentos de cuerda de S[u] M[ajestad]... 160”.

Por tanto, parece que Assensio continuó con una tipología de arcos que se fue transformando como parte de los modelos de transición anteriores a Tourte. El número total entre arcos compuestos y contruidos por él ascendió a unos 48 arcos<sup>555</sup>. Pero, algunos seguramente necesitaron varias reparaciones (por lo que se trata de arreglos a los mismos arcos), otros quedaron en desuso o quizá acompañaban a su instrumento correspondiente.

### 3.3.2. EL MODELO DE ARCO DE F. X. TOURTE POR SILVERIO ORTEGA.

La responsabilidad como violero por parte de Ortega también abarcó como el taller de Contreras y Assensio la de construir y reparar arcos nuevos. La morfología de estos arcos de Ortega se identifica con la construcción de arcos franceses presentes en la sociedad madrileña desde ca. 1785 debido a que él mismo tuvo posibilidades de estudiarlos ante las vías de comercialización con París<sup>556</sup>. Otra oportunidad pudo ser a través de los hijos de Brunetti en su estancia en París entre 1780-82 y su formación con Viotti y la Escuela de Duport<sup>557</sup>;

*Diccionario de autoridades* [en línea]. Real Academia Española, 2016. [consulta 16-VI- 2017]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

553 AGP. Carlos IV, Reinados, Casa, Leg. 126.1.

554 AGP. Carlos IV, Reinados, Casa, Leg. 129.1.

555 Esta cifra de arcos es cercana a la que aparece en las fuentes de la corte florentina (Lorenzo y Tomasso Carcassi, 1765), 42 arcos. Véase Cap. 2.

556 “(...) arcos finos de París”. Acker, *op. cit.*, p. 58.

557 Dos violonchelistas franceses virtuosos estuvieron vinculados con la corte española. Jean Pierre Duport que la visitó actuando para Carlos IV y del que se conservan obras manuscritas en la Biblioteca del RCSMM (M/63 sonatas). Y el otro hermano Jean Louis Duport que estuvo al servicio del rey durante su exilio en Marsella. Gosálvez, “M. Duport. Six sonates pour le violoncelle”, pp. 255-256.

pioneros en el manejo de estos arcos. Se sabe que en sus primeros conciertos de 1782 Viotti ya se benefició de los arcos de Tourte<sup>558</sup>.

El contacto de Viotti con F. Tourte proviene de la relación de su profesor Pugnani ca. 1750. El cambio de la vara cóncava a convexa y el incremento del peso en la nuez fueron elementos específicos que se sucedieron como consecuencia de las intervenciones de Pugnani (en el Concert Spirituel en París 1754)<sup>559</sup>. La relación con la familia Tourte (padre e hijo) se conoce a través de un arco: “archetto alla Puganani”. Se trata de un arco más recto y largo, con tornillo que pudo haber participado de las ideas de Tourte padre e hijo. El arco se fue perfilando con unos elementos más estables y una construcción más fuerte que facilitará el empleo del detaché.

Por otro lado, el único justificante de pago por arcos localizado de F. Tourte (en el AGP, 1799) fue tardío respecto a los primeros arcos modernos que se conocieron de él (ca. 1785)<sup>560</sup>. Las anotaciones en las cuentas de Ortega anteriores a esta fecha proporcionan que ya imitaba arcos franceses. De 1796 se conoce el pago por arcos construidos con madre perla, nácar, anillas en las nueces y botones de plata: “por dos arcos para violín finos con sus nueces de marfil” y “por dos arcos para violón guarnecidos con nácar”<sup>561</sup>. Esta tipología de arcos se corresponde probablemente con los conocidos arcos de Cramer o similares<sup>562</sup>.

Finalmente, a principios del siglo XIX Ortega acabó construyendo arcos del modelo de Tourte (“a la moda de Tourte”) conocidos en su entorno más

558 “Whatever the bows he was using at that time, it has been demonstrated that he already benefited from the talent and the excellent material of Tourte (or the Tourte brothers) and that 1783 was probably the year of the first experiments with the material ferrule”. Gaudfroy, *Historie de l’archet en France... I*, p. 97.

559 Giulio Gaetano Gerolamo Pugnani (1731 - 1798) fue un compositor y violinista italiano.

560 AGP, Sección Administrativa, leg. 220.

561 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, legs. 140.2 (Ap. 20.26) y 143.1 (Ap. 20.29).

“The bow comprises a cylindrical or prismatic part of uniform dimensions, the length of which is 0 m, 110 (4.33) inches” [11 cm]. Saint-George, *op. cit.*, p. 55.

562 Wilhelm Cramer (1746-1799). Famoso violinista y director de orquesta. Véanse arcos originales al estilo de Cramer. Gaudfroy, *Historie de l’archet en France... I*, pp. 202-206.

cercano por lo menos ca. 1799<sup>563</sup>: "por un arco de violón de los más finos q[u]e se hacen a la moda de Tourte" y "por dos arcos de los más finos para violín y otro para violón a la moda de Tourte guarnecidos, con nácar y anillas en las nueces y botones de plata".

563 La tipología de estos arcos con los de 1796 seguramente fue muy parecida, aunque no se especifique en las fuentes. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, legs. 166.1 (Ap. 20.46) y 169 (Ap. 20.50).

J. M. M. M. de los arcos de violi  
 hechos por el Fabricante Courte Joven  
 Calle de Chartre en Paris y recibidos por  
 Camilo Lecnon y.º de Cuentas y orden  
 de S. M. El Rey de España al Sr  
 D.º Luis Venancio de Vera con el Sobaco  
 de el Ex.º Sr. D.º Cayetano Soler Ministro  
 de Hacienda. A. S. V. V. =

Seis arcos de violi guarnecidos de oro y en guarni-  
 sidos à razon de 360.º = £ 2160 =

Una caja de acaju para  
 Estuches à los d.ºs arcos guarnecido  
 de cobre dorado y el interior de terciopelo  
 Azul = 260 =

Embales y Incurado £ 2420 =  
 20 =

£ 2440 =

Recibido del Sr. D.º Luis Venancio de Vera diez millo  
 quinientos, veinte y tres reales y treinta maravedis de vellon  
 en dinero metallico por el importe de estas Dos millo  
 y quarenta libras tornesas al cambio del dia de 11.º el  
 Cobro de Madrid y octubre 30 de 1779 =

Son 10523 rub. y 30 mar. =

J.º de Miquel

Figura 99. AGP. Arcos F. X. Tourte, 1799. © Patrimonio Nacional

Otros espacios como la Corte Medici también hacen constar la presencia de arcos franceses en las reparaciones de violoncellos de 1794-95: “Per aver fatto un arco nuovo per detto alla francese, con finimenti”<sup>564</sup>.

Por tanto, para el periodo de estudio son imprescindibles los arcos franceses coetáneos como los de Cramer y la familia Tourte (especialmente los de F. X. Tourte). Estos arcos fueron modelos que Ortega tuvo en su taller para poder imitarlos a la perfección (con sus materiales y medidas)<sup>565</sup>.

En síntesis, la estabilización de las medidas y el peso; y su evolución a finales del siglo XVIII fue la siguiente:

Figura 100. Medidas y elementos de los arcos franceses (Tourte), 1775-1805<sup>566</sup>

PARTES	DATOS
La vara	Pernambuco con fibra visible de la madera
Longitud de la vara: antes de 1775-80	Con algunas excepciones: violín: 69-72.4 cm, viola: 71.1 a 72 cm, violoncello: 68.9 a 69.5 cm
Longitud de la vara de 1795 a 1805	Violín: 72.5 cm a 73.9 cm; viola: 72 a 73.5 cm
La nuez	Modelos variables, pero generalmente largos y ligeros
Se detectan cambios que se asientan a partir de 1790	En el tornillo, el ojal y la decoración de los ojos madreperla (diámetro de 1 cm)
El botón	Varias piezas, ébano y marfil
Las inscripciones grabadas	Diferentes miembros de la familia Tourte

564 Ferrari, “Interventi per l’ammodernamento degli strumenti ad arco...”, p. 201.

565 MIMO. *Tourte* [en línea]. Museums, s.f. [consulta 14-XI-2016]. Disponible en: <[>](http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?SC=DEFAULT&QUERY=)

Museo de lutheria, *cordes frotées* [en línea]. Musée de la Lutherie et de l'Archèterie Françaises, 2008-2016. [consulta 7-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.musee-lutherie-mirecourt.fr/index.php?rub=collections&idmenu=2>>

566 Más datos. A partir de 1800. Gaudfroy, *Historie de l’archet en France...II*, pp. 99 y 151.



**CAPÍTULO 4.**

**RESTAURACIÓN Y MODERNIZACIÓN EN LOS  
INSTRUMENTOS DE ARCO EN MADRID ENTRE  
1780-1808. LAS OBRAS DE VICENTE  
ASSENSIO Y SILVERIO ORTEGA.**



## CAPÍTULO 4.

# RESTAURACIÓN Y MODERNIZACIÓN EN LOS INSTRUMENTOS DE ARCO EN MADRID ENTRE 1780-1808<sup>567</sup>. LAS OBRAS DE VICENTE ASSENSIO Y SILVERIO ORTEGA.

En el marco de la lutería antigua se conservan pocos ejemplares de Vicente Assensio y Ortega porque ambos se dedicaron a una serie de intervenciones localizadas en las cuentas del AGP. Estas fuentes, así como otros aspectos de la vida musical de Carlos IV también fueron recogidos por parte de la historiografía musical en un par de publicaciones de la segunda mitad del siglo XX<sup>568</sup>. En una de ellas se aporta un número de ejemplares que se tomarán como base para reconstruir el cuaderno de Assensio<sup>569</sup>, y la colección de instrumentos de Carlos

567 La Real Academia Española define modernización como acción y efecto de modernizar. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la RAE* [en línea]. Real Academia Española, 2016. [consulta 4-VI-2016]. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?id=PUJyuvA>>

En este sentido se ha aplicado a la actualización de los últimos adelantos en determinadas disciplinas, actividades, ciencias sociales, científicas, médicas y políticas. En el campo de la lutería otros sinónimos actuales para interpretar las fuentes del periodo de estudio han sido renovación, actualización, innovación, transformación, mejora, sustitución y adaptación. Una de estas acciones es recogida por Cozio de Salabue en 1804 a la hora de intervenir del mango. “Darlo indietro alla moderrna”. Frazier, *op. cit.*, p. 67.

568 José García Marcellán (1985) y Juan Ruiz Casaux (1959).

569 “Poseo algunos curiosos documentos entre los que destaca el célebre cuaderno de cuentas y trabajos realizados durante los años 1776 a 1792 por el gran violero español Rvdo. P. Vicente Assensio religioso especializado, muy a la manera dieciochesca, en la violería, astronomía y relojería. Tenía como clientes no solo a la Real Casa y a los más importantes instrumentistas, sino también a muchos aristócratas entre los que figura el Duque de Alba, preocupado en 1778 del que el P. Assensio le restaurase con especial delicadeza un violín Stainer; de este encargo y de muchos otros similares conservo la fecha y el detalle”. Ruiz Casaux, *La música en la corte de Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, p. 25.

IV. En el caso de la otra, las fuentes que cita se han utilizado comparativamente a otras inéditas localizadas de gran riqueza organológica<sup>570</sup>.

En este capítulo, los documentos que se han manejado responden a la participación del artesano en escenarios musicales de Cortes y nobles activos en Florencia, Madrid, e indirectamente París<sup>571</sup>. En este proceso de transformación sonora adquirieron un papel importante los hermanos Mantegazza conocidos por los escritos de Cozio de Salabue<sup>572</sup>. Este tipo de acciones las sufrieron casi todos los instrumentos contemporáneos<sup>573</sup> y a lo largo de la historia han sido evaluadas por los expertos<sup>574</sup>. Especialmente llamativas fueron en el siglo XX las valoraciones realizadas a los violeros madrileños<sup>575</sup>.

570 Parte de las primeras fuentes localizadas en un CD. Fonseca, "Composturas y otros encargos...", pp. 42-57.

571 Viaje de los hijos de Gaetano Brunetti a París en 1782.

572 Familia de lutieres reconocidos que aparecen frecuentemente citados en Cozio de Salabue. Ejemplo de una viola de 1793. Tarisio. Fine instruments and bows, *A viola by Pietro Giovanni Mantegazza, Milan, 1793* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta el 6-VI- 2016]. Disponible en: <<https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=44675>>

París fue el camino de la metamorfosis definitiva a través de oficiales de la armada francesa ca. 1800 que llevaron instrumentos italianos (especialmente violines Amati) para remodelarlos "all' udo di Parigi". Kolneder, *op. cit.*, p. 195. El taller de Carlo Mantegazza fue considerado el mejor reparador, y se le enviaron instrumentos para su modernización: "carefully reduced the thicknesses especially on the top". Frazier, *op. cit.*, p. 41.

573 Por ejemplo. "The repairer's vandalism was inflicted with special violence on Stainer's Instrument's". Kolneder, *op. cit.*, p. 194.

574 "Nos duele tener que añadir que el culpable, Ortega, que como trabajador era muy bueno, no fue peor que la mayoría de sus camaradas de otros países". Lovat (trad.), *op. cit.*, p. 266.

575 Este es el caso de los Hill sobre la intervención de Ortega: "(...) as Ortega, the pupil and successor of Dom Vincenzo Assensio, performed this ever-delicate operation in the most drastic and barbarous manner conceivable, and the instrument, ill-conditioned and uncared-for (...)". Más adelante, sobre el violoncello: "(...) its proportions and style are of pre-1700 date, and its original label also: but some vandal, probably Ortega, deliberately cut out Stradivari's figures (...)". Hill (reimp.), *op. cit.*, pp. 78-79.

No se ha localizado el documento que lo detalla en AGP. Marcellán en su publicación tampoco parece haber dado con él, y dice: "(...) se atribuye a Ortega (a quien llama vándalo) el haber cometido esta joya, modelo de perfección, el crimen artístico de achicarla de su ancho y largo de caja, cortándole también el mango, cuyo hecho no lo consumó en 1785 su maestro Assensio, debido a la oportuna intervención de S[u] A[lteza] el Príncipe de Asturias". García Marcellán (Siemens, ed.), *Historia de los instrumentos Stradivarius y Amati que posee la Real Capilla de S. M.*, pp. 158-159.

#### 4.1. UN INTENTO DE RECONSTRUCCIÓN DE LOS EJEMPLARES DEL CUADERNO DE ASSENSIO.

La publicación que realizó Juan Ruiz Casaux sobre la actividad musical de Carlos IV a mediados de siglo incluye un listado de músicos e instrumentos que fue extraído del cuaderno manuscrito de Vicente Assensio (también citado por García Marcellán y los Hill); hoy en día perdido. Esta información va a ser desglosada y analizada a continuación para poder reconstruir los ejemplares del cuaderno de Assensio<sup>576</sup>.

De violines podemos contar 42 Stradivarius, 15 Amati, 6 Stainer, 2 Guarnerius, 2 Gaglianus, 1 Duclos, 9 Assensio, 1 Guillamí, 1 Contreras. Solo la Corte de España poseía 4 violines Stradivari, 8 Amati, 5 Stainer, 2 Guarnerius, 1 Duclos, 4 Assensio; 2 violas Stradivarius, 2 Stainer, 1 Gabriellis; 2 violoncellos Stradivarius y 1 contrabajo Amati (...)

Estos instrumentos, 111 ejemplares se extraen de las relaciones de personajes, músicos, aficionados, y profesionales<sup>577</sup>. Además de los que aparecen con "ídem" (sin concretar instrumento) y los 50 Stradivari que proceden de la Corte de otros aficionados y/ o profesionales<sup>578</sup>.

Estas apreciaciones son repetidas frecuentemente en la bibliografía actual. Reuning, *Carlo Bergonzi. Alla scoperta di un grande Maestro*, p. 178.

576 Los ejemplares de la Corte serían 31+contrabajo (32 en total).

577 ¡Ciento once instrumentos, de los cuales cincuenta eran Stradivarius que circulaban a finales del siglo XVIII! Ruiz Casaux, *op. cit.*, p. 26. De los 42 Stradivari, se conocen los propietarios de 23 por las citas de Casaux; y es posible llegar a los 42 porque se puede interpretar que los que aparecen con "ídem" pudieron tener un Stradivari.

Se detecta un posible error en el número 111 de músicos con sus respectivos instrumentos porque la suma total asciende a 112 (considero que no está contabilizado el contrabajo, por eso la cifra 111). Por tanto, los datos de instrumentos de la publicación de Casaux hay que tratarlos desde un punto de vista aproximativo.

578 *Ibidem*, pp. 29-32.

Figura 101. Relación de instrumentos de los músicos, aficionados y profesionales en la Corte al servicio de Carlos IV (J. R. Casaux)

Strad.	Ama.	Stai.	Guarn.	Gagli.	Duc.	Assen.	Guill.	Cont.
42	15	6	2	2	1	9	1	1
CORTE ESPAÑOLA								
4 vl	8vl	5vl	2vl		1vl	4 vl		
2 vlas		2 vlas		1 Gabriellis				
2 vlnc								
	1ctr							

El desglose de estos ejemplares es el siguiente:

- “Profesores de instrumentos de arco de la Real Capilla y Cámara de S[u] M[ajestad]”. De este apartado se obtiene el siguiente cuadro, aunque hay ca. 17 profesores que no consta el autor del instrumento<sup>579</sup>:

Figura 102. Instrumentos de los profesores de la Real Capilla y Real Cámara en la Corte al servicio de Carlos IV (J. R. Casaux)

STRADIVARI: 3 VIOLINES	AMATI: 6 VIOLINES EN	GAGLIANO: 1 VIOLÍN
Jaime Rosquellas, 1 vl	Juan Oliver, 1 vl	Rafael García Sena, 1 vl
Domingo Rodil, 1 vl	Manuel Carril, 1 vl (1642)	
Juan Oliver, 1vl	Juan Colbrand, 1 vl	
	Cristobal Andreozzi, 1 vl	
	Nicolò Amati	
	Pablo Nadal, 1 vl	
	Rafael García Sena, 1 vl	
DUCLOS: 1 VIOLÍN	ASSENSIO: 1 VIOLÍN	GUILLAMÍ: 1 VIOLÍN
Domingo Rodil, 1 vl	Domingo Rodil, 1 vl	Rafael García Sena, 1 vl

579 La suma de todos estos músicos con sus respectivos instrumentos es de 30.

- “Personajes de la sociedad española y profesionales con la mención de los instrumentos que poseían”; aunque hay seis músicos con varios instrumentos que no constan (un total de diez)<sup>580</sup>:

Figura 103. Instrumentos de los personajes de la sociedad española y profesionales en la Corte al servicio de Carlos IV (J. R. Casaux)

STRADIVARI: 11 VIOLINES	AMATI: 7 VIOLINES	STAINER: 5 VIOLINES
Duque de Alba, 1 vl	Marqués de Canillejas, 1 vl	Duque de Alba, 1 vl
Gregorio de la Cerda, Oficial de Contaduría de S. A. el Infante don Luis, 1 vl	Marqués de Rubí, 1 vl	Duque de Frías, 1 vl
Francisco Pérez Bayer, 1 vl	Conde de Cervellón, 1 vl	Conde de Olocau, 1 vl
Don Roque de Casa de Valverde, 1 vl	Duque de Frías, 1 vl	Don Joaquín Ponce, 1 vl
Don Santiago Pérez, 1 vl	Francisco Pérez Bayer, 1 vl	Don Juan Capistrano, 1 vl
Carlín Valenciano, 1 vl	Don Simón Echevarría, 1 vl	
Don Ignacio Rivas, 1 vl	Don José Pando, 1 vl	
Discípulo de Jaime Rosquellas, 1 vl		
Don Bartolomé Jaúregui, 1 vl		
Don Salvador Rexach, 1 vl		
Don Pascual Carril, 1 vl		
Don Pascual Carril, 1 vl		
ASSENSIO: 7 VIOLINES	CONTRERAS: 1 VIOLÍN	DESCONOCIDO: 13
Duque de Alba, 1 vl	Marqués de Villafranca, 1 vl	Conde de Polentinos, 1 vl
Marqués de Villafranca, 1 vl		Don Pablo Rosquellas, 1 vl
Marqués de Algorfa, 1 vl		Don Manuel Canales, 3 violoncellos
		Conde de Superunda, 1 vl
		Duque de Almodóvar
Conde de Canillas, 1 vl		Don Paulo de Lérida, 1 vl
		Don Gabriel Juez, 1 vl

580 La suma de estos músicos con sus respectivos instrumentos es de 44.

		Don Gracián Casado, 1 vl
		Don Domingo Iriarte, 1 vl
Francisco Pérez Bayer, 1 vl		GUARNERI: 2 VIOLINES
Un caballero de Córdoba, 1 vl		Don Roque de Casa de Valverde, 1 vl
Un caballero de Toledo, 1 vl		Carlín Valenciano, 1vl

- “Profesionales y aficionados extranjeros”<sup>581</sup>:

Figura 104. Instrumentos de los profesionales y aficionados en la Corte al servicio de Carlos IV (J. R. Casaux)

STRADIVARI: 1 VIOLÍN	AMATI: 2 VIOLINES	STAINER: 1 VIOLÍN
Don Juan Pignatelli, 1 vl	Don Juan Pignatelli, 1 vl	Señor Gaspari, Guardia de Corps, 1vl
(7 sin nombre)	Señor Marcolini, 1 vl	
(1 venta por Fr. Assensio)		
ASSENSIO: 1 VIOLÍN	GAGLIANO: 1 VIOLÍN	DESCONOCIDO: 1 VIOLÍN
Don Gaspar Gangginer, Capitán de Suizos, 1 vl	Don Bonifacio Zlotek “El Polaco”, 1 vl	Mr. Dupé, 1 vl

Finalmente, Casaux enumera los ejemplares del cuaderno de Assensio entre los que están los 25 propios (construidos entre 1775-1784) y los siguientes: “la suma total de 23 Stradivarius, 15 Amati, 6 Stainer, 2 Guarnerius, 2 Gaglianus, 1 Duclos, 1 Contreras, 1 Guillamí y 9 Assensio”. La justificación de estos ejemplares resulta de la suma de los instrumentos reflejados en cada una de las tablas anteriores:

581 La suma de estos músicos con sus respectivos instrumentos es de 7 (por el texto de Casaux se toman los instrumentos de Don Juan Pignatelli, el Señor Marcolini, el Señor Gaspari, Don Gaspar Gangginer, Don Bonifacio Zlotek y Mr. Dupé). Entonces, de todos los anteriores  $30+44+7=81$ ; además de los de la Corte que serían 32. Un total de 113 ejemplares incluido un contrabajo de la Corte y un contrabajista citado en los “Profesores de instrumentos de arco de la Real Capilla y Cámara de S[u] M[ajestad]”. Dos ejemplares (1 contrabajo y 1 contrabajista) por encima de los 111 que interpreto que Casaux no los contabilizó porque apenas aparecen este tipo de instrumentos en las fuentes.

Figura 105. Instrumentos del cuaderno de Vicente Assensio (J. R. Casaux)

STRADIVARI: 23 VIOLINES	AMATI: 15 VIOLINES	STAINER: 6 VIOLINES
Jaime Rosquellas, 1 vl	Juan Oliver, 1 vl	Duque de Alba
Domingo Rodil, 1 vl	Manuel Carril, 1 vl (1642)	Duque de Frías, 1 vl
Juan Oliver, 1vl	Juan Colbrand, 1 vl	Conde de Olocau, 1 vl
	Cristobal Andreozzi, 1 vl Nicolò Amati	Don Joaquín Ponce, 1vl
	Pablo Nadal, 1 vl	Don Juan Capistrano, 1 vl
	Rafael García Sena, 1 vl	Señor Gaspari, Guardia de Corps, 1 vl
Duque de Alba, 1 vl	Marqués de Canillejas, 1 vl	
Gregorio de la Cerda, Oficial de Contaduría de S. A. el Infante don Luis, 1 vl	Marqués de Rubí, 1vl	
Francisco Pérez Bayer, 1 vl	Conde de Cervellón, 1 vl	
Don Roque de Casa de Valverde, 1 vl	Duque de Frías, 1 vl	
Don Santiago Pérez, 1 vl	Francisco Pérez Bayer, 1 vl	
Carlín Valenciano, 1 vl	Don Simón Echevarría, 1 vl	
Don Ignacio Rivas, 1 vlc	Don José Pando, 1 vl	
Discípulo de Jaime Rosquellas, 1 vl		
Don Bartolomé Jaúregui, 1 vl		
Don Salvador Rexach, 1 vl		
Don Pascual Carril, 1 vl		
Don Juan Pignatelli, 1 vl	Don Juan Pignatelli, 1 vl	
7 sin nombre	Señor Marcolini, 1 vl	
1 venta por Fr. Assensio		
GAGLIANO: 2 VIOLINES	GUARNERI: 2 VIOLINES	ASSENSIO: 9 VIOLINES
Rafael García Sena, 1 vl	Don Roque de Casa de Valverde, 1 vl	Domingo Rodil, 1 vl
Don Bonifacio Zlotek "El Polaco", 1 vl	Carlín Valenciano, 1vl	Duque de Alba, 1 vl
		Marqués de Villafranca, 1 vl
		Marqués de Algarfa, 1 vl

		Conde de Canillas, 1 vl
		Francisco Pérez Bayer, 1 vl
		Un caballero de Córdoba, 1 vl
		Un caballero de Toledo, 1 vl
		Don Gaspar Gangginer, Capitán de Suizos, 1 vl
CONTRERAS: 1 VIOLÍN	GUILLAMÍ: 1 VIOLÍN	DUCLOS: 1 VIOLÍN
Marqués de Villafranca, 1 vl	Rafael García Sena, 1 vl	Domingo Rodil, 1 vl

Estas cifras se refieren al siglo XVIII, pero en las “Notas complementarias” de esta publicación se enumeran instrumentos Stradivari que salieron de España en el siglo XIX<sup>582</sup>. En la actualidad y en relación con algunos de ellos se han localizado parte de estos instrumentos que necesitarían un estudio más exhaustivo:

- Un violoncello Stradivari, 1713<sup>583</sup>.
- Un violín Stradivari, expedido en Cádiz por Mr. Dowell<sup>584</sup>.

582 Ruiz Casaux, *op. cit.*, pp. 33-36.

583 En Tarisio aparecen dos violoncellos de esta fecha, el citado The “Bass of Spain” y The “Gibson, Huberman”. El primero ya se ha citado en varias ocasiones. El otro. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Gibson, Huberman, 1713* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40147>>

584 En el archivo online de Tarisio se mencionan a los propietarios. Medidas: 362 mm; 160 mm, 108 mm, 200 mm. Este Stradivari (1694) llamado “Irish, Burgundy, St. Sebastien Maaskoff”. Sin fotos. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, Irish, Burgundy, St. Sebastien Maaskoff, 1694* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40783>>

- Violoncello Stradivari, The "Batta", 1714<sup>585</sup>. Medidas: 756 mm; 346 mm, 441 mm.



Figura 106. Violoncello Stradivari, The "Batta", 1714. © Tarisio

- Violoncello Stradivari, The "Chevillard", c. 1725<sup>586</sup>. Medidas: 758 mm; 343 mm, 239 mm, 436 mm.

585 Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Batta, 1714* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40279>>

Hasta 1836 J. P. Thibout como el otro violoncello The "Chevillard".

586 Sin fotos. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Chevillard, c. 1725* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40280>>

- Violoncello Stradivari, The “Piatti, Red Cello”, 1720<sup>587</sup>. Medidas: 759 mm; 346 mm, 438 mm.



Figura 107. Violoncello Stradivari, The “Piatti, Red Cello”, 1720. © Tarisio

587 Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Piatti, Red Cello 1720* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40283>>

- Violín Stradivari, The "Count de Villares", 1720<sup>588</sup>:



Figura 108. Violín Stradivari, The "Count de Villares", 1720. © Tarisio.

588 No se aportan medidas. Vendido por Chardon-Chanot. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Count de Villares, 1720* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI- 2016]. <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41496>>

- Viola Stradivari, The “MacDonald”, c. 1719. Medidas 411 mm; 186 mm, 243 mm<sup>589</sup>.

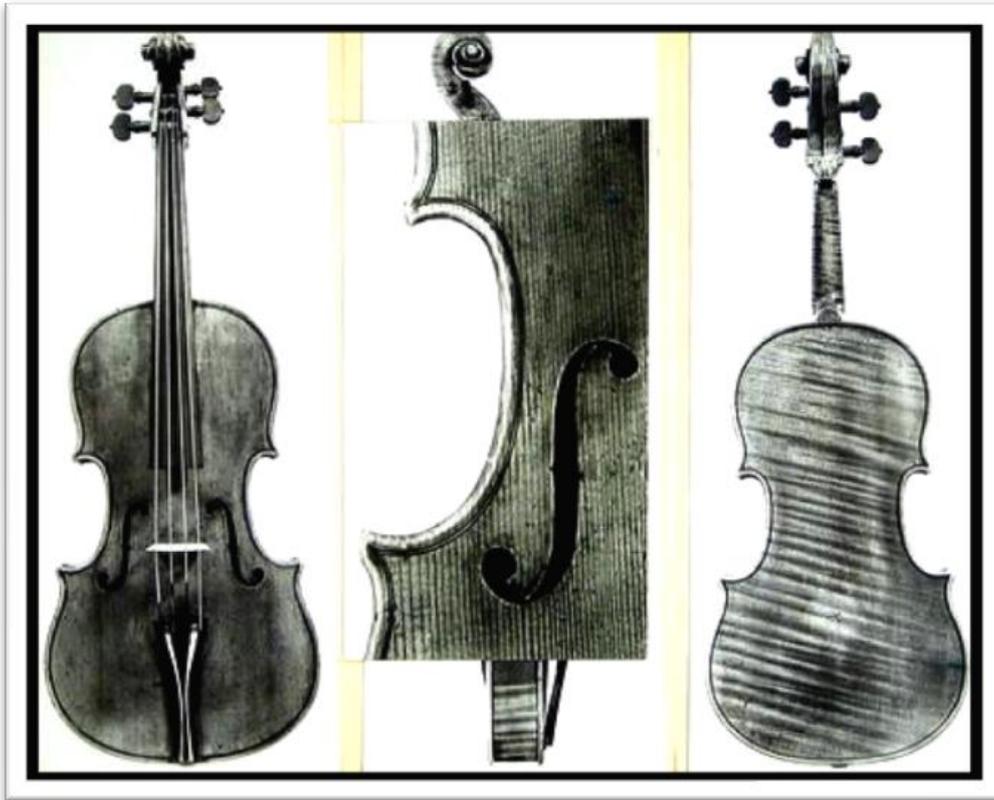


Figura 109. Viola Stradivari, The “MacDonald”, c. 1719. © Tarisio.

589 Hasta 1792 del Marqués della Rosa. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The MacDonald, c. 1719* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40262>>

- Violoncello Stradivari, The "Hausmann", 1724<sup>590</sup>. Medidas: 758 mm; 340 mm, 228 mm, 436 mm.



Figura 110. Violoncello Stradivari,  
The "Hausmann", 1724. © Tarisio.

590 Los Hill indican su procedencia española. Hill (reimp.), *op. cit.*, p. 140. Hasta 1839 de Andre Fountaine. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Hausmann, 1724* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40284>>

Además, los siguientes ejemplares estuvieron en España y/ o en la Corte, o por lo menos fueron propietarios algunos personajes y/ o aficionados españoles:

#### 1. Violín



Stradivari, The  
“Berthier, Franz  
von Vecsey”,  
1716<sup>591</sup>. Medidas:  
356 mm; 167.5  
mm, 110 mm, 207  
mm.

#### 2. Violín

Stradivari, The  
“Duque of  
Alcántara”, 1732  
(en la etiqueta  
1721)<sup>592</sup>:  
Medidas: 356  
mm; 169 mm, 113  
mm, 208 mm.



Figura 111. Violín Stradivari, The  
“Berthier, Franz von Vecsey”,  
1716. © Tarisio

Figura 112. Violín Stradivari,  
1732, The “Duke of Alcantara”. ©  
Tarisio

591 En las notas sobre este violín. “Alexandre Berthier, Mardhal of France and Prince of Neuchatel, obtained this violin from Napoleón Bonaperte (probably as booty from the war in Spain)”; procedencia de la corte española. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, Berthier, Franz von Vecsey, 1716* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41409>>

592 Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Duke of Alcantara, 1732* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41405>>

3. Violín Stradivari, The "Spanish, Partello, Cadiz", 1723<sup>593</sup>.



Figura 113. Violín Stradivari, The "Spanish, Partello, Cadiz", 1723. © Tarisio

593 Procedencia Gobernador General de Cádiz. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Spanish Partello, 1723* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40529>>

4. Violín Stradivari, The "Oistrakh", 1671<sup>594</sup>. Medidas: 351 mm; 158 mm, 110 mm, 195 mm.



Figura 114. Violín Stradivari, The "Oistrakh", 1671. © Tarisio

594 Procedencia Carlos IV. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Oistrakh, 1671* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41406>>

Finalmente, la única iconografía que se conserva de este periodo de estudio sobre algún instrumento de arco fue la del Marqués de Villafranca<sup>595</sup>. Se trata de José Álvarez de Toledo, Marqués de Villafranca y Duque de Alba<sup>596</sup>, gran aficionado a la música e intérprete de viola que se reunía con el infante Don Gabriel y posiblemente con Carlos IV en las diferentes jornadas que celebraba<sup>597</sup>.

Varias informaciones lo vinculan como violinista<sup>598</sup>, y violista es posible que dedicara su tiempo a la interpretación de ambos instrumentos<sup>599</sup>.

595 Don José Álvarez de Toledo y Gonzaga (1756-1796), XI marqués de Villafranca y, por su matrimonio con la duquesa de Alba, XIII Duque de Alba. Goya y Lucientes, Francisco de. *Museo del Prado* [en línea]. Museo Nacional del Prado, 2016. [consulta 7-VII- 2016]. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jose-alvarez-de-toledo-marques-de-villafranca-y/7ee3e5f0-69b9-40c8-8e08-2144766b2eaa>>

596 Véanse las tablas anteriores de Juan Ruiz Casaux. “Bastan retratos como el Marqués de Villafranca, pintado por Goya, en el que llevando por fondo su piano de mesa, sobre el cual se halla colocado su violín ‘Granadino’ y mostrando en su mano, bien patentes, unas obras de Haydn para demostrarlo”. Casaux, *op. cit.*, p. 24.

597 Mena, *Goya en tiempos de Guerra*, pp. 140-142.

598 Poseía además varios violines como un Assensio o un Contreras. Casaux, *op. cit.*, p. 30.

599 “La tardía modificación del retrato del duque de Alba, con sus ampliaciones laterales, obra de un restaurador del siglo XIX, modificó la idea de Goya incluyendo en la parte izquierda, sobre la mesa de gabinete, un instrumento de cuerda, como una viola o violín”. Mena, *La duquesa de Alba. El mito y la historia*, p. 88.



*Figura 115. XI José Álvarez de Toledo. Marqués de Villafranca y Duque de Alba, 1795. © Museo Nacional del Prado*

#### 4.1.1. LA COLECCIÓN DE INSTRUMENTOS DE ARCO DE CARLOS IV ENTRE 1759-1808.

Las fuentes estudiadas de Assensio/ Ortega incluyen información sobre objetos y accesorios relacionados con los instrumentos. Las cajas donde se guardaban y transportaban seguramente fueron las de aquellos que frecuentemente se manejaban en las Academias o dependencias musicales más privadas de Carlos

IV<sup>600</sup>. Estos no serían todos los ejemplares que el príncipe y rey fue adquiriendo por diferentes motivos (estéticos y/ o sonoros) para otras actividades que se desconocen<sup>601</sup>.

La colección que adquirió Carlos IV rey llegó a tener un número considerable de ejemplares. Gaetano Brunetti lo afirma de esta manera<sup>602</sup>:

D[o]n Cayetano Brunetti Maestro de música del rey N[uestro] S[eñor] y director de su Real Cámara. Certifico: q[u]e D[o]n Silverio Ortega, Maestro Constructor de violines, vecino de Madrid es el que por elección de S[u] M[ajestad] hace seis años tiene el encargo de componer los violines y demás instrumentos de la misma clase de la copiosa colección q[u]e tiene S[u] M[ajestad] y sirven en la orquesta de la Real Cámara (...) 18 de junio de 1798

Los instrumentos que conformaron esta colección se extraen de las fuentes de Assensio entre 1780-1786. En estas primeras cuentas se contabilizan unos quince (más otro de niño) agrupados entre los siguientes cajones:

- a) “Cajón grande nº 1 en donde se guardan los cinco instrumentos con dibujos”: 5 instrumentos del quinteto ornamentado.
- b) “Cajón nº 2 con todos los instrumentos que contiene” (además “de papeles de música”) que podría contener: dos violas Stainer A (1664) y B, violín Guarneri, violín Stainer 1675, o algún Amati (“el coloradillo” y/ o “el de la estrella”).

600 Las fuentes detallan El Pardo, La Granja, San Lorenzo del Escorial y Aranjuez como espacios en los que se desplazaban los propios violeros Assensio y Ortega; y se les pagaba por su estancia y trabajo.

Sobre las actividades musicales se sabe que Carlos IV hacía todos los días “academias” de música en las que participaba él mismo. Ortega, *op. cit.*, vol. 1, p. 137.

601 Solo se puede afirmar la presencia mayoritariamente de ejemplares italianos y españoles en la Corte de Carlos IV, y la preferencia por el taller de Amati seguramente en sus actividades musicales. Sobre las vías comerciales en relación con la compra y venta de instrumentos de arco en Madrid véase el apartado 1.3 de esta tesis.

602 AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, leg. 15.

- c) “Cajas de los violines favoritos”: dos violines favoritos (seguramente de los hermanos Amati).
- d) “Caja en que se guarda el violín Stainer”: un violín.
- e) “Caja con tachuelas” de la viola Gabriellis: una viola.

Además, hay que sumar a la cifra anterior dos violines suyos nº 4 y nº 15, uno más de Stainer, pero con su tapa, dos violines de Amati sin especificar, un Stainer más, quizá otro Guarneri más y otro violín de Nicolò Amati de 1670.

Por tanto, en estos años la cifra de ejemplares asciende aproximadamente a 23 (sin contar el violín de niño) de los cuales algunos se compraron a músicos. En los justificantes de AGP se han encontrado las siguientes compras: dos violines “traídos de Barcelona”, 1774, Pedro Ros, 15.000 r[eales] v[ellón]; y otro violín, “por un violín especial”, 1774, 6.000 r[eales] v[ellón], Esteban Isern<sup>603</sup>.

603 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 6.



Un violín fino, llamado “el capricho que yo construí”
Por “un violincito chico que su majestad me mandó construir” (1789)
Un violón de Stradivari (1789)
Un violín de “Andes Amatus” (Andrea Amati; 1791) <sup>604</sup>
“Contrabajo de Amati”

Durante estos años se sabe que Carlos IV compró más instrumentos a los músicos: un violín a Juan Oliver, en 1787 costó 1.800 r[eales] v[ellón] a través de Cayetano Brunetti<sup>605</sup>. Aunque, también aparecen instrumentos en las fuentes que omiten el constructor: “por componer un violín fino de su majestad”, “por componer otro violín de su majestad”, “por componer dos violines de su majestad” y “por clavija nueva al violín que tañe Cayetano Brunetti”.

El cambio de funciones de Assensio a Silverio Ortega al servicio del rey en 1792 estimula otro periodo. A partir de estos años y sobre todo con Silverio Ortega, los instrumentos localizados en las fuentes corresponden a un n<sup>o</sup> mayor de los que Casaux cita<sup>606</sup>:

Violón Stainer
Dos violones Stradivari
Violón Antonio y Girolamo Amati
4 violines Stradivari
Viola de Antonio y Girolamo Amati de 1616
Viola “Andres Amatus” (Andrea Amati)

Al igual que en otros periodos analizados Carlos IV rey continuó comprando los siguientes instrumentos a los músicos: un violín “Estradivarius”, 1794, 3.000 rv,

604 3.000 reales de vellón costaron este ejemplar. Un A. Amatus (Andrea Amati) con fecha de 1624 seguramente hace referencia al mismo instrumento.

605 En las fuentes aparece que poseía Amati o un Stradivari. Ruiz Casaux, *op. cit.*, p. 29.

606 Se contabilizan los instrumentos en relación con las restauraciones efectuadas porque algunos de ellos aparecen varias veces por sus arreglos. Aps. 20.13-20.50.

Ramón Monroy; y un violín, viola y violón, en 1796, 12.000 r[eale]s v[elló]n, Juan Colbrand<sup>607</sup>.

Tomando como referencia los ejemplares de Assensio (Casaux en la Corte: 31 ejemplares+1contrabajo)<sup>608</sup>, y los de Ortega, el total de estos se expone en la siguiente tabla:

Figura 117. Instrumentos de la colección de Carlos IV, ca. 1759- ca. 1808

FUENTES	VIOLINES	VIOLAS	VIOLONCELLOS- VIOLONES	CONTRABAJO
1780-1786 Vicente Assensio	2 Stradivari decorados	2 violas Stradivari decoradas	1 violoncello Stradivari decorado	
	1 Stainer propio de Su Alteza Otro de 1675, Otro, pero con tapa de Assensio Otro más	2 violas Stainer A y B		
	Violines Amati: dos sin especificar El de la estrella, El coloradillo, El de 1670, Dos favoritos	1 Gabriellis		
	Dos violines de Assensio: nº 4 y nº 15			
	1 violín de J. Guarneri Otro más			
1786-92 Vicente Assensio	2 violines Stradivari		1 violón (violoncello) Stradivari <sup>609</sup>	1 CONTRABAJO AMATI

607 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 135 y AGP, Sección Administrativa, leg. 220. El violín un Amati. Ruiz Casaux, *op. cit.*, p. 29.

608 Ruiz Casaux, *op. cit.*, p. 26.

609 José García Marcellán también señala que un violonchelo Stradivari de 1700 fue arreglado en 1792 por Assensio. Además, perteneció a la orquesta de Cámara del Rey Don Carlos IV. García Marcellán, *op. cit.*, p. 160. El término violón y violoncello sigue apareciendo

	1 violín Nicolás Duclos De Assensio: El capricho que yo construí -Violincito chico -Violín de A. Amati (¿el de 1624?) 1 violín Stainer			
1792-1808 Silverio Ortega	4 violines Stradivari	1 viola de Antonio y Girolamo de 1616	2 violones Stradivari	
		1 viola A. Amati	1 violón de Amati Antonio y Girolamo Amati	
			1 violón Stainer	

La suma aproximada que se deduce asciende a unos 41 instrumentos: 8 violines Stradivari, 8 violines Amati, 5 violines Stainer, 2 violines Guarneri, 1 violín Duclos y 4 violines Assensio, 2 violas Stradivari, 1 viola de Andrea Amati y otra de los hermanos Antonio y Girolamo Amati, 2 violas Stainer, 1 de Gabriellis, 2 violoncellos Stradivari, 2 violones Stradivari, 1 violón de Stainer, 1 violón Antonio y Girolamo Amati; además del contrabajo Amati<sup>610</sup>.

Por tanto, se trataba de ca. 42 instrumentos<sup>611</sup> pertenecientes a la colección de Carlos IV que Assensio y Ortega fueron reparando durante toda la mitad del

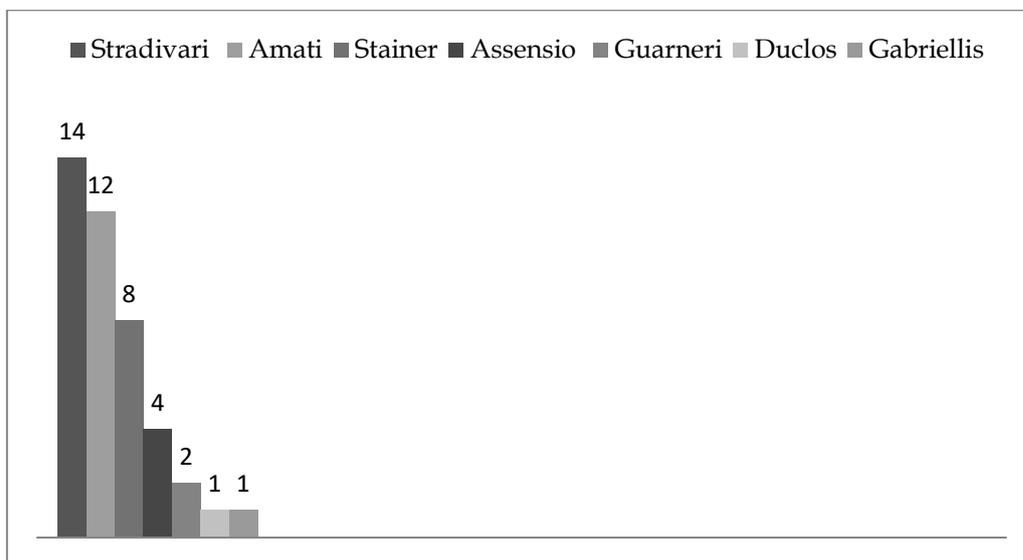
indistintamente en la segunda mitad del siglo XVIII. Este violón se ha contabilizado como violoncello; al igual que cita Casaux.

610 "Aunque he trabajado con ahinco, consultando en archivos y bibliotecas cuantos documentos de 1808 la fecha me ha sido posible, no he encontrado ni el menor dato referente a las dos violas que completaban el más hermoso quinteto que se conocía. También se notó la falta de dos violines y dos violas Stayner, de cuatro violines Amati, dos Guarnerius, dos Stradivarius, dos de Assensio y un violín y una viola de Gabriellis que con otros más formaban parte de la hermosa colección de instrumentos de arco que poseía en su Cámara el Rey Carlos IV". García Marcellán (Siemens, ed.), *op. cit.*, pp. 157-158.

611 Sobre el número de integrantes en otros espacios se sabe que la orquesta de Galeazzi, c. 1791 en el Teatro Regio donde tocaba Viotti constaba de los siguientes instrumentistas y por tanto ejemplares. "The orchestra of the Teatro was considerably larger than that of the royal chapel (62 players, with 28 violins in 1773, as opposed to about 30 players, with 13

siglo XVIII para sus actividades musicales tanto de la Real Cámara como para la Real Capilla<sup>612</sup>. Este número coincide con los que aporta Ruiz Casaux sobre la Corte (figura 101) pero faltaría sumar 10 más porque posiblemente no consultó las fuentes analizadas de Silverio Ortega.

Figura 118. Gráfico. Colección instrumental de Carlos IV, ca. 1759-ca. 1808



Leyenda: 14 Stradivari, 12 Amati, 8 Stainer, 4 Assensio, 2 Guarneri, 1 Duclos, 1 Gabriellis<sup>613</sup>

De forma detallada, en relación con los instrumentos de la familia del violín y sus constructores:

violins), though their memberships overlapped considerably". Warwick, "Suonatore del Principe": New light on Viotti's Turin Years, p. 239.

- 612 Esta cantidad también está muy próxima a los arcos que Contreras construyó y que Assensio después modificó (ca. 40 arcos de Contreras hijo; y ca. 48 de Assensio). Posteriormente, Ortega fue sustituyendo estos arcos por otros franceses al estilo de F. X. Tourte que resultan difíciles de contabilizar.
- 613 Quizá no todos los ejemplares pasaron por el proceso modernizador de Assensio y Ortega. Los Hill mencionan un violoncello de Victor Mirecki que no se detecta en las fuentes, al igual que otros ejemplares como violines de Contreras que tampoco aparecen: "(...) it does not figure among the Court instruments recorded by Ascensio in his account-book as having been entrusted to him for necessary repairs, as the others were, between the years 1770 and 1790 (approximately). Hill (reimp.), *op. cit*, p. 121.

Violines: 8 Stradivari, 8 Amati, 5 Stainer, 4 Assensio, 2 Guarneri, 1 Duclos
Violas: 2 Stradivari, 1 Antonio y Girolamo, 1 Andrea Amati, 2 Stainer, 1 Gabriellis
Violoncellos/ violones: 2 violoncellos Stradivari, 2 violones Stradivari, 1 violón Stainer, 1 violón Antonio y Girolamo Amati
1 contrabajo Amati

4.1.1.1. *Los instrumentos y accesorios conservados en el Palacio Real<sup>614</sup>: el cuarteto ornamentado de Antonio Stradivari.*

En el Palacio Real de Madrid apenas se conservan unos cuantos ejemplares. En la visita a sus dependencias<sup>615</sup>, en el trascoro (espacio superior privado de la Real Capilla) se guardan materiales relacionados con la presente investigación; y en dos salas se exponen varios ejemplares. Concretamente, en el espacio del trascoro se puede observar el escritorio de Ruiz Casaux. En esta mesa, en uno de los cajones se encuentran materiales, varias cajas con tarros para conservar barniz, botes pequeños identificados con números romanos, una herramienta para colocar el alma, varias cuerdas, puntas para la tinta y muchos botes. También se han localizado cinco afinadores (tensores) antiguos que por la forma parecen originales del siglo XVIII; y papel de calco con dibujos del quinteto ornamentado. Algunos puentes llevan la inscripción de “Coll” (Roberto Coll) lutier afinado y activo en Madrid durante gran parte del siglo XX.

614 “In 1790 they were still in the Royal Palace at Madrid. Local tradition says they were dispersed during the French occupation, and if any were saved it is due to their having been secreted”. *Ibidem*, p. 234.

Sin la viola tenor ornamentada; en paradero desconocido.

615 Junto a la organóloga Cristina Bordas esta visita se realizó en Julio de 2014.

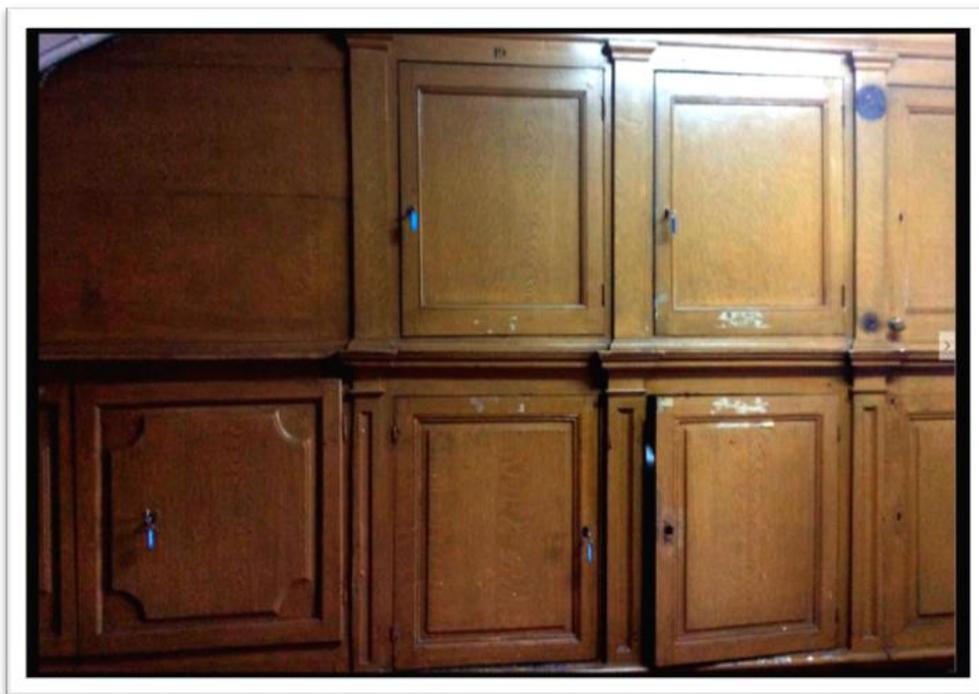


Figura 119. Trascoro. Armarios donde se guardan accesorios musicales. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

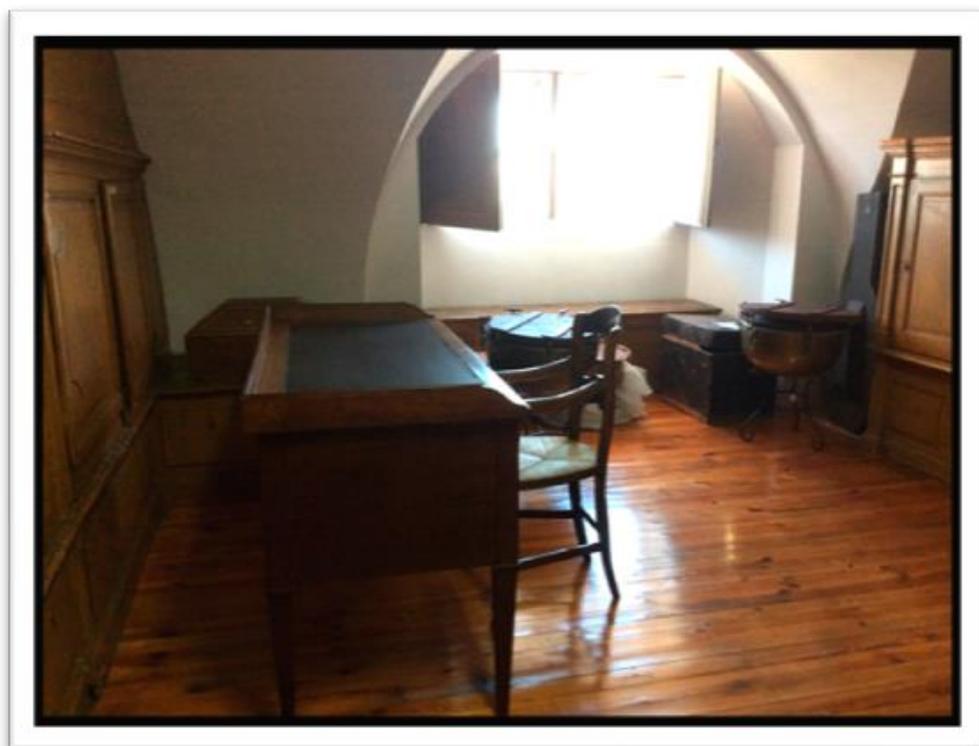


Figura 120. Fot. Trascoro. Mesa de trabajo de Juan Ruiz Casaux. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

Otros ejemplares, objetos y cajas que fueron analizados en este espacio:

1. Violoncello con funda antigua que puede ser de la escuela de Guillamí, aunque no tiene etiqueta. Número de inventario PR: 10102277<sup>616</sup>. Es posible que se trate del mismo ejemplar que Marcellán (1985) incluye en su publicación: “Un violoncello construido a mediados del siglo XVIII por el luthier catalán Juan Guillamí. Perteneció, como los anteriores, a la orquesta de Cámara de Carlos IV (...)”<sup>617</sup>. Hasta la fecha no se ha localizado en las fuentes ningún instrumento de este autor.
2. Estuches de varios instrumentos: violoncellos, violines y una guitarra. Números de inventario PR: 10102280, 10102518, 10102519, 10102530, 10102273, 10107345 y 10102520. De todos ellos destaca el siguiente PR: 10102517, “una caja” (estuche) para dos violines, forrado con una especie de bayeta en color blanco que puede indicar que fuera el estuche donde Carlos IV guardaba por lo menos dos de sus violines favoritos<sup>618</sup>.

616 Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 172.

617 García Marcellán, *op. cit.*, p. 163.

618 Los dos espacios de la caja tienen pequeñas diferencias milimétricas. Medidas, espacios: 17.5 cm, 12.5cm, 22 cm/ 17.1 - 12.2 cm, 21cm.



Figura 121. Caja para dos violines, siglo XVIII. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

Un ejemplo descriptivo de Assensio que se asemeja con esta caja<sup>619</sup>:

Por levantar el forro viejo a la sobre caja de los dos violines favoritos del Príncipe, ponerla forro nuevo de tafílete fino, clavetearle de tachuelas finas de Inglaterra, poniendo en la tapa el rótulo ser del Príncipe; forrarla de bayeta por dentro, poner nuevas las dos aldabillas, con otros varios repasos...300 r[eale]s v[elló]n

Otra descripción, aunque sea para un violín presenta características más cercanas<sup>620</sup>:

Por un violincito chico (...) y por de dentro vestida de raso liso color de leche, guarnecida de galoncito de oro fino; con repuesto de caja de marfil para la resina, entorchados y otro puente, todo con el aseo que se deja ver, y S[u] M[ajestad] se dio p[or] bien servido de mi trabajo el día 6 de d[ich]o mes q[u]e lo entregué: vale dos mil y cuatrocientos r[eale]s...2.400

En otro estuche de una guitarra (que se encuentra en la visita de Palacio Real de Madrid) había restos de nácar y sus medidas corresponden con la misma guitarra

619 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.

620 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 126.1.

de José Frías (ca. 1993) expuesta en una de las salas del Museo del Palacio Real de Madrid<sup>621</sup>.



Figura 122. Exterior e interior. Caja guitarra siglo XVIII. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid



Figura 123. Cuenta barnices Fleta [Ignacio]. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

Además, en uno de los cajones del trascoro se localizó una cuenta de barnices firmada por Fleta; Ignacio Fleta (1897-1977), lutier catalán que posiblemente realizó trabajos para la Casa Real<sup>622</sup>.

621 Más datos de la guitarra. Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 143.

622 GSI. Guitar International Salon, *Luthier Ignacio Fleta* [en línea], Guitar Salon International, 2016 [consulta 21-VII- 2015], Disponible en: <<http://www.guitarsalon.com/articles.php?articleid=5>>

3. Arcos de los siglos XIX y XX. PR: 1010286, 1010281, 102285, 10102283, 10102282, 1010279, 10102284, 10102287, 10102288, 10102289, 10011916, 10011912, 10011906 y 10011910<sup>623</sup>. Son arcos posteriores a los que aparecen en la documentación de Palacio Real; la mayoría del siglo XX.



Figura 124. Arcos, siglo XX. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

En las otras salas, se encuentran varios ejemplares dispuestos en dos salas del Palacio Real que han sido estudiados en algunos casos por expertos exponiendo todavía hoy en día disparidad de opiniones sobre ellos.

En la Sala 1<sup>624</sup>:

1. Arco y violín atribuido a Gagliano, siglo XVIII: números de inventario PR: 10011907 y 10011901. En la etiqueta se puede leer de los hermanos Amati, en 1612<sup>625</sup>. Medidas ca. 355 mm; 160 mm, 107 mm, 205 mm. Se da por hecho la autoría de Amati y parece que Asensio lo restauró en 1780<sup>626</sup>. En este caso sería uno de los ejemplares que aparecen en las fuentes, pero no hay suficientes datos para poder afirmar lo mismo<sup>627</sup>.



Figura 125. Violín atribuido a Gagliano, siglo XVIII. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

2. Arco y viola atribuida a Diego Sánchez, 1869: números de inventario PR: 1001911 y 10011902<sup>628</sup>. En el interior compuesta por Diego Sánchez y Nicolò Amati, 1697. Medidas: 400 mm; 192 mm, 128 mm, 240 mm. Parece ser una viola de imitación Amati que fue regalada por Tomás

624 Utilizo esta numeración para distinguir los ejemplares entre un espacio y otro. Es posible que haya cambios en la actualidad sobre su ubicación.

625 Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 168.

626 En la consulta online de Tarisio, al final se contempla la idea de que un violín del Duque de Alba y otro de 1780 fueran reparados por Assensio.

627 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.

628 Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 169.

Lestán en el siglo XIX<sup>629</sup>; fecha que no coincide con las reparaciones de Assensio-Ortega.



Figura 126. Fot. Viola Diego Sánchez, 1869. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

3. Arco y violín alemán del siglo XIX: números de inventario PR: 10011909 y 10011900. Medidas: 367 mm; 170 mm, 115 mm, 210 mm<sup>630</sup>. Parece ser que sería un ejemplar de imitación a Guarneri<sup>631</sup>.



Figura 127. Fot. Violín alemán, siglo XIX. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

4. ¿Contrabajo italiano, siglo XVII o XVIII?<sup>632</sup>: número de inventario PR: 10011905<sup>633</sup>. Diferentes expertos no se ponen de acuerdo en la autoría y proponen que pueda proceder de un taller español, o de algún taller italiano de principios del siglo XVIII como por ejemplo de los Amati. En la etiqueta aparece Nicolò Amati, 1652. Es posible que lo comprara el infante Fernando María Duque de Parma para regalárselo a su hermana M<sup>a</sup> Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, pero hasta la fecha no se ha

630 Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 159.

631 García Marcellán (Siemens, ed.), *op. cit.*, p. 163.

632 Otro instrumento se conserva en la Galleria dell' Accademia con indicios de taller de Amati. Medidas: 995 mm; 452 mm, 318 mm, 580 mm. Rossi, *Strumenti musicali...*, p. 57.

633 Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 180.

localizado la compra de este ejemplar en 1779. Varios arreglos constan en las fuentes documentales de Assensio<sup>634</sup>.



Figura 128. Contrabajo Amati, siglo XVIII. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

En otra de las salas, se encuentra el quinteto Stradivari entre otros instrumentos.

634 AGP, Carlos IV, Reinados, Príncipe, leg. 51.

En la Sala 2.

1. Violoncello Stradivari de 1700: número de inventario PR: 10076034. Medidas ca. 775 mm; ca. 350 mm; 245 mm, 452 mm<sup>635</sup>. Se le realizaron intervenciones importantes, aunque a través de las fuentes localizadas en el AGP no se puede identificar este ejemplar con las mismas.



Figura 129. Violoncello Stradivari, 1700. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

2. Violín Stradivari “El Grande, 1709”: número de inventario 10076030. Medidas ca. 585 mm; 355 mm, 167 mm, 115 mm, 205 mm<sup>636</sup>. Marcellán

635 Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 177.

636 *Ibidem*, p. 165.

(1985) transcribe intervenciones importantes que coinciden con parte de las fuentes localizadas en AGP como el siguiente violín.



Figura 130. Violín Stradivari, 1709. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

3. Violín Stradivari “El Chico”, 1709: número de inventario PR: 10076031. Medidas ca. 350 mm; 160 mm, 110 mm, 202 mm<sup>637</sup>. Marcellán (1985) transcribe

637 *Ibidem*, p. 166.

intervenciones importantes que coinciden con parte de las fuentes localizadas en AGP<sup>638</sup>.



Figura 131. Violín Stradivari, 1709. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

4. Viola Stradivari contralto<sup>639</sup>, 1696<sup>640</sup>: número de inventario PR: 10076032. Marcellán (1985) transcribe intervenciones importantes que se pueden ver al detalle a través de fuentes originales<sup>641</sup>. La otra viola no ha sido localizada.



Figura 132. Viola Stradivari, 1696. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

5. Violoncello Stradivari, 1694<sup>642</sup>: número de inventario PR: 10102277. Medidas: ca. 340 mm, 235 mm, 440 mm<sup>643</sup>. Marcellán (1985) transcribe

639 La viola tenor del quinteto medici en estado original presenta las siguientes medidas: 755 mm; 478 mm; 218 mm, 152 mm, 271 mm. Modelos de viola tenor y contralto. Mosconi y Torresani, *op. cit.*, pp. 56 -57.

640 En la parte interior de la etiqueta consta la reparación de Vicente Assensio en 1785 al igual que en las fuentes localizadas (Ap. 19). Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 171.

641 Ap. 19.

642 Sobre la decoración del violoncello del quinteto ornamentado. Chiesa y Rosengard, *op. cit.*, p. 67.

643 Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 176.

intervenciones y se reconocen importantes transformaciones que coinciden con parte de las fuentes localizadas en AGP<sup>644</sup>.



Figura 133. Violoncello Stradivari, 1694. PR. © Patrimonio Nacional, Madrid

Sobre este cuarteto ornamentado de Antonio Stradivari (Cremona, 1644-1737) a continuación se incluye una actualización histórica del mismo ya que sin lugar a duda simboliza el esplendor de la lutería cremonesa y de las intervenciones ejecutadas en él por parte de los violeros madrileños. Se trata de un conjunto de valor incalculable que continúa siendo objeto de estudio organológico e histórico. En la actualidad, se conserva en el Palacio Real de Madrid, en el mismo lugar al que llegó en 1772. Los Hill (1963), en su clásico libro despiden con esta fecha que aparece indistintamente como 1772 y 1775, aunque sin ninguna duda se localizó el pago en tesorería en la fecha citada. También Brandon Frazier en su publicación sobre la obra *Carteggio* de Cozzio de Salabue indica 1772 como la fecha en la que se compra el conjunto<sup>645</sup>.

644 Ap. 19.

645 "(...) with the addition of some other ensemble of instruments built for the Court of Spain in 1772". Frazier, *op. cit.*, p. 27.

El quinteto permaneció en el taller familiar hasta que Paolo (1708-1775), hijo de Antonio, lo vendió a la corte española con otros dos violines Stradivari<sup>646</sup>. Cristina Bordas aporta junto con otros datos conocidos un documento fechado en Madrid el 23 de junio de 1772 donde se consigna el pago de 7.500 reales a Brambilla<sup>647</sup>: “dos violines, dos violas y un violón con sus cajas correspondientes. Su autor Antonio Estradivario, hechos en el año 1709 que han venido de Cremona para el servicio de su A[lteza]”, es decir, del príncipe Carlos<sup>648</sup>. Como ya indica la organóloga este documento es anterior en unos días a un escrito de Paolo Stradivari (Archivo di Stato di Cremona), fechado en Cremona el 8 de agosto de 1772, en el que certifica el quinteto construido por su padre Antonio y recibido en herencia, primero por su hermano Francesco y después por él mismo: “due violini, due viole ed un violoncello di tutta perfezione ed armonia, con ornamentos nel fondo, coperchio, e tappe di avorio e le fasce interstate d'Ebano, con sue casse di conserva”<sup>649</sup>.

En origen se trataba de un quinteto formado por dos violines (uno de formato más pequeño y otro mayor), dos violas (una de ellas de tamaño grande) y un “violón”, instrumento de tamaño algo mayor que un violoncello. En la actualidad, este ejemplar es el único instrumento decorado como violoncello que existe de Stradivari<sup>650</sup>. Las características constructivas de este conjunto

646 Las similitudes sobre aspectos decorativos del violín del quinteto con otro violín (“The Greffuhle”). “Though the rib motif the ‘Greffuhle’ is similar to the ‘King of Spain’ violins preserved in Madrid, this may be a coincidence, for there is no evidence linking it to that royal commission, and, in fact, nothing is known of the Greffuhle’s history prior to its acquisition by Dr. Camidge of York around 1830”. Pollens, *op. cit.*, p. 278.

647 No se han encontrado hasta ahora datos sobre los Brambilla en los archivos españoles, y tan solo se sabe que asiste al Hospital de la Corte, contexto en el que también se ha investigado sin resultados.

648 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 12.

649 Bordas, “The Stradivari of the Royal Palace in Madrid/ Los Stradivari del Palacio Real de Madrid”, p. 172.

650 Este ejemplar sufrió en mayo de 2012 un percance cuando se le estaba realizando una sesión fotográfica para una posterior reproducción. Pinto, J. Doce Notas. *Restauración del violoncello Stradivari del Palacio Real de Madrid* [en línea]. Revista Docenotas, s.f. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://www.docenotas.com/87186/restauracion-del-violonchelo-stradivari-del-palacio-real-de-madrid/>>

instrumental son de gran atractivo artístico y sonoro. La idea de decorar, ornamentar o dibujar los instrumentos estaba decayendo en tiempos de Gaparda Saló y de Maggini. Los dibujos de Stradivari (algunos en el Dalla Valle Colección) prueban que Stradivari era un excelente dibujante. También es interesante un boceto dibujado por él del escudo del príncipe de la Toscana, que después le serviría como modelo para las incrustaciones y decoraciones para el de los Medici en 1690. Las ornamentaciones de Stradivari son conocidas gracias a un amigo íntimo de Antonio, el monje Arisi<sup>651</sup>:

His fame is unequalled as a maker of instruments of the finest qualities, and he has made many of extraordinary beauty, ornamented with small figures, flowers, fruits, arabesques, and gracefully inlaid fanciful ornaments, all in perfect drawing, which sometimes paints in black or inlays with ebony and ivory, all of which are executed with the greatest skill, rendering them worthy of the exalted personages to whom they are intended to be presented

El número de instrumentos decorados conservados es de once<sup>652</sup> y en concreto el cuarteto español tiene un magnífico<sup>653</sup> trabajo de fileteado sobre el contorno de las dos tapas, con pequeños rombos y círculos de marfil incrustados sobre material de color negro. En los aros y los clavijeros, la decoración incluye también formas arabescas y figuras de animales fantásticos. Otros en actitud de correr y

651 Hill (reimp), *op. cit.*, p. 73.

652 Ocho violines, dos violas y un violoncello. Estos se corresponden con: The Sunrise, vl/1677; Hellier, vl /1679; Cipriani Potter vl/ 1683; Ole Bull, vl 1687; King of Spain, cello /1694; Axelrod, viola/ 1695; King of Spain, viola/ 1696; King of Spain, vl7 I, 1709; King of Spain, vl/ II, 1709; Greffuhle violin, vl/ ¿1709? y Rode violin, vl/ 1722. Pollens, *op.cit.*, p. 271. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, Le lever du Soleil (Sunrise) 1677* [en línea]. Tarisio, 2016. [consultado el 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40931>>

Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Hellier, 1679* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40237>>. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Hellier, 1679* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40237>>

Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Cipriani Potter, 1683* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40658>>

653 Sobre la decoración de estos ejemplares. "Not all of the instruments have their rib decoration executed in the same manner. The "Rode" and "King of Spain" viola and cello have painted designs, whereas the ribs of the others are engraved and filled with black mastic (probably a mixture of ebony filings and glue). Pollens, *op. cit.*, p. 271.

con el cuerpo punteado. También hay conejos en el violín y la viola, y en el violoncello, un niño. En los dos violines estas decoraciones están incrustadas con material de color negro, mientras que en la viola y el violoncello las figuras están dibujadas con tinta china<sup>654</sup>. Este delicado proceso continúa realizándose y se ha podido observar en todas sus fases en la última exposición sobre Stradivari celebrada en el *Ashmolean Museum* de Oxford, 2013. Además, en este museo, como parte de su colección se conservan ejemplares de los talleres italianos mencionados, entre ellos The “Messiah”<sup>655</sup>.

La familia W. E. Hill en su ya clásico libro sobre Antonio Stradivari (reimp. 1963), corroboran que el quinteto data de los últimos años del siglo XVII, aunque, cuando llegaron a Madrid los instrumentos tenían la fecha de 1709. Por otro lado, George Hart señala que los instrumentos para la corte española fueron hechos en 1687<sup>656</sup>.

Tanto Hart como los Hill aportan que A. Stradivari quiso ofrecer el quinteto a Felipe V aprovechando su visita a la ciudad de Cremona en 1702. Ambos autores mencionan una crónica fechada hacia 1720 del monje Desiderio d'Arisi, contemporáneo de Stradivari, en la que, se dice que la entrega del quinteto no llegó a realizarse<sup>657</sup>.

Esto puede indicar que el propio lutier pudo modernizar las fechas después de 1702, cambiándolas por la de 1709; o bien, como dice Hill, que los dos

654 Bordas, “The Stradivari of the Royal Palace in Madrid / Los Stradivari del Palacio Real de Madrid”, p. 172.

655 Este violín y otros modelos se pueden consultar. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, *Detailed Working Drawings of Selected Instruments in the Hill Collection of Musical Instruments* [en línea]. Ashmolean Museum, 2003. [consulta 29-VI-2015]. Disponible en: <<http://www.ashmus.ox.ac.uk/ash/publications/hill-00.html#img02-2>>

656 “In the year 1687 he made the quatuor of instruments for the Spanish Court, inlaid with ivory, and having a beautiful scroll work running round the sides and scroll (...). He also made about this period some very small Violins with similar designs; instruments evidently made to order”. Hart, *The Violin. Its Famous Makers and Their Imitators*, p. 112.

657 “Stradivari made a complete set of bow instruments which he intended to present to Philip V of Spain on the occasion of the King's passage through Cremona, and he had prepared a memorial to that effect, but he was dissuaded, and the instruments are still in his possession”. Hill (reimp.), *op. cit.*, p. 250 y Hart, *op. cit.*, p. 120.

violines fueron completados y etiquetados en 1709. Esto explicaría quizás que la decoración de los aros, mástil y clavijero de los violines esté hecha con incrustaciones, un trabajo lento y difícil, mientras que la viola y el cello, etiquetados en 1696 y 1694, quedaron decorados con tinta. Más tarde, la casa Hill de Londres restauró la viola contralto en 1891 y 1919, los violines en 1899 y el violoncello en 1925. Estos lutieres comprobaron que los instrumentos se habían construido en 1696 y 1694 (en la actualidad, la viola y el violoncello tienen las fechas de 1696 y 1694; y los violines la de 1709). Varias hipótesis hacen pensar en esta diferencia de fechas. El barniz utilizado en los cuatro instrumentos se corresponde con la época constructiva de 1690-1700 con lo que tampoco concordaría con las etiquetas de 1709. El patrón de Stradivari utilizado no corresponde al periodo de oro (1700-1720), sino con los instrumentos de ca. 1690.

Según George Hart (1880), en cuanto al conjunto de los cinco instrumentos consistieron en 1 bajo, dos tenores (contralto y tenor) y dos violines. En su origen era un quinteto formado por dos violines, uno de mayor tamaño que el otro, dos violas (una tenor y otra contralto) y un violón, instrumento antecedente al chelo. Por diversas razones el quinteto hoy en día es un cuarteto y se desconoce el paradero de una de las violas. Una de ellas fue adquirida por el propio rey Alfonso XIII acompañado de Juan Antonio Ruiz Casaux en el taller de Hill en uno de sus viajes. Tras varios esfuerzos de negociación desde 1925 finalmente en 1951 se logra comprar el instrumento con dinero de Patrimonio Nacional. En su honor este instrumento se llama "Viola Casaux".

A través de estos escritos y de las cuentas localizadas en el Archivo de Palacio se sabe que, durante el último cuarto del siglo XVIII, el quinteto de Stradivari fue restaurado por Vicente Assensio entre 1783 y 1785. El violón además por Francisco Gand en 1787<sup>658</sup>, y posteriormente otra vez por Assensio en 1790.

658 Aunque esta fuente no se ha localizado y sea la que detalla el recorte del ejemplar.

A principios del siglo XIX, García Marcellán (1919) anotó la ausencia de instrumentos que anteriormente se han enumerado<sup>659</sup>. La desaparición de estos ejemplares se produce en los años de la guerra de la Independencia. Al volver a España los borbones en 1814, después de la guerra se hizo inventario y se observó que faltaban todos estos instrumentos junto con las dos violas del quinteto.

En relación con el quinteto, en 1837 los dos violines y el violoncello pasaron a formar parte de la orquesta de la Real Capilla y con este motivo se hizo una revisión de estos por parte de Mariano Ortega, hijo y sucesor de Silverio como violero de la Casa Real. Matías Valenzano reparó el violoncello en 1865, y en 1882 Diego Sánchez, entonces violero de la Casa Real abrió y cambió algunas piezas externas en el violoncello del cuarteto y en el violoncello de 1700.

Las siguientes intervenciones se hicieron en Londres por los hermanos Arthur F. y Alfred E. Hill, donde fueron llevados los violines en 1899 y los dos violoncellos (el del cuarteto y el de 1700) en 1925. En estas restauraciones de la casa Hill se montaron en moderno los instrumentos para que pudieran ser utilizados por los profesores de la Real Capilla. La familia Hill ha sido un taller inglés especializado en constructores de violines y de arcos, así como de tasadores, restauradores y estudiosos de la lutería europea, desde que Joseph Hill la creara en 1715<sup>660</sup>. Gracias a que por sus manos pasaron los mejores violines de la época dorada de la violería italiana adquirieron un amplio conocimiento de estos ejemplares.

José García Marcellán (1878-1969) fue tenor tercero de la Capilla Real de Madrid y sustituyó a Valentín Zubiaburre en la dirección de la Real Capilla. En

659 García Marcellán (Siemens, ed.), *op. cit.*, p. 158.

660 William Ebsworth Hill (1817-1895) fue un gran restaurador y sus hijos continuaron con la labor de su padre: W. Henry Hill, A. Frederick Hill, A. Ebsworth Hill y W. Elgar Hill. Ellos repararon muchos instrumentos de calidad. Su conocimiento sobre los maestros italianos se reflejó en varias publicaciones monográficas. La publicación sobre la vida y la obra de A. Stradivari continúa siendo un libro de referencia. En el plano constructivo esta familia destaca por la construcción de arcos en la llamada "The Hill bow Workshop" proponiendo un estilo de arco de extraordinaria manufactura.

este momento Alfonso XIII le encarga la organización del archivo de música del Palacio, mediante Orden del 1 de abril de 1914. Este trabajo lo finaliza en 1918 y da lugar a la publicación de una memoria en 1919 posteriormente publicada por Lothar Siemens.

Marcellán se centra en la historia de los instrumentos debido al interés de Alfonso XIII. Varias fuentes fueron consultadas por el entonces tenor. Por un lado, los justificantes de cuentas generales del Archivo General del Palacio Real y por otro lado el manuscrito personal de Vicente Assensio. Este cuaderno hoy en paradero desconocido primero estuvo en manos de Don Luis Albacete y Gil de Zárate y después fue manejado por Juan Antonio Ruiz Casaux. Los justificantes y cuentas de Marcellán han sido comparadas y se adjuntan a modo de apéndice las localizadas ya que algunas coinciden y otras eran desconocidas hasta la publicación realizada para la revista de Patrimonio Real, *Reales Sitios* en 2009<sup>661</sup>.

En 1947 le sucedió en el puesto el violoncellista Juan Antonio Ruiz Casaux y el cuarteto fue restaurado en 1950 por la casa “Fernando Solar González” de Madrid. J. Ruiz Casaux fue responsable de la comentada recuperación de la viola en 1951 y a partir de esta fecha los instrumentos quedaron instalados en una sala especial (llamada Museo de Medallas y Música). Desde entonces se utilizan principalmente para ciclos de conciertos dentro del Palacio Real.

En los últimos años, el cuarteto ha sido restaurado por el maestro Etienne Vatelot de París entre 1988 y 1990. También se les han realizado prácticas de mantenimiento y continúan tocándose por músicos profesionales, aunque el violoncello sufrió una caída en 2012 que fue reparada por Carlos Arcieri<sup>662</sup>. Como ya se ha indicado los instrumentos, arcos, estuches y materiales, que se conservan

661 En esta publicación se introducen algunos elementos de análisis sobre las fuentes localizadas de Vicente Assensio entre 1776-1786. Fonseca, “Composturas y otros encargos...”, pp. 42-57.

662 El mundo. *El Stradivarius roto en una sesión de fotos regresa a la colección del Palacio Real*, [en línea]. El Mundo, s.f. [consulta 5-V- 2016]. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/24/madrid/1348508816.html>>

en el Palacio Real de Madrid se han estudiado en julio de 2014 bajo la seguridad de los respectivos conservadores de Palacio Real.

#### 4.1.2. VIOLINES CONSERVADOS DE AMATI, STRADIVARI, STAINER Y GAGLIANO REPARADOS POR ASSENSIO<sup>663</sup>.

A lo largo de este capítulo, en el caso de los citados talleres cremoneses se incluyen los instrumentos localizados con indicaciones de reparación principalmente de Assensio.

Del taller de los Amati<sup>664</sup>:

Un violín de Girolamo Amati II, de 1685. Medidas: 353 mm. En la etiqueta aparece “repaired”, es decir, compuesto en este caso en 1779. En la ficha de este ejemplar aparece que Assensio también dejó constancia en otras etiquetas como el Stradivari del Duque de Alba de 1719 y otro Amati de 1780<sup>665</sup>.

663 “To restore”, “To renew”, “to heal” y “to make good”. Es decir, mejorar el instrumento, o como indica Assensio “componer”.

664 También es posible que el violín de Girolamo II (1686), The “Pearl, Rising Sun” citado en el Cap. 3 fuera reparado junto con estos ejemplares.

665 Es posible que se trate de ejemplares que aparecen en las facturas de Assensio; o por lo menos que uno o los dos pasaran por su taller. El Amati de 1780 ha sido localizado en las fuentes de Tarisio, Fine instruments and bows. *Girolamo Amati II, 1685* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=8678>>



Figura 134. Violín Girolamo Amati II, 1685. © Tarisio

Del taller de Stradivari se han localizado los siguientes violines: The “Le Brun”, The “Perkin”, The “Alba Herzog, Coronation”, The “Roussy” y The “Sellière”.



Figura 135. Violín Stradivari, 1712, The "Le Brun". © Tarisio

The "Le Brun"<sup>666</sup>: en este violín se conserva la etiqueta en la que se puede leer Antonius Stradivarius Cremonensis faciebat anno 1712 AS" and inscribe on the label "Presviter Assensio compos \*\*\*". Medidas: 355 mm; 161mm, 111mm, 205 mm.

The "Perkin", 1728<sup>667</sup>: este violín conserva en la etiqueta "original label, also bearing an inscription by the Spanish priest Dom. Vicenzo Ascensio". Medidas: 356.5 mm; 167 mm, 109.5 mm, 207.5 mm.

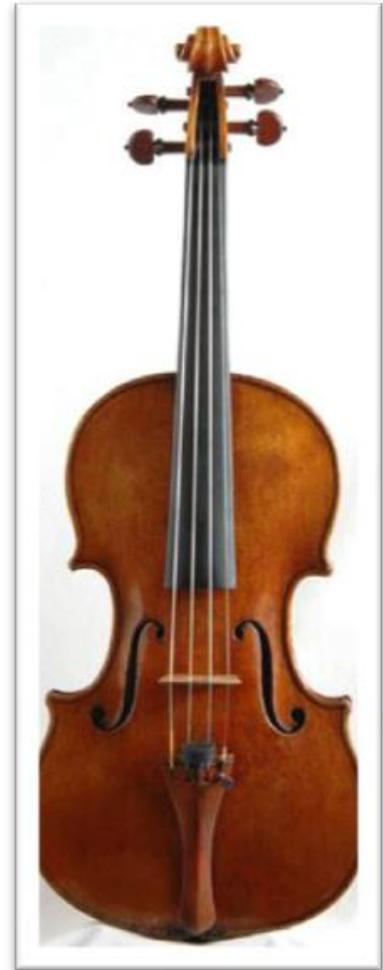


Figura 136. Violín Stradivari, The "Perkin", 1728. © Tarisio

666 El primer propietario aparece en el archivo como Nicolò Paganini. Tarisio. Fine Instruments and bows. *Stradivari, The Le Brun, 1712* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40228>>

667 Tarisio. Fine Instruments and bows. *Srtadivari, The Perkin, 1728* [en línea], Tarisio, 2016 [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41549>>

The “Alba, Herzog, Coronation”, 1719<sup>668</sup>: “repaired by Vincenzo Ascension in Madrid in 1788”. Medidas: 356 mm; 166 mm, 206 mm. Procedencia del Duque de Alba.



Figura 137. Fot. Violín Stradivari, *The “Alba, Herzog, Coronation”*, 1719. © Tarisio

668 Primer propietario Duque de Alba. En la consulta online, en las notas, todavía es visible la inscripción de Assensio. Tarisio. Fine Instruments and bows. *Stradivari, The Alba, Herzog, Coronation, 1719* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2015]. Disponible en. <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41295>>

The "Roussy" <sup>669</sup>: violín de Stradivari de 1736. En las notas del instrumento indica que en la etiqueta consta la inscripción de que lo reparó Vicente Assensio.



Figura 138. Violín Stradivari, The "Roussy", 1736. © Tarisio

669 No se incluyen medidas. Tarisio. Fine Instruments and bows. *Stradivari, The Roussy, 1736* [en línea], Tarisio, 2016, [consulta 5-V-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41573>>



Figura 139. Violín Stradivari, *The "Sellière"*, 1672 (1692). © Tarisio

The "Sellière"<sup>670</sup>: violín de Stradivari probablemente con etiqueta original de 1672 pero modificada en 1692. En las notas de la ficha del instrumento consta que fue reparado por Vicente Assensio en Madrid y que desde 1780 pertenecía a Carlos IV. Medidas: 356 mm; 161 mm, 205 mm.

Estos ejemplares seguramente fueron reparados por Assensio, aunque hasta la fecha no se pueden determinar más datos<sup>671</sup>. Tampoco se puede dejar de mencionar el magnífico violoncello que debió de permanecer en España en el entorno de Asensio/ Ortega hasta principios del siglo XIX. Se trata del violoncello *The "Bass of Spain"*, 1713, con medidas: 756 mm; 340 mm, 227.5 mm, 435 mm<sup>672</sup>. Este instrumento ha sido conocido no solo por sus cualidades estéticas y sonoras sino por la historia que generó entre Georges Chanot, Luigi Tarisio y Silverio

Ortega. La recuperación de la tabla armónica del instrumento para

670 Tarisio. Fine Instruments and bows. *Stradivari, The Sellière, 1672* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta el 5-V-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40734>>

671 Otros datos sobre instrumentos Stradivari citados y/o relacionados con España. Tarisio. Fine Instruments and bows. *Stradivari, The Hellier, 1679* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta el 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40237>>.

Tarisio. Fine Instruments and bows. *Stradivari, Ole Bull, 1687* [en línea]. Tarisio, 2016 [consulta el 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40239>>.

"The Hellier and the instrument known as the Spanish Stradivari (...) the latter is exceptionally handsome and both are of wood of foreign, *i. e.* non-Italian, growth". Hill, *op. cit.*, p. 43

672 Tarisio. Fine Instruments and bows. *Stradivari, The Bass of Spain, Adam, 1713* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta el 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40278>>

ensamblarla con la caja del ejemplar puede considerarse un ejemplo poco usual. En todo caso la sustitución de estas tapas forma parte de las actividades del violero de los siglos XVII y XVIII como consta en el estudio de esta investigación.

Además de los citados instrumentos, en menor medida y a continuación aparecen los ejemplares de Stainer y Gagliano que sufrieron cambios.

En las cuentas de V. Assensio y S. Ortega al servicio de Carlos IV varios instrumentos de Stainer fueron intervenidos<sup>673</sup>: unos cuantos violines, y el recorte de un par de violas y un par de violones<sup>674</sup>. Posiblemente uno de estos ejemplares sea el siguiente violonchelo de Stainer. En la ficha del instrumento se indica la procedencia de Carlos IV, y después parece que pasó a Albert Hamma. Medidas: 758 mm, 341mm, 235 mm, 443 mm<sup>675</sup>. Más datos afirman que fue reducido en tamaño y en el interior contiene la siguiente etiqueta “comp. Por. Silverio Ortega II.N. Madrid anno 1795”. Cuando Albert Hamma descubrió el instrumento en Madrid contenía posiblemente la etiqueta original, pero Hamma creyendo que solo las etiquetas firmadas por Stainer eran las auténticas la reemplazó con una falsificación.

673 Jacob Stainer Nace en Absam, en Tirol en ca. ¿1617? - fallece en 1683. Una de las últimas biografías fue la realizada por Hopfner (2003). En 1658 modelo 355 mm, 162 mm, 200 mm y en 1670 modelo: 356 mm, 166 mm, 222 mm. “Cozio di Salabue owned one of his violins, dated 1638, that may have been made in Italy”. Kolneder, *op. cit.*, p. 121. No se sabe exactamente su formación, en Venecia o en el taller de Amati en Cremona. Aparece relacionado con diferentes encargos entre los que se encontraban en 1658 la corte española. En esta fecha Stainer trabajó para el Príncipe del Tyrol, Ferdinand Karl. Jaeger, E., Laurent, F. y Molkhou, J., *Le violon...*, “Stainer”. Ejemplo. Tarisio. Fine Instruments and bows. *Jacob Stainer, Absam, 1677* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta el 6-VI- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41860>>

Un violín de 1679 por Jacob Stainer representa uno de los pocos violines que se encuentra en estado original. Hargreaves, R. *A violin by Jacobus Stainer* [en línea]. Roger Graham Hargreaves, 2006-2009. [consulta el 6-VI- 2016]. Disponible en: <<http://www.roger-hargrave.de/Seiten/english/Bibliothek/Bibliothek.htm>>

674 AGP, Carlos IV, Reinados, Príncipe. leg. 51 y Carlos IV, Reinados, Casa, leg. 130. No se han localizado en Tarisio estos ejemplares.

675 No se dispone imagen del ejemplar. Tarisio. Fine instruments. *Stainer, The Haämmerle, 1665* [en línea]. Tarisio, 2016 [consulta el 15-V- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41693>>

Otros instrumentos presentes en la Corte fueron los Gagliano<sup>676</sup>. En las cuentas de V. Assensio y S. Ortega al servicio de Carlos IV aparecen intervenciones a varios violines de Gagliano<sup>677</sup>; y es posible que alguno de ellos o incluso los dos que se incluyen correspondan a los ejemplares que se pueden ver a continuación. En el primer violín, en su interior se lee el siguiente texto: “Filius Grantensis cooperuit, 1776. / Presb[iter]o Assensio correxit, opus illerus/ Anno Dom[in]i, 1780.”



Figura 140. Etiqueta. Violín Gagliano. Assensio/ Contreras, 1776. © Colección privada

De este ejemplar se pueden deducir los siguientes datos: Contreras hijo cooperó (es decir, hizo la tapa del violín en 1776 y Assensio la corrigió (es decir, la reparó) en 1780. Con certeza, solo algunas partes del instrumento se

atribuyen a Alessandro Gagliano, y otras necesitan ser comprobadas para ser atribuidas a Contreras. Sobre el segundo violín Gagliano, en su etiqueta se lee: “Silverius Ortega et Assensio in melior.m stat.m red.t an. 1790” (según los datos del propietario) y el instrumento parece ser de Josephus et Antonio Gagliano<sup>678</sup>. La traducción de la etiqueta confirma la colaboración entre ambos violeros que

676 Miembros de su familia como Nicola I y Gennaro empiezan a destacar, aunque el mayor nivel fue en la generación próxima donde se aprecian métodos industriales. Giuseppe y Antonio a menudo trabajaron separadamente; y en las etiquetas se puede leer: “Joseph et Antonius/ Gagliani filii Nicolaj et Nepotes januarj F. Neap. 17”. Kolneder, *op. cit.*, pp. 128-129.

677 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.

678 Assensio está escrito con dos tipos de “s”.

Las letras después de los puntos son pequeñas y ligeramente están colocadas más arriba. Una interpretación completa de la misma: “Silverius Ortega et Assensio in meliorem statum redit anno 1790”.

además trabajaron para Carlos IV. En este caso Assensio y Ortega devolvieron al instrumento a un estado mejor en 1790.



Figura 141. Tapas armónica y fondo. Violín Gagliano reparado por Vicente Assensio/ Silverio Ortega.  
© Colección privada

Sobre estos dos instrumentos es posible que alguno de ellos o los dos fueran los Gagliano que cita Casaux en su conocido texto pertenecientes a Rafael García Sena Serna y/ o a Don Pablo Zloteck.



Figura 142. Voluta. Violín Gagliano reparado por Vicente Assensio/ Silverio Ortega. © Colección privada



Figura 143. Etiqueta. Violín Gagliano reparado por Vicente Assensio/ Silverio Ortega. © Colección privada

En las fuentes aparecen más instrumentos, es este caso con alusiones a violines Guarneri<sup>679</sup>: “violín de Josef Guarnerio propio de S[u] A[lteza]” y “violín de Guarnerio”. Estas escuetas referencias dificultan confirmar a qué Guarneri se refiere (aunque la indicación de “Josef” indique que lo más probable sea Guarneri del Gesù)<sup>680</sup>. En la búsqueda online de Tarisio constan más de 440 referencias de este taller, y uno de ellos aparece denominado como el “Spagnoletti” de Giuseppe Guarneri del Gesù quien también tuvo un Amati<sup>681</sup>.

Otro Guarneri del Gesù de 1739 quizá con alguna vinculación española puede ser The “Kortschak, Wurlitzer, Hamming, Spanish Joseph”<sup>682</sup>. Asimismo, también aparece citada en las fuentes una “viola de Gabriellis”<sup>683</sup> pero no se han localizado ejemplares relacionados<sup>684</sup>.

679 La familia Guarneri. Andrea es el más antiguo lutier de esta familia (ca. 1626-1698). Sus primeros violines están inspirados en su profesor Nicolò quien estaba en pleno desarrollo. Una etiqueta de un instrumento propio indica: “ex alumnis Nicolai Amati”. Hasta los años de 1660 no modificó sus instrumentos continuando el intento de su maestro de conseguir un mayor tono reduciendo el arqueado. Con su modelo plano inspiró a la próxima generación. En el proceso de sus efes perdió cierta elegancia y colocó la parte de abajo muy cerrada hacia el lateral abombado; probablemente para ensanchar la parte media entre las efes.

680 Carlos IV, Reinados, Príncipe, leg. 51.

681 Los datos de este ejemplar: parte trasera de una pieza, barniz anaranjado-rojizo. Medidas: 352 mm; 164 mm, 111 mm, 204 mm. Tarisio. Fine instruments and bows. *Guarneri del Gesù, The Spagnoletti, 1734* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta el 27-VII-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=46715>>

682 Tarisio. Fine instruments and bows. *Guarneri del Gesù, The Kortschak, Wurlitzer, Hamming, Spanish Joseph, 1739* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta el 27-VII-2015], Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40428>>

683 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.

Se conocen cuatro lutieres nombrados como Gabrielli que junto con algunos miembros de la familia Carcassi fueron constructores en Florencia. Giovanni Battista Gabrielli (d. 1787) fue el más conocido por sus excelentes violines en Florencia. Su trabajo se dedicó a la experimentación y sus instrumentos son más bien pequeños.

684 En la consulta online de *Tarisio* se incluyen cuatro ejemplares: 1757 (nº 45657), 1763 (nº 41612), 1770 (nº 47459) y 1770 (nº 4951, The “Gould”). En ninguno de ellos se comenta alguna reparación de Assensio como en otras etiquetas, aunque esto no es significativo porque algunos lutieres las sustituyeron.

## 4.2. LA ACTUALIZACIÓN DE LOS INSTRUMENTOS DE ARCO EN EUROPA ENTRE 1733-1795.

El inicio de las transformaciones sonoras en Europa en el violín y la construcción en España de los primeros instrumentos inspirados en Stradivari sucedió casi de forma simultánea<sup>685</sup>. Estos cambios se conocen en la corte florentina durante la primera mitad del siglo XVIII aunque el origen se encuentra en las vihuelas de arco (violae da gamba) ante la competencia que sufrieron frente a la familia del violín<sup>686</sup>.

Una parte de estas intervenciones se corresponde con el proceso modernizador. Los luthiers contemporáneos intercambiaron opiniones y reflexiones sobre estos procedimientos, y este fue el caso de G. A. Marchi del que se conserva descrito todo este proceso<sup>687</sup>:

As regards new violins, there is no violin maker that has made so few violins as I have, owing to the great amount of work I have had in repairing old ones, continually delivering and receiving violins, in a way that I was always having twelve of them, and reducing cellos to smaller forms, and in trying to improve the tone of old instruments, both as regards quantity and quality

685 Por ejemplo, Cozio de Salabue sobre un violoncello Maggini: "revised and corrected by me, Nicolo Amati, in Cremona, 1673". *Frazier, op. cit.*, p. 6.

De Stradivari se conocen más ejemplos. Por ejemplo, primero volvió a hacer la tapa y el mango de algunos instrumentos como un laúd de 1695 antes que volver a construir uno nuevo como consta en la etiqueta. Pollens, *op. cit.*, p. 186 (fig. 7.8).

Otros instrumentos, violines en este caso: "Revisto, e Corretto da me Antonio/ Stradivari in Cremona 1701"; "Revisto, e Corretto da me Antonio/ Stradivari in Cremona 1719/ e fatto il Coperchio". Hill (reimp.), *op. cit.*, pp. 216-217.

"Otro Due violini in Casetta coperta di pele rossa, uno di Ant. Stradivario Cremonese dell' anno 1727: y e l'altro di Martino Othi Bolognese, e revisto da Ant.o Stradivari del 1723: segnata 1723". Chiesa y Rosengard, *op. cit.*, p. 112; transcripción y facsímil del documento original.

686 Antes que los violines y violoncellos, las violae da gamba sufrieron transformaciones parecidas. "Interaction between the technologies of making, playing, and composing for viol, brought about important changes in instrument construction to facilitate evolving playing techniques especially among the advanced French gambists. Forqueray's correspondence with Frederck the Great of Prussia, which describes the modernization of fine old English viols by altering the set of the neck, also describes the exact process which Parisian Luthiers were to apply a century later when modernizing the violin family". Huber, *op. cit.*, pp. 55-56.

687 Regazzi, *op. cit.*, p. 340.

#### 4.2.1. ANTECEDENTES: EL PROCESO MODERNIZADOR EN LA CORTE

FLORENTINA CA. 1733<sup>688</sup>.

El máximo esplendor de esta Corte tuvo lugar con el Gran Príncipe Ferdinando de Medici (1663-1713) Algunos de los ejemplares de su colección se conservan en la Galleria dell' Accademia (Florencia) <sup>689</sup>. El primer gran grupo de instrumentos perteneció al Príncipe Ferdinando de Medici, hijo del Gran Duque Cosimo III y Marguerite Louise d'Orleans. Ferdinando como excelente instrumentista de violín y tecla vivió en el periodo de esplendor de Stradivari y Nicolò Amati. En los cuadros de Anton Domenico Gabbiani aparece el Príncipe Ferdinando en agrupaciones camerísticas rodeado de sus músicos. En esta iconografía se observan varios conjuntos que evidencian la existencia de instrumentos italianos de arco de diferentes tamaños (viola y cello) con efes bien perfiladas, volutas

688 Las fuentes localizadas en ASF-GM/ IRC resultan indispensables por su parecido con otras encontradas en el AGP firmadas por el taller de Assensio/Ortega (Aps. 19 y 20).

689 Gabriele Rossi Rognoni (2009) estuvo a cargo de la conservación de unos 50 instrumentos incluyendo instrumentos de arco, guitarras, teclados, viento y percusión procedentes de la colección del gran ducado de la Corte Toscana.

A modo de fichas digitalizadas se ha podido consultar una breve historia de algunos instrumentos, junto con su bibliografía detallada, documentos de archivo sobre restauraciones (tabla, fondo, diapasón, barniz y cordal) y el estado de su conservación actual. Además, una serie de audiciones mostraban la sonoridad de estos ejemplares.

Los datos de archivo son aportados por Ferrari y Montanari en base a sus respectivas investigaciones.

En la actualidad solo se puede tener acceso a un breve número de instrumentos y se desconoce porqué se ha producido este cambio en la consulta online. [última consulta 15-VI-2013]:

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/indice.html>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/Mediceo/esitoFondi.html>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/Lorenese/esitoFondi.html>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR00010000064.html?position=8&fondoSearch=Lorenese>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000054.html?position=3&fondoSearch=Lorenese>>

La viola tenor se conserva en la actualidad. Accademia. org, *Viola by Stradivari* [en línea]. Academia.org, s. f. [consulta 13-VI- 2015]. Disponible en: <<http://www.accademia.org/explore-museum/halls/museum-musical-instruments/>>

estilizadas y barnices amarillo-ámbar. Algunos de estos instrumentos han podido proceder del taller de Amati<sup>690</sup>.

Para identificar en conjunto parte de estos instrumentos los expertos sugieren que el quinteto Stradivari de los Medici pudo servir como modelo para el cuadro *Musici del Granprincipe Ferdinando, ¿1685?* Anton Domenico Gabbiani (Florencia 1652-1726)<sup>691</sup>. Ambas afirmaciones se pueden trasladar a posibles agrupaciones musicales de la corte española con ejemplares Amati y Stradivari como citan las fuentes; a pesar de que no se conoce ningún tipo de iconografía instrumental en este espacio.



Figura 144. Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1652-1726). *Musici del Granprincipe Ferdinando, ¿1685?* © Galleria Palatina, Florencia

Un inventario de 1732 con 47 ejemplares redactado a la muerte de Cristofori y bajo la custodia de Pietro Mazzetti detalla<sup>692</sup>:

- 690 “The alto and tenor viola players, third and fourth from the right, who may be Giovanni Taglia and Francesco Assolani respectively, are perhaps playing the Amati instruments (of 1643 and 1616, respectively) described in the 1700 inventory of Grand Prince Ferdinando’s instrument collection”. Walter, “Antonio Veracini in context: new perspectives from documents, analysis and style”, p. 547.
- 691 Rossi, *Strumenti musicali...*, pp. 48-49.
- 692 GM 1410, 19.9.1732, *Inventario di Strumenti*, cc. 3v-4-4v; c. 6; c. 7v-8-8v. Fuentes citadas en Montanari, “Conservazione e resturo degli strumenti ad-arco alla corte di Firenze in epoca lorenese (1737-1770)”, pp. 4-5.

1. Un contrabasso con due archi con sacchetta di frustagno e contracassa coperta d'incerato segnato n. 34
2. Un contrabasso minore del di là detto con custodia d'abeto coperta d'incerato segnato n. 35.
3. Tredici viole a gamba di più grandezze, che formano un concerto con loro sacchette di frustagno verde, segnato n. 36.
4. Due viole a braccia d'Antonio Stradivario di Cremona con Arme della Casa Serenissima fatte di madreperla con sue custodie coperte di corame nero segnate n. 37
5. Un bassetto di mano del suddetto Stradivario con Arme della Casa Serenissima fatte di madreperla con sua custodia coperta di vachetta rossa a dentro foderata di morlacco segnato n. 38
6. Un bassetto di Niccolò Amati di Cremona con custodia di noce segnato n. 39.
7. Un simile di Fabbrizio Senta di Torino con sua cassa d'albero segnato n. 40.
8. Un simile di Nicolò Amati di Cremona con due archi che uno rotto con custodia coperta di vachetta rossa e dentro foderata di morlaco segnato n.41.
9. Un simile di Cremona con suo arco, e custodia d'albero tinta di colora scuro, e dentro rosso segnato n. 42.
10. Una lira a tredici corde con suo arco e custodia d'albero tinta di colore scuro, e dentro rosso segnata n. 43.
11. Due lire, che una a quattordici corde, e l'altra a dodici con loro custodie coperte di corame, e dentro di frustagno verde segnate n. 44.
12. Un bassetto opera del Sacerdote Rocco Doni, con corpo stiacciato con suo arco n. 45.
13. Un violino intarsiato d'ebano, et avorio e sopra cipresso, con sua custodia coperta di vachetta stampata e dentro morlacco paonazzo n. 46.
14. Un simile d'ala di mano di Jacopo Stainer, con suo arco, e custodia d'abeto n. 47.
15. Un simile di Nicolò Amati di Cremona con custodia d'albero coperta di sommaco rosso, con suo arco n. 48.
16. Tre violini di Niccolò Amati di Cremona senza archi segnati n. 71.
17. Un violino simile d'Antonio Amati senza arco con sua custodia d'albero coperta di sommaco nero segnato n. 72.
18. Due violini d'Antonio Stradivario Cremonese con manico intarsiato di madreperla Arme della Serenissima Cassa senza archi, con loro custodie coperte di corame nero segnati n. 73.
19. Un simile di Giacomo Stainer con suo arco, e custodia d'abeto segnato n. 74.
20. Una viola d'Antonio Amati da Cremona segnata n. 89.
21. Un violino, ordinario con arco di verzino segnato n. 90.
22. Una viola a braccia di Cremona a quatro corde con suo arco, molto guasta per essere stata scorciata sotto, e sopra segnata n. 91.
23. Una viola simile a braccia ordinaria a quatro corde con suo arco segnata n. 92.
24. Un basso di viola fatto in Cremona dall'Amatil'anno 1588 n. 93.
25. Un violoncello di forma piccola fatto in Modona da Antonio Catini l'anno 1668 come in questo n. 94.
26. Una lira a gamba di forma grande con casa d'albero coperta di quocio tabaccato n. 95.
27. Una lira simile alla suddetta senza casa n. 96.

28. Una lira piccola a sette corde da sonare a braccio fatta in Cremona l'anno 1573 da Andrea Amati, entro ad una cassetta di albero liscia n. 97.
29. Un bassetto di Cremona con sua custodia d'albero tinto di colore scuro, et dentro rosso, segnato n. 101.
30. Una viola di Cremona senza arco [...] segnata n. 99.

El deterioro de la colección Medici comenzó con la llegada de Pietro Leopoldo a Florencia en 1765 porque los instrumentos estaban en mal estado. Más adelante, entre finales del siglo XVIII y finales del siglo XIX los instrumentos que no se vendieron se transformaron al igual que en el resto de Europa. En la actualidad, en la Galleria dell' Accademia se encuentran, entre otros:

Un violoncello, ca. 1650, de Nicolò Amati, aunque en la etiqueta se lee de 1660: los expertos señalan que puede ser de diez años antes y que fue reducido<sup>693</sup>.

Un violoncello de 1667, de Fabrizio Senta que fue recortado por su tamaño como bajo de violón del siglo XVII<sup>694</sup>.

Otro violoncello, 1696, Rocco Doni (sacerdote florentino)<sup>695</sup> es de madera de ciprés y llama la atención porque en los siglos XVI y XVII ya se conoce la utilización del abeto para los instrumentos de arco como la madera que producía el mejor sonido<sup>696</sup>.

693 Las medidas se han extraído de la consulta online citada anteriormente. Medidas: 1220 mm; 757 mm; 371 mm, 255 mm, 457 mm.

694 Se le hizo una intervención en la segunda mitad del siglo XVIII con un incremento del ángulo del mango y la sustitución de la barra armónica. También se encuentra un refuerzo de abeto pegado bajo el cordal a nivel del pie izquierdo del puente. Medidas: 781 mm; 376 mm, 261 mm, 463 mm; [última consulta 15-VI-2013]: <<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000058.html?position=2&fondoSearch=Mediceo>>

También consta en Tarisio Fine instruments and bows, *Violoncello, Fabrizio Senta, 1667* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 10-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=47032>>

695 Medidas: 1265 mm; 807 mm; 379 mm, 262 mm, 470 mm.

696 En tapas de claves italianos también aparece el ciprés.

Un conjunto importante fue (a semejanza con la corte española) el quinteto *mediceo*<sup>697</sup>, aunque solo se conserva la viola tenor, y el violoncello<sup>698</sup>. El violín, las dos violas y el violoncello datados de 1690 fueron comisionados en 1684 en Cremona por el noble Bartolomeo Ariberti a través de Ferdinando de Medici. Para la construcción de los instrumentos se usó materiales de estética excepcional, decoración sofisticada y madreperla como se puede apreciar en la original viola tenor.

Otros instrumentos que se fueron incorporando al fondo Lorenese son de la primera mitad del siglo XIX. Se trata de varios contrabajos entre los que no se puede afirmar la autoría por parte de Bartolomeo Cristofori. Las dudas no solo recaen en este contrabajo y parece que hay varios violines Amati que parece que no son auténticos y que se aproximan más a escuelas como las de Antonio Casini y Gagnani que copiaron a este taller tan admirado<sup>699</sup>. Estas dificultades de autenticidad constructiva también se han citado en el caso de la corte española<sup>700</sup>.

697 Para la Corte de Cosme III de Medici, Gran Duque de la Toscana y el otro para Felipe V, tras su paso por Italia. Hill (reimp.), *op. cit.*, p. 94. Otros encargos que se conocen del Rey Jaime II de Inglaterra (1682): “that in 1682 the Venetian banker Michele Monzi ordered from Stradivari a complete set of instruments (...)”, y otro para el Duke de Savoya en 1685: “(...) ordered form Stradivari a whole set of instruments for the Court Orchestra of the Duke of Savoy: this set would have included at least two violas” en 1685. *Ibidem*, pp. 37 y 94; respectivamente. También véase Desiderio d’Arisi en la p. 96 de esta tesis.

698 Medidas: 755 mm; 478 mm; 218 mm, 152 mm, 271 mm; y medidas: 1277 mm; 792 mm; 365 mm, 255 mm ,467 mm.

699 En la actualidad no se pueden consultar. [última consulta 15-VI-2013]:  
<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/Lorenese/esitoFondi.html>>  
<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000064.html?position=8&fondoSearch=Lorenese>>  
<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000054.html?position=3&fondoSearch=Lorenese>>  
<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000060.html?position=6&fondoSearch=Lorenese>>

700 Ejemplo. Tarisio, Fine instruments and bows. *Girolamo Amati II, 1685* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=8678>>

Otro ejemplar de Girolamo Amati II, el citado The “Pearl, Rising Sun”; aunque con etiqueta de Nicolò Amati.

Hasta hace una década en estos instrumentos de arco los cambios modernizadores se situaron en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero, investigaciones recientes demuestran que los instrumentos de la colección de Ferdinando de Medici ya comenzaron a sufrir estas intervenciones en 1733<sup>701</sup>. Dos violines de J. Stainer sufrieron manipulaciones tanto en su mango como en el grosor de las tapas<sup>702</sup>: “Per aver rassetato due violini di Jacob Stainer do comandamento di/ s.a.r.e., rifattovi due tastiere, due cordiere, due ponticini e due mute (...) datoli il manico indietro, / rivisti di grossezze, e messovi le corde di nuovo, in tutto”.

La documentación de los Medici muestra una colección extraordinaria de instrumentos que soportaron una serie de intervenciones del taller de los hermanos Carcassi. El mango y su proyección (su colocación angular), y el grosor de las tapas aparecen como primeras acciones. La manipulación de esta parte del instrumento afectó directamente al puente y a la geometría de la caja, el alma y la barra armónica. El resultado sonoro supuso una modificación importante en el timbre del instrumento.

En los inventarios de los años 1700, 1716 y 1737<sup>703</sup> aparecen detallados ejemplares similares a los localizados en la corte madrileña de Carlos IV; y durante el periodo comprendido entre 1744 -1767 se realizaron acciones a 47 instrumentos.

701 Un ejemplo de instrumento con diapasón y etiqueta original. Tarisio. Fine instruments and bows, *Violín Stainer, 1668* [en línea]. Tarisio, 2016. [consultado 15-V- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40016>>

702 ASF, GM, 1399, c. 877, n. 414. Ferrari, “Interventi...”, p. 194.

703 Inventario de 1700: 37 instrumentos. *L’Inventario di diverse sorti d’instrumenti musicali in proprio del Serenissimo Signor Principe Ferdinando di Toscana*. Inventario de 1716: 41 instrumentos. *Inventario di tutti gli strumenti da sonare di corde, e fiato, pervenuti dall’eredità del Serenissimo Principe Ferdinando di Grata Memoria consegnati di comandamento di Sua Alteza Reale a Bartolommeo Cristofori Custode dei medesimi* (cuando muere Ferdinando en 1713). El inventario de 1732, redactado a la muerte de Cristofori estuvo bajo la custodia de Pietro Mazzetti. El listado que incluye hace relación a la custodia de 47 instrumentos. Este número se incrementó respecto a los anteriores inventarios y con ello parece que la práctica musical sufriera un aumento en la plantilla. Montanari, “Conservazione e restauro degli strumenti...”, pp. 3-19.

Las prácticas de la corte italiana ca. 1765 fueron similares a las prácticas que los violeros españoles ejecutaron durante la segunda mitad del siglo XVIII, ca. 1780. Estas “alteraciones” no fueron inesperadas, y parece que tampoco temporalmente paralelas e inmediatas, pero, influyeron tanto en la construcción de instrumentos nuevos (coetáneos del siglo XVIII), como en casi todos los violines anteriores que circulaban en la práctica musical. El inventario de los Medici que se toma como referencia por semejanza documental con la corte madrileña va a ser el relativo a los años 1765<sup>704</sup>. Se trata de unos 35 instrumentos de arco (incluidas varias violas da gamba) entre los que se encontraban varios Amati (Nicolò, hermanos Antonio y Girolamo), Stainer, Stradivari, Ant. Brensius, Pellegrino Zanetto, Pietro Rocco, Fabrizio Senta y Claude Pieraj<sup>705</sup>. Además, se incluyen la construcción de un número importante de arcos; prácticamente uno para cada instrumento.

Alrededor de esta fecha los instrumentos fueron sometidos a una revisión completa bajo la responsabilidad de los hermanos Lorenzo y Tommaso Carcassi<sup>706</sup>. Familia de constructores italianos que trabajaron en Florencia (posiblemente alumnos de G. B. Gabrielli). Las etiquetas de estos Carcassi pueden estar firmadas por uno de los hermanos o por ambos, y en las reparaciones (en las que se encuentran incluidas las modernizaciones) se pueden comprobar sus anotaciones<sup>707</sup>: “Ristorato de me Lorenzo Carcassi/ dalla Madonna de Rici/ Firenze 17 “. La fecha de esta remodelación fue cercana al inicio de las actividades musicales de Carlos IV en Madrid<sup>708</sup>.

704 Las fechas de 1765 y 1767 parece que se refieren al mismo inventario que se hace efectivo más tarde.

705 Ferrari, “Interventi per l’ammodernamento degli strumenti ad arco...”, pp. 196-199.

706 Sus instrumentos violines, violas y cellos tenían elementos del trabajo de Stainer (continuando la admiración propia del siglo XVIII) aunque con un barniz amarillo o amarillo-marrón. En Florencia la repercusión de los instrumentos de Stainer prevalece en casi todos los constructores del siglo XVIII.

707 En la consulta online del archivo de Tarisio no se ha localizado ninguna etiqueta de este tipo. Véase el ejemplo. Kolneder, *op. cit.*, p. 128

708 En el caso de la corte madrileña solo se puede afirmar que los instrumentos de la colección real comienzan a ser intervenidos ca. 1780 por parte de Vicente Assensio.

Este inventario detalla la “restauración” de 35 instrumentos distribuidos en 8 violines, 16 violas, 2 violas da gamba, 7 violoncellos y 2 contrabajos<sup>709</sup>. Las actuaciones en los violines se refieren al mango y a la relación de este con los demás elementos. Pero, en el caso de las violas solo a algunas se les modifica el mango y el puente. En los violoncellos a casi todos se les cambia la cadena, la barra armónica y el puente, pero, todavía no aparece la intervención del mango.

En estas fechas (respecto a la corte italiana) en la corte madrileña sí consta la sustitución total del instrumento respetando “las cabezas de autor”. Concretamente en dos violines Stradivari<sup>710</sup>: “(...) poner los mangos nuevos conservando las cabezas del autor, diapasones cordales, puentes y demás que ha sido necesario cuyo trabajo importa...1.200 r[eales] v[ellón]”. Es posible que esto se debiera a que la restauración permitiera mantener la cabeza de autor, circunstancias que no siempre ocurrieron en otros ejemplares. Los correspondientes arreglos que se ejecutaron en las citadas cortes tienen la siguiente relación<sup>711</sup>:

CORTE ITALIANA	CORTE ESPAÑOLA
Scollamento della tavola armonica (scoperchiato)	Despegar la tabla armónica
Rifarcimento dei tasti mobili di budello	Rehacer los trastes de tripa

709 Un violín de J. Stainer, un violoncello Amati de 1588, de Antonio y Girolamo Amati (12 instrumentos: 5 violas da gamba de 1611, un violín, 5 violas, y un violoncello de 1619), de Nicolò Amati (6 instrumentos: 4 violines y 2 violoncellos), Pellegrino Zanetto de 1764, Antonio Brensius (5 violas da gamba), quinteto Stradivari de 1690 (un violín y el violoncello), el violoncello de Rocco Domenico Doni del 1694, violoncello de Fabrizio Senta del 1667, una viola da gamba de Claude Pieraj y dos instrumentos anónimos (un violín y una viola da gamba). Ferrari, “Interventi...”, pp. 199-200 y Monanari, “Conservazione e restauro degli strumenti ad arco...”, pp. 17-19.

710 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, legs. 134.4 (Ap. 20.19).

No se pueden aportar más datos acerca de los violines del Cap. 2 mencionados en la Carta de Wulitzer en relación con los que aparecen en estas fuentes.

711 Otras reparaciones a instrumentos de arco: violas da gamba, las liras da gamba y da brazo. Montanari, “Conservazione e restauro degli strumenti ad arco...”, pp. 12-13.

En el caso de la corte italiana aparece: “allungamento de la caja” se refiere a la caja o estuche del instrumento donde se guarda. Ferrari, P. Academia. *Los violines de Mozart y un recibo de Florencia* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 6-VI- 2016]. Disponible en: <[http://www.academia.edu/3103204/Los\\_violines\\_de\\_Mozart\\_y\\_un\\_recibo\\_de\\_Florencia](http://www.academia.edu/3103204/Los_violines_de_Mozart_y_un_recibo_de_Florencia)>

Rivista per tutto	Revisión de todo
Rifatto la tastiera e impiallacciata di ebano	Rehacer el batidor de ébano chapado (y chaparlo)
Rassetto il coperchio, che era sfondato sotto l'anime	Reparar la tapa que estaba rota o deformada alrededor del alma
Rivisto da tarli -carcoma	Revisión de carcoma
Fatto ritornare le cullvazzioni, che erano indietro	Volver a dar las curvaturas

En cuanto a las modernizaciones, especialmente del mango, y sus consecuencias, y el tratamiento de los espesores de las tablas<sup>712</sup>:

Dato il manico indietro	Modificación del mango (posibilidades)
Correzione degli spessori della tavola armonica o modificazione del profilo ("ringrossato")	Correcciones de los espesores o modificación del perfil
Ringrossamento il coperchio	Engrosar la tabla armónica
Ringrosatto soto l'anima	Poner espesor en la tabla donde está el alma (parche)
Intervento sulle corde	Recuperar o sustituir el diámetro de las cuerdas
Modifiche al ponticello	Modificar el puente
Interventi sulla catena	Intervenir en la barra armónica <sup>713</sup>
Messo la catena nuova Fatto la catena, rinacatenata	Volver a pegar la barra armónica Hacer una barra armónica nueva

Las últimas intervenciones se llevaron a cabo en 1791 y unos años más tarde en 1794-5, en cuatro violoncellos. Estas modificaciones se ejecutaron en fechas muy

712 Algunos ejemplares presentan excepciones. También hay que anotar que no se mencionan las violas del quinteto Stradivari y que los violoncellos (en este inventario-fecha) a casi todos se les sustituye la cadena; y en dos instrumentos es necesario intervenir para volver a su curvatura ("cullvazioni").

713 1 violín de Nicolò Amati, viola de Brensius de 1643, 3 violas de los hermanos Amati (una del 1611 y una de 1619), 2 violoncellos (uno de los hermano Amati de 1619 y uno de 1558), 2 violas de los hermanos Amati (una de 1611 y una de 1619), 1 viola de Pelegrino Zanetto, 3 violas de los hermanos Amati de 1611 (de las enumeradas con los violoncellos), 1 viola da gamba anónima (enumerada entre los violoncellos), 1 violoncello de Nicolò Amati, 1 violoncello de Senta, 1 violoncello de Rocco Doni (bassetto opera) y 1 contrabajo anónimo.

cercanas a las efectuadas por Silverio Ortega en la corte madrileña lo que indica que el proceso de modernización estaba ya asimilado. Por ejemplo, en 1791, Carcassi, sobre cuatro violoncellos<sup>714</sup>:

714 Por dos Amati, otro de Senta di Milano, y otro "violoncello di Bortolo". Ferrari, "Interventi per l'ammodernamento...", pp. 201-202.

“Per assettatura di un violoncello di Amati cioè scoperchiato e/ assestato le fascie e riadatato il manico e reso servivile”

[Por arreglar un violoncello de Amati que he despegado y tratar las fajas y adaptar el mango viejo a la nueva situación para que sirva]

“Per avergli rifatto la tastiera e cordiera all medesimo di granatiglia”<sup>715</sup>

[(Al mismo instrumento). Por haber rehecho el batidor y el cordal de serpentino]

“Per inchordatura nova e ponticello”

[Por cambiar las cuerdas y el puente nuevo]

“Per avere rifatto l'arco novo con setole”

[Por haber rehecho el arco nuevo con cerdas]

“Per fattura di una casa nova per il medesimo”<sup>716</sup>

[Por haber hecho una caja nueva para el mismo instrumento]

En los años posteriores, en 1794 y 1795, Luigi Piattellini interviene sobre los violoncellos citados<sup>717</sup>.

“(…) Per aver staccato il manico, aggiuntovi un pezzo, rialzato dalla positura, e tirato adietro e tiratolo alla sua grossezza; riadattata l' tastiera vecchia; accomodato il ponte, e rimesso una corda nuova il tutto ad un violoncello del Prete Rocco Doni (…)”

[Por haber despegado el mango, añadirle una pieza, levantado de su posición sobre la tapa, y hecho hacia atrás, y arreglado su grosor; reajustar la tastiera antigua, arreglar el puente y poner una cuerda nueva violonchelo del cura Rocco Doni]

En síntesis, desde los primeros datos modernizadores, se pueden clasificar en tres fases progresivas este proceso: ca. 1733 (violines Stainer), ca. 1765 (arreglos y modernizaciones a violines, violas y violoncellos) y ca. 1791 sobre todo modernizando violoncellos (el mango). Aunque seguramente esto no aconteció a todos los ejemplares, y hay que aclarar las medidas, los modelos, los espesores de las tablas, el ángulo del mango, el puente y el diapasón entre 1733-1765 (sobre todo en violines e instrumentos de modelos más estables).

715 Se refiere a serpentino.

716 ASF, IRC, 3872, fascicolo di dicembre, conto n. 71.

717 ASF, IRC 3877, fascicolo di marzo, conto n. 80.

#### 4.2.2. LAS “COMPOSTURAS” DE ASSENSIO, 1776-1792<sup>718</sup>.

En relación con el trabajo de Assensio los datos de sus intervenciones se conservan en el AGP entre 1776 y 1792<sup>719</sup>; y coinciden con los de su cuaderno manuscrito (en paradero desconocido) como indican los Hill y los citados opúsculos de José García Marcellán y Juan Antonio Ruiz Casaux<sup>720</sup>.

A partir de 1776 Assensio trabaja como violero para Carlos IV príncipe. Los justificantes del AGP muestran que entre 1780 y 1785 efectuó una profunda reparación en la colección de instrumentos de arco de Carlos IV. Posteriormente otro periodo de trabajo de Assensio se remonta a la época de Carlos IV rey, desde 1788 (1786) y hasta 1792. Durante estos años aparecen reparaciones muy parecidas a las anteriores; y también de estos años se conservan parte de sus trabajos como astrónomo.

Por tanto, en el análisis de estas cuentas, se van a distinguir dos periodos para facilitar el análisis de las actividades de este violero entre 1780-1786; y entre 1788 (1786)-1792.

En el caso de la corte madrileña, y expresamente de Assensio la mayoría de sus justificantes económicos que presenta en tesorería (1776<sup>721</sup>; y

718 Otros lutieres: Bruselas, Benoit-Joseph Boussu ca. 1760 detalla el mango hacia atrás y el refuerzo de la barra armónica. Awouters, *op. cit.*, pp. 13-16.

Mainz (Alemania), Jacob Steininger modernizó una viola contralto de Girolamo Amati. El último dígito de la etiqueta del ejemplar no está claro, 1795 (seguramente). Zanrè y Hopfner, “New light on an uncut diamond”, p. 36. Algunos elementos del ejemplar: “The neck projection was raised during Steininger’s modernization work. He also gave the viola a new fingerboard, end-button and pegs (...). Originally the neck was secured with three nails, and we can assume that in the process of removing these nails the top block was damaged and therefore reinforced with a new piece of wood (in this case willow) which was glued over it”. *Ibidem*, p. 40.

719 De 1791 se conserva uno de los últimos violines que construyó; Cap. 3.

720 La familia Ruiz-Casaux no dispone de estos documentos. En la actualidad se puede consultar una tesis sobre este músico con algunos acontecimientos históricos sobre los instrumentos. Asensi, Clara. *Juan Antonio Ruiz Casaux y su aportación al violoncello español* [en línea]. Valencia, 2015 [consulta 27-VI- 2016]. Disponible en: <file:///G:/Documentos/Descargas/MARTA%20CLARA%20ASENSI%20TESIS%20DOCTORAL%20(1)(1).pdf>

721 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 21.

desde 1780 a 1786, excepto 1782<sup>722</sup>) llevan el mismo encabezado del término compostura<sup>723</sup>: “Composturas hechas en violines de S[u] A[lteza] el Príncipe n[uest]ro s[eñ]or (q[ue] Dios gu[ard]e) e importe de ellas, por D[o]n vidente Assensio Pr[esbíter]o (...)”. Es decir, que se trataba de arreglar, mejorar o modernizar los instrumentos.

A las cuentas citadas por Marcellán se suman otras desconocidas hasta la fecha que informan sobre las reparaciones en varios violines Amati, Guarneri, violines y violas de Stainer, dos violines Assensio (nº 4 y nº 15) y una viola Gabriellis. A modo de facturas, cada una de estas incluye detalles sobre las “composturas” que recogen las restauraciones, intervenciones y arreglos realizados (incluso “reformación”, “corrección”, “mejora” o “reedificación”) en aquellos instrumentos de arco dedicados a la práctica musical de Carlos IV<sup>724</sup>. La influencia estético-sonora del círculo parisino dirigido por G. B. Viotti se considera el punto álgido de este proceso de cambio sonoro en el que en estas fechas coincide que comienzan a despuntar los instrumentos Stradivari y Guarneri; y los arcos de F. X. Tourte. Sobre esta última apreciación hay que recordar que dos hijos de Gaetano Brunetti<sup>725</sup> viajaron a París. Ambos, Luis y Francisco Brunetti<sup>726</sup> (hijos del maestro de violín de Carlos IV) tocaban el violín y el violoncello respectivamente, y fueron admitidos como alumnos de Giovanni

722 AGP, Reinados, Carlos IV. Príncipe. leg. 51 (Ap. 19).

723 Este término y el de composición fue usado frecuentemente para el trabajo de restauración y modernización en los instrumentos. “Compostura”. Se toma también por aderezo o reparo hecho en alguna cosa que estaba gastada o mal parada para que pueda servir como la compostura de una caja, de un vestido, de un calzado. *Diccionario de autoridades* [en línea]. Real Academia española, 2016. [consulta el 9-VIII-2015]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

724 A lo largo de esta tesis se transcriben parte de estas y otras fuentes que se pueden consultar en el apéndice final. En el taller de Assensio se formó su sobrino Silverio Ortega que continuó con las innovaciones de su tío finalizando este periodo de gran transformación sonora. Véase el proceso de restauración. Pollens, *op. cit.*, p. 279.

725 La figura de Gaetano lleva tiempo siendo investigada principalmente por sus funciones, actividades y repertorio conservado (ca. 600 obras). Peris, *Catálogo del archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, pp. 79-113.

726 Llegará a ser profesor del RCSMM: “Brunetti fue el primer profesor del conservatorio, con un sueldo de 7.000 reales anuales”. Ortega, *op. cit.*, vol. II, p. 18.

Battista Viotti<sup>727</sup> y la escuela de Duport<sup>728</sup> en la Corte de París entre 1782-1784<sup>729</sup>. En este espacio, estos músicos asimilaron seguramente una técnica renovada y expresiva para su práctica instrumental, entre otros aspectos transversales<sup>730</sup>. El hecho de su estancia en París y el siguiente documento afianzan la idea de que estuvieron en la línea musical europea más vanguardista, adquiriendo un tipo de técnica renovadora con nuevas ideas acerca del violín y el arco que hay que tener presentes.

(...) Un des amis de Viotti abien voulet? Nous communiquer la liste chronologique des élèves qui ont été admis à l'école de ce grand maistre (...).

1° Madame Paravicini, dont la réputation es faite depuis longtemps.

2° En 1782, Le Prince des Asturies voulant donner des marques de sa satisfaction à Brunetti, l'un des musiciens della chapelle du roi, envoya les deux fils de cet artiste étudier à Paris; le premier fut mis sous la direction du Viotti; et le second, se destinant tau violoncelle, fut admis l'école de Duport.

3° Vers le même temps, M. La Barre recut des leçons de Viotti.

4° 1783. J. B. M. Cartier

5° 1785M. Alday le jeune,

6° 1786. M. Rode

7° Enfin, etan à Londres, Viotti a donné quelques leçons à M. Libon qu'on a entenda avec tant de plaisir en diffeéens concerts

727 Uno de los ejemplares, "Viotti Bruce" (1709) parece que lo adquiere a finales del siglo XVIII en Italia para su carrera. Medidas 358 mm. Beare, Ch. y P.; Chiesa y Whiteley, *op. cit.*, p. 114. Tarisio. Fine instruments and bows. *Viotti Bruce* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=46813>>

Otro ejemplar citado por los Hill es un Stradivari de 1712. "The noble beauty of its tone seems to us to echo the elevated style of Viotti's compositions and his abroad an impassioned playing" y "several other Stradivari violins are associated with Viotti's name and existing evidence points to his having been in the habit of obtaining violins for friends and admirers". Hill, *op. cit.*, pp. 153, 154-155; respectivamente.

728 Hasta 1819 Jean Pierre Duport. Después entre 1819-1842 Louis Duport. Medidas. 755 mm; 340 mm, 228 mm, 436 mm. Tarisio. Fine instruments and bows. *Violoncello Duport* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40274>>

729 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 12.

730 Millin, Aubin Louis; Noel, François Joseph y Warens, Israel: *Magasin encyclopedique ou Journal des sciendes, des lettres et des arts* [en línea]. París, 1812, p. 223. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=z8RRAAAACAAJ&dq=%22brunetti%22%20viotti%20magazin&hl=ca&pg=PA223#v=onepage&q&f=false>>

Otras funciones prácticas de Viotti que también formaron parte del proceso sonoro de cambio fueron las de tocar la viola antes que el violín: "All four of the quaterly orchestra stipend lists for 1776 in the registers of the Administration of The Royal Household clearly show Viotti as one of two players in the viola section". Warwick, "New light on the Early Career of G. B. Viotti", p. 243.

Luis Brunetti fue alumno de Viotti junto con otros violinistas como Jean Baptiste Cartier en 1783 y M. Rode en 1789 pero falleció al poco tiempo (1784) de su viaje a París. Al contrario, Francisco Brunetti (su hermano) tuvo un alto protagonismo en la actividad práctica de la Corte. Un año más tarde de la vuelta de París<sup>731</sup>, Francisco comienza a trabajar al servicio del príncipe. Su instrumento, un violoncello Stradivari (“B Piccola”) seguramente sirvió de modelo para acomodar otros a los tiempos más modernos como en un principio Assensio quiso ejecutar en el violoncello del quinteto decorado<sup>732</sup>.

En las facturas de Assensio se detalla todo tipo de información relacionada con el ejercicio de la violería española a finales del siglo XVIII y estas anotaciones permiten conocer la terminología de la época: desde maderas, piezas y dibujos de figuras embutidas (de diferente tamaño y contorno) hasta el uso de barnices transparentes y delgados para que se percibieran bien las tapas de los instrumentos. Incluso, Assensio describe el uso específico de varias herramientas, objetos u accesorios:

Un hierro nuevo para colocar almas
Un experimento para entorchar bordones
Cajas de resinas: “por dos cajas de resina p[ar]a arcos”
Botes para guardar cuerdas
Una sordina de marfil: “por una sordina de marfil finísima para el uso del Príncipe N[uest]ro S[eñ]or”
Estuche para el diapasón: “por componer el estuche de ébano en q[u]e se guarda el templador o tono de acero para dar el almirré”
Cola <sup>733</sup>

731 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 11.

732 Assensio quería recortar y adaptar el violoncello ornamentado al mismo tamaño que el instrumento de Brunetti. García Marcellán, *op. cit.*, p. 156.

733 La cola de pescado se usó menos (formada por restos, espinas y piel). Mantegazza apuesta por un tipo que también usan entre otros los pintores. “According to them, a good glue is made with cow guts, and that made from pieces of glove skin can be used only by painters, varnishers, and whitewashers”. Frazier, *op. cit.*, p. 56.

Asimismo, aparece información sobre el trabajo de arreglar varios “cajones” o “cajas” en las que se guardaban el primer conjunto de instrumentos reparados para atender las necesidades sonoras del príncipe<sup>734</sup>. Los estuches también fueron compuestos cuidando con esmero sus materiales interiores: terciopelo carmesí, espiguilla de oro, hebillas, correas y cinta azul para el “cajón nº 1”<sup>735</sup>. La reparación del cajón nº 1 y nº 2:

Cajón nº 1: He compuesto y reparado el cajón Grande nº1 en donde se guardan los cinco instrumentos con dibujos de Antonio Stradivari, componiendo de terciopelo carmesí, y espiguilla de oro que tiene por dentro, arreglando los nichos de los instrumentos; los departamentos de los arcos, los cajoncitos donde se guardan puentes, cuerdas, resina, y otras cosas, poniendo a todos su rótulos: se ha barreteado, con listones de madera, por de fuera todo el cajón, y se han puesto varias hebillas, y correas de baqueta a las portezuelas: se ha puesto por de dentro un listoncito de madera vestido de cinta azul, con su gozne de metal para sostener la tapa cuando se abra el cajón; y últimamente se ha limpiado todo por dentro quitando el mucho polvo que tenía

Otro año de 1785. Por componer y afinar las cincuenta y dos tarabillas de marfil, que sirven para sujetar los arcos del cajón Nº 2, en las cajas que tiene para ellos (...)

Id. Por componer el cajón nº 2, poniéndole por dentro algunas varas de espiguilla de oro fino en los contornos de los nichos de los instrumentos que en él se guardan, corregir los nichos para que cómodamente entren los instrumentos; rotular los cajoncitos para cuerdas, puentes, y resina (...)

La primera cuenta de Assensio de 1776 no detalla ningún tipo de actividad y seguramente se tratara de un arreglo menor: “Me ha entregado D[o]n Cayetano Bruneti, ciento y cincuenta r[eale]s v[elló]n por una compostura que se ha hecho al violín de S[u] A[lteza] el príncipe mi S[eñ]or (...)”.

El análisis sobre las composturas que Assensio realizó entre 1780 y hasta 1786 se van a clasificar en dos grandes tipos de intervenciones que se van a detallar. Unas necesarias por el estado de los instrumentos (arreglos) y otras para

734 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51 (Ap. 19).

735 El concepto de estuche de la época, o “cajón” fue el siguiente. “Cajón”. Aum[entativo] de caja. La caja grande que clavada la tapa con sus clavos alrededor, sirve para llevar de unas partes a otras los géneros y cosas con seguridad, sin que se lastimen, ni registren por los que las conducen (...). Cajón. Se llama también a un armario cerrado con su llave, que tiene dentro otros cajones menores o gavetas: como los que hay en las Sacristías. Y también se llaman cajones algunas veces las mismas gavetas que encajan entrando y saliendo, como los que hay en los bufetes y escribanías (...)

modernizar y mejorar el sonido (innovaciones) afectando considerablemente a su timbre<sup>736</sup>.

En el caso de otros violeros, Assensio también arregló el trabajo de otros “imperitos”. En relación con el violón del quinteto Stradivari se sospecha que fue Gand quien lo recortó y no Ortega ante la ausencia de fuentes. Esta circunstancia junto con la cita dudosa de los Hill (y también de Casaux)<sup>737</sup>; y las diferencias que existen sobre la fuente que aporta Marcellán conducen a plantear esta hipótesis<sup>738</sup>. La fuente localizada de Assensio de 1790, sobre Gand (acerca del violoncello ornamentado) expresa que tuvo que revisar una serie de actuaciones entre las que incluía el mango<sup>739</sup>: “arreglar la empuñadura del instrumento”. La de Marcellán es más precisa e incluye la fecha (1787) en la que Gand lo había reparado (es decir, la fecha en la que quizá fue recortado).

La diferenciación terminológica entre las fuentes de Marcellán que indica “violón” y las localizadas en AGP en las que aparece “violoncello” refuerzan esta hipótesis afianzando que en esta fecha de 1790 al usar el término violoncello el ejemplar ya estaba reformado; y por tanto alejado del trabajo de Silverio que se inicia como violero de Carlos IV rey en 1792.

Según Marcellán<sup>740</sup>(cuaderno de Assensio):

Primeramente, el violón del quinteto de Stradivari se le despegó p[ar]a componer una hendidura en la tapa de alto abajo, al lado de la prima, y arreglar el aderezo que con poca pericia hizo Fran[cis]co Gand en el año de 1787, asegurando sus juntas con piezas embutidas a cola de milano; y después componer la

736 Después de la muerte de Stradivari, a través de Paolo el Conde Maggi enviará a los Mantegazza violines para que fueran modernizados. Estos fueron muy famosos por este tipo de acciones. Véase también la correspondencia entre Cozio y Marchi. Regazzi, *op. cit.*, pp. 319-355.

737 “(...) but some vandal, probably Ortega, deliberately cut out Stradivari’s figures, substituting 1709 in their place”. Hill (reimp.), *op. cit.*, p. 79.

738 Marcellán cita una reparación de 1787 que no se ha localizado. Quizá en esta fuente se detalla el recorte de instrumento. Otra fuente de Gand se incluye al final del Cap. 1. Carlos IV, Reinados, Casa, leg. 126.1.

739 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 128.1 (Ap. 20.5).

740 García Marcellán (Siemens, ed.), *op. cit.*, p. 8. En estos textos se detectan las diferencias entre ambos sobre el mismo lutier e instrumento.

empuñadura del mango, e imitar el barniz de la d[erec]ha y de la tapa a estilo de autor. Im[por]ta...400 [reale]s

Según Assensio<sup>741</sup>:

Año de 1790. Primeram[en]te por la composición del violoncello del quinteto de Stradivari que estaba hendida la tapa desde lo alto a bajo de la prima asegurándola con piezas embutidas, y al mismo t[iem]po arreglar el aderezo que en el mismo instrum[en]to había antes hecho Fran[cis]co Gand con poca pericia, arreglar la empuñadura del instrumento, e imitar el barniz al mismo color de su autor q[u]e había desgraciado el citado Gand: importó...400r[eale]s v[elló]n

#### 4.2.2.1. Los arreglos en los instrumentos<sup>742</sup>.

Las reparaciones generales fueron destapar y volver a tapar el instrumento (aunque otras veces también restauraba sin destaparlo), levantar otras piezas para colocar nuevas y llevar la tapa armónica a su debido tumbado (a su curvatura)<sup>743</sup>.

En concreto, en el análisis de los instrumentos sobre los arreglos se obtienen las siguientes acciones:

741 Las medidas actuales del violoncello de la corte española: 755 mm; 340 mm, 235 mm, 440 mm. Bordas, *Instrumentos musicales...*, vol. II, p. 176. Pero, es posible que el violón tuviera medidas parecidas al del quinteto medici de 1690, The "Tuscan". Medidas: 792.5 mm; 364 mm, 248 mm, 465.5 mm. Tarisio. Fine instruments and bows. *Stradivari, The Medici, Tuscan, 1690* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 15-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40266>>

742 Exterior. Piezas que lo forman: caja armónica: tapa, 2 piezas (p), fondo, 1 o 2 p, filetes, 24 p, aros, 6 p, mango, clavijas, 4 p, batidor y cejilla, 2 p, puente, 1 p, cordal, cejilla y cuerda, 3 p, botón del cordal, 1 p.

Interior: barra armónica, 1 p, taquillos, 6 p, contraaros, 12 p, alma, 1p. Las partes y las denominaciones de estas junto con las del arco se pueden consultar en el Ap. 18.

743 Otro ejemplo. Frazier, *op. cit.*, p. 276.

En las tapas, reparaba y/ o encolaba roturas de las tapas colocando piezas de pinabete viejo (“pinavete”)<sup>744</sup> en la tapa armónica y piezas de arce (“acer”)<sup>745</sup> en el fondo; incluso colocaba piezas de arce en la coleta del fondo. En algunos casos fueron piezas muy numerosas y con figuras en forma de cola de milano evidente de reparaciones antiguas.

- 43 piezas embutidas a cola de milano con este dibujo: 
- Siete piezas de pinabete viejo con este dibujo: 
- Veinte piecitas de pinabete viejo embutidas a cola de milano para afianzar las encoladuras hechas en las roturas de la tapa
- “Once piezas de arce embutidas (...)”

En la tapa armónica una acción importante tuvo como resultado hacer una tapa al instrumento (escoger, ensamblar y barnizar): “tapa nueva de rico pinabete (...)” o “por reparar y mejorar un violín Stainer que contienen tapa de mi mano”<sup>746</sup>. En consecuencia, la barra armónica podía mantenerse o colocaba una nueva: “tapa nueva de rico pinabete dejando la cadena de una pieza con la misma tapa al tiempo de trabajarla por dentro que es de mucho trabajo, pero más

Todos los arreglos que se citan a continuación. AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51 (Ap. 19).

Desde el punto de vista actual se puede consultar el manual de lutería sobre técnicas de reparación y construcción de instrumentos de arco. Pinto (1989).

744 *Picea abies, picea excelsa o picea alba.*

745 *Acer opalus.*

746 Varios ejemplos en Contreras; Cap. 2.

seguro” y “cadena nueva de pinabete a la tapa porque estaba maltratada (por impericia) la que puso su autor Stradivari de quien es la tapa” (a un violín Nicolò Amati, “pater à consilio et directione Joanis vivius Greci in Cremona, llamado el coloradillo”).

Esta intervención en la que se cambiaba la tapa fue más común que en la actualidad. Stradivari lo realizó de Amati y anteriormente se han citado las ordenanzas de Toledo del siglo XVII<sup>747</sup> y un par de instrumentos de José Contreras, “El Granadino”. Cozzio también afirma haber visto un gran número de instrumentos cuya tapa estaba fuera<sup>748</sup> y el propio Assensio pone los límites sobre estas acciones para considerar un violín del propio autor<sup>749</sup>. Marchi también recoge esta acción para que el instrumento emita el timbre adecuado<sup>750</sup>:

Un Cavaglie[re] di fano, vuole da mè un coperchio nuovo per un suo Violino, e questi con legno vecchio, e dio pure lo fecci con legno nuovo per mancanza del vecchio. Tenni un´ordine nel fare questo piano armonico, che fù mall´aproposito, e in fatti corispose anche sua voce, che non piceva a mè che lo avevo fatto. Fù aperto di nuovo il violino, e riccoretto, ma con un ordine molto variato; in verità che questa volta fecece una muttazione tale, che fui contento oi, e più lo fù il Cavag[lie]re e acquistò una voce tutta eguale, e tutta umana como se fosse estato di legno vecchio, di modoche al taglio della voce il Cavag[lie]re si persuase che il legno pure fosse Vecchio

Continuando con la tapa armónica, entre las “esses”, es decir, las efes también colocaban piezas:

Primeram[en]te levanté una pieza de mal pinabete q[u]e tenía clavada con tarugos en lo interior de la tapa y espacio q[u]e hay entre las efes, y un dedo más arriba, y abajo inútilmente puesta por no necesitarla; y solamente se ha puesto una pieza chica de pinabete viejo al lado de la primera en lo interior

747 Ap. 1. Tabla 1.

748 “(...) over many years at the workshop of Gian Battista Guadagnini, I have seen and measured a large number of instruments in which the too was off”. Frazier, *op. cit.*, p. 4.

749 “If after this work, the violin is not improved, I think it hopeless unless I put a new back and belly to it, but then one could not say it was by Antonio Stradivari”. Hill, *op. cit.*, p. 76.

750 Regazzi, *op. cit.*, p. 109.

En las rinconeras, ponía nuevos algunos bordes (“cantos”) y colocaba puntas en los ángulos: “se han robustecido las 4 rinconeras con piezas de pinabete, p[or] ser débiles las q[ue] tenía”, “dos piezas en los cantos del cuerpo de abajo”; y en general colocaba nuevos los perfiles de casi toda la tapa.

En los aros, algunos fueron reparados y otros sustituidos: “reparar las roturas de los aros q[ue] estaban lastimados, poniendo a todos una fagita de acer [arce] bien sentada en aquellos espacios q[ue] hay entre cerqueta y cerqueta”, “un aro nuevo de hacer [arce], y sus dos cerquetas en el cuerpo de arriba, al lado del bordón” y “tres piez[a]s de acer [arce] chicas en los aros”. En el interior de los aros y contraaros: cambiaba algunas “cerquetas”, “(...) tambi[é]n se puso a la tapa un bisel o ribete todo alrededor por la parte interior de ella donde sienta en los aros, de buen pinabete, porque estaba muy falta de madera y quitadas muchas astillas p[or] impericia de los q[ue] antes lo compusieron” y “cerquitas nuevas de pinabete más robustas en los aros donde sienta la tapa”.

Respecto al barniz: barnizaba las nuevas piezas añadidas de las reparaciones como los cantos, el mango, y otros desgastados en los aros, tapa y fondo. Saneaba el barniz antiguo, lavaba el instrumento con espíritu de vino y le dio otro barniz hermoso, transparente y agradable: “se ha lavado con espíritu de vino todo el violín hasta quitarle el poco y desigual barniz q[ue] tenía, y por parajes tres o cuatro barnices unos sobre otros (...)” y “se ha lavado con espíritu de vino todo el violín p[ar]a quitarle todo el barniz poco transparente que tenía”, y “se le ha dado otro hermoso delgado y transparente con q[ue] ha quedado agradable”.

Estos arreglos continuaron durante el periodo comprendido entre 1788 (1786) y 1792<sup>751</sup> aunque también aparecen otros menores como consecuencia de

751 Véase Ap. 20.1 hasta Ap. 20.12.

los viajes que se realizaban para transportar los instrumentos de la colección<sup>752</sup>: “por componer otro violín de S[u] M[ajestad] q[u]e volviendo del Escorial había dado un golpe, y se reparó por de dentro y fuera, como la caja” y “por reparar algunas roturas pequeñas a 5 instrumentos de la orquesta de S[u] M[ajestad] q[u]e las padecieron de vuelta a Aranjuez”.

Ejemplos de las principales actividades durante este periodo fueron<sup>753</sup>:

Componer instrumentos: “por componer así mismo un violín fino llamado el capricho que yo construí, y le hicieron una hendidura en la tapa al lado de la prima, q[u]e compuse poniéndole pieza de pinav[e]te viejo por dentro; puente nuevo, arreglar el diapasón, cuerdas, y resanar el barniz, dejándolo bueno (...)”
--

Por arreglar un violín de Stradivari
--------------------------------------

Un violín de Nicolas Duclos propio de su majestad: “por componer un violín de Nicolás Duclos propio de S[u] M[ajestad] q[u]e tenía hendida la tapa de abajo, dejándolo bueno”
---

752 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, 126.1 (Ap. 20.3).

753 *Ibidem.*

El contrabajo Amati: “por componer el contrabajo de Amati encolando dos roturas de la tapa, y poner siete piezas en los cantos de ella barnizándolas, y resanar el barniz en otros parajes del instrumento limpiándoles las gotas de cera que tenía, levantar y limpiar las clavijas de metal a tornillo sin fin, q[u]e todo importó setenta r[eale]s de v[ello]n....070”

En otras partes, desde la cabeza hasta el cordal:

Levantar y limpiar las clavijas de metal a tornillo sin fin
Arreglar diapasones y puentes
Por una sordina fina de marfil
Por puentes nuevos, dos puentes de violín y viola <sup>754</sup> Sobre esta parte, destacan en estas fechas 1792 el interés por el mantenimiento de puentes y otros construidos imitando los de José Contreras, “El Granadino” <sup>755</sup> : “componer cuatro puentes del Granadino” y “por dos puentes nuevos a estilo de los del Granadino arreglados al violín”
Por poner hilo de plata gruesa a violín de su majestad (se refiere al cordal)

En los estuches u otros accesorios:

Cajas de hoja de lata de diferentes tamaños y una arquita de cedro para las cuerdas
Parar guardar las cuerdas: “por seis vejigas de vaca muy limpias para guardar en ellas las cuerdas”
Numerosos pagos por cuerdas y bordones

754 Solo se conservan puentes originales de Silverio Ortega. Principalmente se diferenciaron entre los de París y los italianos. Los de Stradivari y otros contemporáneos tenían los pies demasiado altos. Se usaron de Tartini que producía un sonido nasal. Los de Mantegazza corresponden a dos tipos: uno que producía voz tosca o nasal y el otro que incrementaba la reverberación. Dipper y Woodrow, *op. cit.*, p. 53 y Frazier, *op. cit.*, p. 70.

Marchi señala que la ubicación del puente fue determinante para mejorar el tono. Además, aporta información sobre la colocación del mismo respecto a las efes y la longitud de la cuerda en cada instrumento (cejilla y diapason). En todo caso, Marchi afirma que se puede mover el puente para su localización. Regazzi, *op. cit.*, pp. 258-264.

Para reconocer la colocación del puente los expertos se fijan en las marcas de la tabla armónica y el desgaste de esta sobre el barniz. Diferentes estudios y mediciones de violines Amati y Stradivari desde 1574 hasta 1715 permiten afirmar que entre las marcas hasta el fondo de las efes las medidas oscilaron entre 29-30 mm. Dean, “Bridge location in the early Italian violin”, p. 53.

Otras referencias para colocar el puente: “(...) the point of maximum thickness of the back should correspond to the middle of the line joining the inside cuts of the f-holes, that is the eyes. This point serves also as a reference to correctly place the bridge (...)”. Frazier, *op. cit.*, pp. 52- 53.

755 Carlos IV, Reinados, Casa, leg. 129.4 (Ap. 20.12).

#### 4.2.2.2. Innovaciones en el mango y la geometría de la caja.

El segundo tipo fueron aquellas innovaciones que formaron parte de un proceso más amplio que supuso la progresiva modernización de los instrumentos de arco durante un periodo (1780-1800 en el caso de la Corte y el entorno madrileño)<sup>756</sup>. Las acciones que describe Assensio se iniciaron manipulando el mango y en consecuencia cambiando varios elementos del instrumento <sup>757</sup>: “por la composición del violín Nicolò Amati del año 1670; diapasón, cordal, cejuela” y “al mismo violín posteriorm[en]te hubo q[u]e levantar el mango para engrosarlo con 3 piezas de arce, una en el asiento del batidor, y dos a los costados, y llevar el mango más atrás sin destapar el violín q[u]e es muy difícil (...)”.

El ángulo del mango simboliza el elemento de cambio y el paso hacia la modernización. En general el mango fue más delgado, pero también varió entre los constructores, dato por el cual quizá el príncipe hace tomar medidas para que todos tuvieran la misma empuñación. Esta anotación indica varias posibilidades. Una de ellas puede ser que en estas fechas Assensio buscara homogeneizar el mango ante las variantes de los constructores<sup>758</sup> como principio de estabilización moderna para que el príncipe al tocar no extrañara la sensación de su mano izquierda del mango<sup>759</sup>: “viajé al Pardo p[ar]a tomar medida al mango del violín con q[u]e toca S[u] A[lteza] p[ar]a dejar todos los violines a la misma empuñación”.

En cuanto a la modificación del mango se conocen las siguientes acciones:

Desclavar el mango poniendo zoquetillo nuevo
Engrosar el mango con dos piezas de arce <sup>760</sup>

756 “Before this the violin’s neck and body lay in the same plain”. Kolneder, *op. cit.*, p. 196.

757 Por otra nueva (“cadena o costilla”); posiblemente engrosándola y alargándola como muestran los ejemplos conservados. Ejemplo del violín nº 31, 1791, Cap. 3.

758 Antes de la modernización del mango existieron varias medidas: “(...) but there was considerable variation between makers, and conflicting evidence has been collected about precise dimensions”. Stowell, *Violin. Technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, p. 21.

759 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51 (Ap. 19.1).

760 Se trata seguramente de reforzar y elevar el mango.

Llevar el mango más atrás: “se levantó el mango, y se volvió a sentar trayéndolo más adelante, poniendo nuevo zoquetillo en donde va clavado”
Una pieza de pinabete en el cuerpo de arriba cerca del mango
Otras dos piezas de perfiles en la tapa en donde toca el mango: “al mismo violín posteriorm[en]te hubo q[u]e levantar el mango para engrosarlo con 3 piezas de arce (...)”
Empuñación nueva con el asiento sobre los aros para darle el grueso que corresponde: “lo que se ha ejecutado injertando la empuñación a la cabeza del mango, asegurándola con un tornillo de acero oculto p[ar]a la perpetua duración, con primor nunca visto (...)”
Cabeza del mango: “se ha compuesto la cabeza de mango dejándola más airosa de lo q[u]e antes estaba”

Por tanto, estos cambios se realizaron directamente sobre el mango, e implicaron el cambio del diapasón. Asimismo, hubo que modificar la geometría de los elementos paralelos a la caja de resonancia; y el cordal<sup>761</sup>, las clavijas, el puente, las cuerdas y el botón también tuvieron que sustituirse, al igual que la barra armónica y el alma<sup>762</sup>.

Finalmente, para ajustar el reglaje final y mejorar el sonido resultante de estos instrumentos Assensio (al igual que Bagatella) adquirió un hierro nuevo para su ajuste.

El proceso secuenciado de modernizar el mango que realizó Assensio (y otros coetáneos) se conoce a través de Cozio de Salabue<sup>763</sup>:

1. First, there is put under the button a piece of maple which passes under the block (for reinforcement) to raise the neck (one *línea* more than the

761 Junto con las cuerdas nuevos estudios remiten la importancia del sonido de este en relación con otras partes y accesorios del instrumento. “The top surface of the tailpiece became more rounded at the end of the 18th century, and that increases that angle of the lateral strings on the bridge, which means a stronger force applied vertically onto the sounding box, from those strings. This shows a want of a bigger sound and a balance between the middle, the treble, and the bass strings (...). Violoncellos of modern size were being made before 1700, soon after the invention of over spinning strings with metal, and progressively replaced the old, larger ‘Basse de violon’ which had much thicker gut strings”. Fouilhe; Goli; Houssay y Stoppani; “The cello tailpiece: How it affected the sound and response of the instrument”, p. 63.

762 Las fuentes de 1780-1785 revelan claramente estas acciones. Un ejemplo. AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51 (Ap. 19.6).

763 Frazier, *op. cit.*, p. 67.

edge). This is done so that the fingerboard, in respect to the top, remains more raised.

2. A little piece of maple is wedged into move back the neck, which is done according to the model.
3. It is necessary to change almost the whole block. Willow is used.
4. The holes of the neck must be filled with glued dowels.
5. Three more holes are made, and the neck is held with unglued nails where the heads are filed smooth,
6. Attention must be made so that these different pieces fit in the best possible way with the neck and sides. Use thin, liquefied glue which will not weaken with humidity for good gluing, especially for the sides. Do not pull back the button while the neck is separated from it because the button could get damaged or even break off.

Otra de las acciones que acompañan las fuentes estudiadas fruto de la experimentación (pero que se ejecuta durante el proceso modernizador) fueron la manipulación de los grosores de las tapas. Antonio Bagatella explica este procedimiento, pero, resulta contradictorio con las apreciaciones recogidas por Cozio de Salabue sobre Amati, Stradivari<sup>764</sup> y Guadagnini ya que cada uno de ellos respetó una serie de espesores dependiendo de los modelos y fases constructivas<sup>765</sup>. Estas intervenciones posteriores a la construcción de los ejemplares se decidieron por la calidad de la madera y el arqueado del instrumento<sup>766</sup>. Este varió entre unos y otros constructores e incluso sobre sus instrumentos afectando considerablemente al resultado acústico y el diseño de los violines<sup>767</sup>.

764 En el Museo Stradivariano también se conservan bloques con estos grosores MS, n 223. MS, 288. MSS. 248. Pollens, *op. cit.*, p. 131.

765 Se puede diferenciar entre los espesores de la tapa y el fondo. En la tapa, en la zona de las de las efes Amati utilizó tres tipos, aunque Stradivari solo uno que fue bastante delgado. En el fondo Amati utilizó cinco y Stradivari tres espesores: "This was to give a round and powerful voice". Sobre Stradivari: "In the 18th century, Antonio Stradivari made the top only one thickness, which was rather thin". En comparación, Amati: "The Amatis made the top with three different thicknesses. The great thickness was in the center of the c-bouts (...)". Frazier, *op. cit.*, p. 63. Otras apreciaciones. "The most important makers, such as the Amatis, Stradivaris, Guarneris, and Ruggieris named 'il Per' established that the point of maximum thickness of the back should correspond to the middle of the line joining the inside cuts of the f-holes, that is the eyes". Frazier, *op. cit.*, pp. 52-53.

766 "The thicknesses were decided by understanding of the quality of the wood and arching". *Ibidem*, p. 9.

767 La relación entre los espesores y la curvatura de los instrumentos fueron fundamentales para la respuesta del instrumento. Estos aspectos no coinciden entre los constructores.

En el caso de la corte florentina la intervención que se conoce hace alusión a la tabla armónica<sup>768</sup>. En relación con los instrumentos de la corte madrileña los espesores de ambas tapas fueron modificados por parte de Assensio. Sobre estas acciones se incluyen los siguientes casos:

En el violín nº 4 de Assensio (retoca su propio instrumento)<sup>769</sup>: “se han tocado y reformado los gruesos de la tapa, con atención al tamaño y marca de este violín q[u]e es muy grande “.

En el violín Stainer 1675<sup>770</sup>: “(...) que estaba arruinado e inútil, fuera de proporciones en sus piezas, y débil en su fondo y tapa, las he arreglado con el mayor escrúpulo, y engrosado con piezas la tapa y fondo (...)”.

En la “viola chica o regular” del quinteto Stradivari<sup>771</sup>: “la he reparado sus gruesos de tapa y fondo (...)”.

En el violón del quinteto lo encontró muy fino de espesores, en la tapa<sup>772</sup>: “hallé la tapa muy falta de gruesos entre las efes, y allí puse una pieza de pinabete fino viejo de 7 pulgadas y m[edi]a de larga, y cuatro pulgadas tres líneas de ancha, con la finura que acostumbro (...)”; y en el fondo: “he levantado el fondo, y puesto en el medio de él una pieza de arce de rizo fino de 7 pulgadas y 8 lín[ea]s

Bagatella y Marchi: “This differs from what the old Bolognese violin maker, G. Antonio Marchi and Bagatella thought”. Frazier, *Ibidem.*, p. 59.

Un estudio detallado sobre el arqueado de los violines entre 1775-1825. Huber, *op. cit.*, apéndice V, p. 231 y ss.

768 Montanari, “Conservazione e restauro degli strumenti...”, p. 13. Sobre la corte florentina véase también “re-graduation”. Pollens, *op. cit.*, pp. 128-130.

769 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51 (Ap. 19.5).

770 Carlos IV, Reinados, príncipe, leg. 51 (Ap. 19.7).

771 *Ibidem.*

772 Carlos IV, Reinados, príncipe, leg. 51 (Ap. 19.8).

“Pulgada”. Medida que es la duodécima parte de un pie (...). *Diccionario de autoridades* [en línea]. Real Academia Española, 2016. [consulta 26-X-2016]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

Equivale a algo más de 23 mm. Pulgada 2.32 cm, línea 0.19 cm.

Más datos sobre estas medidas. La vara castellana, la de Burgos se confirma en el reinado de Carlos IV, aunque venía utilizándose. 1 vara= 3 pies, aprox. 84 cm, 1 pie= 12 pulgadas, 1 pulgada= 12 líneas, 1 línea= 12 puntos. Guijarro, *op. cit.*, p. 128, n. 128.

de larga, y 3 pulgadas y 11 líneas de ancha (y de figura ovalada) para darle el grueso que le faltaba (...)

En dos violas Stainer<sup>773</sup>: la señalada A de 1664: “la he puesto varias piezas p[ar]a arreglar sus gruesos”.

Este procedimiento sobre los grosores de las tapas también fue detallado por Marchi en su correspondencia con Cozio; y concretamente este afirmó que llegó a saber cómo se corregían los instrumentos de de Amati y Stradivari<sup>774</sup>. Aunque, a pesar de mencionar estas intervenciones de forma natural, no todos los lutieres o amateurs obtuvieron buenos resultados; quizá por sus habilidades o estado de los instrumentos<sup>775</sup>.

Un ejemplo sobre el conjunto de estas acciones lo representa el quinteto ornamentado de Stradivari. En origen, este quinteto estaba formado por dos violines (de diferentes tamaños: “violín chico” y “violín grande”), dos violas (“viola chica o regular” y “viola grande”), y un “violón”, instrumento de mayor tamaño que el violoncello<sup>776</sup>. Este conjunto entero “sufrió” las modernizaciones que se han enumerado anteriormente: el engrosamiento del mango (asiento sobre los aros para darle el grueso que corresponde), retocar los espesores de ambas tapas, cambiar toda la relación geométrica del mango-puente caja, diapasón y cordal además de las cuerdas y las clavijas; la cadena y seguramente el alma.

773 Carlos IV, Reinados, príncipe, leg. 51 (Ap. 19.9).

774 “(..) quando il miglior per imparare a far stromenti buoni egli è quello di far delle correzioni ai cativi, e scrivere per ogni volta ordinare tenuto e le grossezze ed il loro risultatoanella voce, e poscia attaccarsi a quello che fu il più ottimo”. Regazzi, *op. cit.*, p. 327.

775 En la correspondencia entre Marchi y Cozzio, ambos intercambian ideas sobre adelgazar espesores para obtener la popular voz nasal del pasado, otros para eliminar la dureza del sonido; y otros realmente los arruinaron. “I agree also with you that, especially as regards Stradivarius, it is difficult to find two violins with equal thicknesses”. *Ibidem*, pp. 330-32.

776 Actualmente solo se conservan cuatro de los cinco instrumentos expuestos en el Palacio Real de Madrid faltando la llamada “viola grande” (Ap. 19.7 y Ap. 19.8).

Finalmente, otro ejemplo claro de estas acciones durante el periodo comprendido entre 1788-1792; en un violín Andrea Amati de 1624 fue el siguiente<sup>777</sup>:

Por componer un violín Andrea[s] Amatus [Amati] del año 1624 propio de S[u] M[ajestad] que estaba muy arruinado, y por lo mismo, se le han puesto en su tapa y fondo 74 piezas de varias figuras y tamaños, empuñadura nueva al mango, clavijas finas, diapasón, cordal botoncillo, puente, cuerdas nuevas, resanar el barniz de violín en las piezas nuevas, y en la empuñadura con el primor y limpieza q[u]e se deja ver: importa todo setecientos y veinte r[eale]s v[elló]n

#### 4.2.3. SILVERIO ORTEGA: “CONSTRUCTOR DE INSTRUMENTOS” AL SERVICIO DE LA CASA REAL, 1792-1808<sup>778</sup>.

Las primeras fuentes conservadas de Ortega de 1792 presentan la superación tanto de los arreglos como de las innovaciones citadas en Assensio recortando los ejemplares de tamaño más grande. También aparece el engrosamiento de las tapas y fondos de dos violines de Stradivari debido a su construcción delgada<sup>779</sup>:

Por componer con particular cuidado dos violines de Stradivari, con el fin de ponerlos en el estado mejor de bondad q[u]e se pudiese conforme me mandó S[u] M[ajestad] para cuyo fin ha sido necesario ponerlos varias piezas en sus tapas y sus fondos para con ellas suplir la falta de madera q[u]e tenían como también ha sido indispensable tenerlos que tapar y destapar varias veces hasta conseguir la perfección de sus voces (...)

Los arreglos de los instrumentos que constan en las fuentes desde la voluta hasta el cordal son:

Clavijas de movimiento espiral ca. 1801 / clavijas de tornillo sin fin, de acero y latón
Poner alzas en la cejilla/ cejilla de marfil
Mango nuevo conservando cabeza de autor
Arreglar el diapasón

777 Carlos IV, Reinados, Casa, leg. 129.4 (Ap. 20-12). Por la fecha corresponde a los hijos de la familia Amati. Antonio y Girolamo; o incluso a Nicolò Amati. Un ejemplar que se conserva de esta fecha es el siguiente Tarisio. Fine instruments and bows. *Antonio & Girolamo Amati, 1624* [en línea]. Tarisio, 2016. [consultado 12-V- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=45264>>

778 Véanse apéndice. Aps. 20.13 hasta 20.50.

779 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 134.4 (Ap. 20.9).

Piezas en las tapas
Puente nuevo
Poner el alma en su debido lugar
Cordal de ébano guarnecido de nácar grabado con un óvalo del Rey N[uestro] S[eñor] <sup>780</sup>

Otras intervenciones relacionadas con la caja del instrumento fueron las que realizó en un violoncello de Carlo Bergonzi (denominado “Spanish”, ca. 1738-1740). En este ejemplar entre las dos tablas del fondo se observa una bella tira longitudinal añadida y decorada con líneas semicirculares y rectas entrelazadas<sup>781</sup>. Los violeros españoles realizaron este tipo de acciones atendiendo a las necesidades de los ejemplares que caían en sus manos, aunque en las fuentes de la corte madrileña no constan estos arreglos<sup>782</sup>.



Figura 145. Violoncello Bergonzi: pieza longitudinal en el fondo de Silverio Ortega. © Beare violins Ltd.

780 Véase violín de Silverio Ortega de 1823. Cap. 3.

781 “The cello’s history must surely be that remained unused during the second half the 18 th century before being enlarged in Madrid, most likely by Silverio Ortega”. Reuning, *op. cit.*, pp. 178-179.

782 No se detectan intervenciones similares en las fuentes de Assensio y Ortega.

En las cajas de los instrumentos u otros accesorios un número elevado de cajas y cajones fueron compuestos y construidos por parte de Ortega junto con otros artesanos. Todo tipo de bisagras, aldabones, trencillas y tachuelas aparecen como materiales en las cuentas junto con un tipo de decoración interior de telas lujosas para las cajas<sup>783</sup>. Un ejemplo<sup>784</sup>:

Cuenta del importe de dos cajas de una para trompas y la otra para dos violines, un cajón para papeles de música, bordon[e]s de plata fina para violón y otras cosas q[u]e yo Silverio Ortega tengo hechas para los instrumentos de música de S[u] M[ajestad] desde agosto del año pasado de 1806 hasta hoy día de las fechas de orden de D[o]n Fran[cis]co Brunetti músico de la R[ea]l cámara.  
Primeramente, pagué por cinco pieles negras para forrar d[ic]has cajas por fuera...060 r[eale]s  
Idem. Por dos varas de bayeta verde fina...064  
Idem. Por tres cuartas de paño verde...052  
Idem. Por veinte y cuatro varas de trencilla de seda para guarnecer los nichos por dentro...024  
Idem. Por dos millares de tachuelas de metal finas para guarnecerlas por fuera...100  
Idem. Por dos cerraduras finas de manezuela para dichas cajas, pagué al maestro cerrajero. Antonio Matesanz...080  
Idem. Por cuatro manezuelas con sus piezas de muletilla al mismo...072  
Idem. Por cuatro bisagras de codillo...064  
Idem. Por tres aldabones fino...048  
Idem. Por hacer otras cajas bien enlazadas con sus nichos correspondientes a todas las piezas q[u]e entran en ellas, forrarlas por dentro y fuera, sentar los herrajes...520  
Por una caja de madera bien enlazada para papeles de música, dada de color caoba...084. De la vuelta 1.168  
Por dos bisagras de codillo p[ar]a la misma...032  
Idem. Por su cerradura con manezuela fina...040  
Idem. Por un aldabón fino con su chapa...016  
Idem. Por cuatro cartoneras de rinconera para las esquinas...040  
Por un arca grande enlazada para conducir a los sitios de dentro de ella, las dichas dos cajas anteriores...120  
Idem. Por las bisagras para ella...028  
Idem. Por cerradura...034  
Idem. Por aldabones fuertes...022  
Por un arco fino para violón...120  
Por doce terceras, y cuartas de plata fina para violón...300  
Por haber puesto nueva una rueda de latón a las clavijas del violón de S[u] M[ajestad] y haber recorrido las demás...050  
Idem. Por haber compuesto las clavijas de tornillo del violín de Amati llamado la Estrella...040

783 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, legs. 141, 143, 147, 158 y 168.

784 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 168.1 (Ap. 20.48).

La colaboración con otros artesanos se detecta en estas fuentes antes del exilio a Marsella.

Idem. Por los diferentes viajes de los mozos para traer y llevar las cajas de los instrum[en]tos q[u]e se han compuesto al R[ea]l Palacio...024. Todo 2.034  
 Importa esta cuenta dos mil y treinta y cuatro r[eale]s v[elló]n salvo error. Madrid y julio 29 de 1807. Silverio Ortega [Rúbrica firma]. Visto bueno: de Fran[cis]co Brunetti [Rúbrica firma]

#### Otras acciones en las cajas:

Arca de pino para las cuerdas
Cajas, encontramos estas acciones y materiales: pestillos, bisagras, llaves, aldabillas, varas de trencilla dorada, vestirla caja por dentro y por fuera, pieles negras, cerradura con su llave y aldabón de hierro, cantoneras, varas de esterilla de oro para guarnecer la caja, doce varas de galón estrecho, muchas tachuelas (al dorador por dorar las tachuelas). Dos pedazos de tronco de álamo blanco. Tornillos, puntas de París, tachuelas de dibujo y paño fino
Cajas: bisagras de codillo, paño, piel de bayeta, millar de tachuelas, aldabón plateado y bisagras de latón
Cajas torneadas para llevar "la pez" (es decir, la resina) para los arcos: "Poner cerdas a los arcos": violín, viola y violoncello
Muletillas para sujetar los arcos en la caja
Manezuelas de hierro con sus corchetes para la caja de violón
"Por una caja de pino provisional para conducir las desde Madrid a este R[ea]l Sitio" <sup>785</sup>

#### 4.2.3.1. El recorte de los instrumentos ca. 1795.

Silverio Ortega realizó otras intervenciones más específicas en los instrumentos que forman parte de la fase final y más drástica del proceso modernizador de cambio sonoro durante el siglo XVIII. Varios instrumentos fueron reducidos o recortados: dos violones, uno de Antonio y Girolamo Amati<sup>786</sup> y otro de Stainer en 1794, dos violas de Stainer (de 1664) y otra viola de "los hermanos Amati" (de 1616); todos reparados en 1796. Sobre estos instrumentos se sabe que Silverio primero utilizó cuadrículas y dos moldes para manipular los aros y después adaptó las tapas recortadas a los mismos.

785 Para los dos violas Stainer de 1664. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 138.2 (Ap. 20.24).

786 Los hermanos Amati hicieron violas, algunos violoncellos y bajos (algunos muy grandes que fueron modificados para su práctica musical): "Many of these instruments were very big and had to be modified for use, which was an accompaniment". Frazier, *op. cit.*, p. 18.

Además, a estos ejemplares, también tuvo que arreglar su grosor conforme a su tamaño y cambiar toda la empuñación del mango para obtener “voces superiores”. Algunas de estas prácticas se ejecutan por Silverio en aquellos instrumentos que eran “de magnitud muy grande” o “extremada”, para reducirlos a lo que se consideraba entonces habitual (“reducir a lo que se acostumbra de los instrumentos de esta naturaleza”) y también ponerles “toda la empuñadura del mango nueva”. Los justificantes independientes sobre este procedimiento en instrumentos Stradivari, Stainer y Amati:

En un par de violines Stradivari, arregló los grosores de la tapa y el fondo<sup>787</sup>:

Violines de Stradivari. Por componer con particular cuidado dos violines de Stradivari, con el fin de ponerlos en el estado mejor de bondad q[u]e se pudiese conforme me mandó S[u] M[ajestad] para cuyo fin ha sido necesario ponerlos varias piezas en sus tapas y sus fondos para con ellas suplir la falta de madera q[u]e tenían como también ha sido indispensable el tenerlos q[u]e tapar y destapar varias veces hasta conseguir la perfección de sus voces (las q[u]e han excedido en bondad a más de lo q[u]e se esperaba por lo que han merecido la aprobación de S[u] M[ajestad]. Poner los mangos nuevos conservando las cabezas del autor, diapasones cordales, puentes y demás que ha sido necesario cuyo trabajo importa...1.200

Los violones de los hermanos Amati y de Stainer fueron recortados<sup>788</sup>:

Por un encargo particular que S[u] M[ajestad] se dignó a hacerme, el día 4 de enero, de este año, de q[u]e dos violones, el uno de Antonio Geronimo Amati, y el otro de Jacobo Stainer, ambos de una magnitud grande (q[u]e por lo mismo casi no se podían usar) los redujese, a un tamaño regular, para cuya difícil maniobra ha sido preciso hacer lo siguiente.

Primeramente deshacerlos, y por una cuadrícula reducir el contorno a cada uno según su figura, después hacer dos moldes, en donde poder ahornar los aros, para lo cual fue preciso quitar las cerquetas y todos los tacos que tenían alrededor y después volverlos a poner después se desunieron todas las tapas por en medio para cortar por allí lo que sobraba, y después se volvieron a unir para que de este modo quedasen las efes en su debido lugar, y después se cortaron las tapas, lo que las sobraba por todo alrededor, después se arreglaron estas a el grueso que según su nuevo tamaño deben tener, luego se las pusieron todo alrededor varias piezas con mucho cuidado para de este modo poderlas dar la gracia que tienen en sus cantos y luego se las pusieron, su perfiles embutidos como antes tenían, también se les ha puesto toda la empuñadura de mango nueva, diapasones de ébano, puentes cuerdas y volverlos a barnizar casi todos para que así no se conociese que se habían cortado como en efecto, se ha logrado por lo que y por

787 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 134.4 (Ap. 20.19).

788 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 137 (Ap. 20.21).

haber quedado de unas voces superiores ha quedado S[u] M[ajestad] muy complacido: y como esta maniobra tiene casi el mismo trabajo, pero más mérito que haberlos hechos nuevos, y habiendo tenido yo que hacer el gasto de hacer moldes, importa mi trabajo y gastos hechos. De la vuelta...398

Las violas Stainer y de los hermanos Amati fueron recortadas:

En las violas Stainer de 1664<sup>789</sup>:

De orden de S[u] M[ajestad] comunicada a mí por el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti, se me mandó que dos violas, su autor Jacobo Stainer del año de 1664 q[u]e eran de una magnitud extremada por lo cual eran inútiles, las redujesen a un tamaño cómodo conforme al q[u]e se acostumbre a dar en el día a los instrumentos de esta naturaleza, para lo cual ha sido preciso el hacer las mismas o más maniobras, q[u]e para hacerlas nuevas, pues ha habido que deshacerlas por todas sus juntas para ir reduciendo todas sus partes hacer moldes para ahornar los aros, volver a poner las cerquetas y tacos de alrededor, poner de nuevo a las tapas después de cortadas los cantos y perfiles, ponerlas mangos nuevos más cortos, conservando las cabezas del autor, quitarlas el barniz y darlas otro, poner los diapasones nuevos, cordales, puentes y clavijas y todo lo demás que ha sido necesario e indispensable, para que quedaran con toda la perfección que, fuese posible, conforme se me había encargado, por lo que han merecido dichas violas la aceptación de S[u] M[ajestad], y de todos sus músicos de cámara, y demás profesores que las han visto.

Por lo que haciéndose cargo el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti del mucho trabajo y prolijidad que es necesario para haberlas reducido y que en el tiempo que me han llevado pudiera yo haberlas hecho nuevas, nos hemos concertado en que se me pague por mi trabajo y gastos de moldes que, he tenido que, hacer para ella la cantidad de...1.920 rv

En una viola de Amati de 1616<sup>790</sup>:

De orden de S[u] M[ajestad] que me comunicó el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti me mandó reducir una viola (su autor Antonio y Geronimo Amati del año de 1616) q[u]e era de una magnitud extremada, a un tamaño cómodo, como se acostumbra en el día, para lo cual ha sido necesario hacer los moldes y demás maniobras, como para hacerla de nueva siendo el trabajo más impertinente, y difícil que para hacerla nueva, teniéndola que dejar proporcionada en todas sus partes, que por haber quedado así, y no haber perdido nada de sus buenas voces, ha merecido dicho instrumento la aceptación de S[u] M[ajestad] y de todos sus músicos de cámara, y demás profesores que la han visto, por cuyo trabajo y gasto de moldes he contratado con el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti que se me ha de pagar la cantidad de nueve cientos y sesenta reales de velón...960 rv

Por tanto, en Silverio se observan varias acciones que forman parte de todo el proceso de modernización, incluso sustituyendo el mango entero en el caso de

789 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 138.2 (Ap. 20.24).

790 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 139.2 (Ap. 20.25).

los violines y utilizando moldes para el recorte de las violas y de los violoncellos. Esta última acción forma parte del proceso más agresivo que solo se ha localizado en las fuentes documentales de Ortega. Otros como Marchi afirman claramente que este procedimiento se realizó en aquellos ejemplares con un excesivo tamaño<sup>791</sup>.

Esta operación es muy difícil de realizar y hay que tener en cuenta varios elementos como la forma, la posición de las efes y los aspectos decorativos de los bordes (u otras zonas)<sup>792</sup>. Es decir, que se trataba prácticamente de hacer otro instrumento que los violeros madrileños conocían con gran precisión. Por tanto, Silverio Ortega llevó a cabo este tipo de acciones de gran eficacia (implicando más dificultad que hacer instrumentos nuevos) y se le debe de reconocer su faceta como constructor en la difícil ejecución de estas.

Finalmente, una síntesis de las medidas de los elementos que se modificaron se recoge en la siguiente tabla.

Figura 146. Cambios en las medidas de la modernización, 1700-1800<sup>793</sup>

PARTES	1700-1800
Longitud diapasón	Ca. 19-26 cm
Mango	Ca. 11-14 cm
Diámetro del alma	3-5 cm
Long. barra armónica	17-27cm
Barra armónica altura	6-10 cm
Barra armónica anch.	3-5 cm
Puente altura	2.5-3.5 cm

791 “(...) e quando si potesse avere queste grandezze restarebbe poi il violoncello fuori di proporzione, poi che tutte le grandezze devono calareegualmente”. Regazzi, *op. cit.*, p. 233. En la correspondencia con Cozio (Bologna 13 de mayo de 1805) se refuerza esta idea de reducir los violoncellos: “(...) e violoncelli da ridurre a forma più piccola, tanti di questi stromenti da coreggere per aumentare la voce in qualità e wuantità (...)”. *Ibidem*, p. 341.

792 Véase el proceso que Cozio aporta. “It is very difficult to do this operation well”. Frazier, *Memoirs...*, p. 77.

793 Huber, *op. cit.*, p. 153.

#### 4.2.3.2. Bordones y cuerdas de Nápoles<sup>794</sup>.

Uno de los cambios sonoros más significativos en el tono de los instrumentos de arco proviene de las cuerdas ofreciendo nuevas posibilidades sonoras y técnicas a los instrumentistas. Los datos que aportan las fuentes documentales son muy abundantes para violín, viola y cello. La densidad y el material son características esenciales para su respuesta sonora que fue acorde al paralelismo con los cambios morfológicos que se sucedieron en los instrumentos<sup>795</sup>.

Las cuerdas de tripa de carnero fueron las que se usaron por su tensión, delgadez y resistencia durante los siglos XVII y XVIII en España<sup>796</sup>. Desde finales del siglo XVII se conoce la utilización de entorchados de alambre en los bajos de violón y durante el siglo XVIII el entorchado de plata. La necesidad de mejorar la producción sonora de las cuerdas de los bajos llevó a buscar un método para incrementar su densidad. El material escogido fue el alambre (cable metálico) que fue enrollado alrededor de un núcleo (Bolonia, mediados de 1700)<sup>797</sup>.

Los bordones y las cuerdas procedentes de Italia (Nápoles y Roma) estuvieron presentes en las facturas del taller Assensio-Ortega entre 1780-1808. Vicente Assensio, construyó él mismo un mecanismo ca. 1780 utilizando la plata para envolver la tripa<sup>798</sup>: “por entorchar 40 bordones de violas para los que S[u] M[ajestad] dio las cuerdas”. Incluso, es posible que su sobrino continuara utilizando este sistema y las comprara preparadas ante su uso más estable ca. 1800: “por el coste de media onza de plata fina tirada en berguilla p[ar]a

794 Las prácticas del gremio de fabricantes de cuerdas en Madrid durante el siglo XVII y parte del siglo XVIII se desarrolla en el Cap. 1.

795 Las leyes de Mersenne sobre la vibración de las cuerdas y el tono están en función de la longitud, tensión, diámetro y densidad.

796 “The material for gut strings was mostly taken from sheep”. Estaba formada por tres membranas, de la cual solo una ocupa el 5% del volumen. Las diferentes clasificaciones de estos animales y su utilización para las cuerdas responden a una categorización ordenada (*abbachio, agnello, ciavaro, pecora, castrato y capra; cantini, tenori y bordoni*). Barbieri, *op. cit.*, p. 149.

797 Bonta y Patridge, “String”, *TNGD*, vol. 24, p. 582.

798 Se conoce el manejo de estas máquinas por lo menos ca. 1760. Ejemplo, Antonio Medina, Cap. 1.

entorchar bordones de violín, según el experimento q[u]e mandó hacer S[u] A[lteza]...025 r[eales] v[ellón]”. Este experimento fue denominado “torno o máquina para entorchar bordones”<sup>799</sup> y antes de pasar por él algunas cuerdas eran colocadas en una tabla: “por el coste de una tabla grande de pino para poner a estitar las cuerdas antes de entorchar...014”.

Este invento muestra las posibilidades de Assensio como violero y existieron otros ejemplos como el “torcitore”<sup>800</sup> de Roberto D’Orazio y el recubrimiento de la cuerda por parte de Philip Skippon<sup>801</sup>.

La presencia en este periodo sobre los bordones queda detallado en los violones respecto a la tercera y cuarta cuerda; además de alusiones sencillas sobre el coste de “cuerdas”: “por dos terceras de violón entorchadas”...014” y “por dos cuartas entorchadas para violón....016”. Seguramente los violines y las violas también tuvieron por estos años la cuarta cuerda entorchada<sup>802</sup>.

Otros datos de Assensio indican el uso de aceite como lubricante para el mantenimiento de las cuerdas<sup>803</sup>: “por limpiar lo enmohecido y dar nuevo aceite a 16 mazos de S[u] A[lteza]”. Algo parecido se realizó con el uso de la de cera, y en algunas ocasiones para el monarca se detallan como “cuerdas para el Rey con su cajita y encerado”<sup>804</sup>.

Los escritos Cozio de Salabue afirman que las mejores cuerdas eran las de los talleres procedentes de Nápoles<sup>805</sup>. Los cremonenes como Amati y Stradivari usaron cuerdas delgadas (en relación con el alma y un puente determinado) que

799 AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe, leg. 51.

800 Uno de los niveles de los fabricantes de cuerdas: “(...) mastro (manager of all the operations), torcitore, capatore, strisciato, lavorante, mazziere”. Barbieri, *op. cit.*, p. 151.

801 *Ibidem.* p. 154 y p. 179; respectivamente.

802 Se presentaron varias soluciones para la masa de las cuerdas. La opción de un diámetro pequeño y entorchar con una espiral de metal dio buenos resultados. Esto sucede en 1670 en los violones y después en los violines.

803 Barbieri, *op. cit.*, pp. 155-156.

804 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 143.2 (Ap. 20.30).

805 “To degrease and smooth the strings, rub lightly with a piece of leather moistened with oil and fine pumice powder”. Frazier, *op. cit.*, p. 55.

producían menos brillantez en las cuerdas mi y la<sup>806</sup>. Para poder concretar más características sobre este tipo de cuerdas se ha investigado sobre la fabricación de estas. A finales del siglo XVII la aparición de las cuerdas de tripa alcanza un nivel de manufactura insuperable de tal forma que los instrumentos pulsados y de arco adquieren otro nivel de modernidad. Las graves entorchadas tienen alma de tripa (o de seda) sobre la que se enrolla en espiral más o menos apretada un fino hilo metálico<sup>807</sup>.

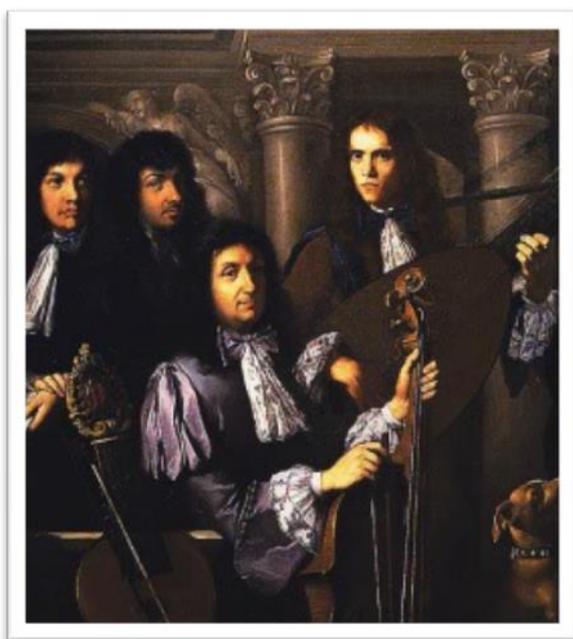


Figura 147. Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1652-1726). *Il Grandprincipe Ferdinando con suoi musici, ¿1685?* © Galleria Palatina, Florencia

Uno de los testimonios más antiguos proviene del tratado de viola da gamba J. Playford en 1669 (aunque hasta 1675 Saint Colombe no lo introduce) y de la pintura ca 1684 de la corte de Florencia en la que se aprecia la innovación de la cuarta cuerda<sup>808</sup>. La aparición de las cuerdas graves entorchadas tuvo como consecuencia el abandono de los violones o bajos de violín del siglo XVII en favor del violoncello<sup>809</sup>.

La duración de las cuerdas se explica por su tratamiento, y el factor de la tensión y de la resistencia fue minoritario en favor de la elasticidad para conseguir un buen sonido. El factor de torsión resultó básico para determinar el grado de elasticidad de una cuerda de tripa y una cuerda muy retorcida fue siempre menos rígida y más sonora.

806 *Ibidem*, p. 48.

807 Peruffo, "La cuerda y el laúd", pp. 143-144.

808 Primero son los violones y más de medio siglo después, los violines. Barbieri, op. cit., p. 158.

809 Véase Cap. 1 como es el caso del violón de Gabriel de Murzia.

En síntesis, a través de la fórmula sobre la tensión de las cuerdas se pueden conocer las medidas que algunos expertos incluyen teniendo como referencia a Tartini, en 1734: 63 fue la tensión total medida por Tartini en esta fecha con cuerdas de tripa y 420 Hz en Padua: mi (0.64 mm), la (0.95 mm), re, 1.43 (mm), y sol (2.14 mm). Del periodo de estudio y de la procedencia de Nápoles de las cuerdas se conocen más datos de un conjunto de la marca Ruffini en Nápoles aportado por William Huggins en 1883<sup>810</sup>.

Por otro lado, en las cuentas de Ortega se detallan un número elevado de compra de cuerdas que fueron colocadas en los instrumentos de Carlos IV como parte de sus funciones como violero. Los datos recogidos especifican los avances en su tratamiento y manufactura. La proporción de cuerdas fue en el siguiente orden (lógicamente por el nº de instrumentos que intervienen en los papeles camerísticos y orquestales del periodo): violín y violón (también violoncellos) y violas; y escasamente (un par de veces) para contrabajo. Las alusiones a este último instrumento fueron “piezas de cuerdas de contrabajo”<sup>811</sup>. En uno de estos pagos por cuerdas de contrabajo consta en el recibo de un documento firmado por Juan Mans por unos 120 rv<sup>812</sup>.

Para el resto de los instrumentos de la familia del violín el precio por estas fechas ca. 1788 de los bordones fue el siguiente, los violones a 12 reales cada uno, viola a 4 rv y violín a 3 rv. Desde estas fechas y hasta 1808, continuamente se compran cuerdas a Nápoles (en mazos) que en algunos casos se envían con repertorio de óperas aprovechando el viaje. El precio de cuerdas sin entorchar (con un precio menor) y cuerdas entorchadas: docenas de bordones de violón para terceras (13 rv) y cuartas (14 rv). Esto se deduce además de la compra de “todos los géneros de cuerdas”<sup>813</sup>.

810 Medidas muy parecidas a las que aporta Tartini en relación con el diámetro, tensión, frecuencia, longitud y densidad de la cuerda. Pollens, *op. cit.*, pp. 126-128.

811 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 127.3.

812 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 161.2.

813 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 135.2.

Desde 1798 y hasta 1808 se produce la compra de cuerdas armónicas en paquetes y mazos. Los bordones continúan, y se le paga al maestro tirador de plata por su trabajo con las cuerdas. En las fuentes aparecen una cantidad constante y considerable de compra en estos años<sup>814</sup>:

130 cacchi prime di violino a 3 fila<sup>815</sup>  
 25 cacchi secondi  
 10 terze...  
 5 prime violoncello  
 2 secondi violoncello  
 172 Cachelli  
 302 ducados  
 5.045 reales de vellón (...)  
 110 pachetti prime di violino a 3 fila (...)  
 22 seconde a 4 fila (...)  
 22 terxe a 7 fila (...)  
 3, quarte...filate in argento (...)  
 146 pachetti  
 Aggio in moneta al 50 y cento 245...60  
 Sono docadi quattrocento novanta uno (...) 491.20  
 Napoli 20 agosto 1799  
 Raffaele Giordano  
 Para pagarse el importe de la sobredicha cuenta de dues Nápoles 245 y 20 granos en moneda efectiva según el convenio al cincuenta por ciento (como corre) ha sido menester en papel o poliza el importe de dues: 491 y 20 granos que forman reales de vellón...8.186 y cinco cuartos  
 Nápoles y 7 de enero del 1799. Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

Otra denominación de las cuerdas: "comunes" o "regulares" que debe atender a un tipo de cuerdas más normales frente a otras de "plata fina"<sup>816</sup>.

Por tres terceras y tres cuartas para violón de las regulares...049 reales de vellón  
 Por doce terceras para viola...030  
 Por doce cuartas para dicha...036  
 Por doce para cuartas de violín...024  
 Pague por cinco onzas de plata fina tirada para doce bordones de violón como consta recibo...150  
 Thomas Rodríguez [Rúbrica firma]

814 Ambas cuentas. AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 152.2 (Ap. 20.37).

815 Tres tripas por cuerda.

816 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 161.2 (Ap. 20.45).

En resumen, aparecen cuerdas de plata fina para violín y violón para terceras y cuartas, cuerdas armónicas para violín y violoncello<sup>817</sup>, y aquí pueden ser en paquetes o en mazos; así como para violoncello de última coción<sup>818</sup>. En los ejemplos siguientes se puede diferenciar:

Cuenta y gastos de un surtido de cuerdas armónicas de violín para el Rey  
Nuestro Señor  
18 mazos de primera...27  
1 mazo de bordones...2.40  
Gastos...60  
Son reales de vellón...500  
30.00  
Nápoles y agosto 15 de 1806 Antonio Moresqui Recibí...Manuel Moresqui  
[Rúbrica firma]

Cuentas y gastos de un surtido de cuerdas armónicas de violín para el Rey  
nuestro señor  
20 paquetes de primeras su importe...30  
4 paquetes de segundas...9  
2 paquetes de terceras...7.20  
1 paquete de cuartas...2  
Gastos su importe...70  
48.90. En reales de vellón 815

Cuentas y gastos de un surtido de cuerdas armónicas de violín para el rey nuestro  
señor  
20 paquetes de primeras su importe en ducados...30  
4 paquetes de segundas en...9  
2 de terceras en...7.20  
1 de cuartas en...2  
2 paquetes para violoncello de última coción en...10.20  
Gastos y [¿] a los oficiales del octubre...1.30  
Total en 59.70  
En reales de vellón 995  
Nápoles y septiembre 30 de 1806. Antonio Moresqui  
Recibí...Manuel Moresqui [Rúbrica firma]

El depósito y conservación de las cuerdas se ejecutaba en arcas de diferente material<sup>819</sup>: cajas de hoja de lata, arquita de cedro o arca de pino aparecen varias veces para proteger las cuerdas.

817 Otra denominación de las cuerdas entorchadas.

818 Las tres cuentas en AGP, Reinados, Carlos IV, leg. 166.1 (Ap. 20.47).  
Se refiere a cuerdas recientes. Fernando Marín, comunicación personal.

819 AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 152.2 (Ap. 20.38).

Cuenta del importe de un arca de pino con sus divisiones forrada toda por dentro en hoja de lata la que ha de servir para conservar las cuerdas para los violines del cuarto de S[u] M[ajestad] cuya arca ha hecho de orden del Señor Don Manuel de Espinosa director de la música de cámara

Primeramente

Por el arca de pino bien enlazada y con sus divisiones pagué al carpintero...079

Por forrarla toda por dentro en hoja de lata pague al maestro vidriero...180

Pague al cerrajero por la cerradura...032

Más por dos bisagras con sus tornillos...020

Más por dos portes a el mozo que la llevo a palacio...005

Más diez y seis entorchados para las violas...048

Más dos cajas torneadas para llevar la resina para los arcos...032

Todo 392

Recibí...Silverio Ortega [Rúbrica firma]

Por tanto, el uso de este tipo de cuerdas acompañó la modernización de los instrumentos de la familia del violín. El taller de Assensio y Ortega especifica el cambio del ángulo del mango, el puente, el alma, la barra armónica, la revisión de los grosores de las tapas<sup>820</sup>; y finalmente el recorte de aquellos ejemplares de mayor tamaño para tocarlos en las prácticas musicales de Carlos IV.

820 Estos cambios se acompañaron de innovaciones también en el arco casi de forma simultánea. En el caso de la corte madrileña la presencia de arcos franceses ca. 1780 se conoce debido a determinadas vías de comunicación explicadas con anterioridad.

## CONCLUSIONES

El análisis realizado de un conjunto de fuentes documentales y de instrumentos vivos de la segunda mitad del siglo XVIII aporta información de gran interés para el campo de la organología actual. La inclusión de otros temas transversales y las colaboraciones de diferentes materias amplían considerablemente la información que hasta la fecha se había realizado sobre la violería española de este periodo.

La actualización de datos relativos a los siglos XVI y XVII (juntas de violeros, ordenanzas, testamentos e inventarios de bienes) ponen de relieve las prácticas de la violería en la península hasta las primeras décadas del siglo XVIII. Las noticias procedentes del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid, y nuevos datos acerca de una trompa marina y un fragmento de arpa de la Catedral de Salamanca ca. 1700 confirman las investigaciones que se conocían de otros ejemplares coetáneos. En Madrid a finales del siglo XVII los violeros construían instrumentos de cuerda de todas las clases (incluidos los arcos) para su venta y los ponían a punto para la práctica musical indicando en las fuentes “aderezos”.

Las técnicas constructivas de los violeros fueron empleadas para producir un trabajo eficaz, y la presencia y el tránsito de ejemplares italianos comenzó a calar en España a principios del siglo XVIII. La recepción de los modelos italianos sucedió desde principios de este siglo en Barcelona (ca. 1714). Aunque, los instrumentos conservados todavía muestran modelos arcaizantes como se observa en los bajos conservados de la familia del violón. Estos corresponden a una serie de formas, modelos y procedimientos de copia que asimilaron los talleres catalanes y madrileños. Tanto el violón de Gabriel de Murzia como el violón de Domingo Román tienen rasgos de manufactura italiana. En el caso de este último, el estudio dendrocronológico realizado propone que su construcción fue posterior a 1708 coincidiendo también con la etiqueta del instrumento (1724).

Las escuelas italianas en España como la napolitana y la cremonesa fueron los modelos de imitación. La napolitana por parte de Guillamí y Bofill en Barcelona, y la cremonesa por parte de Contreras y Assensio en Madrid.

El núcleo de esta tesis se ha volcado en profundizar sobre las funciones de dos talleres definidos de violeros. Cada uno de ellos se ha mostrado partiendo de la actualización biográfica y profesional de sus integrantes para analizar al detalle sus actividades, funciones, instrumentos y arcos (“obras y composturas”). Algunos datos que se observan en las fuentes han permitido indagar en la evolución de una serie de modelos además de las técnicas y los materiales que escogían estos violeros.

Los instrumentos que sufrieron variantes morfológicas más acusadas fueron el violín y el violoncello. Durante el siglo XVIII se sucedieron una serie de cambios a favor de un resultado acústico nuevo e innovador en los instrumentos de la época. Se buscaba perfeccionar el timbre y el volumen, es decir, “mejorar” la calidad y la cantidad del instrumento (“las voces”). Los ejemplares coetáneos siguieron construyéndose en base a la geometría y las matemáticas; y aquellos conservados italianos herederos del siglo XVII fueron modernizados para una mayor precisión, longitud y amplitud del rango. Esta profunda manipulación se realizó en un tiempo relativamente corto y aconteció paralelamente al arco y al violín ca. 1780 en la sociedad y corte madrileña. Alrededor de esta fecha se concentran un número importante de datos del taller de Assensio. Violines, violas y violoncellos principalmente italianos (y algunos propios como los violines nº 4 y nº 15) se transformaron atendiendo a las tendencias del repertorio.

La manufactura de ejemplares de los dos talleres estudiados fue más bien escasa porque atendieron a una cantidad numerosa de arreglos e intervenciones importantes e irreversibles en los instrumentos (reedificación y reformación como también escribe Assensio en algunos casos). Los aderezos de las fuentes de los siglos XVI y XVII se convirtieron en composturas en el siglo XVIII que hacían alusiones a los tipos de reparaciones. Cambiar las tapas por otras nuevas, pegar

piezas y reforzar algunas partes fueron acciones que a grandes rasgos se ejecutaron para poner a punto los instrumentos.

El impacto que Stradivari causó en Contreras hizo que fuera uno de los primeros en imitar con gran exactitud su trabajo anticipándose al ideal sonoro de la moderna escuela de violín inaugurada con Viotti. En las fuentes hemerográficas aparece como un violero reconocido en la sociedad madrileña, y el resultado del trabajo de “El Granadino” (incluso de su hijo) fue extraordinario. Incluso algunos de sus ejemplares se han confundido como italianos a lo largo de la historia por su enorme parecido.

En Madrid con la llegada de la Corte de Carlos III en 1759, y su hijo Carlos IV como violinista se inicia un periodo en el que domina la presencia de violines especialmente y violoncellos en menor medida. A partir de 1700 Stradivari asentó unas medidas en el violín, aunque el procedimiento en el violoncello no fue exactamente igual. Los modelos de gran patrón de Stradivari le sirvieron de inspiración a Contreras. Los instrumentos de este taller en Madrid se caracterizaron por maderas de muy buena calidad y un trabajo impecable como violero. Se han llegado a contabilizar ca. 29 ejemplares procedentes en la mayoría de José Contreras padre, aunque las fuentes documentales muestran una faceta mucho más activa del hijo (José Melitón) por la compra de maderas y la elaboración de barnices.

En este sentido, en relación con José Melitón los gastos por sus trabajos de construcción de violines y arcos no se corresponden con los escasos ejemplares conservados en la actualidad. Las etiquetas de algunos instrumentos aportan pistas sobre la implicación de cada uno de los Contreras que en el caso de José Melitón han de estudiarse en profundidad porque estuvo vinculado al gremio de violeros y guitarreros. A lo largo de esta investigación se ha podido comparar y constatar que el violín de 1767 (“The King”) atribuido al padre presenta la misma etiqueta con decoración vegetal que el violín nº 1 (1770) y la guitarra nº 8 de 1779 del hijo.

Por otro lado, en el otro taller, la investigación biográfica de Vicente Assensio revela que el violero y astrónomo fueron la misma persona. La conservación del telescopio confirma que tuvo que adquirir conocimientos científicos, y seguramente fue en este contexto donde empezó a adquirir las habilidades necesarias para la construcción de instrumentos de arco de calidad. Esta hipótesis, bastante factible permite descartar esa idea acerca de la figura de Assensio como un aficionado constructor de violines.

En las fuentes del *Diario de Madrid* entre 1758-1808 no consta la venta de sus ejemplares, y algunos datos se han localizado en contextos sociales cerrados, nobles y aristocráticos como el Duque de Alba y/ o al servicio de la Corte de Carlos IV príncipe y rey.

En esta tesis se dan a conocer datos de seis ejemplares de Assensio y otros seis de Ortega. Un total de doce instrumentos entre los que predominan violines y un solo violoncello. La conservación de uno de ellos, el nº 31 de 1791 ha resultado clave para afirmar (y se vuelve a hacer hincapié) que no se trataba de un amateur en este terreno. Este instrumento en estado original representa hasta la fecha un ejemplar de gran valor para el estudio organológico. Su modelo constructivo al igual que otros según el molde del propio violero “al estilo de los hermanos Amati” ha facilitado el análisis comparativo con otras fuentes contemporáneas como es el caso de la memoria de Antonio Bagatella (ca. 1782). La versión en castellano que se incluye en los apéndices (no realizada hasta la fecha) es un manual necesario para la consulta de la lutería europea y española. La construcción de los modelos que detalla esta fuente estuvo motivada por la práctica musical relacionada con Tartini; muy en alza a mediados del siglo XVIII. Los elementos constructivos se identifican también en parte de las funciones de la violería coetánea. Assensio (al igual que otros) decidió la elección de la madera, la definición de los contornos, el grosor de los instrumentos, la altura de las fajas (de los aros), la forma de las efes y la colocación del mango.

Los dos talleres citados ejecutaron trabajos para la Corte, pero finalmente, fue Assensio quien ocupó el puesto de violero desde 1776 y Ortega desde 1792.

Esta afirmación se fundamenta en el trabajo de Contreras padre desde 1765 (y 1767 por construir violines) y por lo menos hasta 1777 (fecha en la que se encontraba enfermo). Además, un par de años antes, en 1775 José Melitón le ofrece un violín para ser nombrado “Maestro de violines” y de 1776 se conserva el citado molde de Assensio y su primera cuenta para Carlos IV príncipe. Por tanto, en 1776 Assensio se ocupa de los instrumentos de Carlos IV, pero queda por confirmar el que quizá fuera su primer violín de 1770 o incluso algún violoncello no reconocido que sobreviva.

La colaboración entre los violeros de la familia Contreras por un lado y Assensio/ Ortega por otro fue evidente, aunque se trate de uno de los aspectos menos conocidos de ambos talleres. En el interior de dos violines Gagliano se anotan este tipo de actividades. En la etiqueta de uno de ellos consta la colaboración de Contreras hijo y Assensio; y en otro violín la colaboración entre Assensio y Silverio. De la lectura de los textos de ambas etiquetas se interpreta que las reparaciones se realizaron para mejorar los ejemplares que tenían en sus manos.

En esta línea, también se conocen ejemplares Stradivari a los que Contreras sustituyó con una tapa nueva construida por él mismo: el violín The “Royal Spanish” (1730, con voluta de Silverio Ortega) y el violoncello The “Amaryllis Fleming” (1717). Estas restauraciones se heredaron de siglos anteriores como consta por ejemplo en las ordenanzas de Toledo de 1617 y en el trabajo de Stradivari. El fino grosor (y por tanto la fragilidad de las tapas) u otras heridas seguramente motivaron este tipo de acciones.

En cuanto al trabajo de Silverio Ortega destacan la conservación de tres violines (uno de menor tamaño, 1/8) así como dos violas y un violoncello. Otros datos sobre sus funciones también denotan actividades desconocidas como la construcción y ajuste de una tira decorada verticalmente en el fondo de un violoncello Bergonzi. La existencia de esta reparación permite afirmar la convivencia de otros ejemplares italianos en Madrid (que no son citados por Marcellán y Casaux) además de su demostrada calidad como

restaurador. Las habilidades que necesitaban estas acciones fueron mucho más costosas que las de nueva construcción y por estas circunstancias, ambos violeros, comprometidos con este proceso de modernización obtuvieron escasos ejemplares.

Estos dos talleres de referencia muestran conocimientos asentados en la experiencia y el manejo de técnicas italianas. Especialmente el taller de Assensio/Ortega ha sufrido consideraciones injustas sobre sus acciones. Las innovaciones ejecutadas se han estudiado como parte de un proceso cronológico en relación con otros espacios, instrumentos y lutieres que también las ejecutaron. La existencia de documentos sobre este tema en la corte florentina ha anticipado a la primera mitad del siglo XVIII (1733) un proceso que se creía posterior. La manipulación del mango fue la primera acción que exigió cambiar más elementos en los instrumentos como la colocación del puente, el alma, la barra armónica y el cordal que fueron sustituidos o modificados; además de las cuerdas.

Por tanto, los violeros de la corte española ejecutaron el mismo proceso de modernización en los instrumentos de arco que sus coetáneos europeos. Este proceso tuvo varias fases y culminó con una serie de transformaciones que se asimilaron de forma homogénea ca. 1800. La primera de ellas la recibió el violín y dio lugar a un cambio en otros accesorios que conformaban la geometría de la caja; incluyendo elementos externos e internos. Los espesores de los instrumentos también fueron retocados como consecuencia de estas transformaciones morfológicas y sonoras. Las acciones más numerosas se detallan en los violines llegando a sustituir sus mangos dejando las cabezas originales del constructor (en algunos casos). El resto de los ejemplares de tamaño más grande se recortaron porque no se usaban y se encontró esta solución para poder manejarlos durante la práctica musical. En definitiva, el resultado fue un cambio sonoro importante que anuló el sonido original pero que favoreció la permanencia temporal de muchos de estos instrumentos.

La localización de un conjunto importante de fuentes en el AGP, de los datos de J. R. Casaux y de la conservación de ejemplares han permitido poder

comparar y elaborar una reconstrucción del cuaderno de Assensio (60 músicos/instrumentos junto a los 25 propios entre 1775-1784); y una propuesta de la colección de instrumentos de Carlos IV. El estudio que se ha realizado propone el número de ejemplares de la colección y de la corte madrileña que además se aproximan bastante a la publicación de J. R. Casaux. En este sentido el análisis de los arcos en los talleres de Contreras y Assensio también ha sido crucial para estimar un número aproximado de ejemplares de la colección (ca. 42 instrumentos) que se fue conformando para la práctica musical del monarca español. Aunque también compró otros ejemplares como violines a Contreras, "El Granadino" de 1765 y 1767 para otras funciones que se desconocen.

Desde 1775 hasta 1780 Contreras hijo se dedica a la construcción de arcos nuevos, "acanalados" y de madera de serpiente. Posteriormente parece que Assensio compuso estos arcos y además construyó algunos nuevos ascendiendo a un total de ca. 48 arcos en 1786. Por tanto, Contreras obtuvo una tipología de arcos barrocos estables y fuertes en la línea de arcos de Tartini ca. 1750 o de Tourte padre que se transforman en tiempos de Assensio (como arcos de transición) hasta que comienzan a introducirse los arcos franceses de Cramer; y por supuesto los de F. X. Tourte.

Las vías indispensables para asimilar estas tendencias musicales fueron la estancia de los hijos de Brunetti ca. 1782 en la Corte de París, la venta en Madrid de arcos franceses ca. 1786 y la compra de arcos originales de Tourte "El joven" (F. X. Tourte en 1799). Esta innovadora tipología fue imitada perfectamente por Silverio Ortega como describen las fuentes.

De todos los instrumentos de la colección de Carlos IV el cuarteto ornamentado (en origen quinteto) de Stradivari se puede visitar en la actualidad como parte de la exposición permanente del Palacio Real de Madrid. La reconstrucción de su historia incluye una parte de las actuaciones más descriptivas que Assensio realizó junto a otros ejemplares ca. 1785. Fruto de la investigación realizada se puede deducir que el recorte del violoncello del quinteto atribuido Ortega probablemente lo realizó F. Gand. Otros ejemplares

que también se encuentran en Palacio Real son difíciles de autentificar. Aunque es posible que también formaran parte de la colección de Carlos IV (como afirma Marcellán) porque los violeros contemporáneos construían en base a unos modelos dominantes.

Finalmente, próximas investigaciones se orientarán hacia la figura de Don Diego Rostriga y Don Celedonio Rostriga; su sobrino. Ambos dedicados a la fabricación de instrumentos científicos de prestigio en España en la segunda mitad del siglo XVIII. En las fuentes de Contreras constan sus nombres como intermediarios de pago y seguramente surtieron de madera o materiales a los talleres estudiados.

Asimismo, el estudio sobre la práctica musical en otras Cortes es una vía para mostrar la experimentación y recepción de las novedades musicales. Con toda probabilidad en esta dirección se localicen más elementos comunes e interacciones entre estos espacios reales y nobles. El trabajo entre diferentes especialistas puede dar resultados muy positivos que ayuden a profundizar en otros contextos y niveles de conocimiento necesarios. Los proyectos que se están valorando ampliarán la investigación organológica de los instrumentos de arco españoles.

## FUENTES

*Accademia de' Pittori cremonesi con alcuni Scultori ed Architetti pur cremonesi (...)*,  
manuscrito del siglo 18, Cremona, Libreria Civica c/o Biblioteca Statale, ms. AA.  
21. Sobre Antonio Stradivari ff. 37'-39'

AGP, Reinados, Felipe V, leg. 44

AGP, Reinados, Felipe V, legs. 226 y 259

AGP, leg. 5236-10

AGP, Real Capilla, Caja 120 y 124

AGP, Expedientes personales, Caja 731/732

AGP, Reinados, Felipe V, Casa, leg. 20

AGP, Reinados, Carlos IV, Príncipe<sup>821</sup>, legs. 1, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 20, 21, 22, 24, 32, 33, 34,  
35, 43, 45 y 51

AGP, Reinados, Carlos IV, Cámara, legs. 15, 16 y 18

AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, legs. 124-139, 140, 141, 143, 147, 149, 150, 152, 153, 156,  
158, 162-164, 166, 168 y 169

AGP, Sección Administrativa, 220

AHN, leg. 13.583, ff. 384-385

AHPC, 21-11-1714, Prot: 2138, ff. 61-63r. FD

AHPM, 30-VI-1571, Prot: 1564, ff. 930-933r

AHPT, 30-06-1575, Prot: 1564, ff. 930-933r. RO

AHPM, 27-12-1578, Prot: 982, f. 1254

AHPM, 16-3-1584, Prot: 860, ff. 325r-v

AHPM, 27-6-1588, Prot: 1238, f. 530r

821 Los legajos de esta sección fueron consultados en una primera fase de estudio en 2002. En la actualidad se encuentran en cajas y expedientes numerados que se pueden consultar en el AGP.

AHPM, 17-8-1588, Prot: 864, ff. 512r-513v

AHPM, 3-7-1607, Prot: 24848, ff. 594r-595

AHPM, 2-12-1607, Prot: 2726, ff. 587r- 588r

AHPM, 22-2-1609, Prot: 2728, ff. 58r-59r

AHPM, 26-8-1619, Prot: 2737, f. 623r-v

AHPM, 27-07-1622, Prot: 2740, ff. 516r-521v

AHPM, 11-7-1653, Prot: 5351, ff. 2r-5r

AHPM, 9-5-1670, Prot: 11803, ff. 161r-168r

AHPM, 16-6-1674, Prot: 11629, ff. 335-343

AHPM, 26-2-1715, Prot: 15277, ff. 95r-102r

AHPM, 23-3-1717, Prot: 13584, ff. 465r-466v

AHPM, 22-12-1717, Prot: 13584, ff. 632r-633v

AHPM, 24-01-1761. Prot: 17111, ff. 9r-10r

AHPM, 31-7-1766, Prot: 20341, ff. 88r-95v

AHPM, 23-12-1780, Prot: 18050, ff. 195r-204v

AHPM, Prot: 22328, f. 65 (4ª foliación)

AHPM, Prot: 20390, ff. 237r-v

AHPM, Prot: 17609, f. 88

AHPM, Prot: 13583

AHPM, Prot: 21419, ff. 25r-102r

Archivio de la Liuteria Cremonese, *di Amati Antonio & Gerolamo I* [en línea]. Cremona, s.f. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://www.archiviodellaliuteriacremonese.it/documenti/default.aspx?f=457896>>

Archivo M[iniste]r[i]o. Asuntos Exteriores, leg. 981

ARSEM. Leg. 84, exp. 12

ASF, IRC 3877, fasciolo di marzo, conto n. 80

ASF, IRC, 3872, fasciolo di dicembre conto n. 71

*Diario de Madrid* [en línea]. Madrid, 1788-1825. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0001510462&lang=es>>

*Diario curioso, erudito, económico y comercial* [en línea]. 11/4/ 1787, nº 285. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003862649&page=2&search=assensio+presb%C3%Dtero&lang=es>>

*Diario de Madrid* [en línea]. 11/1/1798, nº 11. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001589359&page=3&search=ASSENSIO+ASSENSIO+TELESCOPIO&lang=es>>

*Domingo Román* [en línea]. Ministerio de educación, cultura y deporte [consulta el 19-VI-2016]. Disponible en: <<http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController>>

GM 1410, 19.9.1732, *Inventario di Strumenti*, cc.3v-4-4v; c. 6; c. 7v-8-8v

*La música profana en el reinado de Carlos I* [en línea]. Bilbao, 1923. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en red: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091650&page=1>>

*Ordenanzas de Sevilla* [en línea]. Universidad de Sevilla, Biblioteca, s.f. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en red: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/332/13/ordenancas-de-sevilla/>>



## BIBLIOGRAFÍA

- ACKER, Yolanda (ed.): *Música y danza en el Diario de Madrid. 1758-1808*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza, 2007.
- ADKINS, Cecil y DICKINSON, Alice: *A trumpet by any other name, a history of the trumpet marina*, Buren, Frits Knuf Publishers, 1991, vol. I y II.
- AFICIONADO PRINCIPIANTE: *Método de tocar el violín por L. Mozart/ Añadido con algunas reglas y observaciones curiosas de la música en general y el diapasón del instrumento/ Por un aficionado principiante*. Madrid, ¿ca. 1830?
- ÁGUEDA, Mercedes y SALAS, Xavier De (eds.): *Francisco de Goya. Cartas a Martín Zapater*, Madrid, Istmo, 1982.
- ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales desde la antigüedad a J. S. Bach*, Barcelona, Península, 2001.
- : *El luthier de Delft*, Barcelona, Acantilado, 2013.
- ANGELIS, Ernesto de: *La liuteria ad-arco a napoli dal xvii ai nostri giorni*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2009.
- ANGLÉS, Higinio y PENA, Joaquín: *Diccionario de la Música Labor*, Barcelona, Labor, 1954, vol. I y II.
- ASENSI, Marta C.: *Juan Antonio Ruiz Casaux y su aportación al violoncello español* [en línea]. Valencia, 2015. [consulta 14-VII-2016]. Disponible en: <file:///G:/Documentos/Descargas/MARTA%20CLARA%20ASENSI%20TESIS%20DOCTORAL%20(1)(1).pdf>
- AYALA RUIZ, Juan Carlos: “Aproximación a los violeros malagueños del siglo XVII”, *Hispanica Lyra, Revista de la Sociedad de la vihuela*, nº 15, 2012, pp. 6-7.
- : “Las cuerdas de vihuela: una mirada a los aspectos cotidianos, literarios y comerciales”, *Hispanica Lyra. Revista de la Sociedad de la vihuela*, nº 8, 2008, pp. 10-19.

- AWOUTERS, Mia: "Les instruments à cordes", *Instruments de musique anciens à Bruxelles et en Wallonie* (Malou Haine y Nicolas Meeùs, eds.), Bruselas, Editions Mardaga, 1986, pp. 13-18.
- BAGATELLA, Antonio: *Regole per la costruzione de' violini, viole, violoncelli e violoni, 1782* (edición moderna a cargo de Sauro Malagoli y Lorenzo Frignani), Módena, L. F. Edizioni, 2007.
- BAINES, Anthony C.: *The Oxford Companion to Musical Instruments*, Oxford University Press, 1992.
- BARBIERI, Patricio: "Roman and Neapolitan Gut Strings 1550-1950", *The Galpin Society journal*, 59, 2006, pp. 147-181.
- : "Giordano Riccari on the Diameters of Strings and Pipes", *The Galpin Society Journal*, vol. 38, 1985, pp. 20-34.
- BEARE, Charles (ed.): "Contreras", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie, ed.), Londres, Macmillan Press, 2001, vol. 1, pp. 492-493.
- : *Stradivari the Cremona Exhibition of 1987*, Londres, J. & A. Beare, 1993.
- , y BEARE, Peter; CHIESA, Carlo y WHITELEY, Jon: *Stradivari*, Oxford, Ashmolean, 2013.
- BONANNI, Filippo: *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese 1720*, Editrice, Turris, Cremona, 1994.
- BONTA, Stephan: "Terminology for the Bass Violin in the Seventeenth-Century Italy", *Journal of the American Musical Instrument Society*, IV, 1978, pp. 5-42.
- , y PATRIDGE, Richard: "String", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie ed.), Londres, Macmillan, 2001, vol. 24, pp. 580-584.
- BORDAS, Cristina: "The Luthiers and the Bowed Instrument Market in Spain in the Eighteenth Century", *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014, pp. 13-18.
- : "Origen y esplendor de la viola da gamba" (Programa de ciclo de conciertos), Fundación Juan March, Madrid, mayo, 2014.

- : y RODRÍGUEZ, Isabel (eds.): *IMAGENesMUSICA. Recursos para la catalogación y estudio de fuentes de Iconografía Musical en España y Portugal* [en línea]. Madrid, AEDOM, 2012. [consulta 5-III-2017]. Disponible en:  
<[http://www.imagenesmusica.es/inicio\\_imagenesmusica/recursos/](http://www.imagenesmusica.es/inicio_imagenesmusica/recursos/)>
- : “De violero a guitarrero: 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.
- : *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid ca. 1770-ca. 1870*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2005.
- : “The Stradivari of the Royal Palace in Madrid/ Los Stradivari del Palacio Real de Madrid”, *The Decorated Instruments of Antonio Stradivari*, Shinichi Yokoyama (fotógrafo), Tokio, S. Yokoyama, 2002, pp. 166-177.
- : *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM/ ICCMU, 1999 y 2001, vol. I y II.
- : *El siglo de oro de la vihuela* (Comentarios al concierto), Fundación Caja Madrid, 25-4-1998.
- : “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, *La música en España en el siglo XVIII* (J. M. Leza, ed.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217.
- : “E cosas de música: instrumentos musicales en la Corte de Felipe II”, *Aspectos de la cultura musical de la Corte de Felipe II*, Fundación Caja Madrid, Editorial Alpuerto, pp. 213-272.
- : “Arpa I. España”, *DMEH* (E. Casares, dir.), Madrid, 1999, vol. 1, pp. 705-716.
- : “Assensio”, *DMEH* (E. Casares E., dir.), Madrid, 1999, vol. 1, pp. 800-801.
- : “El clave de Salvador Bofill (1743) y su entorno en la construcción española”, *Revista de Musicología*, XX, 2, 1997, pp. 857-866.

- : “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, *La Guitarra en la Historia VI*, Córdoba, La posada, 1995, pp. 47-67.
- : “Les relations entre Paris et Madrid dans le domaine des instruments à cordes 1800 -1850”, *Musique. Images. Instruments*, I, 1995, pp. 84-97.
- : “Harp-Builders in Madrid (1578-1700)”, *Proceedings of the International Historical Harp Symposium*, Utrecht, 1992 (Martin van Schaik, ed.). Utrecht, STIMU, 1994, pp. 89-98.
- : “Spanish Harp Repertoire from the 16th to the 18th century”, *Société des Harpes Historiques*, Newsletter (verano 1993), pp. 3-5.
- : Comentario del concierto “Músicas para vihuela de arco”, Madrid, octubre de 1993, pp. 5-6.
- : “Reencuentro con el arpa de Juan López (Toledo, ca.1700)”, *El Arpa*, 2, 1991, pp. 14-15.
- : *Die spanische 'arpa de dos órdenes' Historische Harfen/ Historical Harps* (Heidrun Rosenzweig, ed.). Schola Cantorum Basiliensis/ International Harp Center (Dornach, Suiza), 1991, pp. 24-42.
- : “La alegría de la materia”, *Catálogo de las Edades del Hombre*, León, Las Edades del hombre, 1991, pp. 209-239.
- : “La colección de instrumentos de Barbieri: una aportación a la historia de la Organología en España”, *Revista de Musicología*, XIV, 1-2, 1991, pp. 105-111.
- , y ARRIAGA, Gerardo: *La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950. La Guitarra Española/ The Spanish Guitar* (Catálogo de la exposición), Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pp. 69-94.
- : “Origen y evolución del arpa de dos órdenes”, *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología*, V, 2, 1989, pp. 85-117.
- : “The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries”, *Early Music*, XV, 1987, pp. 148-163.

- : “Les Instruments à clavier: clavicordio, monacordio et piano”, *Instruments de Musique Espagnols du XVIe au XIXe siècle* (Catálogo de la exposición), Bruselas, Générale de Banque, 1985, pp. 101-11.
- : “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, *Revista de Musicología*, VII, 2, 1984, pp. 301-333.
- BOSSER, Jaume: “¿Guitarra? Del convento de la Encarnación de Ávila”, *Hispanica Lira*, nº 10, 2009, pp. 24-31.
- BOYDEN, David: *The history of violin playing from its origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- : Boyden, David D., y Walls, Peter: “Violin”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Stanley Sadie, ed.), Londres, Macmillan, 2001, vol. 26, p. 713.
- BRANDMAIR, Brigitte: “Scientific Varnish Research on Instruments by Spanish Makers. Some Case Studies”, *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014, pp. 393-407.
- BROWN, Clive: “El uso del arco entre 1750-1900”, *Quodlibet*, 38, 2007, pp. 3-26.
- CACCIATORI, Fausto: *Antonio Stradivari: disegni, modelli, forma*, Cremona, Museo del violino, 2016.
- CALAHORRA, Pedro: *La Música en Zaragoza. Siglos XVI-XVII, Polifonistas y Ministriles*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1978, vol. 2.
- CANTELLI, Genaro: *Tratado de Barnices y Charole* [en línea]. Joseph Estevan Dolz, Valencia 1735. [consulta 7-VII- 2016]. Disponible en: <[http://books.google.it/books?id=CU1QIgWrxgIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_slider\\_thumb#v=onepage&q&f=false](http://books.google.it/books?id=CU1QIgWrxgIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_slider_thumb#v=onepage&q&f=false)>
- CAPPELLETTO, Sandro: *La voce perduta*, Turín, EDT, 1995.
- CARRAMIÑANA, Guadalupe: *Historia de los barnices para instrumentos de cuerda frotada*. [en línea]. Tesis de Máster, Universidad politécnica de Valencia. [consulta 7-VII- 2016]. Disponible en red: <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/>

10251/11771/Historiadelosbarnicesparainstrumentosdecuerdafrotada\_Estadod elarteyreflexiones.pdf?sequence=1>

CASARES, Emilio (dir.): *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 10 vols.

—: (ed.): *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario*. Madrid, Banco exterior, 1986-1988, vol. I y II.

CHIESA, Carlo: "Un'introduzione alla vita e all'opera di Andrea Amati". *Andrea Amati. Opera Omnia*. Cremona, Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona, 2015, pp. 11-21.

CHIESA, Carlo y ROSENGARD, Duane: *The Stradivary Legacy*, Londres, Peter Biddulph, 1998.

CICUTTINI, Amelio: *Il violin e la viola. Procedure per la costruzione*, Cremona, Cremonabooks, 2011.

COATES, Kevin: *Geometry, proportion and the art of the lutherie*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

D'AGOSTINO, Marco: *La Scrittura di Antonio Stradivari*, Cremona, Cremonabooks, 2009.

DEAN, Greg: "Bridge location on the early Italian violin", *Early Music*, vol. XXXV, 2007, n° 1, pp. 49-64.

DENIS, François: *Traité de Lutherie*, Niza, Adalfi, 2006.

DI PASQUALE, Marco y MONTANARI, Giuliana: "Per una storia degli strumenti musicali del Principato di Toscana", *La música e i suoi strumenti. La Collezione Granducale del Conservatorio Cherubini*, Florencia, Giunti, 2001, pp. 69-95.

—: "La Collezione di strumenti musicali dei Medici e dei Lorena: modalità e vicende della dispersione", *Il Museo degli strumenti musicali del Conservatorio "Luigi Cherubini"*, Livorno, Sillabe, 1999, pp. 90-101.

*Diccionario de autoridades* [en línea]. Imprenta de la Real Academia Española 1726-1739. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://web.frl.es/DA.html>>

Especialmente: “doblón”, “cajón”, “combar”, “compostura”, “torno” y “vara”.  
Otras consultas: “arco”, “aseado”, “azafrán”, “azufaifo”, “barniz”, “cerco”,  
“componer”, “compostura”, “drago”, “empuñadura”, “hembrilla”, “laca”,  
“libra”, “mazo”, “oficio”, “onzas”, “palo”, “perfil”, “pez”, “piedra pómez”,  
“pinabete”, “ribete”, “sileta”, “tarugo”, “torzal”, “trecho”, “tripa”, “violero”,  
“violín”, “viola”, “zoquete” [También en Terreros y Pando, Esteban de:  
*Diccionario castellano con las voces de ciencias y Artes y sus correspondientes en las tres  
lenguas francesa, latina, e italiana*, Madrid, Imp. de la viuda de Ibarra, 1786]

*Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española*, Segunda  
impresión corregida y aumentada, Madrid, Joaquín Ibarra, 1770.

*Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española* [en línea]. Real  
Academia Española, 2016. [consulta 2013-2016]. Disponible en:  
<<http://www.rae.es/>>

*Diccionario de la música Labor, colaboración de Miguel Querol y otros musicólogos españoles*,  
Editorial Labor, S.A. Madrid, 1954, tomo I y II.

*Diccionario de la música publicado bajo la dirección de Marc Honegger* (Tomás Marco, ed.),  
Madrid, Espasa Calpe, 1998, vol. I y II.

Especialmente, “Contreras”, “Assensio” y “Ortega”

*Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores* [en  
línea]. Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788. [consulta 1-IX-2016].  
Disponible en: <<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=424714>>

*Diccionario panhispánico de dudas* [en línea]. RAE, 2005. [consulta 2013-2016]. Disponible  
en: <<http://lema.rae.es/dpd/?key>>

Especialmente, “Luthier”

*Dictionnaire des luthiers et archetiers* [en línea], [consulta 2013-2016]. Disponible en:  
<<http://www.christophe-boulier.com/pages/luthiers.html#b>>

DIDEROT, Denis y JEAN LE ROND, D’Alembert (eds.): *Encyclopédie ou Dictionnaire  
raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers Mécaniques*, ¿Panckoucke?, Paris, c.  
1772.

DILWORTH, John: “Working Methods of the Makers of the Classical Spanish School”,  
*The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014, pp. 377-387.

—: “El Granadino”, *The Strad*, IX, 1986, pp. 323-324.

- : “Ortega”, *The Strad*, IX, 1984, pp. 778-779.
- , y KENYON, Beryl: “The Balestrieris of Piacenza”, *The Strad*, 1993, pp. 672-677.
- DIPPER, Andrew y WOODROW, David: *Technical Studies in the Arts of Musical Instrument Making*, Count Ignazio Alessandro Cozio de Salabue, Oxford, Taynton Press, 1987.
- DOMÍNGUEZ, José M<sup>a</sup>: “Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de música iberoamericana*, XII, 2006, pp. 5-38.
- ECHARD, Jean Philippe: “El barniz de los violines italianos, historia de un mito” (actas en proceso de prensa), *Instrumenta II*, Madrid, 2013.
- El Argonauta español, *Seminario de Agricultura y Artes dirigido a los Párrocos, 1797-1808* [en línea]. El Argonauta, s.f. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://argonauta.revues.org/1185>>
- Especies forestales. Zona Centro-Xalapa* [en línea]. Sin datos. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://www.verarboles.com/Tepehuaje/tepehuaje.html>>
- FABER, Toby: *Stradivari’s Genius*, New York, Random House Trade Paperbacks, 2005.
- FABRIS, Dinko: “Le notti a Firenze i giorni a Napoli: gli esordi della chitarra spagnola nell’Italia del Seisento”, *Rime e suoni alla spagnola*, Florencia, Biblioteca Riccardiana, 2002, pp. 15-34.
- FARGAS Y SOLER, Antonio: *Diccionario de música*, Barcelona, Imp. de Joaquín Verdaguer, 1852.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo: *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.
- FERRARI, Elena: “Antonio Stradivari’s Musical Environment”, *Antonio Stradivari, The Cremona Exhibition of 1987* (J. & A. Beare, eds.), Londres, 1993, pp. 29-37.
- FERRARI, Pierluigi: “Interventi per l’ammodernamento degli strumenti ad arco della collezione mediceo-lorenese, 1733-1765”, *Strumenti, Musica e Ricerca: atti del convegno internazionale*, Cremona, Ente triennale internazionale degli strumenti ad arco, 2000, pp. 193-202.

- : Academia, *Los violines de Mozart y un recibo de Florencia* [en línea]. DocSlide, s.f. p. 4, [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <[http://www.academia.edu/3103204/Los\\_violines\\_de\\_Mozart\\_y\\_un\\_recibo\\_de\\_Florencia](http://www.academia.edu/3103204/Los_violines_de_Mozart_y_un_recibo_de_Florencia)>
- FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique* (2ª ed. Aumentada), París, Didot Frères, 1868.
- FIORAVANTI, Leonardo: *Compendio de secreti rationali* [en línea]. Venezia, 1664. [consulta 9-VIII-2016]. Disponible en: <[http://books.google.com/books?id=EEE6AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=EEE6AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)>
- FONSECA, Elsa: “Two lines of violin makers at the service of The Spanish Royal Household during the Eighteenth Century: The Contreras and Assensio-Ortega families”, *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014, pp. 19-31.
- : “Una trompa marina en la Catedral Vieja de Salamanca”, *La Catedral de Salamanca. De Fortis a Magna*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 2169-2190.
- : “Violeros en el entorno madrileño del siglo XVIII” (actas en proceso de prensa), *Instrumenta II*, Madrid, 2013.
- : “Composturas y otros encargos en los instrumentos de cuerda de Carlos IV Príncipe (1760-1788)”, *Reales Sitios*, XLVI, 179, 2009, pp. 42-57.
- : “El método de violín de Leopold Mozart”, *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, 10-11, 2005-06, pp. 95-227.
- FOUILHE, Eric; GOLI, Giacomo; HOUSAY, Anne y STOPPANI, George: “The cello tailpiece: How it affected the sound and response of the instrument”, *Proceedings of the Second Vienna Talk* (Sept. 19-21), University of Music and Performing Arts Vienna, Austria, 2010.
- FRAZIER, Brandon (ed.): *Memoirs of a Violin Collector*, Baltimore, Gateway Press, 2007.
- FREI, Constante: *L'arco sonoro*, Lucca, Librería Musicale Italiana, 2012.

- FRESNO, Beatriz del (ed.): *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.
- FRY, George: *The varnishes of the Italian violin makers of the sixteenth seventeenth and eighteenth centuries and their influence on tone* [en línea]. Stevens & Sons, Londres, 1904. [consulta 1-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.archive.org/stream/varnishesitalia00frygoog#page/n2/mode/2up>>
- GAI, Vinicio: *La voluta degli strumenti ad arco. Considerazioni storiche*, Roma, Torre d' Orfeo, 1988.
- : *Gli strumenti musicali della corte medicea*, Florencia, Licos, 1969.
- GÁNDARA, Xosé Crisanto: “De arcu contrabassi”, *Revista de Musicología*, XXV, 1, 2002, pp. 156-173.
- : “La escuela de contrabajo en España”, *Revista de Musicología*, XXIII, 1, 2000, pp. 147-186.
- : “El violón ibérico”, *Revista de Musicología*, XXII, 2, 1999, pp. 123-163.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (coord.): *Historia de España. Siglo XVIII. La España de los Borbones*, Madrid, Cátedra, 2002.
- GARCÍA, Aarón: “La antigua escuela granadina de construcción de guitarras”, *La Escuela Granadina de Guitarreros*, Granada, Diputación de Granada, 2014.
- GARCÍA MARCELLÁN, José: “Historia de los instrumentos Stradivarius y Amati que posee la Real Capilla de S. M.” (Lothar Siemens, ed.), *Revista de Musicología*, VIII, 1, 1985, pp. 149-163.
- GAUDFROY, Bernard: *Historie de l'archet en France au dix-huitième siècle I-II*, París, L'archet éditions, 2000.
- GHEROLDI, Vincenzo (ed.): *Vernici e segreti curiosissimi Cremona 1747. Il Manoscritto 4 [H113] della Biblioteca Trivulziana di Milano*, Cremona, Cremonabooks, 2014.
- GONZÁLEZ, Carlos (coord.). *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la vihuela, 2007, pp. 157-189 (apéndices).
- : “La vihuela R. 0748 del Musée de la Musique de París”, *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la vihuela, 2007, pp. 97-111.

- GOSÁLVEZ, José Carlos: "M. Duport. Six sonates pour le violoncelle", *Música. Revista del Real Conservatorio de Música de Madrid*, 7-9, 2000-2002, pp. 255-299.
- GRANDTNER, Miroslav M. (comp.): *Elsevier's Dictionary of Trees*, [en línea]. vol. 1, 2005, p. 495. [consulta 7-VII- 2016]. Disponible en: <[https://books.google.es/books?id=yjc5ZYWtkNAC&pg=PA495&lpg=PA495&dq=Lysiloma+acapulcensis+tripal&source=bl&ots=89OuRhnbao&sig=kbfN6ZW\\_bgEmdeZYhQNEML577yA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiFup29tbnNAhUHtBoKHYPPrBeYQ6AEIOzAL#v=onepage&q=Lysiloma%20acapulcensis%20tripal&f=false](https://books.google.es/books?id=yjc5ZYWtkNAC&pg=PA495&lpg=PA495&dq=Lysiloma+acapulcensis+tripal&source=bl&ots=89OuRhnbao&sig=kbfN6ZW_bgEmdeZYhQNEML577yA&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiFup29tbnNAhUHtBoKHYPPrBeYQ6AEIOzAL#v=onepage&q=Lysiloma%20acapulcensis%20tripal&f=false)>
- GRIFFITHS, John: "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 s. XVI*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2004, pp. 415-448.
- GUIJARRO, Víctor: *Los instrumentos de la ciencia ilustrada: física experimental en los Reales Estudios de San Isidro de Madrid (1770-1835)*, Madrid, UNED, 2002.
- : "La enseñanza de la física experimental en la Europa del siglo XVIII", Madrid, Endoxa: Series filosóficas, n° 14, 2001, pp. 111-136.
- GULLI, Franco: "La evolución de la técnica del violín en relación con los problemas interpretativos de nuestro tiempo", *Quodlibet*, 11, 1998, pp. 65-82.
- HAINÉ, Malou y MEÉUS, Nicolas (ed.): *Instruments de musique anceins à Bruxelles et En Wallonie*, Bruxelles, au Botanique, 1986.
- HARGREAVES, Roger G.: *Andrea Amati 1505-1577* [en línea]. Roger Graham Hargreaves, 2006-2009. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <[http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/Strad\\_Amati/Artikel\\_1\\_pdf\\_PDF.pdf](http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/Strad_Amati/Artikel_1_pdf_PDF.pdf)>
- : *The failure of Brotherly love? In the second part of his study into the brothers Amati, Roger Hargreaves examines newly* [en línea]. Roger Graham Hargreaves, 2006-2009. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <[file:///G:/Documentos/Descargas/Artikel\\_1993\\_05\\_Amati\\_Brotherly\\_love\\_failure\\_PDF.pdf](file:///G:/Documentos/Descargas/Artikel_1993_05_Amati_Brotherly_love_failure_PDF.pdf)>

—: *The Amati method* [en línea]. Roger Graham Hargreaves, 2006-2009. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <[http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/04\\_Amati\\_Method.pdf](http://www.roger-hargrave.de/PDF/Artikel/04_Amati_Method.pdf)>

—: *A violin by Jacobus Stainer* [en línea]. Roger Graham Hargreaves, 2006-2009. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.roger-hargrave.de/Seiten/english/Bibliothek/Bibliothek.htm>>

HART, George: *The Violin. Its Famous Makers and Their Imitators*, Londres, 1880.

HARWOOD, Ian: "An introduction to renaissance viols", *Early Music*, 2, nº 4, 1974, pp. 235-246.

HEBBERT, Benjamin: *Brescia: Influences and influence in Spain and England* [en línea]. Academia.edu, s.f. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <[http://www.academia.edu/181212/Influssi\\_della\\_liuteria\\_bresciana\\_in\\_Spagna\\_e\\_Inghilterra](http://www.academia.edu/181212/Influssi_della_liuteria_bresciana_in_Spagna_e_Inghilterra)>

HENLEY, William: *Universal Dictionary of violin and bow makers*, Brighton, Amati Publishing, 1973.

HERON-ALLEN, Edward: *Violin Making: as It Was and Is*, Londres, 1885.

HILL, W. Henry; HILL, Arthur F. y HILL, Alfred E.: *Antonio Stradivari. His Life and Work (1664-1737)*, Londres, Dover Publications (reimp. 1963).

HOPFNER, Rudolph: *Jacob Stainer*, Museum Viena, Skira, 2003.

HOUSSAY, Anne: *Shaping and understanding sound: Violin makers, musicians and scientists from Reissance to Romantism* [en línea]. Acoustics, '08 París. [consulta 15-I-2016]. Disponible en: <[file:///G:/TESIS%2015/ANNE%20HOUSSAY,%20MUSEE%20DE%20LA%20MUSIQUE/AH\\_Acoustics08\\_Paris.pdf](file:///G:/TESIS%2015/ANNE%20HOUSSAY,%20MUSEE%20DE%20LA%20MUSIQUE/AH_Acoustics08_Paris.pdf)>

—: *Violin strings, set up, bows and performance techniques* [en línea]. ISMA 2007, Musée de la Musique. [consulta 15-I-2016]. Disponible en: <[file:///G:/TESIS%2015/ANNE%20HOUSSAY,%20MUSEE%20DE%20LA%20MUSIQiolin\\_Strings\\_Set\\_Up\\_Bows\\_and\\_Performan.pdf](file:///G:/TESIS%2015/ANNE%20HOUSSAY,%20MUSEE%20DE%20LA%20MUSIQiolin_Strings_Set_Up_Bows_and_Performan.pdf)>

—: *Le violon italien, quel modèle pour la lutherie européenne* [en línea]. Anne Housay, pp. 50-71. [consulta 15-I-2016]. Disponible en:

<[https://www.academia.edu/21810336/2012AH\\_Le\\_violon\\_italien\\_quel\\_mod%C3%A8le\\_pour\\_la\\_lutherie\\_europ%C3%A9enne03-Anne\\_Houssay](https://www.academia.edu/21810336/2012AH_Le_violon_italien_quel_mod%C3%A8le_pour_la_lutherie_europ%C3%A9enne03-Anne_Houssay)>

— : *Vernis de violons* [en línea]. Actes de la journée d'étude Les vernis de violon. [consulta 15-I-2016]. Disponible en: <[file:///G:/TESIS%2015/ANNE%20HOUSSAY,%20MUSEE%20DE%20LA%20MUSIQUE%20de\\_violons\\_-\\_Parcours\\_historique.pdf](file:///G:/TESIS%2015/ANNE%20HOUSSAY,%20MUSEE%20DE%20LA%20MUSIQUE%20de_violons_-_Parcours_historique.pdf)>

HUBER, John: *The development of the modern violin: 1775-1825*, Frankfurt, Verlag Erwin Bochinsky, 1998.

INSARRALDE, Lidia: "Los guitarreros españoles en la primera mitad del siglo XVIII: la vida de la corporación y la transmisión del saber", *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, p. 353.

JAEGER, Emmanuel; LAURENT, Frédéric y MOLKHOU, Jean-Michel: *Le violon des homes des oeuvres*, France, Editions Montparnasse, 1997 [DVD].

JALOVECK, Karel: *Italian Violin Makers*, Londres, Artia, 1964 (edic. revisada).

JAMBOU, Louis: "La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle", *Revista de Musicología*, IX, 2, 1986, pp. 427-452.

— : "Arpistas en la catedral de Toledo durante la segunda mitad del siglo XVII", *Revista de Musicología*, XXIII, 2, 2000, pp. 565-577.

JIMÉNEZ, Enrique: "Sobre el mester español de violería siglos XVII-XIX", *Cuadernos de Música en Compostela, Santiago de Compostela*, Madrid, Imprenta Universitaria, 1993.

JUNQUERA, Juan José: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, Organización Sala Editorial, 1979.

— : "La Quinta del Sordo en 1830: respuesta a Nigel Glendinning", *AEA*, LXXVIII, CSIC, 2005, 309, pp. 83-105.

*Junta pública de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia* [en línea]. Valencia, Imprenta de D. Benito Monfort, 1801. [consulta 1-VI-2016]. Disponible en: <[http://books.google.es/books?id=\\_5dJAAAAYAAJ&pg=PA39&lpg=PA39](http://books.google.es/books?id=_5dJAAAAYAAJ&pg=PA39&lpg=PA39)>

&dq=Vicente+Assensio&source=bl&ots=Cev4bgVtkh&sig=BEJsNMi4TGYynR  
 CkSaUoQ\_PoYDU&hl=es&sa=X&ei=65yFUNq1Mc26hAFL24DQBA&ved=0CD  
 gQ6AEwAw#v=onepage&q=Vicente%20Assensio&f=false]>

KENYON DE PASCUAL, Beryl: "Contreras I", *DMEH* (E. Casares, dir.), Madrid, SGAE, 1999, vol. III, p. 924.

—: [sin título] (noticia sobre el linaje de los Contreras), *The Strad*, IX-1986, pp. 325-326.

—: "Venta de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII (Parte II)", *Revista de Musicología*, VI, 1-2, 1983, pp. 299-308.

—: "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII", *Revista de Musicología*, V, 2, 1982, pp. 309-323.

—, y MARTÍNEZ CUESTA, Juan: "El infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 767-806.

KOLNEDER, Walter: *The Amadeus Book of the violin. Construction, History, and Music*, Oregon, Amadeus Press, 2001.

LABRADOR, German: "La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808): un rastro musical en la contabilidad de Palacio", *Música. Revista del RCSMM*, 12-13, 2005-2006, pp. 55-80.

—: *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, AEDOM, 2005.

—: "Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical de Carlos IV", *Ad Parnassum, A journal of eighteenth and nineteenth century instrumental music*, 3, 2005, pp. 65-98.

—: *Gaetano Brunetti: un músico en la corte de Carlos IV*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2003.

LANDON, Christophe. "José Contreras, the First Spanish Luthier to Repair Stradivarius", *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014, pp. 408-413.

- LARRUGA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio y minas de España*, Madrid, Imp. De Benito Cano, 1787 (ed. Facsímil).
- LAWSON, Colin y STOWELL, Robin: *La interpretación histórica de la música*, Madrid, Alianza editorial, 2005.
- LEBET, Claude: *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Bruselas, Les amis de la musique, 1985.
- LIBN, Laurence (ed.): *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- LOLO, Begoña: "Hidalgo, Juan", *DMEH* (E. Casares, dir.), Madrid, SGAE, vol. 6, pp. 282-285.
- LÓPEZ CASTÁN, Ángel: "Los gremios madrileños del siglo XVIII", *Villa de Madrid*, XXIV, 1986, pp. 17-30.
- LOVAT, Henrique (trad.): *Antonio Stradivari. Su vida y obra (1644-1737)*, San Sebastián, Multisell, 2016.
- LÜTGENDORFF, W. L. Freiherr von: *Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Tutzing, Schneider, 1975.
- MARCUSE, Sibyl: *Musical Instruments. A Comprehensive Dictionary*, Nueva York-Londres, W. W. Norton, 1975.
- MARÍN, Javier. "Tradición e innovación en los instrumentos de cuerda frotada de la catedral de México", *Harmonia Mundi: instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI-XX*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009, pp. 239-260.
- MARÍN CORBÍ, Fernando: "Un factor de recreación del sonido de la vihuela de arco del gótico: hipótesis de reconstrucción de las cuerdas graves de tripa", *Nassarre*, 27, 2011, pp. 17-58.
- : *La vihuela de arco hispana. Las cuerdas de tripa y la reflexión en el cóncavo como aspectos esenciales en la producción de su sonido* [en línea]. Tesis doctoral. UAB, TDR, 2016. [consulta 1-III-2017]. Disponible en: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/392693>>

- MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La capilla musical de la catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan, KENYON DE PASCUAL, Beryl: "El infante don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 767-806.
- MARTÍNEZ, Javier: *El arte de los violeros españoles 1350-1650*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2015.
- MASTROPIERO, Alessandro: "Musica del giovane Brunetti tra Italia e spagna: sulla fonte manuscritta di una sonata fuori catalogo", *Convegno Internazionale. Gli Scambi Musicali Fra Italia e Spagna nei Secoli XVIII e XIX*, Roma, Instituto Cervantes, 3-5 Mayo 2016.
- MAUGIN, J. C.: *Manuel du luthier*, Paris, 1834
- MENA, Manuela B. (coord.): *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado (El Viso), 2008.
- : "Goya en la vida de la duquesa de Alba", *La duquesa de Alba. El mito y la historia*, Madrid, Museo Nacional del Prado (El Viso), 2006, pp. 75-107.
- MERSENNE, Marin: *Harmonie Universalle*, 1636.
- MEUCCI, Renato: "Gli strumenti di Andrea Amati con il motto "Quo unico propugnaculo..." per Margarite de France (1553-1615)", *Un corpo alla ricerca dell'anima Cremona*, Cremona, Consorzio Liutai Antonio Stradivari Cremona, 2015, pp. 25-39.
- : *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Venecia, Marisilio, 2010.
- : *La viola da gamba dale origini al Rinascimento*, Edizione italiana a cura di Renato Meucci. I Manuali EDT, Società italiana di Musicologia, 1999.
- MILLANT, Roger & Max: *Manuel pratique de lutherie*, París, 1952.
- : *Vuillame sa vie et son ovre*, Londres, Larousse, 1972.
- MILLIN, Aubin Louis; NOEL, François Joseph y WARENS, Israel: *Magasin encyclopédique ou Journal des scindes, des lettres et des arts* [en línea]. París, 1812. [consulta 5-V-

2016]. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=z8RRAAAACAAJ&dq=%22brunetti%22%20viotti%20magazin&hl=ca&pg=PA223#v=onepage&q&f=false>>

MILLIOT, Sylvette: *La lutherie parisienne au XIXème et XXème siècle. La famille Chanot-Chardon*, Bruxelles, Les Amis de la musique, 1994, tome I.

— : *Histoire de la lutherie parisienne du XVIIIème siècle à 1960*, Bruxelles, Les Amis de la musique, 1997, tome II.

MOENS, Karen: “Violes ou violons”, *Musique, Images, Instruments, Revue française d’organologie et d’iconographie musicale*, 2, 1996, pp. 18-38.

MOLAS RIBALTA, Pere: *Los gremios barceloneses en el siglo XVIII*, Madrid, 1970.

MONTANARI, Giuliana. “Conservazione e restauro degli strumenti ad arco alla corte di Firenze in epoca lorenese (1737-1770)”, *Liuteria, Musica e Cultura*, Lucca, Librería Musicale Italiana, 1997, pp. 3- 19.

—: “Per una storia documentaria degli strumenti ad arco di provenienza granducale conservati al Museo del Conservatorio “Luigi Cherubini”, *Museo degli strumenti musicali del Conservatorio 'Luigi Cherubini': 'Rendo lieti in un tempo gli occhi e 'lcore'*, Livorno, Sillabe, 1999, pp. 30-55.

MORALES, Nicolás: *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Pilippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

—, y QUILES, Fernando (coord.): *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.

MORENO, Emilio: “Aspectos técnicos del tratado de violín de J. Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 555-655.

MOSCONI, Andrea y TAORRESANI, Carlo: *Il Museo Stradivariano di Cremona*, Cremona, Cremonabooks, 2001.

NASSARRE, Pablo: *Escuela Musica*, Zaragoza, 1723-24.

ORTEGA, Judith: *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1760): de la Real Capilla a la Real Cámara* [en línea]. Tesis doctoral, UCM, 2010. [consulta 2013-2016]. Disponible en red: <<http://eprints.ucm.es/11739/>>

OTTERSTEDT, Anette y ADELMANN, Olga: *Die Alemannische Schule. Geigenbau des 17. Jahrhunderts im südlichen Schwarzwald und in der Schweiz*, Berlín, Musikinstrumente-Museum Stiftung Preussischer Kulturbesitz, 1997.

PARADA Y BARRETO, José: *Diccionario histórico, técnico y biográfico de la música*, Madrid, Impr. Santos Laxé, 1868.

PARRAMÓN, Ramón: *Guía de violinista*, Barcelona, Casa Parramón, 1921.

PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la Música*, Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1894 (facsimilar de la 2ª ed. Valencia), Librerías París-Valencia, 1992.

—: *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos*, Barcelona, Víctor Berdós y Feliu, 1897 (Solo las letras A-F).

PELLISA I PUJADAS, Joan: “The Guilds of Barcelona and the Luthiers of the Eighteenth Century”, *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Tritó, Barcelona, 2014, pp. 32-41.

—: *Guitarres i guitarrers d’escola catalana. Dels gremis al modernisme*, Barcelona, Amalgama Textos, 2013.

—: “Acordes en el Toledo del XVII: La guitarra de los Leones”, *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la vihuela, 2008, nº 8, pp. 30-37.

—: “El guitarró del segle XVIII del Museu de la Música. Un model català que cal tenir en compte”, *Revista Catalana de Musicologia*, núm. III, 2005, pp. 69-83.

PÉREZ ARROYO, Rafael: “Una vihuela de arco y un bajón del convento de la Encarnación de Ávila”, *Revista de Musicología*, vol. III, 1-2, 1980, pp. 235-257.

—: “El arpa de dos órdenes”, *Revista de Musicología*, vol. II, 1, 1979, pp. 89-108

PERIS LACASA, José (dir.): *Catálogo del archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1993.

- PERUFFO, Mimo. "La cuerda y el laúd", *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la vihuela, 2007, pp. 141-159.
- PETROBELLI, Pierluigi: *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Roma, Librería Musicale Italiana Editrice, 1992.
- PICOLELLIS, Giovanni: *Liutai antichi e moderni*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1985
- PINCHERLE, Marc: *Le violon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974.
- PINTO COMAS, Ramón: "Contreras", *TGDMI*, Oxford, Oxford University Press, 2014, vol. 1, p. 687.
- : "Noves aportacions a l'estudi dels luthiers catalans (segles XVI al XVII)", *Revista Catalana de Musicologia*, I, 2001, pp. 39-53.
- : *Els nostres luthiers. Escultors del so*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996.
- : *Manual del luthier*, Barcelona, el autor, 1989 (reedición, año 2000).
- : *Los luthiers españoles*, Barcelona, el autor, 1988.
- POLLENS, Stewart: *Dendrochronology and the Dating of Violins* [en línea]. Stewart Pollens, 2016. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <<http://stewartpollens.com/Papers.html>>
- : *Stradivari*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- PORTA, Enzo: *Il violino nella storia*, Italia (Torino), Edizioni di Torino, 2000.
- POZAS, Jorge (ed.): *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014.
- : Tarisio. Fine instruments and bows. *Vicente Assensio* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 9-VII- 2016] <<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/vicente-assensio/>>
- PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicae, De Organographia*, 1617-19.
- RATCLIFF, Peter: "A Dendrochronological Evaluation of Classical Spanish Instruments", *The Golden Age of Violin Making in Spain*, Barcelona, Tritó, 2014, pp. 388-392.
- REGAZZI, R. (coord): *Il Manuscritto liutario di G. A. Marchi*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1986.

- REULA, Pedro: "El violón de Domingo Román (1724)", *Anuario musical*, nº 64, 2009, pp. 169-190.
- REUNING, Christopher (ed.): *Carlo Bergonzi. Alla scoperta di un grande Maestro*, Cremona, Fondazione Antonio Stradivari Cremona, La Triennale, 2010.
- REYNAUD, François: "Les luthiers Tolédans au XVI siècle", *Tolède et L'expansion Urbaine en Espagne (1450-1650)*, Madrid, Recontres de la Casa Velázquez, 1991.
- RINK, John (ed.): *La interpretación musical*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- RIOJA, Eusebio: *La guitarra malagueña: cinco siglos de historia*, Málaga, Ayuntamiento, 1989.
- ROBLEDO, Luis: "El Conservatorio que nunca existió: el proyecto de Melchor Ronzi para Madrid (1810)", *Música. Revista del RCSMM*, 7-9, 2000-2002, pp. 13-25.
- : "El arcón de José Zaragozá: ciencia y música en la España de Carlos II", *Nassarre*, XV, 1-2, 1999, pp. 265-313.
- : "La música en la corte de José I", *Anuario Musical*, 46, 1991, pp. 205-243.
- : "Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III", *Actas del Congreso internacional España en la música de occidente*, Madrid, INAEM, 1987, pp. 63-76.
- ROBLEDO, Luis; KNIGHTON, Tess; BORDAS IBÁÑEZ, Cristina; CARRERAS, Juan José: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*, Madrid, Fundación Caja Madrid- Alpuerto, 2000.
- ROESER, Valentin: *Méthode raisonnée du Violon*, París, Zurfluh, 1770.
- ROMANILLOS, José Luis: *Making a Spanish Guitar*, Madrid, el autor, 2013.
- : "Centro de la vihuela de mano y de la guitarra española", *Hispánica Lyra*, nº 10, 2009, pp. 6-9.
- : "La construcción de la vihuela de mano y de la guitarra española en las ordenanzas y en los inventarios de taller de violeros y guitarreos españoles", *Estudios sobre la vihuela*, Madrid, Sociedad de la vihuela, 2007, pp. 113-125.

- : y HARRIS WINSPEAR, Marian: *The vihuela de mano and the Spanish guitar. A Dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain (1200-2000)*, Guijosa (Guadalajara), The Sanguino Press, 2002.
- ROSSI ROGNONI, Gabriele (ed.): *Strumenti musicali. Guida alle collezioni medicee e lorenese*, Florencia, GIUNTI, 2009.
- : *Galleria dell'Accademia. The Conservatorio "Luigi Cherubini" Collection Bowed Stringed Instruments and bows*, Florencia, Sillabe, 2009.
- ROSSI, Bruno: *L'arteficiaria dei G.B. Morassi*, Forli, Colege Music, 1984.
- RUIZ CASAUX, Juan Antonio: *La música en la corte de Carlos IV y su influencia en la vida musical española*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1959.
- RUIZ JIMÉNEZ, Juan: "Radiografía socioprofesional de los oficios musicales en el siglo XVIII", *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín, eds.), Valencia, Universitat de València, 2005, pp.145-156.
- SACCONI, Simone Fernando: *The "Secrets" of Stradivari*, Cremona, Eric Blot Edizione, (1972) 1978.
- SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres, Macmillan Press, 1984.
- : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan Press, 2001.
- SAINT-GEORGE, Henry: *The bow, its history, manufacture and use*, Londres, 1896.
- SALAZAR, Adolfo: *La música en la sociedad europea II. El siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, 4 vols., Madrid, 1868-1881* (J. Torres, ed.), Madrid, Centro De Documentación Musical, 1986.
- SANCHO, José Luis: *Carlos IV Mecenas y Coleccionista*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2009.

SANTORO, Elia: *L' Epistolario di Cosio di Salabue (1773-1845)*, Cremona, Editrice Turris, 1993.

SCHWARZ, Boris: *Great Masters of the Violin*, New York, Simon and Schuster, 1983.

SEGRELLES CUEVAS, Adriana: "Análisis y evaluación de las reparaciones efectuadas en los instrumentos de cuerda de la Real Cámara entre 1776 y 1837", *Colección de estudios, II encuentro de jóvenes investigadores en historia moderna*, Madrid, Ediciones Cinca, 2015, pp. 1055-1076.

SIEMENS, Lothar: "Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del s. XVIII", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 657-765.

—: "Sebastián Christiani de Scio y su familia", *Revista de Musicología*, XX, 1, 1997, pp. 323-330.

*Sotheby's Musical Instruments Auction Catalog*, November, Londres, 1993.

STOWELL, Robin: *The Cambridge companion to the Violin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

—: *The early violin and viola*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

—: *Violin. Technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

SUÁREZ-PAJARES, Javier: "Juan Ruiz-Casaux", *Cuadernos de Música y Teatro*, Madrid, SGAE, 1990, pp. 55-70.

—: "El auge de la guitarra moderna en España", *La música en España en el siglo XVIII*, (M. Boyd y J. J. Carreras, eds.) Madrid, Cambridge University Press, 2000 pp. 251-270.

—, y RIOJA VÁZQUEZ, Eusebio: *El guitarrista Julián Arcas (1832-1882). Una biografía Documental*, Diputación de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2003.

SUBIRÁ, José: *Historia de la música española*, Barcelona, Salvat, 1958 (3ªed.)

—: *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*, Madrid, publicaciones de la Casa de Alba, 1927.

—: “La música de cámara en la corte madrileña durante el s. XVIII y principios del XIX”, *Anuario Musical*, 1946, pp. 181-94.

—: “Dos madrileñizados músicos en Madrid: Boccherini y Brunetti”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1966.

TERREROS Y PANDO, Esteban de: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y Artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina, e italiana*, Madrid, Imp. de la viuda de Ibarra, 1786.

Especialmente, “abeto”, “acer”, “alicates”, “barrena”, “bandola”, “candado”, “caoba”, “casco”, “ciprés”, “compás”, “contrabajo”, “cuchilla”, “ducado”, “ébano”, “escofina”, “eslabón”, “hierro”, “formón”, “garlopa”, “guillame”, “gubia”, “juntera”, “libra”, “lima”, “marfil”, “martillo”, “moldura”, “mollejón”, “onza”, “pino”, “real de vellón”, “sándalo”, “sicomoro”, “sierra”, “taladro”, “palosanto”, “tenazas”, “tornillo”, “torno”, “violín” y “violón”.

*Tesoro de la lengua castellana. Sebastián de Covarrubias. Madrid, 1611* [en línea]. Universidad de Sevilla Biblioteca. [consulta 2013-1016]. Disponible en: <<http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lenguacastellana-o-espanola/>>

“Aderezar”, “Comba”

*The Strad*, Dr. T. Lamb Phipson, 1903.

TOLBECQUE, A. *L'art du luthier*, Marseille, Laffite Reprints, 1903.

TRICHET, Pierre: *Traité des instruments de musique*, ca. 1640.

TRUETT HOLLIS, George: “Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música de la testamentaria del Exmo. Sr. Don Fernando de Silva Álvarez de Toledo, Duque que fue de Alba (1777)”, *Anuario Musical*, nº 59, 2004, pp. 151-172.

VANNES, René: *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruselas, Les Amis de la Musique, 1985-86.

VÁZQUEZ, Elena: “Violoncello, 1709” (Modelo del mes), octubre, 2011.

VEGA, Jesusa: *Ciencia, arte e ilusión en la España Ilustrada* [en línea]. Madrid, CSIC, 2010. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=ZvBclEVGm98C&pg=PA129&lpg=PA129&dq=Vicente+Asensio+telescopia+naval&source=bl&ots=ycdTu9NRNw&sig=brj1eFzmkliqWudQ9RBIhgUs&hl=es>>

&sa=X&ei=YoZoUM2uBobChAeuqIFQ&ved=0CDoQ6AEwBA#v=onepage&q=Vicente%20Asensio%20telescopia%20naval&f=false>

VELA, Vicente: *Un telescopio español del Siglo XVIII*, Arbor, 31, 1955, pp. 462-476.

VICENT, Alfredo: *Fernando Ferrandiere (ca. 1749-ca. 1816) Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España*, Madrid, Universidad Autónoma Madrid, 2002.

VICENTE DELGADO, Alfonso de: "Los Planes geométricos y dibujos y explicación de nuevos instrumentos de música (1769) de Esteban del Espinoy", *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 855-880.

VIDAL, Antoine: *Les instruments à archet*, Londres, The Holland Press, 1961.

WALLS, Peter: "Mozart and the violin", *Early Music*, XX, 1, 1992, pp. 7-25.

WARWICK, Lister: "New light on the Early Career of G. B. Viotti", *Music and Letters*, III, 3, 2002, pp. 419-425.

—: "'Suonatore del Principe': New light on Viotti's Turin Years", *Early Music*, XXXI, 2, 2003, pp. 232-246

WATER HILL, John: *La música barroca*, Madrid, Editorial Akal, 2008.

—: "Antonio Veracini in context: new perspectives from documents, analysis and style", *Early music*, XVIII, 4, 1990, pp. 545-562.

WOLDEMAR, Michel: *Grande Méthode ou étude élémentaire pour le violon*, París, ca. 1800 (. J. M. Fuzeau, edición facsímil, 2001).

—: *Nouvelle édition enrichie des chefs d'ouvores de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Christiani. Rédigée par Woldemar élève de Lolli*, París, 1801.

WOODFIELD, Ian: *The Early History of the Viol*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

ZANRÈ Andrea y HOFNER Rudolf: "New light on an uncut diamond", *The Strad*, Cremona, Octubre, 2014, pp. 36-43.

## WEBGRAFÍA

### ASOCIACIONES

*Gremio de luthiers y arqueteros de España* [en línea]. GLAE, s.f. [consulta 20-XII-2016]

Disponible en: <<http://www.glae.org/>>

*Links to History of Musical Instruments* [en línea]. *Acadia Early Music Archive*, 2008.

[consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://plato.acadiau.ca/courses/musi/callon/2273/instr.html>>

### TALLERES NACIONALES E INTERNACIONALES Y SUBASTAS

*Baroque Violins.com* [en línea]. Baroque violins, 2000-2003. [consulta 2013-2016].

Disponible en: <<http://www.baroqueviolins.com/contents/violin.html>>

*Brompton's. Fine & rares instruments* [en línea]. Brompton's Auctioneers limited, 2017.

[consulta 2013-2016]. Disponible en: <<https://www.bromptons.co/>>

*Casa Parramon. Luthiers des de 1897* [en línea]. Casa Parramon, s.f. [consulta 2013-2016].

Disponible en: <<http://casaparramon.com/es/quienes-somos-p5.htm>>

*Copying the best of Cremona: a brief survey, part 1* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 19-VI-

2016]. Disponible en red: <<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/copying-the-best-of-cremona-a-brief-survey-part-1/>>

*David Waterman interview* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-II-2016]. Disponible en:

<<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/david-waterman-interview/>>

*Gindin, Dmitry* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-V-2016]. Disponible en:

<<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/copying-the-best-of-cremona-a-brief-survey-part-1/>>

*Ingles & Hayday* [en línea]. Ingles & Hayday, 2016. [consulta 2013-2016]. Disponible en <http://www.ingleshayday.com/auctions.html>

*John & Arthur Beare* [en línea]. J & A Beare Ltd., s.f. [consulta entre 2013-1916]. Disponible en: <http://www.beares.com/>

*L'Archet Révolutionnaire* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 7-VI-2016]. Disponible en: <http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/historical-introduction/>

*Laurent López, taller* [en línea]. Laurent López luthier, 2016. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <http://www.laurentlopez.com/taller>

*Lutheria Tarapiella. Jorge Pozas* [en línea], Lutheria Tarapiella, 2015, [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <http://www.lutheriatarapiella.com/es/coleccion-privada/632>

*Solé Luthiers, Fine instruments and bows* [en línea]. Solé Luthier, 2015. [consulta 2013-1016]. Disponible en: <http://soleluthiers.com/>

*Stradivarius: still priceless after all these years* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 16-5-2016]. Disponible en: <http://tarisio.com/press/stradivarius-still-priceless-after-all-these-years/>

*Two early 18th-century Genoese violin makers* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/two-early-18th-century-genoesse-violin-makers-andrea-stanzer-giuseppe-cavaleri/>

*Violero. Maestro artesano* [en línea]. Carlos González, s.f. [consulta 10-VI-2016]. Disponible en: <http://www.luthier.org/carlos.html>

## MUSEOS, COLECCIONES Y FUNDACIONES

*Ashmolean Museum of Art and Archeology. Stradivarius* [en línea]. Ashmolean museum, 2012. [consulta 12-VII-2016]. Disponible en: <http://www.ashmolean.org/exhibitions/stradivarius/>

*Cordes frotées* [en línea]. Musée de la Lutherie et de l'Archèterie Françaises, 2008-2016. [consulta 7-VI-2016]. Disponible en: <[http://www.musee-lutherie-mirecourt.fr/index.php?rub=collections&id\\_menu=2](http://www.musee-lutherie-mirecourt.fr/index.php?rub=collections&id_menu=2)>

*Detailed Working Drawings of Selected Instruments* [en línea], Ashmolean Museum, 2003. Disponible en: <<http://www.ashmus.ox.ac.uk/ash/publications/hill-00.html#img02-2>>

*Galleria dell'Accademia-Dipartimento degli strumenti Musicali* [en línea]. Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2007. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://www.sbas.fi.it/musei/cherubini/>>

*Guitar* [en línea]. Museums, s.f. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.mimo-international.com/MIMO/>>

*Heilbrunn Timeline of Art History* [en línea]. The Metropolitan Museum of Art, 2000-2016. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://www.metmuseum.org/toah>>

*Instrument Collection* [en línea], The Stradivari Society, 2016, [consulta 25-X-2016]. Disponible en: <<http://www.stradivarisociety.com/home.php>>

*Instruments* [en línea]. Nippon Nippon Music Fondation, 2013. [consulta 25-X-2016]. Disponible en: <<http://www.nmf.or.jp/instruments/eng.html>>

*Musée de la Lutherie et de l'Archeterie (Mirecourt)* [en línea]. Musée de la Lutherie et de l'Archèterie Françaises, 2008-2016. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://www.musee-lutherie-mirecourt.fr/>>

*Musée de la musique Cité de la musique. Philharmonie de Paris* [en línea]. Cité de la musique, s. f. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://philharmoniede paris.fr/fr/musee-expositions/musee-de-la-musique>>

*Museo del violino* [en línea]. Cremona, 2013. [consulta 5-II-2016]. Disponible en: <<http://www.museodelviolino.org/en/>>

*Museum für Musinkinstrumente der Universität Leipzig* [en línea]. Grassi Museum für Musikinstrumente, s.f. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://mfm.uni-leipzig.de/dt/index.php>>

*Museu de la música de Barcelona* [en línea]. Museu de la música, s.f. [consulta 2013-1016].

Disponible en: <<http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuDeLaMusica/>>

*Royal College of Music Museum* [en línea], Royal College of Music, s.f. [consulta 2013-106].

Disponible en: <<http://www.rcm.ac.uk/museum/digitalresources/instrumentcollection/>>

*Technical Drawings of Musical Instruments in Public Collections of the World* [en línea].

CIMCIM 1996-2013. [consulta 2013-2016]. Disponible en red: <<http://homepages.ed.ac.uk/am/iwd.html#Violins>>

*The Library of Congress, Stringed Instrument Collection* [en línea]. The Library of Congress,

s.f. [consulta 25-X-2016]. Disponible en: <<http://memory.loc.gov/diglib/ihas/html/instruments/strings-home.html>>

*The National Music Museum. University of South Dakota* [en línea]. The National Music

Museum, s.f. [consulta 1-VI-2016]. Disponible en: <<http://orgs.usd.edu/nmm/bowstg.html>>

*The Metropolitan Museum of New York, The Musical Instruments* [en línea]. The

Metropolitan Museum of New York, 2000-2016. [consulta 25-X-2016]. Disponible en: <<http://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/musical-instruments>>

*Vernix* [en línea]. Médiathèque de la Cité de la Musique, s.f. [consulta 8-VIII-2016].

Disponible en: <[http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/clientbooklineCIMU/toolkit/p\\_requests/default-vernix.htm](http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/clientbooklineCIMU/toolkit/p_requests/default-vernix.htm)>

## OTRAS CONSULTAS

*Anne Schnoebelen* [en línea]. The Sheperd Scholl of Music, s.f. [consulta 2013-2016].

Disponible en: <<http://music.rice.edu/facultybios/schnoebelen.shtml>>

*David Waterman interview* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 5-II-2016]. Disponible

en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/david-waterman-interview/>>

*Doblón* [en línea]. Forum, s.f. [consulta 2-X-2016]. <<http://www.tesorillo.com/otras/medievales.htm>>

*El Stradivarius roto en una sesión de fotos regresa a la colección del Palacio Real*, [en línea]. El Mundo, s.f. [consulta 5-V- 2016]. Disponible en: <<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/09/24/madrid/1348508816.html>>

*Greatbassviol.com* [en línea]. Joëlle Morton, 2001-2015. [consulta 1-IX-2016] Disponible en: <<http://www.greatbassviol.com/>>

*Histoire des instruments et représentations de la musique en France* [en línea]. lib.znate.ru 2014. [consulta entre 2013-2016]. Disponible en: <<http://lib.znate.ru/docs/index-50257.html>>

*Madera de gateado. Gateado* [en línea]. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017 [consulta 5-II-2016]. Disponible en: <<http://tesauros.mecd.es/tesauros/materias/1182788.html>>

*Madrid, sede del primer congreso hispano-francés* [en línea]. ABC, diario. [consulta el 12-VII-2016]. Disponible en: <[http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2002/abc/Espectaculos/madrid-sede-del-primer-congreso-hispano-frances-de-luthiers\\_100274.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2002/abc/Espectaculos/madrid-sede-del-primer-congreso-hispano-frances-de-luthiers_100274.html)>

*Museo del Prado* [en línea]. Museo Nacional del Prado, 2016. [consulta 7-VII- 2016]. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jose-alvarez-de-toledo-marques-de-villafranca-y/7ee3e5f0-69b9-40c8-8e08-2144766b2eaa>>

Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-marquesa-de-santacruz/e1d2cbc6-8549-4ade-9383-2dde4ee6dfeb>>

*Música en España: composición, recepción e interpretación* [en línea]. Universidad de la Rioja, s.f. [consulta 12-V-2016]. Disponible en: <<http://www.unirioja.es/mecri/>>

*Productos* [en línea]. Manuel Riesgo, 2015. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://manuelriesgo.com/>>

*Rafael d' Amat i de Cortada, Baró de Maldà* [en línea]. III, 32; 26.5.1795. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <<file:///G:/TESIS%2015/ANDAMIAJE%20TESIS/>>

ANDAMIAJE%20TESIS/HACER.%20APARTADOS/CAPÍTULOS/CAP.1%20,2,3,4GREM-TÉC%20ITAL/CAP.%201,2,%203%20y%204/CAP.%201/Segle\_XVIII\_-\_descripcions\_-\_malda.pdf>

*Red Digital de Colecciones de Museos de España* [en línea]. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, s.f. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>>

*Restauración del violoncello Stradivari del Palacio Real de Madrid* [en línea]. Revista Docenotas, s.f. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://www.docenotas.com/87186/restauracion-del-violonchelo-stradivari-del-palacio-real-de-madrid/>>

*Ridim* [en línea]. Répertoire International d'Iconographie Musicale, s.f. [consulta 1-VIII-2016]. Disponible en: <<https://ridim.org/>>

*Shlomo Mintz* [en línea]. El Mundo, s.f. [consulta 1-VIII-2015]. Disponible en: <<http://www.elcultural.com/revista/musica/Shlomo-Mintz/7932>>

*The Amati exhibition* [en línea]. Amati, s. f. [consulta 2013-2016]. Disponible en: <<http://www.amati.com/the-amati-exhibition.html>>

*Two early 18th-century Genoese violin makers* [en línea]. Tarisio, 2016. [consulta 31-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/two-early-18th-century-genuese-violin-makers-andrea-stanzer-giuseppe-cavaleri>>

# LISTADO DE INSTRUMENTOS Y ARCOS

## CAP. 1

1. *Ashmolean Museum of Art and Archeology of Oxford. Lira da braccio.* [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.ashmoleanprints.com/image/1056136/giovanni-maria-da-brescia-lira-da-braccio-c-1525>>
2. *The vihuela and guitar crossroads: looking for evidence.* [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://www.vihuelademano.com/vgcrossroads.htm>>
3. *Lira da braccio.* [consulta 19-VI-2016]. Disponible en red: <<http://www.ashmoleanprints.com/image/1056136/giovanni-maria-da-brescia-lira-da-braccio-c-1525>>
4. *Híbrido vihuela de arco-violón de cinco cuerdas.* Monasterio de la Encarnación en Ávila
5. *Trompa marina, anónima, sin nº de inventario.* Archivo de la Catedral Vieja de Salamanca
6. *Arpa. Iván López, Toledo, siglos XVII-XVIII.* Museo Nacional de Antropología.
7. *Arpa (fragmento, caja), anónima, finales siglo XVII.* Museo del Traje de Madrid.
8. *Arpa, anónima, ca. 1700.* Castil de Lences de Burgos.
9. *Arpa. Domingo Pescador, 1701.* Monasterio de la Encarnación de Ávila.
10. *Arpa. Pere Elías, Barcelona, 1704.* Museo Provincial de Ávila.
11. *Arpa (fragmento, clavijero), anónima, ca. 1700.* Archivo Catedral Vieja de Salamanca.
12. *Guitarra, anónima, ca. 1700.* Museu de la Música de Barcelona. MDMB 118

13. *Guitarra, escuela toledana, ca. 1700*. Museu de la Música de Barcelona. MDMB 639
14. *Guitarra, Tomás Durán, Sevilla, 1684* (fuera de programa por José Luis de Romanillos, *Instrumenta II*, Madrid, 2013).
15. *Gaspar Borbon*. [consulta 4-VII-2016]. Disponible en: <[http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=71973](http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?instance=Exploitation&SC=DEFAULT&QUERY=gaspar+borbon#/Search/(query:(ForceSearch:!f,Page:0,QueryString:'gaspar%20borbon',ResultSize:12,ScenarioCode:DEFAULT,SearchLabel:'',SortField:Author_sort,SortOrder:0,TemplateParams:(Scenario:'',Scope:'',Size:!n,Source:'',Support:'))))></a>></li>
<li>16. <i>Egidius Snoeck, Brussels, c. 1720</i>. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<a href=)>
17. *Violón, Gabriel de Murzia, 1709*. Museo del traje, Madrid
18. *Violón, Domingo Román, 1724*. Colección privada
19. *Primer violín 1/16 de e J. Monasterio, ca. 1725*. Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós
20. *Violín Guillamí, 1732 (1734)*. [consulta 14-VII-2016]. Disponible en: <<http://www.laurentlopez.com/instrumentos/List/show/johannes-guillami-1734-barcelona-290López>>
21. *Tommaso Balestrieri, Mantua, c. 1760*. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en red: <http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=14594>
22. *Violín Lorenzo Alonso, 1774*. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59960>>
23. *Violín J. Cabello. Jorge Pozas. Lutheria Tarapiella*. [consulta 19-VI-2016]. Disponible en: <<http://www.lutheriatarapiella.com/es/coleccion-privada/632>>

24. *Violín Joseph Cabello*. [consulta 15-V-2015]. Disponible en: <<http://www.prices4antiques.com/Strings-Violin-Cabello-Josephus-Spanish-2-Piece-Back-D9990119.html>>

## CAP. 2.

25. *Ambrosio de Comble*. [consulta 5-V- 2016]. Disponible en:
- Violín, 1746: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59605>>
- Violín, 1756: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59610>>
- Violín, 1756: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59600>>
- Violoncello, 17???: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59608>>
- Violoncello, 1761: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=59601>>
26. *Violín. Contreras "El Granadino", 1741*. Museu de la Música de Barcelona
27. *Viola de amor (da gamba). Contreras "El Granadino", 1744*.
28. *Viola de amor. Contreras "El Granadino", 1758 (1753)*. [consulta 1-III-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=66391>>
29. *Tête de viole. Antonio Stradivari*. [consulta 2-II-2016]. Disponible en: <<http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/play.asp?ID=0161731>>
30. *Bass Viola da Gamba, Antonio Stradivari Workshop, Cremona, ca. 1730*. [consulta 2-II-2016]. Disponible en: <<http://collections.nmmusd.org/Cellos/Stradivari/10845StradCelloViol.html>>
31. *José Contreras, 1753*. [consulta 1-III-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=66391>>
32. *Violín Contreras, 176[3]*. Colección privada.

33. *Stradivari, The Royal Spanish, 1730*. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=49637>>
34. *José Contreras, Granada, 1760*. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=49458>>
35. *Stradivari, The Amaryllis Fleming, 1717*. [consulta 5-VII-2016]. Disponible en <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=15573>>
36. *Guitarra José Melitón Contreras, 1779, nº 8*. Colección privada.
37. *The Rawlins Stradivari Guitar, 1730*. [consulta 7-VII-2016]. Disponible en: <<http://collections.nmmusd.org/PluckedStrings/Guitars/Stradivari/StradGuitar.html>>
38. *King Charles IV Violin Bow. Attributed to Stradivari Workshop, Cremona, ca. 1700*. [consulta 8-VII-2016]. Disponible en: <<http://orgs.usd.edu/nmm/Violins/Bows/4882Stradivaribow.html>>
39. *The Tartini's bows*. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://www.airenti.it/baroquebows/contenuti/tartini.html>>

### CAP. 3

40. *Violino piccolo by Girolamo Amati, 1613*. [consulta 18-X-2016]. Disponible en: <<http://collections.nmmusd.org/Violins/AmatiViolinoPiccolo/3361ViolinoPiccolo.html>>
41. *Motlle de violí*. [consulta 5-IV- 2017]. Disponible en: <<http://www.mimo-international.com/MIMO/>>
42. *Antonio Bagatella* [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=53193>>  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=60281>>

43. *Violines y violoncellos A. Bagatella*. [última consulta 27-XII-2013]  
<<http://www.cozio.com/luthier.aspx?id=141>>  
<<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=8415>>  
<<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=4101>>  
<<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=13193>>  
<<http://www.cozio.com/Instrument.aspx?id=20281>>
44. *Nicolò Amati, Spagnoletti, c. 1683*. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/a-fine-italian-violin-by-nicolo-amati-cremona-c-1683-the-spagnoletti/>>
45. *Antonio & Girolamo, 1616*. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=49685>>
46. *Violín de Assensio, ¿1770?* Taller de Rafael Melenchón
47. *Girolamo Amati II, The Pearl Rising Sun, 1686*. [consulta 1-VI- 2016]. Disponible en: <<https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=44347>>
48. *Violín Vicente Assensio, n° 8, 1777*. Casa Parramón
49. *Violín n° 12, 1779*. Raffaella Acella
50. *Violín Vicente Assensio, n° 19, 1782*. Colección privada
51. *Violín V. Assensio n° 28, 1784*. Casa Parramón
52. *Violín Assensio n° 31, 1791*. Taller Gil de Avalor
53. *Luthier: instrumentos musicales de cuerda*. [consulta 25-VI- 2016]. Disponible en:  
<<https://eltallerdelutheria.wordpress.com/2016/02/17/violin-Vicente-Assensio-s-xvii/>>

54. *Mariano Ortega, Madrid, 1844.* [consulta 26-VI- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=54990>>
55. *Violín. Silverio Ortega, 1823.* Colección privada
56. *Violín. Silverio Ortega, 1806.* Taller Solé Luthiers
57. *Viola. Silverio Ortega, 1808.* Viola Beare Ltd.
58. *Viola. Silverio Ortega, 1817.* Viola Beare Ltd.
59. *Silverio Ortega, c. 1800.* [consulta 12-VII-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=49967>> (Violoncello. Silverio Ortega, 1816)
60. *Guitarra-lira, Silverio Ortega, 1811.*
61. *L'Archet Révolutionnaire.* [consulta 7-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/historical-introduction/>>
62. *L'Archet Révolutionnaire.* [consulta 15-XI- 2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/nicolas-pierre-tourte/>>
63. *L'Archet Révolutionnaire.* [consulta 15-XI- 2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/nicolas-leonard-tourte/>>
64. *L'Archet Révolutionnaire.* [consulta 15-XI- 2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/archet-revolutionnaire/francois-xavier-tourte/>>
65. *Tourte.* [consulta 14-XI-2016]. Disponible en: <[http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?SC=DEFAULT&QUERY=++tourte#/Search/\(query:\(Page:0,PageRange:3,QueryString:tourte,ResultSize:10,ScenarioCode:DEFAULT,SearchContext:0,SearchLabel:%27%27\)\)>](http://www.mimo-international.com/MIMO/search.aspx?SC=DEFAULT&QUERY=++tourte#/Search/(query:(Page:0,PageRange:3,QueryString:tourte,ResultSize:10,ScenarioCode:DEFAULT,SearchContext:0,SearchLabel:%27%27))>)>

**CAP. 4.**

66. *A viola by Pietro Giovanni Mantegazza, Milán, 1793.* [consulta 6-VI- 2016].  
Disponible en: <<https://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=44675>>
67. *Violoncello Bergonzi.* Beare & Ltd.
68. *Stradivari, The Gibson, Huberman, 1713.* [consulta 5-V-2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40147>>
69. *Stradivari, Irish, Burgundy, St. Sebastien Maaskoff, 1694.* [consulta 5-V-2016].  
Disponible en: <http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40783>
70. *Stradivari, The Batta, 1714.* [consulta 5-V-2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40279>>
71. *Stradivari, The Chevillard, c. 1725.* [consulta 5-V-2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40280>>
72. *Stradivai, The Piatti, Red Cello, 1720.* [consulta 5-V-2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40283>>
73. *Stradivari, The Count de Villares, 1720.* [consulta 6-VI- 2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41496>>
74. *Stradivari, The MacDonald, c. 1719.* [consulta 5-V-2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40262>>
75. *Stradivari, The Hausmann, 1724.* [consulta 6-VI-2016]. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40284>>
76. *Stradivari, The Berthier, Franz von Vecsey, 1716.* [consulta 6-VI-2016. Disponible en:  
en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41409>>
77. *Stradivari, The Duke of Alcantara, 1732.* [consulta 6-VI-2016. Disponible en:  
<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41405>>

78. *Stradivari, The Spanish Partello, 1723*. [consulta el 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40529>>
79. *Stradivari, The Oistrakh, 1671*. [consulta 6-VI-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41406>>
80. *Arcos, siglo XX*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
81. *Violín atribuido a Gagliano siglo XVIII*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
82. *Viola Diego Sánchez, 1869*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
83. *Violín alemán del siglo XIX*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
84. *Contrabajo Amati, siglo XVIII*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
85. *Violín Stradivari, 1709*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
86. *Violín Stradivari, 1709*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
87. *Viola Stradivari, 1696*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
88. *Violoncello Stradivari, 1694*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
89. *Violoncello Stradivari, 1700*. PR. Patrimonio Nacional, Madrid
90. *Stradivari, Le lever du Soleil (Sunrise) 1677*. [consulta el 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40931>>
91. *Stradivari, The Cipriani Potter, 1683*. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40658>>
92. *Stradivari, The Le Brun, 1712*. [consulta 5-V-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40228>>
93. *Stradivari, The Perkin, 1728*. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41549>>

94. *Stradivari, The Alba, Herzog, Coronation, 1719*. [consulta 5-V-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41295>>
95. *Stradivari, The Roussy, 1736*. [consulta 5-V-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41573>>
96. *Stradivari, The Sellière, 1672*. [consulta 5-V-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40734>>
97. *Stradivari, The Hellier, 1679*. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40237>>
98. *Stradivari, The Ole Bull, 1687*. [consulta el 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40239>>
99. *Stradivari, The Bass of Spain, 1713*. [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40278>>
100. *Jacob Stainer, Absam, 1677*. [consulta 6-VI- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41860>>
101. *Violoncello Stainer, The Hämmerle, 1665*. [consulta 15-V- 2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=41693>>
102. *Violín Gagliano. Assensio-Contreras 1776*. Colección privada
103. *Violín Gagliano reparado por Silverio Ortega*. Colección privada
104. *Guarneri del Gesù, The Spagnoletti, 1734* [consulta el 27-VII-2015]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=46715>>
105. *Guarneri del Gesù, The Kortschak, Wurlitzer, Hamming, Spanish Joseph, 1739*. [consulta 27-VII-2015], Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40428>>
106. *Galleria dell' Accademia*. [última consulta 15-VI-2013].  
<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/indice.html> >

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfiweb/Mediceo/esitoFondi.html>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/Lorenese/esitoFondi.html>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000064.html?position=8&fondoSearch=Lorenese>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000054.html?position=3&fondoSearch=Lorenese>>

<<http://cherubiniopac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000062.html?position=5&fondoSearch=Mediceo>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000058.html?position=2&fondoSearch=Mediceo>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/Lorenese/esitoFondi.html>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000064.html?position=8&fondoSearch=Lorenese>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000054.html?position=3&fondoSearch=Lorenese>>

<<http://cherubini-opac.polomuseale.firenze.it/dsmfi-web/scheda/IT-DSMFI-STR0001-0000060.html?position=6&fondoSearch=Lorenese>>

107. *Girolamo Amati II, 1685*. [consulta 6-VI-2016]. Disponibile en:

<<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=8678>>

108. *Viola by Stradivari*. [consulta 13-VI-2015]. Disponibile en:

<<http://www.accademia.org/explore-museum/halls/museum-musical-instruments/>>

109. *Violoncello Fabrizio Senta, 1667.* [consulta 10-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=47032>>
110. *Violín Stainer, 1668.* [consulta 15-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40016>>
111. *Viotti Bruce, 1709.* [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=46813>
112. *Violoncello Duport, 1711.* [consulta 5-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40274>>
113. *Stradivari, The Medici, Tuscan, 1690.* [consulta 15-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=40266>>
114. *Antonio & Girolamo Amati, 1624.* [consulta 12-V-2016]. Disponible en: <<http://tarisio.com/cozio-archive/property/?ID=45264>>



# ÍNDICE DE APÉNDICES



## CAP. 1. TABLAS, FICHAS Y ESTUDIOS.

[Ap. 1]. Tabla 1. Sobre las ordenanzas, siglos XVI y XVII .....	425
[Ap. 2]. Tabla 2. Registro de violeros, siglos XVI y XVII .....	428
[Ap. 3]. Tabla 3. Contratos de aprendiz, siglo XVII.....	430
[Ap. 4]. Tabla 4. Características de examen de siete candidatos, siglo XVII.....	431
[Ap. 5]. Tabla 5. Inventarios, exámenes, tasaciones, cartas y acuerdos, siglos XVI-XVIII.....	433
[Ap. 6]. Ficha 1. Híbrido vihuela de arco-violón, ca. 1650. Monasterio de la Encarnación de Ávila.....	435
[Ap. 7]. Ficha 2. Trompa Marina. ca. 1700. Archivo de la Catedral Vieja de Salamanca.....	437
[Ap. 8]. Ficha 3. Arpa de dos órdenes, Pere Elías, 1704. Museo Provincial de Ávila.....	440
[Ap. 9]. Ficha 4. Guitarra, ca. 1700. Monasterio de la Encarnación de Ávila.....	442
[Ap. 10]. Ficha 5. Violón Gabriel de Murzia, 1709 .....	446
[Ap. 11]. Ficha 6. Violón Domingo Román, 1724 .....	449
[Ap. 12]. Estudio dendrocronológico del violón "Domingo Román" .....	452
[Ap. 13]. Ficha 7. Violín 1/16. Jesús de Monasterio, ca. 1725.....	456
[Ap. 14.]. Tabla 6. Aspectos comparativos. Los violones 1650-1725 .....	459



**[AP. 1]. TABLA 1. SOBRE LAS ORDENANZAS, SIGLOS XVI Y XVII<sup>822</sup>**

ORDENANZAS	REIMP- REED.	INSTRUMENTOS CUERDAS	OBSERVACIONES
Barcelona. Ordenanzas aprobadas Rey Juan I de Aragón, 1393			1393, 42 artículos 1584, mencionados violeros
Ávila, Valladolid, Zaragoza [noticias incompletas]			Zaragoza, unos 30 violeros en el siglo XVI
Sevilla, 1527 BNE, 3910 Universidad de Sevilla. Recopilación leyes (empieza 1515-finaliza 1519)	Reimpresión, 1632. BNE, R. 18442	Laúd, arpa, vihuela de arco y de mano	En la segunda parte: oficios mecánicos y otros No hay ordenanzas de fabricantes de cuerdas Aparece la denominación de oficial y no la de maestro Carpinteros y torneros Linaje cristiano para el oficial
Granada, 1552. BNE, R. 31338 y R. 31528.	Reedición, 1672. BNE, R. 23312.	ídem	“Oficial examinado” o “el “mejor oficial” La madera se compra en la ciudad (no debe haber reventa) Fabricantes de cuerdas: de vihuela, de carnero
Málaga, 1556 [muy generales]	Reeditadas, 1611		No aparece denominación de maestro para el examen, “se ha de hacer con el entallador” No aporta datos precisos sobre los instrumentos

822 Se ha utilizado para su elaboración las publicaciones citadas de Jambou, Bordas, González y Romanillos.

Lisboa, 1572 Arquivo histórico da Câmara Municipal de Lisboa, cod. 35		Viola de seis órdenes de costillas Arpa Cuerdas de viola	"Examinador u oficial". Cuerdas gruesas y delgadas Nombres de violeros
Madrid (1578; se modifican en 1684)  Fabricantes de cuerdas. Madrid, 1679 AHPN. Protocolo nº 10359 de Mateo Yvaizabal, fol. 98-99r. Otra copia se Archivo de Villa, Secretaría 2ª/309/41	Remodelación de 1695 (Larruga, 1787)	Cuerdas de arpa y de guitarra Bordones de bigolones, reforzados, y cuerdas de trompas marinas Otras cuerdas para sombreros	
Valencia, 1599 Archivo de Protocolos de Valencia, Sub-sección. Gremios, caja 639, nº 781 <sup>823</sup>			Carpinteros, guitarreros; y la separación de ellos
Toledo, 1617 Archivo histórico Municipal de Toledo. Caja de Oficios		Una vihuela llana de seis órdenes, un arpa de dos órdenes y un violín tiple	Ningún maestro tiene tienda sin ser examinado Para hacer estos instrumentos se le da seis meses y debe hacer en casa del examinador Tienda abierta todo el año  “(...) que ninguna vihuela que se echara [hiciera] tapa nueva no ha de quedar cosa alguna en la tapa que haya tenido vieja sino sea toda en un pedazo”



**[AP. 2]. TABLA 2. REGISTRO DE VIOLEROS, SIGLOS XVI Y XVII<sup>824</sup>**

VIOLEROS	INSTRUMENTOS-ACTIVIDADES
Violero, vecino de Guadalupe, 1580	Por una guitarra al príncipe de Asturias
Francisco Martínez [repostero de Camas], 1586	Cuerdas, un par de guitarras
Melchor de Ayllón, 1587	“Dos guitarras”
Juan Bautista de Medina, 1605	Vihuelas de arco: aderezos, transporte de arcas, encordar las vihuelas con cuerdas gruesas y delgadas, clavijas
Juan de Carrión, 1611-1622 [algunos documentos en mal estado, difícil lectura y transcripción]	Instrumentos de la capilla: aderezos, arpas y vihuelas con sus arquillos, tiorba, archilaúd, violín, guitarras, cerdas a los arquillos y arquillo de Brasil Docenas de cuerdas (de diferentes grosores) clavijas, puentes Pedazos en la tapa, en las costillas y pegar el suelo
Pablo de Herrera, 1624, 1632, 1633 y 1634 <sup>825</sup>	Encordaduras, encolar y aderezos diferentes instrumentos: violones, guitarra, encordó un tiplecito y la violilla de arco Compuso las clavijas, puente de ébano y unos caracolillos para el tiple mayor, encordé el tiple de ébano Diferentes guitarras: la guitarra del sol, la guitarra de cenefa <sup>826</sup> , la guitarra llana y la guitarra de flores Trastes nuevos Un lazo nuevo con armas y le puso clavijas nuevas y algunos perfiles de ébano y marfil Arreglar las costillas
Manuel de Vega, 1634, 1636-1642, 1642-1645 y 1648- 1654	Guitarras de haya Encordé violín, encordar guitarras Hice un puente de boj Un arquillo de ébano

824 AGP, leg. 5236-10. Además, los estudios de Bordas, Jambou, Romanillos y González (apéndices).

825 En 1634 muere Pablo de Herrera que fue violero de la Real Cámara y Capilla desde 1614. Su función como guitarrero de la casa de la reina e infantes se conoce a través de sus cuentas desde 1623. Fallece en 1634 y le sucede su yerno Manuel de Vega, violero de la reina el 15/XII-1634 y como violero de Cámara el 19/VII/1635. Fallece el 31/VII/1657 y le sucede su sobrino Antonio de Zulueta. Bordas, “La construcción...”, p. 58. La mención de ciertos instrumentos en las cuentas de Manuel de Vega y Pablo de Herrera indica posiblemente que se trate de los mismos ejemplares.

826 Con decoración cíclica.

	Guitarra grande Guitarras con madera de Portugal, ébano y costillas con masilla; y otra con cedro y caoba Diez docenas de cuerdas de Florencia Dos guitarras nuevas de veril y plantilla Encordado de una lira Dos gruesas de cuerdas de Florencia
Marcos Jiménez	Como guitarrero de la reina 1698

**[AP. 3]. TABLA 3. CONTRATOS DE APRENDIZ, SIGLO XVII**

DATOS DEL CONTRATO	MAESTRO
22/2/1682 Duración 7 años Jusepe de la Yguera/ Juan de la Yguera, padre	Francisco Quirino Negrete
22/2/1682 Duración 4 años Pedro de Aguilar Diploma obtenido: 2-12-1685/ Sebastián de Aguilar, padre	Francisco Quirino Negrete
30/3/1685 Duración 6 años Francisco Vázquez Pensado/ Margarita Ruiz madre, Vve de Andrés Vázquez Pensado, notario	Gabriel de Murzia
26/9/1690 Duración 6 años Manuel Correa Contrato anulado el 12/7/1692/ Francisco Correa, padre	Juan García de la Torre

**[AP. 4]. TABLA 4. CARACTERÍSTICAS DE EXAMEN DE SIETE CANDIDATOS, SIGLO XVII**

DATOS DEL EXAMEN/ EXAMINADORES/ TESTIGOS	PRUEBAS ORALES Y PRÁCTICAS
24/3/1680 Francisco Pérez de la Dehesa, 30 años ----- Joseph González, Juan Rodríguez y Francisco López (veedor) ----- Bernardo Fajardo, Manuel Otáñez de Córdoba y Juan Báez	preguntas y repreguntas 1 arpa de dos órdenes 1 vihuela de arco 1 vihuela de 5 órdenes patrones de diferentes instrumentos
29/3/1680 Francisco Quirino, 21 años ----- Joseph González, Juan Rodríguez y Francisco López (veedor) ----- Manuel Otáñez de Córdoba, Juan Báez y Diego Criado	ídem
2/12/1685 Pedro de Aguilar, 25 años ----- Marcos Jiménez, Juan Báez ----- Francisco de Campos, Gabriel de Murcia y José Jiménez	preguntas y repreguntas cortó los patrones de papel y por ellos hizo: 1 vihuela, 1 arpa de dos órdenes y 1 vihuela de arco
17/7/1688 Eugenio de Campos, 16 años ----- Marcos Jiménez, Pedro de Aguilar y Francisco de Campos ----- Juan Velasco, Juan de Salamanca y Domingo de Sierra	muchas preguntas y repreguntas cortó 1 vihuela de bordones, 1 arpa de dos órdenes 1 violilla de arco
27/2/1689 Juan García, 23 años ----- Francisco Quirino y Pedro de Aguilar ----- Juan Rapela, Juan Sánchez de Muerte y Antonio Bueno	ídem trazó y cortó 1 vihuela de bordones, 1 vihuela de arco y 1 arpa de dos órdenes

<p>2/5/1694  Juan López de Ana, 24 años  -----  Pedro de Aguilar, Joseph Jiménez  -----  Antonio de Murcia, Juan de Campuçano,  Miguel de Larrañaga</p>	<p>ídem  trazó y cortó, 1 vihuela de 7 órdenes, 1  vihuela de arco y 1 arpa de 2 órdenes</p>
<p>3/2/1798  Joseph de Balcarcer, 26 años  -----  Marcos Jiménez, Juan de Baezcochea  -----  Francisco García, Miguel de Zevallos  Juan Martín Lozano</p>	<p>ídem  trazó y cortó, 1 vihuela de 5 órdenes y 1  arpa de 2 órdenes</p>

**[AP. 5]. TABLA 5. INVENTARIOS, EXÁMENES, TASACIONES, CARTAS Y ACUERDOS, SIGLOS XVI-XVIII**

LOCALIZACIÓN: AHPM	TIPO DE FUENTE
27 de diciembre de 1578, Prot: 982, f. 1254r	Examen de Juan Rodríguez
16 de marzo de 1584, Prot: 860, ff. 325r-v	Junta de violeros Pedimento de Antonio Duarte, en nombre de los violeros de la Corte, para incluir una nueva cláusula en sus ordenanzas
27 de junio de 1588, Prot: 1238, ff. 530r-v	Tasación de instrumentos musicales que pertenecieron a Andrés de Écija por el violero Francisco Bejarano
17 de agosto de 1588, Prot: 864, ff. 512r-513v	Examen en de violero Pedro Tofiño
3 de julio de 1607, Prot: 24848, f. 594r	Declaración de testigo de Diego Fernández a favor de Juan de Aldaz
3 de julio 1607, Prot: 24848, f. 595r	Licencia de Juan de Aldaz para que tenga tienda pública
2 de diciembre de 1607, Prot: 2726, ff. 587r- 588r	Examen de violero Pablo Herrera
22 de febrero de 1609, Prot: 2728, ff. 58r-59r	Contrato entre Pablo Herrera y su mujer María Freyla
26 de agosto de 1619, Prot: 2737, ff. 623r-v	Declaración de los examinadores del gremio de violeros sobre el examen de Francisco Lipuste
27 de julio de 1622, Prot: 2740, ff. 516r-521v	Testamento otorgado Pablo de Herrera
11 de julio de 1653, Prot: 5351, ff. 2-5	Inventario y tasación de los bienes de Manuel de Argüello tasados por Francisco Méndez y Francisco de la Ano
9 de mayo de 1670, Prot: 11803, ff. 161r-168r	Inventario y tasación de bienes que José González hizo después de fallecer su esposa Isabel de Ortega
16 de junio de 1674, Prot: 11629, ff. 335r-343r	Carta de pago y recibo de dote otorgado por Antonio de Medina maestro violero a favor de Catalina Rodríguez
26 de febrero de 1715, Prot: 15277, ff. 95r-102r	Inventario de Teodosio Dalp aportado en su matrimonio con Josefa Sayz de Medina

23 de marzo de 1717, Prot: 13584, ff. 465r-466v	Carta de examen por los examinadores de violeros de Alexo Jiménez
22 de diciembre de 1717, Prot: 13584, ff. 632r-633v	Carta de examen de Manuel de Campos
14 de enero de 1761, Prot: 17111, ff. 9r-10v	Acuerdos de maestros violeros y guitarreros de Madrid
31 de julio de 1766, Prot: 20341, ff. 88r-95r	Escritura de capital de los bienes que Marcos Antonio González acordó matrimonio con Doña Felipa González
23 de diciembre de 1780, Prot: 18050, ff. 195r-204v	Escritura de capital otorgada a Doña Agustina de Robles a favor de Don Marcos Antonio González

**[AP. 6]. FICHA 1. HÍBRIDO VIHUELA DE ARCO-VIOLÓN<sup>827</sup>, CA.  
1650. MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN DE ÁVILA**

IDENTIFICACIÓN GENERAL	
Objeto	Familia de los violones. Híbrido: vihuela de arco-violón de cinco cuerdas
Autor	Se desconoce
Lugar	Se desconoce
Fecha	Ca. 1700
Etiqueta literal/ otras marcas	No presenta
LOCALIZACIÓN ACTUAL	
Lugar de conservación actual y fecha	Museo del Convento de la Encarnación. Ávila. Exposición pública
Nº de inventario	No tiene
Observaciones	Se conserva posiblemente en el mismo lugar en el que cumplía unas funciones musicales para acompañar pequeñas obras vocales en el Convento
DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL OBJETO	
Materiales	Pino, nogal, lino
Dimensiones	L, 120 cm Anchura máxima, 40 cm Longitud caja, 72 cm
Descripción	La tabla armónica está constituida por tres secciones longitudinales de madera de pino y presenta cuatro orificios geométricos. El mástil está constituido por un bloque de madera El diapasón es corto presenta una longitud anterior a la modernización En el puente aparecen dos marcas a lápiz para señalar la posición de puente No presenta filetes contorneando el instrumento Los aros son más finos que las tapas seccionadas con cuatro piezas independientes La tapa está encolada con cola de animal y reforzada con tiras de lino

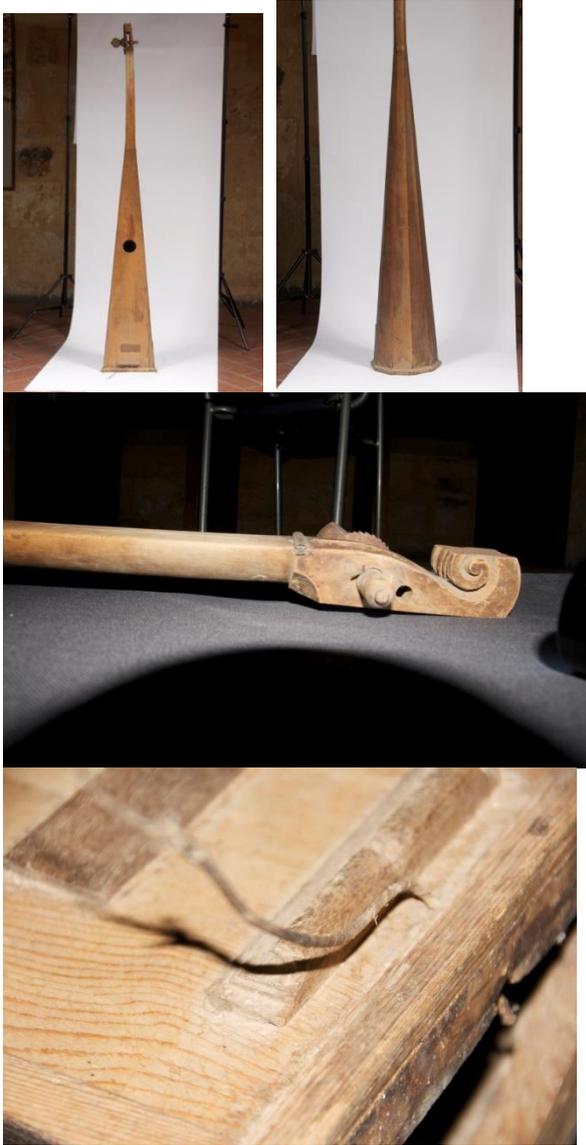
827 Las medidas se incluyen en m, cm y mm por motivos prácticos de medición.

	En el interior carece de alma y de barra armónica
Elementos adscritos al objeto	El arco no se conserva El clavijero presenta cinco agujeros para las clavijas, pero solo se conservan tres originales El puente no es original En la parte inferior extrema conserva el botón y el cordal sujeto a través del aro y clavado en un taco interior
Estado de conservación	En buen estado La parte exterior sufre dos roturas en su proximidad a la juntura con los aros
Observaciones	Se trata de un ejemplar híbrido seguramente español en el que el trabajo del constructor no es especialmente cuidado con una construcción tosca y sencilla En estado original, con un batidor corto característico de instrumentos anteriores a la modernización
DOCUMENTACIÓN	
Historia del objeto	No se conoce
Tasaciones	No se conocen
Documentos históricos relacionados	No se conocen
Bibliografía relativa al objeto	Pérez Arroyo, Rafael: "Una vihuela de arco y un bajón del convento de la Encarnación de Ávila", <i>Revista de Musicología</i> , vol. III, nº 1-2, 1980, pp. 235-257 Martínez, Javier: <i>El arte de los violeros españoles 1350-1650</i> , Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2015, p. 477, n.
CRÉDITOS Y RECONOCIMIENTO	
Fotografías	
Permisos de reproducción	Sí/ © Museo del Convento de la Encarnación de Ávila

## [AP. 7]. FICHA 2. TROMPA MARINA, CA. 1700. ARCHIVO DE LA CATEDRAL VIEJA DE SALAMANCA

IDENTIFICACIÓN GENERAL	
Objeto	Trompa marina
Autor	Se desconoce
Lugar	Se desconoce
Fecha	Ca. 1700
Etiqueta literal/ otras marcas	No presenta
LOCALIZACIÓN ACTUAL	
Lugar de conservación actual y fecha	Expuesta en la Torre de las Campanas; parte de la colección Ieronimus. Catedral Vieja de Salamanca
Nº de inventario	No tiene
Observaciones	Se encuentra expuesta con algunos instrumentos renacentistas de viento
DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL OBJETO	
Materiales	Maderas, pinabete Nogal Encina Árboles frutales Interior, tela Cuerda tripa Rueda metálica
Dimensiones	Altura, 1.82 m Caja, 1.19 m Altura voluta, 4.7 cm Cejilla, 4.3 cm. Grosor rueda central metálica, 4.7 cm Diámetro del oído, dos, 7.2 cm (ext.), 6.7 cm (int.) Cuerda grosor, 2.83 cm; ca. 3mm Rectángulo, 10 cm y 3.8 cm Puente a 3.4 cm de la base. Largo, 13.2 cm, ancho 2.6 cm Base, largo antes del reborde 27cm y el borde 29.5 cm Cada lado de la pirámide, 8.8, 8.5, 8.5, 8.5 y 8.8 cm Barra de refuerzo interior a 16 cm de la base. Está por encima de la placa superior Cuerpo tabla, 10.8 cm cada mitad, cada esquina 2.7 cm

Descripción	<p>Las características morfológicas y elementos constructivos se identifican con un tipo de escuela autóctona que recuerda al trabajo del carpintero</p> <p>La clavija parece no ser la original y presenta un mecanismo más especializado</p> <p>Está formada por dos partes, un cuerpo, y un mástil con el clavijero en el extremo. Es decir, que presenta una caja de resonancia frontal (con un orificio biselado) y un mástil separado</p> <p>El fondo del instrumento se encuentra abierto como se puede comprobar en este caso</p> <p>Tiene una cuerda unida a la caja de resonancia que pasa a un lado del puente dejando el otro que vibre libremente sobre un plano de marfil o cristal situado en la tabla armónica</p> <p>En este instrumento no ha sobrevivido el puente móvil</p> <p>No presenta decoraciones, pero de forma concéntrica tiene círculos a lápiz alrededor del oído</p> <p>La plataforma presenta las tablas unidas por el vértice grosor y duelas que luego se rebajan rematando el contorno del cuerpo</p>
Elementos adscritos al objeto	<p>El Arco no se conserva</p> <p>El clavijero presenta dos perforaciones, una para una clavija grande y otra quizá para ser utilizada como mecanismo de guidón u otras funciones que se desconocen</p> <p>El puente no se conserva</p> <p>El cordal (igual que el batidor) es posible que sea de nogal y se encuentra atado por una cuerda de tripa al botón original</p>
Estado de conservación	<p>En buen estado</p> <p>Se ha realizado una copia de este ejemplar por parte del lutier Fernando Sánchez Contra, 2013</p>
Observaciones	<p>Junto con otro instrumento conservado en el Museu de la Música de Barcelona posiblemente sean los dos únicos ejemplares conservados de construcción española</p>
<b>DOCUMENTACIÓN</b>	
Historia del objeto	<p>El instrumento se encontraba junto a un fragmento de un arpa en una sala del Archivo de la Catedral. Romà Escalas cuando realizó la consolidación del conjunto de viento renacentista la conoció. Parece posible que proceda de un Convento de Monjas de la ciudad</p>
Tasaciones	<p>No se conocen</p>
Documentos históricos relacionados	<p>No se conocen</p>
Bibliografía relativa al objeto	<p>Fonseca, Elsa: "Una trompa marina en la Catedral Vieja de Salamanca", <i>La Catedral de Salamanca. De Fortis a Magna</i>, Salamanca, Diputación de Salamanca, 2014, pp. 2169-2190</p>

<p>Webgrafía</p>	<p>&lt;<a href="http://www.catedralsalamanca.org/musica.htm">http://www.catedralsalamanca.org/musica.htm</a>&gt;</p>
<p>CRÉDITOS Y RECONOCIMIENTO</p>	
<p>Fotografías</p>	 <p>The image block contains three photographs of a wooden instrument. The top row shows two full-body views of the instrument, which has a long, slender, conical body and a cross-shaped head. The bottom row shows two close-up views: the left one shows the head of the instrument with its scroll and pegbox, and the right one shows a detail of the instrument's body, highlighting the wood grain and a small hole.</p>
<p>Permisos de reproducción</p>	<p>Sí/ © Archivo catedral Vieja de Salamanca; y reconstrucción Fernando Sánchez Contra, 2013. © Archivo personal</p>

**[AP. 8]. FICHA 3. ARPA DE DOS ÓRDENES PERE ELÍAS, 1704.  
MUSEO PROVINCIAL DE ÁVILA**

IDENTIFICACIÓN GENERAL	
Objeto	Arpa de dos órdenes
Autor	Pere Elías
Lugar	Barcelona
Fecha	1704
Etiqueta literal/ otras marcas	Pere Elías en./Barcelona/ 1704
LOCALIZACIÓN ACTUAL	
Lugar de conservación actual y fecha	Museo Provincial de Ávila
Nº de inventario	C/ 68/2/590
Observaciones	Se encuentra expuesta en el Museo sin ningún tipo de protección externa o aclimatada
DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL OBJETO	
Materiales	Pino y nogal
Dimensiones	160 /50/ 44 cm
Descripción	Arpa de dos órdenes de un constructor catalán del que se conocen antecedentes familiares Caja con siete costillas de nogal que en el interior se unen La tapa es de pino y tiene seis dibujos geométricos Posee 29 cuerdas diatónicas y 18 cromáticas (Mib a Sib 2)
Elementos adscritos al objeto	El clavijero presenta el número de cuerdas y botoncillos. Clavijas de hierro y columna de nogal
Estado de conservación	Estado regular; presenta pequeñas grietas en la tabla

Observaciones	Se trata de un ejemplar llamativo por la decoración geométrica de la tabla que también se encuentra en el arpa de Domingo Pescador de 1704 y en la vihuela de arco (híbrida); ambos ejemplares en el Monasterio de la Encarnación en Ávila
DOCUMENTACIÓN	
Historia del objeto	Colección Marqués de Benavites
Tasaciones	No se conocen
Documentos históricos relacionados	No se conocen
Bibliografía relativa al objeto	Bordas, Cristina: "Arpa I. España", <i>DMEH</i> (E. Casares dir.), Madrid, 1999, vol. 1, pp. 705-716 "The double harp in Spain from the 16th to the 18th centuries", <i>Early Music</i> , XV, 1987, pp. 148-163

## CRÉDITOS Y RECONOCIMIENTO

Fotografías



Permisos de reproducción

Sí/ © Museo Provincial de Ávila

**[AP. 9]. FICHA 4. GUITARRA, CA. 1700. MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN DE ÁVILA**

## IDENTIFICACIÓN GENERAL

Objeto

Guitarra

Autor

Se desconoce

Lugar	Se desconoce
Fecha	Ca. 1700
Etiqueta literal/ otras marcas	No presenta
LOCALIZACIÓN ACTUAL	
Lugar de conservación actual y fecha	Monasterio de la Encarnación. Ávila. Exposición pública
Nº de inventario	No tiene
Observaciones	Se conserva posiblemente en el mismo lugar en el que cumplía unas funciones musicales
DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL OBJETO	
Materiales	Pino, nogal, lino
Dimensiones	Longitud caja, 46.9 cm Ancho hombros, 22.4 cm Ancho cintura, 18 cm Ancho cadera, 27.7 cm
Descripción	<p>Guitarra de cinco órdenes dobles con tabla armónica de pino Tiene tres piezas de veta irregular y fondo con seis piezas de pino y nogal con un filete central y aros de nogal El violero no pulió lo suficiente porque se observan huellas de la sierra en las tiras de nogal La tapa se decoró con taraceas a base de incrustaciones a media madera con chapa de nogal En la zona entre el puente y el braguero se representa una flor. Apenas dos elementos decorativos Dos filetes de nogal circundan la boca La calidad de la madera del fondo es menor que la de la tapa armónica La tapa y el fondo se encolaron directamente sobre los aros, y no hay contraaros; solo la junta con el fondo presenta tiras de lino No presenta fileteado ni en la tabla ni en los fondos y la boca está decorada con un perímetro de dos filetes sencillos de nogal Parece que presenta restos de una roseta de pergamino en el interior El mástil es de pino, el diapasón y las chapas de la pala son de nogal El mástil tiene un gran bloque de veta ancha sesgada. El zoque es un "pie español" con cortes de sierra Hay huellas de cuatro trastes dobles atados La cabeza es de nogal y su unión con el mástil se resuelve con una junta en forma de flecha</p>

	<p>La cabeza está formada por once agujeros para las clavijas (10) y uno más arriba que pudo albergar otra clavija por las medidas que presenta</p> <p>La cejilla tiene muescas para cinco órdenes dobles</p> <p>Barniz ligero oculto por capas actuales</p> <p>En el fondo, tiras de lino transversales como elementos estructurales internos</p>
Elementos adscritos al objeto	<p>El clavijero con diez clavijas de madera teñida de negro y botones superiores e inferiores de marfil</p> <p>En la parte inferior extrema conserva el botón y el cordal sujeto a través del aro y clavado en un taco interior</p>
Estado de conservación	<p>Presenta carcoma en la tapa y el fondo</p> <p>La tapa está descolada en muchos puntos</p> <p>Los aros tienen refuerzos para recuperar roturas</p>
Observaciones	<p>Se trata de un ejemplar seguramente español en el que el trabajo del constructor es tosco</p> <p>Es posible que el mástil fuera de otro ejemplar y se le adaptó para montarlo a la caja. Incluso la presencia de trastes metálicos queda argumentada en 1619 (con F. Lipuste) Romanillos y Harris, <i>The vihuela...</i>, p. 472</p> <p>Presenta dudas para la interpretación y por tanto sobre la determinación organológica del ejemplar.</p> <p>Se trata de un instrumento común perteneciente a las guitarras y vihuelas llanas. Los 7 trastes actuales son coincidentes con el tiro actual</p>
<b>DOCUMENTACIÓN</b>	
Historia del objeto	No se conoce
Tasaciones	No se conocen
Documentos históricos relacionados	No se conocen
Bibliografía relativa al objeto	<p>Bosser, Jaume: "¿Guitarra? Del convento de la Encarnación de Ávila", <i>Hispanica Lira</i>, nº 10, 2009, pp. 24-31</p> <p>Martínez, Javier: <i>El arte de los violeros españoles 1350-1650</i>, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2015, p. 477, n.</p>

CRÉDITOS Y RECONOCIMIENTO

Fotografías



Permisos de reproducción

Sí/ © Museo del Convento de la Encarnación de Ávila

## [AP. 10]. FICHA 5. VIOLÓN GABRIEL DE MURZIA, 1709

IDENTIFICACIÓN GENERAL	
Objeto	Violón
Autor	Murzia, Gabriel
Lugar	Madrid
Fecha	1709
Etiqueta literal/ otras marcas	Gabriel de Murzia me /Fecit A°. 1709
LOCALIZACIÓN ACTUAL	
Lugar de conservación actual y fecha	Madrid, Museo del Traje
Nº de inventario	Nº Inv. 5.39835
Observaciones	En la actualidad varios miembros de la GLAE están haciendo una copia de este. Se han realizado investigaciones sobre las técnicas constructivas
DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL OBJETO	
Materiales	Maderas: sicomoro, pino
Dimensiones	Longitud caja, 79.5 cm TA. Anch. Sup, 35.5 cm. Anch. Cen., 25 cm. Anch. Inf, 45 cm
Descripción	<p>Se trata de un violón, instrumento autóctono de apariencia tosca pero proporcionada</p> <p>La tapa armónica es de pino de veta ancha y se encuentra ovalada. Está formada por 9 fragmentos con efes muy bien talladas. Presenta un contorno (a modo de fileteado) con incisiones en negro alrededor del instrumento. El mástil lleva un diapasón de madera teñido de color oscuro y los aros están incrustados en el zoque (parte interior del mango, lengua del zoque), es decir, la construcción, en un solo bloque de madera, del clavijero, mástil y el taco</p> <p>El fondo está hecho en cuatro piezas</p> <p>Los aros, el fondo y la cabeza son de madera de sicomoro.</p> <p>En el interior, las tapas y los fondos encolados en tela, sin refuerzos en los contraaros, y la barra armónica está tallada de la propia tabla</p>
Elementos adscritos al objeto	El puente, las clavijas y el cordal no se conservan, pero sí el botón

Estado de conservación	<p>En buen estado</p> <p>Conserva alguna reparación antigua</p> <p>En estado original, “no sufrió modernización” y apenas conserva barniz original. Solo apreciable en pequeñas zonas de los aros y de la tapa del fondo</p> <p>Se realizó una consolidación del instrumento por parte de Rafael Melenchón en 1992 y posteriormente en el taller la Casa Parramón en 1996</p>
Observaciones	Es el instrumento de arco de la familia de los violones más antiguo conservado de la violería española
DOCUMENTACIÓN	
Historia del objeto	<p>Se conoce su entrada en el Museo en 1935 y Cristina Bordas recoge de una ficha antigua su procedencia de Cantalapiedra, Salamanca. Este violero de la Real Capilla era sobrino de Juan Hidalgo y fue guitarrero de la casa de la reina desde 1682 hasta 1717. Es posible que tuviera relación con otros Murzia como Antonio de Murcia (guitarrero de la casa de la Reina desde 1704) y Santiago de Murcia. Fue examinador del gremio de violeros a finales del siglo XVII</p>
Tasaciones	No constan
Documentos históricos relacionados	AGP, Expedientes personales, C <sup>a</sup> 731/732
Bibliografía relativa al objeto	<p>Bordas, Cristina: “Instrumentos musicales de los siglos XVII y XVIII en el Museo del Pueblo Español de Madrid”, <i>Revista de Musicología</i>, VII, 2, 1984, pp. 301-333.</p> <p><i>Instrumentos musicales en colecciones españolas</i>, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM ICCMU, 1999 y 2001, vol. I, p. 178.</p> <p>Jambou, Louis : “La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle”, <i>Revista de Musicología</i>, IX, 2, 1986, pp. 427-452</p> <p>Ramón, Pinto: <i>Els nostres luthiers, Escultors del so</i>, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1996</p> <p>Vázquez, Elena: “Violoncello, 1709” (Modelo del mes), octubre, 2011</p>

## CRÉDITOS Y RECONOCIMIENTO

Fotografías

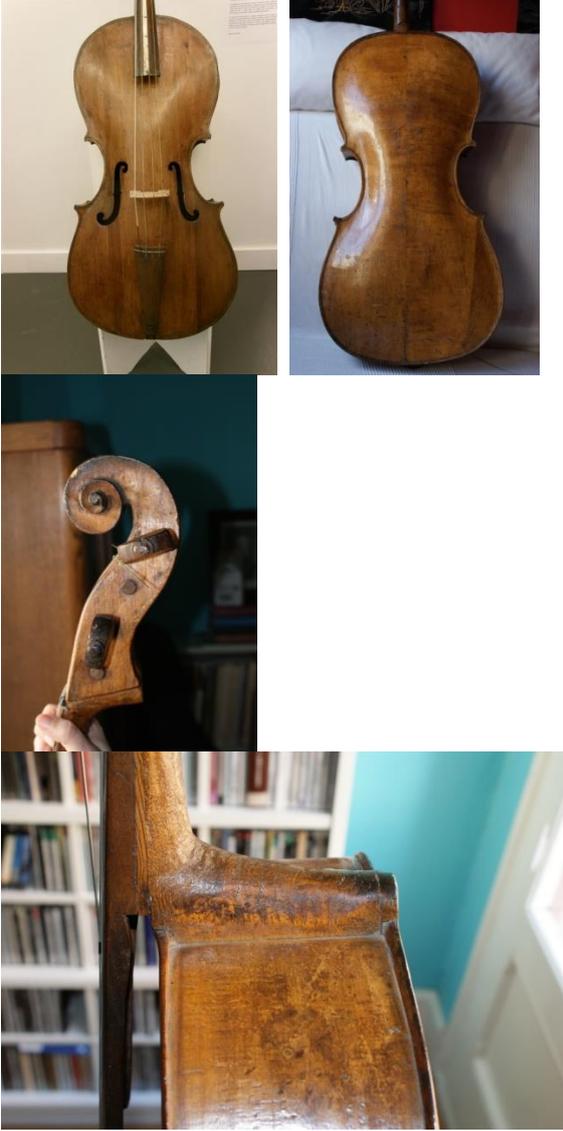
Permisos de  
reproducción

Sí/ © Museo del Traje, Madrid

**[AP. 11]. FICHA 6. VIOLÓN DOMINGO ROMÁN, 1724**

IDENTIFICACIÓN GENERAL	
Objeto	Violón
Autor	Román, Domingo
Lugar	Valladolid
Fecha	1724
Etiqueta literal/ otras marcas	Domingo Román, en Valladolid, 1724 8[?]
LOCALIZACIÓN ACTUAL	
Lugar de conservación actual y fecha	Zaragoza, 2015, colección privada
Nº de inventario	No dispone
Observaciones	Se ha utilizado en grabaciones acompañando música vocal del siglo XVII por su sonido resultante. Discografía Alfa. Grupo Músicos de Su Alteza
DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL OBJETO	
Materiales	Maderas, pinabete, chopo, álamo, pino, arce, roble y nogal Lino o cáñamo Tripa Hueso Barniz original
Dimensiones	L. caja, 76 cm TA. Anch. Sup., 35 cm. Anch. Cen., 22 cm. Anch. inf., 42 cm
Descripción	Violón con elementos autóctonos e italianos La tapa armónica está formada por cuatro piezas de pinabete y tiene una bóveda bastante elevada Las efes son muy abiertas y no son simétricas Se le ha realizado un arreglo moderno posiblemente del siglo XIX La tapa trasera puede ser de chopo y está formada por tres piezas irregulares El mástil tiene un batidor original (de nogal macizo) que en forma longitudinal lleva una serie de placas de hueso a modo de taraceas Voluta con sentido geométrico, varias piezas El zoque está hecho todo de una pieza junto con el clavijero, el mango y el taco interno

	<p>Los aros se insertan en dos ranuras abiertas en los laterales de este. Entre el mástil y el batidor hay una cuña de pino.</p> <p>Los aros son de arce de muy buena calidad</p> <p>Las esquinas son bastante puntiagudas y en el hombro superior derecho hay una abertura cerrada con dos tacos.</p> <p>Los filetes están destacados con una especie de muescas teñidas de negro que los imitan</p> <p>Como decoración, presenta dos círculos concéntricos grabados</p> <p>En su interior las esquinas están cerradas con tiras de lino y no tienen tacos de refuerzo. La barra armónica interna en forma de medialuna se encuentra tallada en la misma pieza de la tapa</p>
Elementos adscritos al objeto	<p>El arco no se conserva</p> <p>El clavijero presenta cuatro perforaciones originales con varias clavijas de distintas maderas</p> <p>El puente no es original pero la tapa presenta varias marcas</p> <p>El cordal (igual que el batidor) es de nogal y tiene un filete de hueso o marfil donde apoyan las cuerdas</p> <p>Está atado por una cuerda de tripa a un botón de nogal insertado en la junta de las dos piezas inferiores de los aros</p> <p>La cuerda de tripa que une el cordal al botón apoya sobre una pieza triangular de nogal</p>
Estado de conservación	<p>En buen estado</p> <p>En el último examen se limpió el cuerpo de la caja, se le pegaron algunas piezas y pequeñas aberturas. Se aplicó una especie de goma laca (barniz ligero) sobre la trasera, los aros y el mástil. No se ha necesitado abrir el instrumento para su puesta a punto, acción más adecuada para preservarlo</p>
Observaciones	<p>No se encuentra “reglado” en cuanto a las medidas actuales de un violoncello, esto implica dificultades en la interpretación a partir de la cuarta posición por su estado original</p>
DOCUMENTACIÓN	
Historia del objeto	<p>Las primeras noticias las aporta Cristina Bordas. El instrumento pertenecía a una familia de Bilbao hasta que lo adquirió un músico particular</p>
Tasaciones	<p>No se facilitan</p>
Documentos históricos relacionados	<p><i>Domingo Román</i> [en línea], Ministerio de educación, cultura y deporte [consulta el 19-VI- 2016]. Disponible en: &lt;<a href="http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController">http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController</a>&gt;</p>
Bibliografía relativa al objeto	<p>Bordas, Cristina: “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”, <i>La música en España en el siglo XVIII</i> (J. M. Leza ed.), Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217</p>

	<p>Reula, Pedro: "El violón de Domingo Román (1724)", <i>Anuario musical</i>, nº 64, 2009, pp. 169-190</p>
<p>CRÉDITOS Y RECONOCIMIENTO</p>	
<p>Fotografías</p>	
<p>Permisos de reproducción</p>	<p>Sí/ © Colección privada</p>

## [AP. 12]. ESTUDIO DENDROCRONOLÓGICO DEL VIOLÓN "DOMINGO ROMÁN"<sup>828</sup>



La tapa del instrumento está realizada mediante cuatro piezas de madera de conífera muy probablemente de los géneros *Abies* o *Picea* unidas en sentido longitudinal.

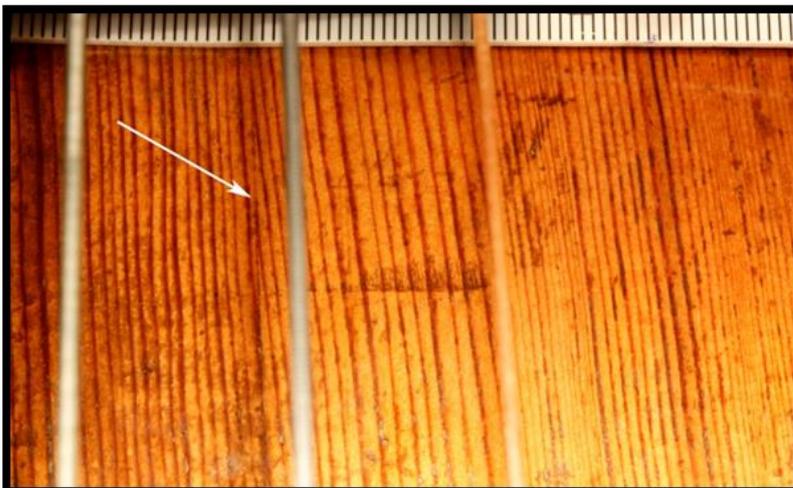
Imagen frontal del instrumento. Se han marcado las cuatro tablas que lo componen; en cada una de ellas las flechas indican el sentido del crecimiento del árbol.

Medidas de las tablas:

	MÁXIMO (ZONA INFERIOR)	MÍNIMO (ZONA SUPERIOR)
Tabla I	10.8 cm	7.4 cm
Tabla II	10.6 cm	10.3 cm
Tabla III	10.6 cm	10.4 cm
Tabla IV	10.6 cm (IVb)	7.4 cm

- En todos los casos se trata de cortes radiales, es decir, extraídos del tronco siguiendo la dirección de los radios de la circunferencia del tronco.
- Las tablas II y III, las centrales, proceden de un mismo árbol y se encuentran orientadas en ambos casos con los anillos más externos hacia el interior del instrumento, de forma simétrica (construcción “en espejo”).
- Del mismo modo, las tablas I y IV también proceden de un mismo árbol (distinto al anterior).
- La pieza inferior derecha (IVb) no corresponde al mismo árbol que la parte superior (IV). Muy posiblemente se trata de una reposición no original.
- En la tabla III existe un nudo en la parte superior junto a la unión de la tabla IV, en la zona de anillos más internos. Su presencia produce una lógica deformación de los anillos en esta zona.
- Las medidas dendrocronológicas se realizaron sobre macrofotografías obtenidas de la cara frontal del instrumento. Las tomas parciales se han combinado en una imagen general de cada tabla y sobre ella se midieron los anillos de crecimiento de la madera utilizando el software específico OSM (SCIEM).

Detalle de los anillos de crecimiento en la tabla III. Se ha señalado con una flecha la unión con la tabla contigua (tabla II), en el centro.



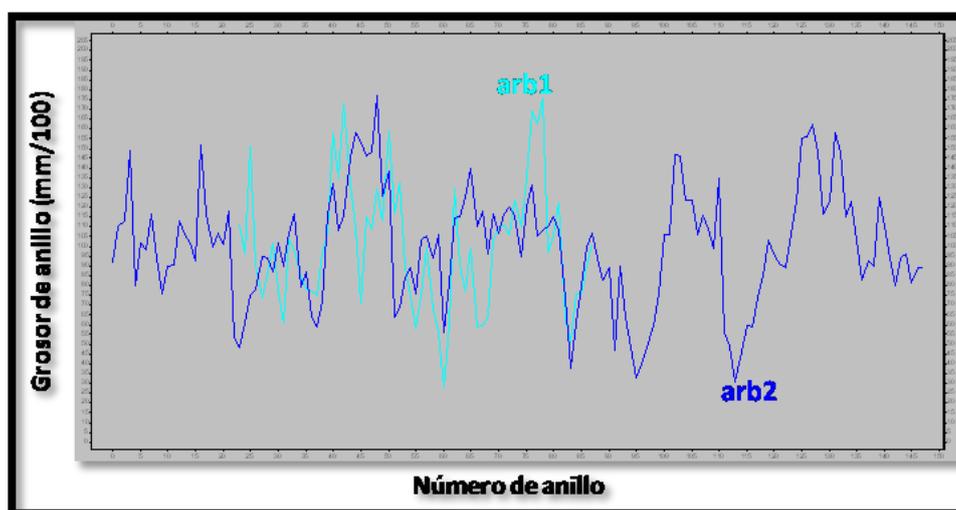
- Se realizaron cinco series de fotos de cada tabla a

distinta altura, con el objetivo de replicar las medidas y obtener valores medios para el análisis.

- La curvatura propia de la morfología del instrumento ha provocado que los anillos de crecimiento se observen ligeramente deformados en las imágenes, de forma que los externos parecen ser más anchos por encontrarse más cerca del objetivo de la cámara.

**Posibles dataciones del violón** (teniendo en cuenta que en la etiqueta pone como fecha de construcción **1724**):

- Las secuencias de crecimiento medidas y estandarizadas presentan:
  - arb1: 65 anillos y arb2: 148 anillos
- Sincronizan entre sí (al 100% de superposición) con una intercorrelación de 0.511 (ver figura).



Se ha elaborado una cronología regional de *Picea* de los Alpes (con 8 cronologías italianas y suizas) para el periodo 1537-2011.

También se ha elaborado una cronología regional de *Abies* de los Pirineos españoles para el periodo **1578-2000**.

Ambas cronologías se han empleado en las pruebas de sincronización con la secuencia del violón, pero solo sincroniza con cierta significación, pero escasa fiabilidad con los abetos del Pirineo en el periodo **1561-1708** (intercorrelación de **0.251**).

Según estos resultados es probable que el violón se construyera posteriormente a **1708**.

**[AP. 13]. FICHA 7. VIOLÍN 1/16. JESÚS DE MONASTERIO, CA.  
1725**

IDENTIFICACIÓN GENERAL	
Objeto	Violín 1/16
Autor	Se desconoce
Lugar	Se desconoce
Fecha	Ca. 1725
Etiqueta literal/ otras marcas	No presenta
LOCALIZACIÓN ACTUAL	
Lugar de conservación actual y fecha	Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid Víctor Espinós
Nº de inventario	R.5
Observaciones	Ha sido evaluado en las últimas jornadas de <i>Instrumenta III</i> , Madrid, 2014
DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL OBJETO	
Materiales	Pino, arce y roble Tripa y metal Hueso
Dimensiones	L. caja, 23.8 cm TA. An. Sup, 11 cm. Anch. Cen, 8 cm. Anch. Inf, 13.5 cm
Descripción	Violín de construcción autóctona; anónimo, pero alguien con formación de violero El violín tiene una TA entera de pino de veta ancha con doble fileteado dibujado en negro y efes simétricas La caja es de arce y los aros cuesta identificar la madera El batidor de nogal (y se encuentra desgastado en las primeras posiciones del instrumento seguramente por su uso) Tiene una cuña de pino entre el batidor y el mango En el interior el zoque está encajado como las técnicas constructivas de la guitarra y otros instrumentos de arco españoles La barra armónica está tallada de la misma madera que la tabla armónica

Elementos adscritos al objeto	El arco no se conserva El clavijero presenta cuatro perforaciones con varias clavijas originales decorativas que rematan en hueso. El puente no es original El cordal (igual que el batidor) es posible que sea de nogal y se encuentra atado por una cuerda de tripa al botón original
Estado de conservación	En buen estado
Observaciones	Se trata del único ejemplar posiblemente español que conocemos de medidas muy reducidas el estudio del violín de un niño En estado original, pero con un batidor largo característico de los instrumentos de la 2ª mitad del siglo XVIII
DOCUMENTACIÓN	
Historia del objeto	En el registro de entrada de la Biblioteca consta como el primer violín de Jesús de Monasterio (1836-1903) puesto que fue donado por su familia En comunicación personal, los responsables del museo nos informan que en 1940 una descendiente de la familia donó este instrumento junto con algunas partituras
Tasaciones	No se conocen
Documentos históricos relacionados	No se conocen
Bibliografía relativa al objeto	Bordas, Cristina: <i>Instrumentos musicales en colecciones españolas</i> , Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM/ ICCMU, vol. II, 1999 y 2001, p. 158

## CRÉDITOS Y RECONOCIMIENTO

Fotografías



Permisos de reproducción

Sí/ © Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid  
Víctor Espinós.

**[AP. 14.]. TABLA 6. ASPECTOS COMPARATIVOS. LOS VIOLONES 1650-1725**

INSTRUMENTOS	VIHUELA-VIOLÓN EJEMPLAR HÍBRIDO	VIOLÓN GABRIEL DE MURZIA EJEMPLAR VIOLÓN ORIGINAL	VIOLÓN DOMINGO ROMÁN EJEMPLAR VIOLÓN
Medidas	Longitud caja, 72 cm	Longitud caja, 79.5 cm	Longitud caja, 76-77 cm
Modernización	NO	NO	NO
Clavijero y voluta	Tres clavijas originales Voluta tosca	Voluta	Voluta con perspectiva geométrica
Mástil y diapasón	Un solo bloque	Técnica del zoque en una sola pieza	Técnica del zoque en una sola pieza Mango con cuña (igual que el violín 1/16; J. de Monasterio)
Tapas	Veta ancha, no permite dendrocronología  ----- Tapa armónica, tres piezas Tapa trasera dos piezas No presenta filetes	Veta ancha, no permite dendrocronología  ----- Tapa armónica de pino (nueve fragmentos) y fondo de sicomoro (cuatro piezas) en la tapa trasera	Veta normal y nº de anillos; permite estudio dendrocronológico  ----- Tapa armónica cuatro piezas pinabete y tapa trasera (¿chopo?) con tres piezas Los filetes están destacados con una especie de muescas teñidas de negro que los imitan
Orificios	Formas geométricas	Efes talladas modelo Stradivari	Efes abiertas y asimétricas
Diapasón	Corto original	Corto original	Corto original, taraceas

Cordal	Original, sencillo La parte inferior extrema conserva el botón y el cordal sujeto a través del aro y clavado en un taco interior	No tiene original	Original, sencillo El cordal (igual que el batidor) es de nogal y tiene un filete de hueso o marfil donde apoyan las cuerdas
Interior	Carece de barra y alma armónica Tiras de lienzo y cola de animal	Tiras de lienzo. Barra armónica tallada de la propia tabla	Tiras de lienzo La barra armónica interna en forma de medialuna se encuentra tallada en la misma pieza de la tapa

## CAP. 2. TALLER DE CONTRERAS.

[Ap. 15]. Tabla 1. Medidas de violines, violas y violoncellos Stradivari. Madrid siglo XVIII .....	462
[Ap. 16]. Transcripción de las fuentes. José Contreras, "El Granadino" y José Melitón Contreras entre 1775-1785 .....	464
[Ap. 16.1]. José Contreras "El Granadino", cuerdas y encerados, 1775 .....	464
[Ap. 16.2]. José Melitón Contreras, construcción de un violín, 1775.....	464
[Ap. 16.3]. José Melitón Contreras, construcción de arcos, 1777.....	465
[Ap. 16.4]. José Melitón Contreras, construcción de arcos, 1777.....	465
[Ap. 16.5]. José Melitón Contreras, compra de madera de serpentino, 1777	465
[Ap. 16.6]. José Contreras, Ayuda de costa, 1777 .....	465
[Ap. 16.7]. José Melitón Contreras, compra palo de serpentino, 1777 .....	466
[Ap. 16.8]. José Melitón Contreras, construcción de arcos, composturas y bordones, 1778.....	466
[Ap. 16.9]. José Melitón Contreras, composturas y construcción de arcos nuevos, 1779 .....	467
[Ap. 16.10]. José Melitón Contreras, materiales para barnices, 1779.....	467
[Ap. 16.11]. José Melitón Contreras, componer un violón Stradivari, 1785 ..	467
[Ap. 16.12]. José Melitón Contreras, componer otro violón Stradivari, 1785	468

**[AP. 15]. TABLA 1. MEDIDAS DE VIOLINES, VIOLAS Y VIOLONCELLOS STRADIVARI. MADRID SIGLO XVIII**

VIOLINES:

THE OISTRAKH, 1671	THE SELLIÈRE, 1672-92	CARDINAL GARCÍA DE CÁDIZ. IRISH, BURGUNDY, ST. SEBASTIEN MAASKOFF, 1694	THE LE BRUN, 1712	BERTHIER FRANZ VON VECSEY, 1716	THE ALBA, HERZOG, CORONATION, 1719
351 mm	356 mm	362 mm	355 mm	356 mm	356 mm
158 mm	161 mm	160 mm	161 mm	167.5 mm	166 mm
110 mm	X	108 mm	111 mm	110 mm	X
195 mm	201 mm	200 mm	205 mm	207 mm	206 mm
THE COUNT DE VILLARES, 1720	SPARTELLO, GOBERNADOR GENERAL DE CÁDIZ, 1723	THE PERKIN, 1728	THE DUKE OF ALCANTARA, 1732 (1721)	THE ROUSSY, 1736	
X	X	356.5 mm	356 mm	X	
X	X	167 mm	169 mm	X	
X	X	109.5 mm	113 mm	X	
X	X	207.5 mm	208 mm	X	

## VIOLONCELLOS:

STAINER, THE HÄMERLE, 1665	THE BASS OF SPAIN, ADAM, 1713	THE BATTA, 1714	THE PIATTI, RED CELLO, 1720	THE HAUSMAN, 1724	THE CHEVILLARD, c. 1725
758 mm	756 mm	756 mm	759 mm	758 mm	758 mm
341 mm	340 mm	346 mm	346 mm	340 mm	343 mm
235 mm	227.5 mm	X	X	228 mm	239 mm
443 mm	435 mm	441 mm	438 mm	436 mm	436 mm

## VIOLA:

THE MACDONALD, c. 1719
411 mm
186 mm
243 mm

**[AP. 16]. TRANSCRIPCIÓN DE LAS FUENTES. JOSÉ CONTRERAS, “EL GRANADINO” Y JOSÉ MELITÓN CONTRERAS ENTRE 1775-1785<sup>829</sup>**

[CARLOS IV, REINADOS, PRÍNCIPE, LEG. 20]

[AP. 16.1]. JOSÉ CONTRERAS “EL GRANADINO”, CUERDAS Y ENCERDADOS, 1775

Cuenta de lo que acabado para/ el Serenísimo Príncipe de Astu-/ rias de orden de Don/ Cayetano Brunetti/ de seis puentes...24/ De dos arcos compuestos con cerdas/ nuevas...12/ De tres entorchados...10/ Todo treinta y cuatro r[eales] v[ellón]/...46

José de Contreras [Rúbrica firma]/ Pagados a Lepe para dárselos a Brunetti/ [1775]

[AP. 16.2]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, CONSTRUCCIÓN DE UN VIOLÍN, 1775

Recibí 16 doblones/ de oro cabales que la piedad del Príncipe N[uestro] S[eñor] se ha/ servido libramme de/ ayuda de costa por/ un violín hecho/ de mi mano q[ue] he presentado a su Alteza Real y pa-/ ra q[ue] conste lo fir/ mo Madrid y Marzo 28 de 75/ J[osé] Contreras [Rúbrica firma]<sup>830</sup>.

Ser[enísimo] Señor/D[o]n José Contreras natural y vecino de M[adri]d P[uesto]A [a] L[os] R[eales] P[ies] de V[uestra] A[lteza] con todo rendim[ien]to dice tuvo el honor de poner AL[os] P[ies] de V[uestra] A[lteza] un violín hecho de su mano e ingenio por lo que/ a V[uestra] A[lteza] suplica se digne nombrarle por/ maestro de sus violines mandando al/ mismo tiempo, por un acto de su piedad/ se le dé una ayuda de costa, para la com- / pra de maderas las que por falta de/ medios no puede comprar para

829 Las fuentes que se incluyen sobre Contreras y Assensio (hasta 1785) forman parte de los inicios de la investigación sobre este tema. Cuando se localizaron en AGP se encontraban ordenadas sin la concreción de cajas y expedientes en AGP (consúltese el legajo completo). Estas fuentes se encuentran en un CD junto a la publicación realizada Fonseca, “Composturas y otros encargos...”, pp. 42-57.

830 A partir de esta cuenta son de José Melitón Contreras.

seguir/ en su trabajo, y experimentos: gracia/ que el suplicante espera recibir de las piedades de V[uestra] A[lteza]

[CARLOS IV, REINADOS, PRÍNCIPE, LEG. 22]

[AP. 16.3]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, CONSTRUCCIÓN DE ARCOS, 1777

Cuenta de la obra que yo José Contreras tengo/ ejecutada para los violines del Prín-/cipe N[uest]ro S[eñ]or/

Cuatro arcos de serpentino a-/ canalados a cinco pesos cada uno...300 r[eales]/ Un cordal para un violín...012/ Dos cajas para meter los arcos/y remitirlos al Escorial...012/ ...324/ Recibí p[a]ra entregar a mi yerno la canti-/dad de la suma de este papel el Pardo / y e[ner]o 20 de 1777/ Diego Villalobos [Rúbrica firma]

[AP. 16.4]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, CONSTRUCCIÓN DE ARCOS, 1777

Digo yo José Contreras q[u]e de orden de/ D[o]n Cayetano/ Brunetti he hecho la obra sig[uien]te p[ar]a el Príncipe N[uestro]S[eñ]or/ Seis arcos nuevos q[u]e imp[or]tan...450r[eales]/ De componer dos violines una viola y dos arcos...520 r/ ...970/ Cuya cantidad he recibido del señor/ Don José[f] Bielgol Madrid y julio 27 de 77/ José Contreras [Rúbrica firma]

[AP. 16.5]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, COMPRA DE MADERA DE SERPENTINO, 1777

Recibí de D[o]n Diego Rostriaga novecientos y trein-/ ta reales importe de sesenta y dos libras de madera/ serpentino y para que conste lo firmo Madrid/ y ag[os]to 19 de 1777/José Contreras [Rúbrica firma]

[AP. 16.6]. JOSÉ CONTRERAS, AYUDA DE COSTA, 1777

Don José Contreras El Granadino/ Se[renísi]rmo Señor/ Don José Contreras, el Granadino P[uesto] A[a] S[us] R[eales] P[ies]/ de S[u] A[lteza] con el respeto debido, dice que hallán/ dose enfermo muchos tiempos ha y con dilatada/ familia de hijos y mujer este por mis malos/ no puede trabajar en las obras que se ha/ de encargar de hacer violines, composturas/ y arcos, si no los de V[uestra] A[lteza] y estos con muchísimo/ trabajo y hallándose atrasado de bienes/ a causa de tan dilatados tiempos como/ padeciendo por

tanto se acoge a la/ piedad de V[uestra] A[lteza]/ Sup[li]ca a V[uestra] A[lteza] indebidamente y por un efecto de su/ notoria piedad y con miseria se digne concederle/ Ayuda de costa de las muchas que V[uestra]A[lteza] reparte a/ semejantes sujetos que le sirven y pobres en lo que/ recibirá especial gracia y m[e]r[e]d de V[uestra]A[lteza] así lo espera/ de la muy sabida con sabida demencia de V[uestra] A[lteza]R[ea]l/ Madrid y agosto de 1777/ José Contreras [Rúbrica firma]

[AP. 16.7]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, COMPRA PALO DE SERPENTINO,  
1777

Recibí de S[eñor] D[on] Ant[oni]o Salas la cantidad/ de doscientos noventa y siete r[eales] de v[ellón]/ importe de un palo de serpentino que ha pesado 13/ libras y media a 22 r[eales] cada libra importa...297/ Más seis arcos que sean hecho para el/ Príncipe N[uestro] S[eñor] a 75 cada uno importan...450/ y por la verdad lo firmo M[adri]d y diciembre/ 21 de 77/ José Contreras [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, PRÍNCIPE, LEG. 7]

[AP. 16.8]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, CONSTRUCCIÓN DE ARCOS,  
COMPOSTURAS Y BORDONES, 1778

Cuenta de la obra hecha de orden de D[on] Cayetano Brunetti para el Príncipe/ N[uestro] S[eñor]/ Primeramente doce arcos de vio-/ lín cada uno 75 r[eales]...900/ Más de componer dos violines...240/ Más siete bordones de viola...084/ Mas cuatro puentes de violín...016/ Más cuatro bordones de viola...048/ Mas seis bordones de violón...120/ Más veinte bordones de violín...080/...1.488/ José Contreras [Rúbrica firma]/ Certifico ser cierto todo lo que expone esta cuenta/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]/S[an] Lor[enz]o 2 de sept[iemb]re 1778

[CARLOS IV, REINADOS, PRÍNCIPE, LEG. 24.2]

[AP. 16.9]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, COMPOSTURAS Y CONSTRUCCIÓN  
DE ARCOS NUEVOS, 1779

Cuenta de la obra hecha para el/ Príncipe N[uestro] S[eñor] de orden de  
D[on] Caye-[tano Brunetti/ De componer cuatro/ violines y un violón...480/  
De once arcos nue-/ vos cada uno a 75 r...825/ ...1.305/José Contreras  
[Rúbrica firma]/ Mad[ri]d y marzo 3 de 79/ Es cierto lo que arriba expresa/  
Cayetano Brunetti

[AP. 16.10]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, MATERIALES PARA BARNICES,  
1779

Cuenta de lo q[ue] se ha gastado de/ orden del Príncipe N[uestro] S[eñor]/  
Primeramen[te] catorce tapas de/ violín a 15 r[eale]s cada una...280/ Más un  
palo azofaifo...120/ Más una libra de goma laca para barnices...042/ Más una  
onza de azafrán...008/ Más 22 pinceles...020/ Más una libra de piedra  
pómez...002/ Más cuatro onzas de tripal...004/ Más cuatro onzas de Sangre  
de Dragón...016/ ...422/ [1779]

[CARLOS IV, REINADOS, PRÍNCIPE, LEG. 34]

[AP. 16.11]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, COMPONER UN VIOLÓN  
STRADIVARI, 1785

Cuenta de una obra hecha de orden / del Príncipe Nuestro Señor/  
Primeramente, componer/ el violón Stradivari...280/ Más de hacer dos  
arcos/ nuevos para otro violón...240/... 520r/ José Contreras [Rúbrica  
firma]/y 5 de e[ner]o de 85/ Es cierto la cuenta que arriba expresa/ Cayetano  
Brunetti/ [Rúbrica firma]

[AP. 16.12]. JOSÉ MELITÓN CONTRERAS, COMPONER OTRO VIOLÓN

STRADIVARI, 1785

Cuenta de una obra hecha de orden/ del Príncipe N[uestro] S[eñor]/  
Primeramente, de componer/ el violón de Stradivari, ha-/berle reparado  
con piezas/ la tapa, interiores, clavijas/ nuevas...840/ Más dos arcos de  
violón...340/ Más de un calesín para/ conducir otro violón del sitio del  
pardo...024/ ...1.204/ Cuya cantidad recibí de D[o]n Celedonio Rostriaga y  
por ser verdad lo fir-/ mo/ Madrid, y febrero de 1785/ José Contreras  
[Rúbrica firma]

## **CAP. 3. VERSIÓN EN ESPAÑOL SOBRE EL MÉTODO PARA CONSTRUIR VIOLINES DE ANTONIO BAGATELLA, CA. 1782.**

**[AP. 17]. REGLA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL VIOLÍN, VIOLA,  
VIOLONCELLO Y CONTRABAJO DEL SEÑOR ANTONIO  
BAGATELLA, 1782.....473**

Manuscrito original y signatura: Padova, Archivio dell' Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova, busta VIII, 335 (=v.s.\* 55, v.s.G. B. 6 N. 78)<sup>831</sup>.

Lugar y fecha de edición: Padua, 1782

Edición Moderna: L. F. Edizioni, Stampa 2008.

Prefacio Moderno: Sauro Malagoli y Lorenzo Frignani

Traducción y versión en español: Copyright Elsa Fonseca Sánchez-Jara<sup>832</sup>

831 Erika Cardinale, Biblioteca Limentani, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova.

832 Colaboración Silvia Gatto Departamento de italiano. Escuela Oficial de Idiomas de Salamanca 2013-14.



# REGLA PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL VIOLÍN, VIOLA, VIOLONCELLO Y CONTRABAJO DEL SEÑOR ANTONIO BAGATELLA

MANUSCRITO E IMPRENTA CON PREFACIO CRÍTICO Y  
ACTUAL HECHA POR SAURO MALAGOLI Y LORENZO  
FRIGNANI

## PREFACIO AL LIBRO DE BAGATELLA MANUSCRITO

Antonio Bagatella en su tiempo:

Como todo el mundo sabe, la obra de Antonio Bagatella fue la primera, conocida en Italia, en la que venían dadas precisas indicaciones sobre cómo construir los instrumentos de arco en base a método científico y geométrico.

Él escribe como, después de años de estudio, ha llegado a comprender la lógica que los Amati utilizaban en la construcción de sus instrumentos y nos lo explica con un método de relaciones entre las diferentes medidas de la caja, con una obra que en aquella época fue valorada también por la autoridad de Tartini.

Está claro que un método no es la receta aúrea, no es el secreto, no es el método absoluto para proceder; aunque proponga una sabia doctrina y el triunfo de la genialidad, porque las reglas no son el arte...

## EXISTEN MÁS EDICIONES Y TEXTOS ITALIANOS DIFERENTES

### ADEMÁS DEL MANUSCRITO DE 1782

Cuando encontramos la fotocopia del manuscrito de 1782 de Antonio Bagatella, gracias al maestro lutier Roberto Regazzi de Bolonia (el cual va nuestro sincero agradecimiento) que describe su método de construcción de los instrumentos de arco, que además tiene añadidos documentos de

académicos del tiempo, nos ha surgido de repente la curiosidad de confrontar el contenido con las dos versiones del manuscrito que ya disponemos: una la 1ª edición de 1786, encontrada en la Biblioteca Estense de Módena y, con presentación y comentarios de profesores y académicos de la época y otra (la 4ª edición cuyo año de publicación no está impreso en el libro) publicada por Guglielmo Zanibon en Padua.

Hemos continuado las investigaciones y hemos llegado a establecer la secuencia de las ediciones italianas.

La 1ª edición<sup>833</sup>: versión de 1786, publicada por la Academia de la Ciencias, letras y artes de Padua encontrada en la Biblioteca Estense de Módena.

La 2ª edición: versión publicada por Tipografía Randi en nombre de la Real Academia de ciencias, letras y artes (Padua, 1883).

La 3ª edición: por el editor Zanibon en 1916.

La 4ª edición: del editor Zanibon en 1930, vuelta a imprimir siempre por el mismo editor.

Enseguida se ha observado que el primero de estos dos textos mencionados, el publicado en 1786, no corresponde perfectamente al manuscrito originario de 1782, a pesar de la cercanía temporal. Evidentemente, en los cuatro años transcurridos desde la primera escritura autógrafa de Bagatella y su publicación impresa, han intervenido los letrados académicos mencionados antes que han cuidado la forma expositiva para ser impresa.

De esta primera publicación imprimida y luego nunca objeto de reedición integral, L. F. Ediciones presenta un libro aparte.

En la 4ª edición el autor del prefacio, Señor Luigi Torri -nacido en Bondeno 14/9/ 1863 y muerto en Turín 8/5/1932, superintendente bibliotecario en Turín del Piamonte y la Liguria (regiones italianas)-afirmaba que en la 3ª edición que él mismo había coordinado (evidentemente el prefacio de la 3ª edición ha sido copiado igual para la 4ª), ha copiado todo de forma minuciosa respecto al manuscrito autógrafo de 1782, como ha hecho el redactor Gio. Batt. Randi, tipógrafo en la 2ª edición de 1883 a nombre de la Real Academia de las Ciencias, las Letras y las Artes de Padua.

833 Entre las ediciones extranjeras se encuentran:

Edición A. Kuhnel, Lipsia, 1806. "Über den Bau del violinen, Bratschem, Violoncelles, und Violon" (L. F. Valdrigi, Musurgiana n° 9, Modena, Tipografía Legale 1881). Traducido del italiano por J. O. H. Shaum, y sucesivamente de nuevo publicado por Francoforte en el 1855.

Edición no identificada en Berlín, 1922 "Regel zur Verfeittigung von Violinen und Violoncell/ von Antonio Bagatella".

Edición de A. Kling, Génova, 1927. "Regles pour la construction des violons altis, violoncelles ed basses de viola/Antonio Bagatella".

## MANUSCRITO Y AUTENTICIDAD

Este redactor Randi afirmaba entre líneas: "autenticità non intaccata in alcun modo dalle varianti, comechessia introdotte nell'esemplare a stampa" [autenticidad no transformada para nada por las variantes, introducidas en el ejemplar imprimido]

Pero la 4ª edición, igual en el texto de la 3ª, a su vez igual a la 2ª, evidencia unas diferencias con el manuscrito original, en la orden de más o menos 750 contradicciones, es decir:

- Errores de fechas y números: 2
- Mezcla de frases o periodos: ca. 55
- Frases o palabras añadidas: ca. 50
- Frases o palabras omitidas: ca. 30
- Sustitución de palabras: ca. 105
- Sustitución de números con palabras o al revés: ca. 20
- Términos: "modernizados" o artificialmente "volver antiguo": ca. 85
- Abreviaciones o apóstrofes no respetados: ca. 80
- Mayúsculas en lugar de minúsculas, o al revés: ca. 70
- Singular en lugar de plural o al revés: ca. 10
- Acentos no respetados: ca. 25
- Puntuación no respetada: ca. 150
- Intervenciones sustanciales: ca. 25
- Varias: ca. 50

La cantidad de contradicciones es tan grande que en un primer momento hemos sospechado la existencia de un segundo manuscrito, pero no hemos encontrado nada, también después de nuestras obstinadas investigaciones en la Academia Galileiana de las Ciencias, las Letras y las Artes de Padua, el Archivo público del Estado y la Biblioteca Estense de Módena. Entre estas diferencias que hemos averiguado y que están en la tabla, están también la voz "intervenciones sustanciales", es decir, modificaciones de las indicaciones originales de Bagatella.

No es importante averiguar en este contexto la congruencia o la exactitud de las indicaciones de Bagatella, o de las variantes hechas por el Señor Randi o el Señor Torri.

Queremos subrayar que un manuscrito tiene, según nuestro parecer, que ser llevado al conocimiento público, así como ha sido originado. Si se quiere adecuarlo a un lenguaje contemporáneo, se haga, pero al lado del original.

Y es precisamente esto el objetivo de esta edición: sacar a la luz el original sin cambiarlo mínimamente para poder coger su autenticidad completa.

## ANTONIO BAGATELLA NO HA NACIDO EN 1755

Según N. Petrucci, “Biografia degli artisti padovani, Padua, Bianchi, 1858” (nota a pie de página añadida por L. Torri en el libro de Zanibon), Antonio Bagatella nace en Padua el 21 de febrero de 1755 hijo de Gaetano y Catterina Coppo-Scanferla y muere en Padua el 25 de mayo de 1829.

No tenemos otras fuentes que confirmen o justifiquen estas fechas, pero es el mismo Bagatella el que en su texto nos da informaciones que nos permiten establecer con suficiente precisión su verdadero año de nacimiento, sacando la conclusión de la cronología de los acontecimientos por él descritos. Y si las consideraciones que vamos a presentar aquí serán certeras, la fecha de la muerte dada por Petrucci y entonces por Torri, parece envidiable: ultracentenario. Si así fue no hay que maravillarse, desafortunadamente, murió ciego...

Vamos a ver.

Edad en la que empieza a tocar el violín: 19 años

Edad en la que va al artesano para reparar el violín<sup>834</sup>: 20-21 años

Número de años que sirvieron a Bagatella para adquirir la experiencia, para obligar al artesano a emigrar y para empezar a tener en las manos violines Amati: 2

Número de años de observación en la búsqueda de las reglas de los Amati: 10

Año de la “iluminación” sobre el método: 1748

Número de años durante los que “ha transformado” con su regla un número impreciso de violines: 35

Número de años en los cuales ha servido al Maestro Tartini: 30

Año del manuscrito: 1782

De todo esto se comprende que:

Año de nacimiento: 1716-17

Empieza a tocar el violín (+19): 1735-36

Lleva el violín al artesano para la reparación: 1736

Después de dos años obliga a emigrar “al artesano” e inicia las observaciones sobre los Amati (+2): 1738

Año de la “iluminación” (+10): 1748

Por lo tanto 1748+34 (y no 35): 1782 año del manuscrito

He servido a Tartini a partir de 1740, prácticamente desde que tenía 23-24 años

Entonces, si el año de nacimiento de Antonio Bagatella fuese como creemos 1716-17, la edad de su muerte (1829 según N. Petrucci y

834 Artífice es traducido como artesano, maestro.

confirmado por Luigi Torri en la edición de Zanibon) sería de 112-113 años. Felicidades, Antonio...

## EL TRATADO MANIPULADO

Para dar una visión más completa exponemos y damos los resultados de nuestras investigaciones, a nuestro parecer sorprendentes, en la Academia Galilea de las Ciencias, las Letras y Artes de Padua, el Archivo del Estado y la Biblioteca Estense de Módena, en relación con el tratado propuesto por Bagatella.

Después de décadas durante las cuales el escrito de Bagatella fue completamente ignorado, hubo en Alemania quien se dio cuenta de la obra y pensó en sacarla a la luz, añadiéndole arbitrarias variaciones también sustanciales en el trazado (por lo menos esto es lo que nosotros pensamos y que intentaremos demostrar), con especial atención a la construcción de la parte inferior,

Hablamos primeramente del que J. C. Maugin es su famosa obra, París 1834, de la cual L.F. Ediciones publica la traducción, expone un trazado referido a Bagatella diferente respecto al original de 1786. La diferencia más significativa concierne precisamente la parte inferior; además la estructura sobre la cual basa la construcción del modelo se compone de 20 puntos de referencia (de los 72), en cambio los originales son 7.

Pero casi seguro, pensamos, que Maugin haya copiado este trazado de un tal Herr Schaum. Este señor alemán ha traducido el libro de Bagatella en su "Über den Bau del Violinen, Bratschem und Violoncelles und Violons" publicado A. Kuhnel, Lipsia, en el 1806 (L. F. Valdrighi, Musurgiana n°9, Módena, Tipografía Legal 1881), traducido por J. O. H Schaum, luego en un segundo momento publicado en Francoforte en el 1855. De hecho, Maugin, como él mismo afirma en su libro cogió el método de ("un libro italiano, imprimido en el 1782 en Padua y publicado por Antonio Bagatella, que fue un lutier célebre en esta ciudad. Yo he visto en Alemania dos violines y un violoncello...")

Entonces, resumiendo, la cuestión probable es que Maugin haya visto en Alemania estos tres instrumentos construidos sobre la base de una publicación en la cual veía el método de Bagatella. Pero en Alemania circulaba ya en aquella época la traducción de Schauman que los lutieres alemanes podían consultar. No circulaba la traducción italiana -ni siquiera en Italia, olvidada y apartada en las Bibliotecas- y nunca, conociera el alemán y quizás no el italiano, está confirmado en el momento en el que él mismo escribe en su libro, al aportar su propia traducción -declaradamente suya- de una parte, de un autor alemán, un tal August Otto ("lutier y hábil violinista Halle nella Sassonia"), que trata el problema de la lutería.

Entre los autores italianos, sucesivamente también estos dos Domenico Angeloni en el 1923 y Enzo Peluzzi en el 1977, han presentado en sus propios libros este trazado propuesto por J. C. Maugin atribuyéndolo, pero sin documentación que lo probara al Bagatella. Quizá por ser más detallado (20 líneas en vez de 7) este trazado "es más

convinciente” aunque el original es otra cosa; estos dos autores evidentemente se habían conformado con la versión de Schaum y, el de Maugin, en vez de remontarse al original del manuscrito.

Sauro Malagoli  
Lorenzo Frignani

## ESTAMPA DEL MANUSCRITO N° 1.

### PRESENTACIÓN MEMORIA

MEMORIA DE ANTONIO BAGATELLA CERCA DE LA CONSTRUCCIÓN  
DE VIOLINES, VIOLONCELLOS, VIOLAS, VIOLONES CON CARTA  
ACOMPAÑADA DEL PROFESOR STRATICO, Y CENSURA DE UN  
ACADÉMICO A SU MEMORIA

## ESTAMPA DEL MANUSCRITO N° 2

### CARTA ACOMPAÑANTE DEL PROFESOR STRATICO

18 de octubre de 1782

Aures te fidibus juvet oblectare canoris [Que te ayude a deleitar sus oídos  
con sus cuerdas sonoras]

Al respetable consejo académico Simone Stratico presenta algunas hojas y figuras que contienen la descripción de un método inventado y con muchas experiencias probadas para construir violines, violoncellos y violas. Este método es el fruto de largos estudios de su artesano paduano, con nombre Antonio Bagatella, conocido por diletantes y profesores de música.

Lleva mucho tiempo conociendo a Bagatella y nuestra común amistad con el célebre Señor Tartini, el cual mucho sirvió en la industria de este artesano, y mucho fomentó en sus estudios, quiso él que estas cartas y este esfuerzo de él fueron por mi parte presentadas y propuestas al sabio juicio del Consejo Académico, y de la misma Academia, si el Consejo decide hacerlo.

El autor de estos métodos procede de un largo camino de forma muy cauta y digna de admiración, aunque falta demostración científica. Los violines Amati están reconocidos por los profesores de la música como óptimos, y están muy apreciados y se compran a altos precios por los expertos. Bagatella se ha puesto a examinarlos y consiguió traducirlos a método certero que hay que ponerse en la práctica con regla y el compás, tanto la figura del contorno como el grosor del fondo y la tapa, la posición del mango, del alma, de la cadena, del puente, de las efes. La experiencia

de muchos instrumentos hechos en planta, y de muchos autores varios e inciertos, los cuales, teniendo muchos defectos en la cualidad y cantidad de la voz, fueron hechos bien según la regla descrita por él, le dio el acuerdo de los inteligentes en la profesión de la música, que su método es bueno y puede servir como guía a los artesanos.

Por lo tanto, si por los exámenes que querrá hacer el Consejo Académico, y por el resultado de estos exámenes se descubrirá que esta invención sea digna de la aprobación de esta muy respetable sociedad, el autor desea ser honrado de la publicación de este esfuerzo y de la remuneración que la Academia quiera darle.

Stratico se preocupa de exponer con mucho respeto al Consejo de la Academia, que comenzando por los más pequeños y vulgares instrumentos y llegando hasta los de los teatros, los cuales se pueden considerar los mejores de todos, no existe alguna teoría cierta y demostrable acerca de las leyes de su construcción respecto a la calidad y cantidad de la voz, que se obtiene y respecto a la igualdad de esta de varios sonidos. No obstante, esta incertidumbre y la necesidad de adquirir conocimiento de la experiencia, la orden de la Academia de París, desde los tiempos de su fundación, quiso describir todos los instrumentos conocidos de música y recoger las artes de construirlos: comisión coordinada por el señor Dodart pero no se hizo. Que de hecho en ningún libro o colección se ha descrito el arte de construir instrumentos de música si no tenemos en cuenta la plena descripción del arte de construir los órganos que está en el libro "Description des Artes et Métiers", la cual concierne más los detalles de fundir y tirar las cañas, que a los efectos de la voz producida. En el libro de cuatro volúmenes, en el 4º impreso en París de 1780 con título "Essais sur la Musique Ancienne et Moderne", donde hay todo lo que puede pertenecer bajo todos los aspectos a las investigaciones de la música vocal e instrumental, no se menciona ningún autor que haya descrito los procesos del arte de fabricar los instrumentos de cuerda especialmente los violines, el uso y la importancia de estos en la orquesta y en la ejecución de la armonía es demasiado conocida. Solamente en este libro del tomo I, p. 309 tenemos las proporciones de un violoncello de Stradivari; pero expresadas de una manera que no da un trazado de alguna forma segura para construir otro parecido. En el mismo libro hay un detalle más largo y digno de un artesano cerca de la fábrica de bajones o fagots en la página, 323, T. 1.

Además, el resto de la construcción de todos los otros instrumentos no hay alguna regla, y están solamente guardadas algunas figuras como las de los instrumentos chinos, o antiguos.

Por tanto, Stratico desea y pide con respeto sentimiento de humildad al Consejo Académico, que acogiendo esta presentación de los trabajos del artesano paduano, sea aceptado como pago de la Academia. La importancia que él siente para no dejar en la oscuridad un trabajo tan grande que es digno de la aprobación pública.

## ESTAMPA N° 3

RELACIÓN DE DOS ACADÉMICOS SOBRE LA MEMORIA DE ANTONIO  
BAGATELLA

22 de octubre 1783, Padua.

El respetable consejo académico nos encargó realizar un examen de una memoria que llegó con un lema: aures te fidibus juvet oblectare canoris [que te ayude a deleitar sus oídos con sus cuerdas sonoras], la cual expone el método de construir los violines, los violoncellos y violas que imiten la voz humana o sea (es decir) un concierto, o una voz argentina es decir de orquesta y describa en una tabla las dimensiones y proporciones de estos trabajos. El autor cuenta sobre el principio de esta memoria, cómo él se ha espabilado para esta investigación, y cómo ha llegado a la misma; y entonces describe minuciosamente su método: y al final añade para confirmar la utilidad de la buena cualidad de muchos violines hechos en planta o según su método y perfectamente logrados para ser utilizados por profesores o aficionados.

Considerada por nosotros muy atentamente esta memoria hemos entendido que el autor ha puesto su principal estudio en analizar prácticamente las medidas de Antonio y Girolamo “los hermanos Amati”, los cuales consiguen hacer los mejores violines de la música práctica y que él logró descubrir las leyes o el equivalente con el cual los fabricantes establezcan los contornos de sus instrumentos y el grosor de sus instrumentos y también la altura de las fajas, la forma de las efes, del mango de tal forma que cuando otro instrumento fuera trabajado de esta forma pudiera tener el mismo efecto con las ventajas que normalmente da a los instrumentos la edad y el ejercicio y la fibra de la madera.

A pesar del hecho que esta manera de proceder no sea científica, y no hay razón comprensible por la cual los violines de Amati sean tan perfectos, entonces la razón por la cual una perfección igual sea conseguida según modelos, a lo mejor nosotros generalmente pensamos que en este manuscrito haya tanta perfección que leyéndolo se puede comprender. Primeramente, porque se intenta buscar el efecto y no la causa, al arte le importa conseguir unos instrumentos sin saber la razón de este buen éxito. En segundo lugar, porque es muy limitada la ciencia que los hombres poseen cerca de los sonidos y de sus diferentes cualidades mucho más cerca de las diferentes circunstancias que se producen en aquellos instrumentos nos parece que no hay razón en buscar motivaciones de un efecto que en sí es muy complicado. En tercer lugar, porque a pesar de que en todos los países se construyen unos violines no tenemos expuesto por nadie y comunicado a los artistas una regla para construirlos y los maestros trabajan siguiendo la casualidad o siguiendo una imperfecta imitación, o a través de modalidades que no están ausentes de prácticas inciertas, no fundadas sobre algún ejemplar seguro.

No tenemos noticia sobre la construcción de esos instrumentos, no encontramos alguna pista útil en ninguna compilación de tratados sobre las artes.

Pero sabemos que la Academia de París desde las primeras épocas de su fundación encargó al Señor Carrè como está escrito en la Historia de dicha Academia en el año 1702 para hacer una descripción de todos los instrumentos conocidos de música y de recoger las artes para construirlos, pero no parece que esto haya sido hecho, excepto los clavicémbalos y después no fue publicado en las actas algún tipo de noticia y seguramente por lo que concierne la construcción de los violines nada fue publicado como resultado de las investigaciones hechas por el señor Carrè, a pesar de esto llevó a cabo las investigaciones aunque la tarea era muy amplia.

Se encuentra en cambio en las actas de la misma Academia de 1728 una memoria del Señor Maupertuis en la cual trata de explicar en general la figura, los contornos, las aberturas de los instrumentos en los cuales están tendidas sobre el cuerpo algunas cuerdas y trata de probar que esto se hace de forma útil para poner muchas fibras de madera de tal manera que al soportar las cuerdas den mayor cuerpo y cualidad a la voz de estas.

En la Enciclopedia en el artículo violón hay una descripción del mecanismo con el cual se relacionan las partes del violín adaptándolo a la forma, pero no hay una palabra sobre las proporciones de sus dimensiones.

En el libro impreso de París 1780, con el título Ensayo sobre la música antigua y Moderna en cuatro volúmenes, en el cuarto: se ha recogido todo lo que puede pertenecer a las investigaciones sobre la música vocal e instrumental. En este volumen no se menciona a ningún autor que haya enseñado el arte de construir violines, la utilización e importancia que tienen en las orquestas y en la ejecución de composiciones de música que se pueden comprobar por parte de todos. Como en dicho título no se hizo especial elección de nociones ni se pensó publicar las informaciones que fueran consideradas certeras e importantes, pero se quiso recoger todo lo que tenía relación con la música práctica y moderna, así el título asegura que hasta este tiempo nadie publicó cualquier cosa útil o concreta en el arte de construir los violines. Además, subrayamos que, en dicho libro, tomo I, p. 309, se describe las proporciones de un violoncello de un instrumento Stradivari, y están expresadas de tal manera que ningún maestro por medio de estos pueda tener ninguna pista y guía suficiente para poder construir otro parecido. Tanto es verdad lo que digo que, si se compara esta práctica con otra descrita en la p. 323 para la construcción de bajón o fagot, se comprende muy bien que esta práctica dicha por parte de un maestro, pero únicamente esbozada no puede servir de nada. A pesar del hecho que los autores de esta colección hayan abordado con las figuras, y palabras los instrumentos antiguos y los chinos, y de nosotros no hayan dicho nada más de lo que se había dicho antes, nos dan una seguridad que nada de metódico y acabado hay en los maestros sobre el propósito de la memoria que estamos discutiendo.

Pero nuestro deber y las motivaciones de la convocatoria que tendrá que dar un juicio de esta memoria, nos insinuaron, a no conformarnos de los simples testimonios que el autor da por buena la construcción de sus

violines y de buscar una confirmación en los profesores de violines hechos por ellos según su método y mucho menos nos hemos creído sus consideraciones como están escritas en la memoria. Y entonces hemos pedido la facultad al Consejo de conocer el autor y de llamarlo para que expusiera su experiencia. Y esta facultad el Consejo nos la ha otorgado y juntos hemos considerado que para juzgar un hecho de arte era necesaria la compañía de hombre experto en el Arte. Entonces hemos pedido la existencia para este examen al Maestro Ricci director de la insigne Capella del Santo, el Señor Giulio Meneghini, el señor primer violín y alumnos de Tartini, el cual le ha sucedido en esta ciudad. El 26 de mayo de 1783 nos hemos encontrado con dos miembros P. Ricci y Señor Meneghini para escuchar la voz de tres violines, uno de los cuales, hecho en planta por el autor de la memoria, el otro hecho según su método y pertenecen los dos al señor Giulio Meneghini. El 3º es de Tonon, hecho por el autor de la memoria según las medidas de grosor y pertenecía a un famoso aficionado ahora muerto. Los dos miembros diligentemente escucharon la cualidad y cantidad de voz de los instrumentos y juzgaron como dice el escrito.

Después nos pareció que para averiguar mejor el método del autor fuera conveniente recurrir a originales e inmediatas experiencias, hemos ordenado al autor de ir a Venecia y obtener dos violines sin valor asumiendo nosotros el cargo de este gasto para pagarlo la casa de la Academia. Con el objetivo de traerlo aquí para explorar sus cualidades, el autor aprendiera la acción de sus reglas. Así el autor se fue a Venecia donde compró dos violines de poco valor al precio de L. 20 cada uno.

El 7 de junio de este año, el autor enseñó estos dos violines, los cuales probados por parte del Señor Giulio fueron escuchados por parte del maestro delante de nuestra presencia, y en varias distancias, y se notó con precisión el resultado de sus cualidades de voz, cantidad, e igualdad.

Por tanto, grabado el n° 1 sobre 1 y el n° 2 sobre otro se devolvieron al autor que aprendió el trabajo para reducir el violín n°1 a voz humana y el n° 2 a voz argentina

El 17 de octubre el autor devolvió los violines reducidos según su método y tocados estos por parte del Señor Giulio y escuchados por parte del P. Maestro Ricci delante de nosotros resultaron tan perfeccionados y buenos como por la añadida certificación.

Porque en estas delicadas experiencias, y en el juicio de las voces, que para los hombres no es fácil medir independientemente de los errores una experiencia tan delicada, para que se tuviera una medida común tanto en el 7 de junio como en el 17 corriente se hicieron tocar los tres violines mencionados, dos al Señor Meneghini; y el otro al aficionado, ahora muerto. Así se podrá ver el 7 de junio y el 17 de octubre, un criterio común, en el cual el juicio de las voces, fuera más seguro y firme.

El autor está de tal manera contento de las transformaciones antes mencionadas que considera su mejor interés quedarse los dos violines, a los cuales el P. Maestro juzga la conveniencia del precio de 8 zecchini cada uno.

En nuestra opinión resulta clara esta exposición. La memoria presentada por parte del autor contiene un método práctico, nuevo, que la experiencia ha demostrado eficaz para la transformación de violines a que

tengan buena voz, y para la construcción de estos de planta, como lo que se comprueba del violín que pertenece al Señor Meneghini.

La convocatoria decidirá si sobre la base de estos fundamentos conviene que la Academia autorice con su aprobación y premio este descubrimiento.

## ESTAMPA N°4

## MEMORIA DE ANTONIO BAGATELLA

Regla...

A la edad de 19 años empecé a tocar violines por los que tenía pasión, pero muy poca disposición, no por falta de oído, ya que distinguía perfectamente la entonación, sino porque no podía tocar lo que quería. Un día después de haber roto el violín me fui a mi maestro, que era el célebre Tartini para que me lo arreglara, y viéndolo trabajar me entraron ganas de construir uno, ya que siempre he tenido talento para las máquinas, a pesar del hecho que mi padre jamás quiso que yo aprendiera la profesión. Este trabajo alabado por los maestros; quería que yo estudiara. Me obligó en la escuela hasta los 15 años, donde aprendí solo un poco de gramática no por falta de intelecto, sino por no tener voluntad para el estudio. Y viendo esto decidió meterme contable en un despacho donde me quedé hasta su muerte, y había cumplido la edad de 18 años, después, me puse a tocar el violín. Me hice amigo con el mencionado fabricante de violines, y observándolo empecé automáticamente a trabajar sin que él lo supiera. Un día que él vino a verme, y viendo, que había empezado la construcción de un violín, se quedó sorprendido, y luego cada vez que lo iba a ver paraba de trabajar, a pesar de todo esto yo me espabilé y lo acabé. La figura que fuera no lo sé, pero era un violín, enseguida hice otro, un poco mejor de forma y por lo que concierne a la voz había poca diferencia en los que fabricaba Tartini tanto que en menos de dos años logré trabajar mejor que él que le fue conveniente buscarse la vida en otra parte ya que ya no era profesor emérito.

Compré del mismo profesor un violín de Antonio y Girolamo Amati a través del cual empecé a abrir los ojos, lo diseccioné y examiné las partes, traté de hacer la misma forma, pero no logre ni siquiera imitarla, me vino otra cosa y después de una larga experiencia entendí esto.

Con el hecho de trabajar con el Señor Tartini, más o menos 30 años arreglando violines sea a él como a todos los numerosos estudiantes que de toda Europa iban a su escuela enviados por los príncipes yo tuve la suerte de tener en las manos muchos violines de los mencionados Amati que tenía que arreglarlos y examinándolos con cuidado he encontrado el mismo perfil, sea en grande, mediano y pequeño. Pero he encontrado este contorno diferente en la altura de las fajas, en la distancia de las eses y en el mango, o sea en proporción a su grandeza, así también en sus grosores. Esto fue algo que me interesó, y me hizo creer que estos famosos hombres o eran buenos geómetras, o también hubiesen sido dirigidos por matemáticos, habiendo observado que ninguno de sus alumnos jamás hacía el contorno de su maestro, ni adoptó con precisión la grandeza a la grosura del instrumento que los mismos Amati constantemente observaba. Además, falta A. Stradivari, Gianuario, Rigieri, Rugieri el per, Andrea

Guarneri, etc. Pensé entonces que los Amati tuvieran reglas fijas para la construcción del cuerpo, sea por la grosura que en cada parte del violín; por lo tanto teniendo yo dos tapas de estos autores, uno mediano y el otro pequeño empecé a delinear el contorno y como este cuerpo está dividido en tres partes como se puede ver: superior donde está el mango, la del medio donde están las efes, y la parte de abajo a la cual he puesto el cordal y donde se forma el zoque; si encontraba una regla para la primera parte, no me funcionaba para la segunda parte; y si tenía una para la 1<sup>o</sup> y 2<sup>a</sup> no me funcionaba para la 3<sup>a</sup>. Y la regla para la 3<sup>a</sup> no me funcionaba para las otras dos. Gasté diez años en estas observaciones, sacrificando horas y más de una vez se me ocurrió sentarme durante la primera hora de la tarde y volverme a encontrar al amanecer, y al levantarme, encontrarme tan lleno de frío que no podía estar de pie. Al final la noche de navidad de nuestro señor de 1748 encontré la técnica con la regla fija, pero no secreta para construir este cuerpo, o sea el contorno, que trabajaban los mencionados Amati, y en las fiestas siguientes la traduje claramente cómo voy a demostrar. Encontrada esta trabajé en otras observaciones, que con diferentes tiempos he ido haciendo, las cuales una a una les voy a explicar, para facilitar el trabajo y para estar seguro de hacer exactamente cualquier instrumento de arco, y no acaso como muchos a esta hora han juzgado y cualquier persona será fiel ejecutor de lo que voy a demostrar, sea seguro y cierto que volverá a encontrar la cualidad de voz que quiera conseguir tanto argentina como humana; una cantidad siempre suficiente, e igualdad en las cuatro cuerdas, pero no en la misma igualdad en cada voz, que tocando igualmente corresponda, mientras esto depende de las fibras de la madera, que consiguiendo esto, el instrumento es perfecto e impagable. De todo esto estoy seguro, por experiencias hechas, y habiendo persuadido virtuosos y profesores famosos, sin preocuparme de persuadir a todos, mientras que hay muchos de los que deciden con gran sinceridad que tienen 40 años de profesión, y todavía suenan con violines desafinados. Para esta gente nunca me tomaré la preocupación de persuadirlos. Mientras que todo el mundo les da lo que se merecen.

Ahora daré las indicaciones de forma inalterable de construir cualquier cuerpo, que sea de violín, viola da brazo, violoncello, bajo y siempre será el mismo contorno y relaciones a la grandeza del instrumento, tendrán que ser las grosuras como se puede demostrar por lo que convienen al contorno de los famosos Amati.

Después voy a demostrar otro contorno que de cada parte tiene una proporción numérica, que yo he adaptado más a los otros tres instrumentos, que al violín.

Daré al principio. Se hace una línea de la grandeza que deberá tener el instrumento y esta línea se dividirá en 72 pares iguales, y esta será la base fundamental de toda la obra, advirtiéndole que hay que ser muy precisos en estas divisiones porque de la precisión de estas depende todo. Dividido el diámetro desde el 1 hasta el 72, como en la fig. 1 de la Tabla se van a dibujar 7 transversales, advirtiéndole bien que sea perfectamente a escuadra hará que el cuerpo sea justo. La primera será en el punto 14, la 2<sup>a</sup> en el 20, la 3<sup>a</sup> en el 25, la 4<sup>a</sup> en el 33, la 5<sup>o</sup> en el 43, la 6<sup>a</sup> en el 48, la 7<sup>a</sup> en el 57. Hecho esto se volverá al punto donde está el principio de nuestra línea, hecho el centro del punto, y se van a descubrir dos pequeños arcos en el intervalo de 9 partes. Y luego utilizando el compás en el punto 24 con

el intervalo de 24 partes se van a describir dos arcos 1A, 1B que serán limitados por la intersección de los dos pequeños arcos anteriores. Luego en la transversal 14, se trasladan dos partes, desde el punto 14 en C, y haciendo centro en el mismo punto C vamos a encontrarnos con la otra punta B, desde la cual voy a describir otra parte sino a la 2ª transversal del punto 20, casi pasando a la otra parte vamos a volver a encontrar A. Por lo tanto, tomando A teniendo en cuenta la transversal 33 poniendo el compás en el punto 33, se tomarán por ambas partes, parte 10 y media los puntos E, E y de a E en F se tomarán las partes 15, donde están los puntos F, F que se constituirán como centros de los arcos del círculo, los cuales se van a describir con el intervalo de partes 15 hasta encontrar las transversales 25, y 43 en los puntos H y G.

Ahora en el punto extremo 72 hechos dos pequeños arcos con el intervalo de 9 partes en I, K y haciendo centro el punto 40 con el intervalo de partes 32 se van a fijar por la intersección de 2 pequeños arcos antes mencionados los puntos I y K.

Luego pasando a la transversal 57, se tomará en ello desde el punto 57, 6 partes hasta L y tres partes de L a M de las dos partes, y haciendo centro en M con el intervalo MK se va a describir un arco de círculo KN de una parte, e igual IN en la otra, luego hecho centro en L con el intervalo LN se va a describir el otro arco de círculo NO hasta el punto O de la transversal 48 y lo mismo en la otra parte.

Así el contorno estará hecho y este trozo delineado con la respectiva regla sobre una mesa de suficiente grosor sirve de forma para el instrumento. Cada persona que pertenece a esta perfección sabe que en la parte superior donde se pone el mango hay que poner el zoque, así en la parte inferior donde están atadas las cuerdas, y como también en las partes laterales donde se forman las puntas, que forman una C el zoque de arriba deberá tener la largura de 10 de las antes mencionadas partes y grosor 4, y el de abajo 8 y de grueso igual que de arriba. Los laterales de la transversal 20 a 25 y por abajo de la transversal 43 hasta la 48.

Arriba de esto, como cada profesional sabe, se pegan con pegamento las fajas y estas tendrán que ser de la altura de 6, y un cuarto de dichas partes en la parte de abajo donde están pegadas las cuerdas a la parte de arriba donde está pegado el mango tienen que ser partes altas 6 y por lo tanto tendrá que descender insensiblemente de la parte inferior a la parte superior para poder adaptarlos con precisión, fondo y la tapa. Hecho esto se señalará detrás a estas fajas el fondo y la tapa, los contornos que tienen que ser cada uno de los dos trozos de la grosura de cuatro de las mencionadas partes, considerando el hecho, pero, que la tapa por estar hecha de madera más blanda tendrá que ser un poco más alta, aunque trabajándola se asentará y cederá. Preparados estos dos trozos, se tendrá que preparar un trozo de madera ancha más o menos de dos dedos, un poco más grueso de una regla de la largura precisa de la forma que de trabaja. Se localiza un punto B en la mitad a la altura de 3 de las dichas partes, se triplica todo el diámetro de las formas que tengan que resultar 216 partes y con el compás alargado abierto a este intervalo se señala sobre esta línea de un punto al otro, una parte del círculo que pase por el punto B como está demostrada (A, B, C, figura 3). Se quita la parte de abajo que arriba se quedará la parte cóncava de círculo, la cual se a servir

de silueta o perfil para tirar las dos partes convexas de arriba, o sea tanto el fondo como la tapa, las cuales así serán justos, resistentes al peso. Ahora voy a decir que el trabajo de las ff, sus extensiones diametrales tiene que ser de 15 partes, y el corte de las mismas tiene que caer en la parte mediana en la parte superior o sea en el punto 40, que así vendrán a estar colocadas perpendicularmente sobre el centro del fondo, y arriba donde empieza donde están los agujeros redondos tiene que quedar de un agujero al otro 8 partes, y así abajo del principio de la redondez del agujero 23, y desde este corte al otro 15, que será la misma largura de las efes, y entre estos cortes es el lugar donde tiene que estar el pequeño puente que tendrá que tener la largura de 7 partes entre sus pies. La largura del mango tiene que empezar donde acaba la voluta donde están colocadas las clavijas, que sirven para afinar el violín, y esta largura tendrá que ser de 27 partes nada más nada menos.

Vamos a la parte esencial, que es la voz que viene de la vibración. Con todas las experiencias que he hecho distribuyendo e imprimiendo en la madera varias figuras, no encontrando ninguna mejor como la circular que también es la más fácil y rápida de hacer. Desde el centro 42 con el intervalo de 4 partes hay que dibujar un círculo. Del mismo centro con radio en partes se dibuja otro círculo y al final un 3° con radio de 12 partes. Se toma la circunferencia del círculo mayor la mitad de una parte ab. Se divide en dos en x, y donde la línea x, 42 corta la circunferencia del círculo 46, 38 se aplica de uno a otro lado media parte donde están los puntos d y c, que sirven para hacer las líneas ac, bd que van a dar su convergencia la silueta según la cual tiene que ser trazada la grosura del fondo. Esto va a servir para dar la grosura de toda la porción del fondo, incluso del círculo 54, 30, luego en lo que queda hasta las fajas se tendrá constantemente la grosura ab señalada en el círculo mayor, y si cerca de las fajas sobresalen cualquier pequeña cosa será mejor que fuese más grueso. La tapa luego tiene que ser trazada toda igual, su grosura precisa tiene que ser la mitad de una de las 72 partes, y de esta manera se tendrá la voz humana. Queriendo luego tener la voz argentina se hará de esta forma. Hay que hacer centro en medio de la tapa, o sea entre un corte y el otro de las efes, que será el punto 40, se toman 3 partes y se forma un círculo cuyo diámetro tendrá que ser 6 y se traza la madera de todo este círculo así la grosura de  $\frac{2}{3}$  de una de las dichas partes, trazando tantos círculos por escala hasta el corte de la f donde sea señalada una mitad de estas partes. Alrededor de este círculo toda la madera tendrá que ser fina como en el fondo, y todo lo que queda tendrá que ser hasta las fajas de mediana grosura, repito una mitad de una de las 72 divisiones, y así se tendrá la voz argentina, y las cuatro cuerdas en la correspondencia de voz.

Ahora diré de la otra forma que he mencionado. Esta entonces se hará con la misma progresión de operaciones que el otro, pero en el cambio de puntos que voy a indicar, y esta indicación dará una proporción en números de todas las transversales. La 1ª transversal sea en el punto 15 señalado D. En este se tomará del punto 15 parte por parte una de las 72 señaladas C, y hecho centro en C, con el intervalo CA se va a dibujar un arco de círculo hasta D, igualmente desde la otra parte se va a dibujar el arco BD. Los puntos A, B se determinan como en el primer método. Luego se hará centro en el punto 13 y con el intervalo 13 D se dibujará en el otro arco de círculo hasta la transversal por ambas partes. Todas las otras

transversales caen en los mismos puntos como en el primer método. Desde el punto G al punto H se toman 13 partes y hecho centro en H se dibuje el arco de círculo IF entre las transversales II, FF en ambas partes. Entonces hecho centro en el punto 40, con el intervalo de punto 72 se dibuje en arco de círculo KL. Sobre este arco desde el punto 72 se midan con el compás 16 partes y media hacia K y las mismas hacia L que van a determinar las dichas partes. Luego en la transversal 57 desde el punto 57 se toman partes 6 hacia M, y hecho centro en el punto M así determinado con el intervalo ML se dibuje el arco de círculo LN, y lo mismo se haga en la otra parte describiendo el arco KN. Así se habrá dibujado el contorno, y cuando todo sea dividido con precisión la primera transversal DD será de partes 33, la segunda EE, de partes 30, la 3ª FF de 27, la cuarta GG de 21, la quinta II de 30, la sexta NN de 36, la séptima de 42. Luego en centro de la mayor grosura tendrá que ser al n° 42 como en el primer método. De todas estas medidas yo no puedo dar una teoría demostrativa, pero muy bien asegurar el buen resultado que dan como es uniformemente comprobar la construcción de los instrumentos.

## OBSERVACIÓN SOBRE EL USO DE LAS REGLAS ANTES

### MENCIONADAS

Principalmente aviso a la persona que va a construir los instrumentos que, en la utilización de las grosuras, es conveniente estar muy atentos en la utilización del compás porque en la posición de la mano si no tienen cuidado, con mucha facilidad te puedes equivocar. De la parte de la cuerda baja como cada uno sabe hay que poner la barra armónica y esta tiene que estar igualmente distante de la mitad y el medio de esta tiene que estar delante del corte de las efes donde está el lugar del puente y que esta no sea muy gruesa y que sea puesta por dentro poco más de una cuarta parte de una de las 72 de distancia del agujero superior de las ff. La largura de esta en 36 partes y no más, se estira modo que empuje hacia arriba, de tal manera que obligue la tapa a no ceder con tanta facilidad, mientras que si esta viene puesta de otra forma va a ceder por el peso de las cuerdas. Las contrafajas sirven que para que no se despeguen la tapa y el fondo con tanta facilidad porque esto no contribuye a la voz, pero conviene que estén bien pegadas de la misma manera que a las fajas y siempre habrá que avisar de pegar la tapa con pegamento ligero en caso sea necesario abrirlo, quitarlo con facilidad y por el hecho que es madera muy tierna. Con gran facilidad puede ser dañado quedando alguna parte pegada a las fajas que también fácilmente se rompe. Cuando el instrumento está acabado hay que introducir por las efes aquel pequeño trozo de madera en pie, que llamamos el alma que cada profesional conoce y esta tendrá que ser colocada entre el punto del centro por abajo y el pie del puente por arriba, y por abajo no tendrá que subir del primer círculo y tendrá que ser perpendicular y no tendrá que salir del pie del puente, sino enfrente al mismo pie, para que no sea muy forzada. Para volver a encontrar el preciso punto hay que tener una gran práctica en manejarla, mientras un poco más adelante o más atrás determina la cantidad de la voz, así como la igualdad de las cuerdas, así como el puente y así por la construcción de

este, como por su posición, mientras que un poco más adelante o más atrás de la curvatura determina una gran alteración. Por lo tanto, en el manejo del alma y el puente hay que tener gran práctica y diligencia, porque si el alma y puente no están colocados bien un buen violín puede resultar malo.

Varias observaciones hay que hacer en la elección de la madera. Primeramente, la madera más vieja es siempre mejor, por lo menos que haya sido cortada desde hace tres años y guardada en un lugar seco para que no reciba humedad, advirtiendo bien que no sea muy dura la madera y sin nudos para el fondo.

La parte de la madera hacia la corteza que está expuesta a la fuerza del sol, más que la parte interna, yo la juzgo la mejor cuando esta no sea muy dura sino de normal consistencia porque la dureza perjudica la vibración, al mismo tiempo que le puede perjudicar la blandura. Entonces no hay que utilizar ni una cosa ni la otra de estos extremos, sino que la madera sea de consistencia media, ni sea demasiado dura, ni sin fibra ni blanda porque la mucha experiencia hecha por mí en estos dos casos no da absolutamente cantidad de voz y poca calidad quedando la voz por dentro sorda.

También hay que cuidarse de la madera y la carcoma también porque el efecto resulta en estos dos casos similar al estado anterior. Además, hay que avisar que la madera del fondo y de la tapa tiene que ser del mismo árbol: ya que yo he encontrado algunos que especialmente en el fondo habían sido contruidos de dos trozos de diferentes árboles, aunque de la misma especie, no son buenos. Esto es lo que concierne a la madera del fondo siendo esto, como he dicho antes, lo que da movimiento al cuerpo de todo el violín. Todos los buenos maestros se han servido del arce para el fondo, las fajas, el mango, para las tapas y se han servido del abeto, pero no en escorzo, sino en cuarto y en esto hay que observar muy bien porque se encuentra muy tierno y esto siempre es malo, como también se puede encontrar de bueno; pero a veces entre una veta y la otra la del medio es muy blanda y esto es pésimo.

Hay que advertir que sea de igual resistencia sonora y de buena consistencia por la que concierne la calidad de su especie.

El modo de encajar el mango es en línea recta en aquella precisa posición que ya no será necesario volver a fijarlo cuando de esta forma esté bien pegado con uno o dos clavos. Primeramente hay que hacer una línea en la precisa mitad del mango, en el fondo de la forma donde termina el n° 72, donde será señalado el medio de la forma se ponga un límite y un trocito de tableta a la altura de  $4 \frac{2}{4}$  de las 72 partes para que la escuadra encuentre el punto de la forma, y con la regla se adapte el mango a este primer punto con la línea hecha en el mango así puesta en vertical y en la parte redondeada que sea justamente encajada hasta la voluta que de esta manera tendrá una tastiera bien regulada, no dará peso al cuerpo del instrumento ni será nunca necesario reemplazarlo.

He adaptado de la forma que acabo de decir las grosuras de muchos violines viejos, mucho más a lo mejor más de lo que yo he fabricado nuevos, los cuales han quedado más o menos bien conforme a como he encontrado la construcción de sus cuerpos.

Puedo utilizar algunos como ejemplo, mientras que es imposible poder acordar de todos los que he transformado con esta regla en los 35 años. Y entonces voy a citar algunos con voz humana por un lado y con voz argentina por el otro como me fueron ordenados. El señor Giuseppe Tartini tuvo uno, el noble Señor Michiel Stratico tuvo uno, el noble Señor Lodovico Veneze uno, al Ilustrísimo Señor Gio. Moretti transformé tres, al Señor Giulio Meneghini nuestro primer violín tres, al Señor Gio Berzi dos, al Señor Franceso Colli tres, al Señor Franceso Pelizzari dos, al Señor Giovanni Zotti profesor uno, al señor Doctor Giustiniano Ragusi dos, a los nobles señores Fratelli Roberti uno para cada uno, al Señor Giuseppe Romanin profesor uno, al Señor Antonio Carlini profesor uno, uno al Señor Giacomo Linusio, al Señor Antonio del Oglia profesor dos, al Noble Señor Co. Lazzara uno, al Noble Señor Co da Rio uno, al noble Monseñor Fantini uno: todos estos que faltaban la igualdad, y la calidad, la cantidad de voz y viviendo en Padua. En Vicenza, al noble Señor Co. Vittorio Porto uno, al Señor Co..., al noble Señor Girolamo Mutoni cuatro, al noble Señor Co. Antonio Ragona dos, al Señor Michel Ang. Biancolini uno, y otros más. En Ancona diversos que no me acuerdo bien en los Monasterios de S. Palacia, S. M Nova, al noble Señor Co. Carlo Ignazio Napi, al Señor Steffano Rinaldi y otros. En Praga al Noble Señor Co. Valdestein seis u ocho, así como a otros de su familia y a diversos oficiales del Señor Príncipe de Witemberg, al Señor Kraus profesor, al Señor Giuseppe Martini, y así muchísimos otros. El Señor Giacomo Laibek que fue alumno de Tartini cuatro o seis, al Señor Giovanni Hunt Sassone uno, al Señor Aiset también de Sasonia uno, al Señor Maestro Ferrandini uno, y a tantos forasteros que no me acuerdo. En Venezia a S. E. Franceso Battaglia uno y a muchos otros de Venezia como el amable Tartini me ha hecho hacer y también el amabilísimo señor Antonio Nazari. De los fabricados por mí con las dichas proporciones, dos tienen el Ilustrísimo Antonio Storato, dos el Señor Giuseppe Bianchetti uno de voz humana el otro de voz argentina, uno el Noble Kr Giovanni Stuard (escocés), uno Masieur Patoun Richemond (inglés) y muchos otros que el Señor Tartini me ordenó que no saben dónde están.

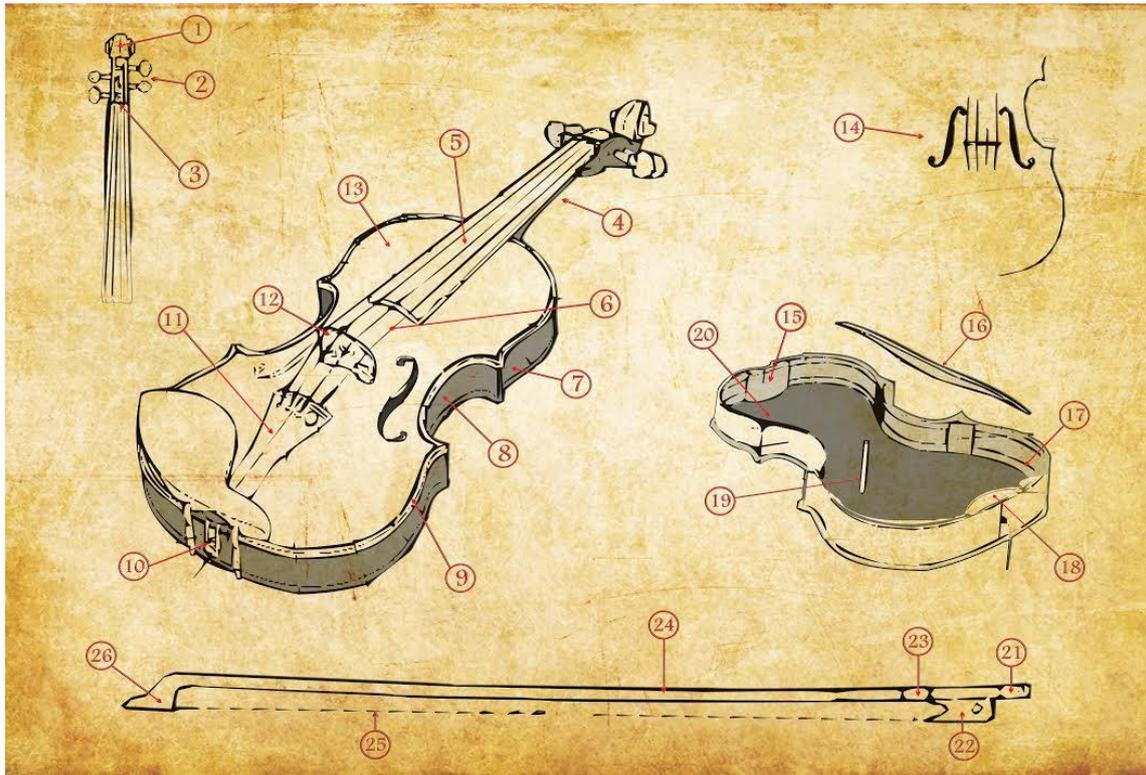


## CAP. 4. TALLER DE ASSENSIO/ ORTEGA

<b>[Ap. 18]. Las piezas del violín y el arco .....</b>	<b>495</b>
<b>[Ap. 19]. Transcripción de las fuentes. Vicente Assensio entre 1780-1786: ....</b>	<b>496</b>
[Ap. 19.1]. Vicente Assensio, composturas, 1780 .....	494
[Ap. 19.2]. Vicente Assensio, composturas, 1780 .....	495
[Ap. 19.3]. Vicente Assensio, composturas, 1780 .....	495
[Ap. 19.4]. Vicente Assensio, composturas, 1780 .....	496
[Ap. 19.5]. Vicente Assensio, composturas, 1780 .....	497
[Ap. 19.6]. Vicente Assensio, composturas, 1781 .....	498
[Ap. 19.7]. Vicente Assensio, composturas, 1783-1785.....	499
[Ap. 19.8]. Vicente Assensio, composturas, 1786 .....	500
[Ap. 19.9]. Vicente Assensio, composturas, 1786 .....	502
<b>[Ap. 20]. Transcripción de las fuentes. Vicente Assensio y Silverio Ortega     entre 1786-1808; y otros:.....</b>	<b>505</b>
[Ap. 20.1]. Vicente Monar, bordones, 1789 .....	505
[Ap. 20.2]. Vicente Monar, bordones, 1790 .....	505
[Ap. 20.3]. Vicente Assensio, composturas, 1790 .....	505
[Ap. 20.4]. Vicente Moresqui, mazos de cuerdas, 1790.....	508
[Ap. 20.5]. Vicente Assensio, composturas, 1791 .....	508
[Ap. 20.6]. Pedro Churrubilla, compra de violín, 1791.....	509
[Ap. 20.7]. Juan Navarro, bordones, 1791 .....	509
[Ap. 20.8]. Vicente Monar, bordones, 1791 .....	510
[Ap. 20.9]. Aniano Palinch, cajas de hoja de lata, 1791.....	510
[Ap. 20.10]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1791.....	510
[Ap. 20.11]. Cayetano Brunetti, siete libras de pez, 1792 .....	511
[Ap. 20.12]. Vicente Assensio, composturas, 1792 .....	511
[Ap. 20.13]. Silverio Ortega, composturas, 1792.....	512
[Ap. 20.14]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1792.....	513
[Ap. 20.15]. Silverio Ortega, composturas, 1793.....	513
[Ap. 20.16]. Silverio Ortega, composturas, 1793.....	514
[Ap. 20.17]. Ramón Monroy, compra de violín, 1794 .....	515

[Ap. 20.18]. Vicente Monar, bordones, 1794 .....	515
[Ap. 20.19]. Silverio Ortega, composturas, 1794.....	515
[Ap. 20.20]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1794.....	517
[Ap. 20.21]. Silverio Ortega, composturas, 1795.....	517
[Ap. 20.22]. Silverio Ortega, composturas, 1795.....	518
[Ap. 20.23]. Silverio Ortega, composturas, 1796.....	519
[Ap. 20.24]. Silverio Ortega, composturas, 1796.....	522
[Ap. 20.25]. Silverio Ortega, composturas, 1796.....	523
[Ap. 20.26]. Silverio Ortega, composturas, 1796.....	524
[Ap. 20.27]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1797.....	526
[Ap. 20.28]. Silverio Ortega, composturas, 1797.....	526
[Ap. 20.29]. Silverio Ortega, composturas, 1798.....	528
[Ap. 20.30]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1797.....	529
[Ap. 20.31]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1797.....	529
[Ap. 20.32]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1798.....	530
[Ap. 20.33]. Silverio Ortega, bordones, 1799.....	529
[Ap. 20.34]. Silverio Ortega, bordones, 1799.....	531
[Ap. 20.35]. Silverio Ortega, bordones, 1800.....	532
[Ap. 20.36]. Silverio Ortega, bordones, 1800.....	530
[Ap. 20.37]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1799.....	533
[Ap. 20.38]. Silverio Ortega, composturas, 1801.....	533
[Ap. 20.39]. Silverio Ortega, composturas, 1801.....	534
[Ap. 20.40]. Silverio Ortega, composturas, 1802.....	535
[Ap. 20.41]. Silverio Ortega, composturas, 1802.....	536
[Ap. 20.42]. Silverio Ortega, composturas, 1802.....	536
[Ap. 20.43]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1803.....	538
[Ap. 20.44]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1803.....	539
[Ap. 20.45]. Silverio Ortega, composturas, 1804.....	539
[Ap. 20.46]. Silverio Ortega, composturas, 1806.....	540
[Ap. 20.47]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1806.....	540
[Ap. 20.48]. Silverio Ortega, composturas, 1807.....	541
[Ap. 20.49]. Antonio Moresqui, cuerdas, 1807.....	542
[Ap. 20.50]. Silverio Ortega, composturas, 1808.....	543

## [AP. 18]. LAS PIEZAS DEL VIOLÍN Y EL ARCO



1. Voluta
2. Clavijas
3. Cejilla
4. Mango
5. Diapasón
6. Cuerdas
7. Aros
8. "C"
9. Filetes
10. Botón
11. Cordal
12. Puente
13. Tapa armónica

14. Efes
15. Taco superior/encastre
16. Barra armónica
17. Contraaros
18. Taco inferior
19. Alma
20. Fondo
21. Tornillo
22. Nuez
23. Torzal
24. Vara
25. Cerdas
26. Punta

**[AP. 19]. TRANSCRIPCIÓN DE LAS FUENTES. VICENTE ASSENSIO ENTRE 1780-1786<sup>835</sup>:**

[CARLOS IV, REINADOS, PRÍNCIPE, LEG. 51<sup>836</sup>]

[AP. 19.1]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1780

**1**

Composturas hechas en violines de S[u] A[lteza] el Príncipe n[uest]ro s[eñ]or, (q[ue] Dios gu[ard]e) e importe de ellas, por D[o]n Vicente Assensio Pr[esb]itero de Madrid, en la forma siguiente:

1ª. En un violín de Amati q[ue] envié S[u] A[lteza] desde/ el sitio del Pardo con D[o]n Cayetano Brunetti,/ se desclavó el mango p[ar]a llevar los aros a su/ debido lugar, poniendo zoquetillo nuevo,/ y se volvió a sentar/

Id[em]. Reparar las cerquetas poniendo nue-/ vas algunas/

Id. Reparar las roturas de los aros q[ue] esta-/ ban lastimados poniendo a todos una/ fajita de arce bien sentada en aque/ llos espacios q[ue] hay entre cerqueta, y cer/ queta<sup>837</sup>/

Id. Tres piez[a]s de arce chicas en los aros/

Id. Dos piez[a]s de arce en el fondo debajo de/ una cerqueta porq[ue] estaba carcomido/

Id. Engrosar el mango con 2 piez[a]s de arce/

Id. Pieza de arce en la coleta del fondo/

Id. Arreglar el fondo a [sus] debidos gruesos/

Id. Resanar las rinconeras/

Id. Tapa nueva de rico pinabete, dejando la/ cadena de una pieza con la misma tapa/ al mismo tiempo de trabajarla por dentro, que/ es de mucho trabajo, pero más seguro/

Id. Diapasón nuevo de ébano/

Id. Cordal nuevo, puente y cuerdas/

Id. Clavijas nuevas de azufaifo/

Id. Botón nuevo de marfil p[ar]a el cordal/

Id. Lavar todo el barniz viejo al violín/

835 Hay cuentas de reparaciones de varios instrumentos que se desconocían. José García Marcellán (Siemens, ed.) no incluye las cuentas nº 1, 2 y 5 de esta transcripción. Fonseca, "Composturas y otros encargos...", pp. 42-57.

836 En la actualidad dividido en dos legajos.

837 En relación con los aros.

Id. Viaje al Pardo p[ar]a tomar medida al mango/ del violín con q[ue] toca S[u] A[lteza] p[ar]a dejar todos los/ violines a la misma empuñación/

Id. Un hierro nuevo a poner almas a los violines de S[u] A[lteza]

Esta compostura y trabajo vale veinte doblon[e]s/ arreglada con equidad y justificac[ió]n pues me/ocupé en ella 36 días entrando los de los viajes...1.200 r[eale]s

[AP. 19.2]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1780

2º. Compuse el violín de Amati (con q[ue] toca S[u] A[lteza] que lo trajo a este fin D[o]n Domingo Rodil en 16 de Mayo de este año; y me ocupé/ en destaparlo, encolar las dos roturas que/ trajo al lado del bordón en la tapa; volver-/ lo a cerrar, quitar los canales del diapas[ón],/ sentarlo; y hacer nuevo botón de marfil p[ar]a/ el cordal, tres días con la circunstancia/ de no haber dejado el trabajo ni aun de no-/ che, p[ar]a servir más prontamente a S[u] A[lteza] y quedó el violín a satisfacción de d[i]cho D[o]n Domingo, y de D[o]n Jaime Rosquellas, cuya trabajo regulado vale cinco doblon[e]s q[ue] hacen...300 reales

[AP. 19.3]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1780

3º. Compuse el violín de Josef Guarneri propio/ de S[u] A[lteza] q[ue] lo traje de Aranjuez; en la forma sig[uien]te:

Primeram[en]te puse la tapa 43 piezas de pina-/bete viejo embutidas a cola de milano de/ esta figura [dibujo figura]/

Id. En la misma tapa y de pinabete viejo puse/ embutidas siete piez[a]s de esta figura [Dibujo]/

Id. En la misma tapa otra pieza grande de pina-/bete viejo q[ue] ocupa casi todo el espacio q[ue] hay/entre las efes de ella; y todas las d[ic]has piezas/p[ar]a fortificar las muchas rupturas q[ue] tenía la tapa,/ y aquellos espacios que estaban mo-/lidos, y arruinados: habiendo también le-/vantado los hundidos q[ue] tenía la tapa hacién/dola venir, en c[uan]to ha sido posible, a su debido tumbado/

Id. Tamb[ie]n se puso la tapa un bisel o ribete todo/ alrededor por la parte interior de ella donde/asienta los aros, de buen pinabete, porque/ estaba muy falta de madera y quitadas mu-/chas astillas p[or] impericia de los q[ue] antes lo compu-/sieron/

Id. En d[ic]ha tapa p[or] de fuera 3 puntas en los ángulos/

Id. Dos piezas en los cantos en el cuerpo de abajo/

Id. Pieza de marfil donde insiste el cordal/

Id. Una pieza de pinabete en el cuerpo de arriba cer-/ca del mango/

Id. Se levantó el mango, y se volvió a sentar tra-/yéndolo más adelante poniendo nuevo el zo/quetillo en donde va clavado/

Id. Once piezas de arce embutidas a cola de mi-/lano en 3 roturas del fondo para asegurarlas/

Id. Dos piezas chicas de arce en 2 roturas de los aros/  
 Id. Resanar algunas cerquitas/  
 Id. Un aro nuevo de arce, y sus dos cerquetas en el/ cuerpo de arriba, al lado del bordón/  
 Id. Diapasón nuevo de ébano.  
 Id. Cordal nuevo y botón de marfil para el cordal/  
 Id. Puente nuevo, clavijas de azufaifo, y cuerdas/  
 Id. Barniz al nuevo aro y resanar lo viejo  
 Este grande y prolijo trabajo q[u]e he puesto en el vio-/ lín, con especial en la tapa que ocupé en su material/ composición 35 días, pues de forma que consiste en la idea y concepto de reparar los muchos q[u]e tenía , sien-/ do el mayor el de ser muy delgada, no se puede pa-/ gar con dinero alguno, mayorm[ente] habiendo quedado/ d[ic]ho violín tan mejorado como se advierte; pero/ habiéndome ocupado 45 días con aplicación en todo/el, vale la d[ic]ha composición regulada con equidad/ veinte doblones, que hacen...  
 1.200 r[eale]s

[AP. 19.4]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1780

4º. Compuse el violín de S[u] A[lteza] cuyo autor es Nicolò/ Amati pater à consilio et directione Joanis Vi-/ vius Greci in Cremona; llamado el coloradillo/  
 Primeram[en]te levanté una pieza de mal pinabete q[u]e/ tenía clavada con tarugos<sup>838</sup> en lo interior de la tapa/ y espacio q[u]e hay entre las efes, y un dedo más arri-/ ba, y abajo inútilmente puesta por no necesi-/ tarla; y solamente se ha puesto una pieza chica/ de pinabete viejo al lado de la prima en lo interior/  
 Id. Otra pequeña pieza en d[ic]ha otra tapa p[or] de fuera, al/ lado de la prima, porq[u]e tenía molido aquel lugar/ y resanado con emplaste de cola y serrín/  
 Id. Cadena nueva de pinabete a la tapa, p[or]que/ estaba maltratada (por impericia) la que/ puso su autor Stradivari de q[ui]e[n] es la tapa/  
 Id. Se ha levantado la tapa a su perfecto tumbado/  
 Id. Veinte piecitas de pinabete viejo embutidas/ a cola de milano p[ar]a afianzar las encoladu-/ ras hechas en las roturas de la tapa/  
 Id. Se le ha puesto la tapa, por la parte interior/ en donde hace el asiento sobre los aros, un bisel/ casi todo alrededor, porq[u]e/ estaba muy falta de madera en aquellos lugares/  
 Id. Se ha engrosado el mango poniendo dos piez[as]/ de arce bien puestas a los lados/  
 Id. Dos puntitas en los ángulos del cuerpo de arriba/ de la tapa/

838 Trozo de madera corto y grueso.

Id. Dos piecitas en el cuerpo de abajo al canto/ para igualar el contorno de la tapa/

Id. Otras 2 piezas, y dos trechos de perfiles en la tapa/ en donde toca el mango, y sienta la pieza de/ marfil para el cordal/

Id. Diapasón de ébano, y silleta de marfil<sup>839</sup>/

Id. Cordal nuevo, puente, clavijas, cuerdas y/ botón de marfil p[ar]a el cordal/

Id. Se ha lavado con espíritu de vino todo el violín/ hasta quitarle el poco y desigual barniz q[ue] tenía, y por parajes tres o cuatro barnices/ unos sobre otros, que impedían las voces, y/ la buena vista de las maderas/

Id. Se le ha dado a todo el violín un barniz del-/ gado, y transparente q[u]e descubre las aguas/ de la madera y lo hace vistoso

En esta composic[ión] y repaso he gastado con aplica-/ ción más de 24 días, por lo q[u]e vale con equidad sete-/ cientos y veinte r[eale]s...720

#### [AP. 19.5]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1780

5º. Asimismo he compuesto y reducido a mejor/estado el violín nº 4 construido por mí en el/ año de 1775, que puse a los pies de S[u] A[lteza] en 2/ de Abril del mismo año, su composic[ión] es la/ sig[uien]te:

Primeram[en]te se levantó el mango para traerlo y/ sentarlo como lo hice más adelante/

Id. Zoquetillo nuevo donde va clavado el mango/

Id. Se han robustecido las 4 rinconeras con pie-/ zas de pinabete, p[or] ser débiles las q[u]e tenía/

Id. Cerquitas nuevas de pinabete más robustas,/ en los aros donde sienta la tapa/

Id. Se han tocado y reformado los gruesos de la/ tapa, con atención al tamaño y marca de/ este violín q[u]e es muy grande/

Id. Se le ha puesto nueva cadena, o costilla/

Id. También se han corregido los gruesos del fondo/ según conviene a su marca; acomodándolo/ en lo posible al estilo de los violines q[u]e en estos/ tiempos construyo/

Id. Se ha compuesto la cabeza del mango deján-/ dola más airosa de lo q[u]e antes estaba/

Id. Se ha lavado con espíritu de vino todo el violín/ p[ar]a quitarle todo el barniz poco transparente/ que tenía, y se le ha dado otro hermoso delga/ do y transparente con que ha quedado agradable/

Id. Diapasón, cordal, botón, puente y cuerdas todo nuevo/

En efecto parece haber quedado ese violín en mejor/ estado y bien corregido, de mejor y más calidad de voz según dictamen de inteligentes; cuyo trabajo/ con esmero y aplicación de más de 18 días vale equi-/ tativam[en]te

839 Pieza de marfil.

regulado ocho doblon[e]s q[u]e hacen cuat[rocien]tos y ochenta r[eale]s v[elló]n...480 r[eale]s

Sumario de todos los cinco violines: Del 1º...1.200/ Del 2º...300/Del 3º...1.200/Del 4º...720/...3.900r[eale]s

Importan las composiciones de los cinco vio-/ lines de esta cuenta puesta con equidad y justificación atendida con reflexión, a saber tres mil y novecientos r[eale]s v[elló]n salvo error/ y la firmo en Madrid a veintiocho de septiembre del año de mil setecientos y ochenta/ Vicente Assensio [Rúbrica firma]/ S[a]n Ildefonso 10 de oct[b]re de 1780

## [AP. 19.6]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1781

### 2

Obritas que tengo trabajadas para S[u] A[lteza] el Príncipe/ n[uest]ro s[eñ]or desde el día 30 de dic[iemb]re de 1780 inclusive hasta/ el día 3 de julio de este de la f[ec]ha.

Madrid 3 de Julio de 1781/ San Ildefonso 10 octubre de 1780/ Obritas desde el día 30 de diciembre de 1780 inclusive, hasta/el día 3 de Julio de esta de la fecha:

Por el coste de tres botes grandes de hoja de lata/para guardar primas, segundas y terceras/ de violín, que entregué a D[o]n Cayetano Brune-/ tti el día 30 de diciembre próximo pasado...021r[eale]s/

Id. Por la composición del violín Nicolò Amati del año 1670; diapasón, cordal, cejuela...050/

Id. Al mismo violín posteriorm[en]te hubo q[u]e levantar/ el mango para engrosarlo con 3 piezas de/ arce, una en el asiento del batidor, y dos a/ los costados, y llevar el mango más atrás/ sin destapar el violín q[u]e es muy difícil; y/ otro nuevo diapasón y puente...100/ Viaje al Pardo a llevar este violín...090/

Id. Por la reedificac[ió]n, tapa nueva, diapasón, cor-/ dal, puente, botón de marfil, cuerdas y otras co-/ sas q[u]e se hicieron al violín de Jacobo Stainer/ propio de S[u] A[lteza] con las q[u]e quedó cual nunca/ había estado tan bueno, y por el viaje del día/ 11 de marzo en q[u]e lo llevé al Pardo: p[o]r todo...650/

Id. Por el coste de media onza de plata fina tira/ da en berguilla<sup>840</sup> p[ar]a entorchar bordones de vio-/ lín, según el experimento q[u]e mandó hacer S[u] A[lteza]...025/

Id. Por el coste de una tabla grande de pino, para/ poner a estirar las cuerdas antes de entorchar...014/

Suma de la vuelta...910rs/

Id. En 17 de abril pague veinte r[eale]s a cuatro mo-/ zos q[u]e condujeron, desde mi casa al cu-/ arto de S[u] A[lteza], el torno o máquina de/ entorchar los bordones, y volverlo a mi/ d[ic]ha casa...020/

840 Media onza de plata en hilo.

Id. Por un puente nuevo al violín nº 15 construido de mi mano...004...934 r[eale]s

[AP. 19.7]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1783-1785

3

Cuenta que yo D[o]n Vicente Assensio presbítero de/ Madrid doy al Príncipe n[uest] s[eñ]or (que Dios gu[ard]e de/ todas las obras de instrumentos de música que tengo/compuestos y trabajadas a S[u] A[lteza] por su mandato,/ y or[de]n, comunicado a mí por D[o]n Cayetano Bruneti,/ primer violín de cámara, y maestro de S[u] A[lteza], desde/ el año de 1783 en que las empecé, hasta hoy día/ de la d[ic]ha de esta cuenta: en la forma sig[uien]te:

Año de 1783. Por cincuenta entorchados p[ar]a violín a/ dos r[eale]s cada uno; veinte d[ic]hos para viola a/ tres r[eale]s cada uno, y diez di[ch]os p[ar]a violón/ a seis r[eale]s cada uno, importan todos dos-/ cientos veinte r[eale]s v[elló]n...220 r[eale]s/ Año de 1784. Por la composic[ió]n de un violín de S[u] A[lteza] en/ el que puse varias piezas al fondo: dos-/ cientos r[eale]s v[elló]n...200/

Año de 1785. Por arreglar, componer, y mejorar notable-/ mente otro violín de S[u] A[lteza], su autor Jacobo Stainer del año de 1675: que estaba arruina-/ do e inútil, fuera de proporciones en sus/ piezas, y débil en su fondo y tapa, las he/ arreglado con el mayor escrúpulo, y engrosa-/ do con piezas la tapa y fondo, poniendo nue-/ vo el diapasón, cordal, puente, clavijas, botón y otras piezas consumiendo en este/ trabajo más de treinta días con lo q[u]e ha que-/ dado otro violín muy bueno y aseado, según/ aprobac[ió]n de D[o]n Cayetano Brunetti: cuya me/ jora y reparac[ió]n equitativam[en]te importa tres/ cientos cincuenta r[eale]s v[elló]n...350

D[ic]ho año de 1785. Por la corrección, reforma y mejora del/ violín chico del quinteto (con dibujos) de Ant[oni]o/ Stradivari del año 1709, (propio de S[u] A[lteza]) que estaba inútil, e intocable por las ruinas que/ le hizo algún imperito, las he reparado a fuerza de piezas puestas por mí con el mayor/ cuidado; corrigiendo al mismo t[iem]po otras q[u]e/ su autor dejó fuera de proporciones, y afi-/ nando el mango, poniendo nuevos el diapa-/ són, cordal, puentes, clavijas, y botón, con q[u]e/ ha quedado este violín bueno, fino y ase-/ ado; y vale su corrección trescientos cincuenta reales de vellón...350 r[eales]

D[ic]ho año de 1785. Por igual corrección, reformac[ió]n, y mejora del/ violín grande con dibujos del mismo quinte-/ to y autor Stradivari del año 1709, propio/ también de S[u] A[lteza], ha quedado este instrum[en]to/ con igual mérito y bondad, que el anteced[en]te/ como en él se advierte, en fuerza del mismo/ tiempo y trabajo invertido, lo q[u]e vale tres-/ cientos cincuenta r[eale]s v[elló]n...350

D[ic]ho año de 1785. Por hacer llevar a mi cuarto, desde el de/ S[u] A[lteza] R[eal], dos cajones grandes, que el uno/ con-/ tiene el expres[a]do quinteto, y el otro varios/ instrumentos de música de S[u] A[lteza], con su real/ orden

comunicada a mí por D[o]n Cayetano/ Bruneti, pagué a cuatro hombres veintic[ua]tro r[eale]s ...24/

Otro año de 1785. Por la correcc[i]ón, reformac[i]ón y mejora de la viola/ chica o regular del mismo quinteto (con di-/ bujos) de Ant[oni]o Stradivari del año 1709 también/ de S[u] A[lteza], la he reparado sus gruesos de tapa/ y fondo, corregidos sus imperfecciones, y arre-/ glado sus piezas poniéndola nuevos el día-/ pasón, cordal, puente, clavijas, botón, y otras;/ con q[u]e ha quedado de una bondad extraordina-/ ria, consumiendo más de treinta días de/ trabajo q[u]e equitativamente vale tresc[ien]tos cinc[uen]ta r[eale]s ...350

D[ic]ho año de 1785. Por igual corrección, reformac[ió]n y mejora de/ la viola grande con dibujos del mismo quinteto/ de Ant[oni]o Stradivari del año 1709 también de S[u] A[lteza]/ que igualm[en]te estaba arruinada por mano impe-/ rita, la he mejorado con igual trabajo, y esme-/ ro que la antecedente, con q[u]e ha quedado del/ mismo mérito, bondad, y hermosura, lo que/ vale trescientos cincuenta r[eale]s v[elló]n advirtiendo/

que esta viola es extremadamente grande, y/ que por esta razón no se podrá hacer igual/ uso que el de la regular antecedente...350

D[ic]ho año de 1785. Por la composición de veinte y tres arcos de/ violín, violón y viola poniéndoles a casi to-/ dos botones de marfil, tornillos de hacer, hem-/ brillas de metal, y cerdas finas; a muchos de ellos la nuez nueva, y componer otras, a otros componer otras, a otros componer las cabezas, y las escopladuras por/ donde andan las hembrillas, cada uno a 18 r[eale]s v[elló]n/ importan todos cuatrocientos catorce r[eale]s v[elló]n...414

D[ic]ho año de 1785. Por componer y afinar las cincuenta y dos/ tarabillas de marfil, q[u]e sirven para sujetar/ los arcos del cajón nº 2, en las cajas que tiene/ p[ar]a ellos; a dos r[eale]s cada una, ciento y cuatro r[eale]s v[elló]n...104

D[ic]ho año de 1785. Por componer, en la tapa de un violín que/ me remitió D[o]n Cayetano Brunetti el día/ seis de este mes de dic[iemb]re del presente año de la/ f[ec]ha, unas roturas que tenía, sin destapar/ el violín con un trabajo extraordinario y/ prolijo, ciento y ochenta r[eale]s v[elló]n...180/...892/

De forma que importan las obras, y/ composturas de violines, violas, arcos y otras cosas,/ que comprende esta cuenta, hechas a S[u] A[lteza] R[ea]l el/ Príncipe n[uest]ro s[eñ]or (que Dio gu[ard]e desde el año de/ mil setecientos ochenta y tres: hasta el/ día de la f[ec]ha de ella dos mil ochocientos, u/ noventa y dos r[eale]s de v[elló]n salvo error, y/ por ser verdad la firme, Madrid y dici-/ embre diez y seis de mil setecientos y/ ochenta y cinco años/ Vicente Assensio [Rúbrica firma]/ Es cierto quanto arriba expresa esta cuenta/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]/ Madrid 27 de diciembre de 1785

#### [AP. 19.8]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1786

##### 4

Cuenta, que yo D[o]n Vicente Assensio presb[íte]ro de Madrid,/ doy al Príncipe N[uest]ro S[eñ]or (que Dios gu[ard]e de los instrum[en]tos de

música que tengo compuestos a S[u] A[lteza] R[ea]l de su or[de]n/ comunicada a mí por su músico de cámara D[o]n Caye-/ tano Brunetti, la que tienen principio desde primero de/ octubre próximo pasado, y da fin en el día de la f[ec]ha de/ este presente mes, y año en la forma siguiente:/

Violón del Quin-/ teto de Stradivari/. Tapa. Primeram[en]te habiendo destapado es-/ te violón con dibujos en sus aros, y/ una greca en los contornos de su tapa/ y fondo, su autor Antonio Stradiva-/ ri en el año 1709, hallé la tapa muy/ falta de gruesos entre las efes, y allí/ puse una pieza de pinabete fino viejo/ de 7 pulgadas y m[edi]a de larga, y cuatro/ pulgadas tres líneas de ancha, con la/ finura que acostumbro, puse tamb[ié]n/ cadena nueva a la tapa según estilo/ del autor y proporcionada a su cuerpo,/ se les han puesto varias piezas de pinabete/ donde sienta sobre los aros, se han arreglado la tapa al resto de su cuerpo a exac-/ tas medidas, se han aumentado las/ rinconeras de los ángulos con la pro-/ porción que corresponde a la magni-/ tud del instrum[en]to, se le han reparado/ las lienzas de los aros que puso su autor, luego senté la tapa/

Fondo. He levantado el fondo, y puesto en/ el medio de él una pieza de arce rizo/ fino de 7 pulgadas y 8 lín[ea]s de larga, y 3 pulga-/ das y 11 líneas de ancha (y de figura ovalada) para darle el/ grueso que le faltaba, y sin duda le/ había quitado antes imperitam[en]te, se le/ ha arreglado el resto del fondo con arre-/ glo a esta magnitud, se le ha puesto al/ mango toda la empuñación nueva con/ el asiento sobre los aros para darle/ el grueso que corresponde, lo que se ha/ ejecutado injertando la empuñación/ a la cabeza del mango, asegurándola/ con un tornillo de acero oculto p[ar]a la/ perpetua duración, con primor nunca/ visto, se le han puesto clavijas finas/ de azufaifo, diapasón, cordal, sille-/ ta de marfil, dos puentes arreglados,/ cuerdas y bordones finos todo nuevo/ se han barnizado el mango, y otros/ descascarados en los aros, tapa y fondo,/ habiendo antes resanado y dibujado/ ciertos lugares de los que tienen los/ aros; de forma que en este trabajo/ d[ic]ho, y en otros que omito poner, he/ empleado más días de setenta días, que tu/ vieron principio en 1º de oct[ub]re próximo/pasado; por lo que usando de la mode-/ ración que me compete vale la expre-/ sada composic[ió]n de este violín, un mil r[eale]s ...1.000 r[eale]s/

Violín favorito. Asimismo he reparado y mejorado/ el violín de Amati, favorito de S[u] A[lteza]/ con que tañe diariamente, poniendo/ a la tapa las 4 puntas o cuernecillos/ q[ue] estaban gastados: también he pues-/ to nuevos casi todos los cantos de la tapa,/ por q[ue] antes los tenía gastados, y podri-/ dos con el sudor, o por su antigüedad,/ también he puesto nuevos los perfiles/ de casi toda la tapa, dejándola muy ase-/ ada y firme con extraordinario trabajo/ al puente se le han puesto 4 piecitas/ de arce fino embutidas en los asientos/ de las cuerdas, en donde había huella q[ue]/ casi hacían inservible el puente, se le/ han quitado las canales al diapasón/ afinándolo, y se ha limpiado todo el violín;/ barnizado los cantos y cuernecillos pues-/ tos, y resanado en otros parajes, cuya/ composic[ió]n y reparos valen trescientos y/ cuarenta r[eale]s v[elló]n...340/

Otro compañero del favorito/

Id. He reparado, mejorado, y compuesto/ del favorito otro violín de Amati compañero del favo-/ rito antecedente, y se le han puesto varias/ piezas en la tapa, y encolado varias ro/ turas en ella, y en los aros que debieron/ hacerse por descuido o desgracia: se le/ han quitado las canales al diapasón/ se ha puesto hilo de plata fino grueso/ al cordal, y una pieza de marfil en don-/ de descansa el cordal, con otros reparos/ resanando el barniz, y aseado todo el/ instrumento: importa todo dosc[ien]tos treinta r[eale]s... 230/

Id. También he compuesto las cajas en don-/ de se guardan los dos antecedentes violi-/ nes, las que estaban mal tratadas: vale/ sesenta r[eale]s v[elló]n...060

Id. He compuesto y reparado el cajón/ grande nº 1 en donde se guardan los/ cinco instrumentos con dibujos de/ Ant[oni]o Stradivari, componiendo el/ terciopelo carmesí, y espiguilla de oro/ q[u]e tiene por dentro, arreglando los/ nichos de los instrumentos, los departa-/ mentos de los arcos, los cajoncitos donde/ se guardan puentes, cuerdas, resina,/ y otras cosas, poniendo a todos su rótu-/ los, se ha barreteado, con listones de/ madera, por de fuera todo el cajón, y/ se han puesto varias hebillas, y correas/ de baqueta a las portezuelas, se ha/ puesto por de dentro un listoncito de/ madera vestido de cinta azul, con su/ gozne de metal<sup>841</sup> p[ar]a sostener la tapa/ cuando se abra el cajón; y últimam[en]te/ se ha limpiado todo por dentro qui-/ tando el mucho polvo q[u]e tenía, lo que/ vale trescientos ochenta r[eale]s v[elló]n...380

Id. Por la composic[ió]n de diez arcos, unos de violín,/ otros de viola, otros de violón que se les han/ puesto cerdas, tornillos, hembrillas, torzales/ nuevos, a razón cada uno de diez y ocho r[eale]s/ importan ciento y ochenta r[eale]s v[elló]n...180/...2.190 r[eale]s/

Importan las obras y composturas de instrum[en]tos que comprende esta cuenta, dos mil ciento y noventa r[eale]s de v[elló]n y por ser verdad, y estar bien y fielmente hecha la firmé/ en Madrid a veintiocho de febrero de mil setecientos ochenta y seis años./ Vicente Assensio[Rúbrica firma]/ Es cierto cuanto arriba expresa esta cuenta/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

#### [AP. 19.9]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1786

##### 5

Cuenta que yo D[o]n Vicente Assensio Presb[íte]ro doy al Príncipe N[uest]ro S[eñor] (que Dios gu[ard]e de los instrumentos de música que tengo compuestos y mejorados a S[u] A[lteza] con su or[de]n comunicada a mí por D[o]n Cayetano Brunetti su primer violín de Cámara, la que tienen principio en primero de marzo de este presente año, y concluye el día desde fecha, a saber:

841 Pernio o bisagra de metal.

Viola de Stainer/ señalada con A. Primeram[en]te, he reparado, mejorado, y/ compuesto la viola Stainer del año de/ 1664: que va señalada con la A en la tapa,/ p[ar]a no cambiar sus puentes con otra del/ mismo autor, la he puesto varias pie-/ zas p[ar]a arreglar sus gruesos, cadena nue-/ va, diapasón de ébano, clavijas finas, dos/ puentes arreglados, cordal, botón, cuerdas,/ resanar el barniz, y otros repasos que/ omito poner por evitar dilación: vale...360 r[eale]s/

Otra d[ic]ha señalada B. Id. Por igual reparo, mejora y composic[ió]n de otra/ viola del mismo autor, señalada con la B, p[ar]a / no cambiar sus puentes con la antecedente...360/

Id. Por la composición, mejora, y reparos hechos en/ el violín de la estrella de Nicolò Amati;/ al q[u]e he puesto varias piezas interiores,/ diapasón, cordal, clavijas, puentes, cuerdas,/ todos nuevos, y otros reparos que valen...220

Id. Por igual aderezo, composición, y mejora hecha/ En otro violín de Amati à consilio et di/rectione Joannis Vivius Greci, según dice-/ su rotulata, lo he mejorado notablemente a/ fuerza de mucho trabajo y piezas que se le han/puesto, porque estaba arruinado; lo que vale...250

Id. Por mejorar considerabem[en]te y a fuerza de mu-/ chas piezas y trabajo el violín de Guarneri/ que estaba sumamente arruinado: vale...300

Id. Por reparar y mejorar un violín de Stainer/ q[u]e tiene tapa de mi mano, se le han compu-/ esto varias roturas y otras quiebras/ que ha padecido, poniéndole varias piezas en el fondo, diapasón, puentes, cuerdas, cordal,/ clavijas, y otras cosas, que valen...200

Id. Por arreglar un violín p[ar]a niño y acomodar-/ le nicho en el cajón nº 2 donde se guar-/ dan papeles de música de varios compositores[es]...040

Id. Por componer el cajón nº 2 poniéndole/ por dentro algunas varas de espigui-/ lla de oro fino en los contornos de los nichos/ de los instrumentos que en él se guardan, corre-/ gir los nichos p[ar]a que cómodamente entren/ los instrumentos, rotular los cajoncitos para cuerdas, puentes, y resina; poner apoyo/ p[ar]a sostener abierta la tapa, barre/ tear de nuevo con listones de madera/ todo el cajón por de fuera, poner hebillas/ y correas nuevas a las portezuelas, y/ otros repasos necesarios: todo vale...380

Id. Por componer el estuche de ébano en q[u]e se/ guarda el templador o tono de acero para/ dar el Alamirre: ocho r[eale]s...008

Id. Por componer y arreglar siete arcos de violines,/ violas, y violón, con otro de contrabajo, ponién-/ doles cerdas finas, tornillos de acero, y hembri-/ llas de latón<sup>842</sup> a las muletillas, y torzar<sup>843</sup> a las/ varas por donde se hacen p[ar]a tañer; a diez/ y ocho r[eale]s cada uno, importan...126

Id. Pagué veinticuatro r[eale]s a cuatro hombres q[u]e/ llevaron desde mi casa al cuarto del Prínci-/ pe el cajón nº 2 con todos los instrumen-/ tos que contiene; y también el cajón nº 1/ que custodia el quinteto de Stradivari...024/

842 Anilla.

843 Enrollar (para cubrir).

A vuelta de Aranjuez. Id. Por limpiar, asear, y barnizar un violín q[u]e/ me entregó el S[eñ]or D[o]n Cayetano Brunetti, al/ que puse también puente y cuerdas nuevas...070/

Id. Por encordar de nuevo otro violín del Príncipe/ su auto Jacobo Ferdinando Stainer...010

Id. Por cinco arcos finos [a]canalados<sup>844</sup> q[u]e he cons-/ truido nuevos al Príncipe N[uest]ro S[eñ]or, arre-/ glándome en todas sus medidas, proporcio-/ nes y peso a orto que me entregó S[u] A[lteza]/ para no extrañar su pulsación, lo que/ ha costado mucho trabajo: valen...060

Id. Por una caja nueva claveteada que he hecho/ p[ar]a guardar los expresados arcos...060

Id. Por resanar un poco el barniz al violín/ favorito de S[u] A[lteza] el Príncipe N[uest]ro Se[ñ]or...006

Id. Por poner cerdas nuevas a dos arcos de/ violón, y al uno tornillo hembrilla, y/ botón de marfil: treinta r[eale]s...030

Id. Por una sordina de marfil finísima/ para el uso del Príncipe nuestro señor...020

Id. Por componer con varias piezas el violón/ que tañe diariamente D[o]n Fran[cis]co Brunetti/en el cuarto del Príncipe N[uest]ro S[eñ]or.....080/ ...3.144 r[eale]s

Id. Por dos cajitas de resina para dar a los arcos...006

Id. Por dos terceras de violón entorchadas...014

Id. Por dos cuartas entorchadas para violón...016

Id. Por levantar el forro viejo a la sobrecaja/ de los violines favoritos del Príncipe,/ y ponerla forro nuevo de tafilete fino,/ clavetearla de tachuela finas de Ingra/ terra, poniendo en la tapa el rotulo de/ ser del Príncipe, forrarla de bayeta por/ dentro, poner nuevas las dos aldabi-/ llas, con otros varios reparos...300

Id. Por poner cerdas a los arcos de los señores Bru- / netti y Espinosa...012

Id. Por limpiar lo enmohecido, y dar nuevo aceite/ a 16 mazos de cuerdas de S[u] A[lteza]...016

Id. Por limpiar la viola de Gabriellis; quitar cana/ les a su diapasón; componer la caja con tachu-/ elas; poner muletillas de marfil para asir/ los arcos, y arreglar el nicho de la viola.....090

Id. Por un puente al violín de Stainer, y componer/la caja en que se guarda...012/ ...3.970rs/

Importa esta cuenta tres mil quinientos setenta r[eale]s de vellón/salvo error, y lo firme.

Madrid y septiembre 16 de 1786 años/ Vicente Assensio [Rúbrica firma]/ Es cierto cuanto arriba expresa esta cuenta/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

844 Se trata de arcos acanalados.

**[AP. 20]. TRANSCRIPCIÓN DE LAS FUENTES. VICENTE ASSENSIO Y SILVERIO ORTEGA ENTRE 1786-1808; Y OTROS<sup>845</sup>:**

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 125. 1]

[AP. 20.1]. VICENTE MONAR, BORDONES, 1789

Digo yo Vicente Monar q[u]e he hecho por orden del S[eño]r/ D[o]n Fran[cis]co Brunetti, doce bordones entorchados p[ar]a los/ violones del cuarto de S[u] M[ajestad] los q[u]e importan a razón de doce r[eale]s cada uno...144 r[eale]s de v[ellón] y por ser verdad lo firmo en Madrid día 1º de Abril año de 1789/ Francisco Brunetti [Rúbrica firma]

Digo yo Vicente Monar he hecho por/ orden del Señor Don Cayetano Brune-/tti catorce bordones de viola y diez y ocho de/ violín con que importan a razón de 4 rea-/ les cada uno 128 reales de vellón y por ser/ verdad lo firmo en Madrid día 17 de abril del año 1789/ Es cierto lo que expone en esta cuenta/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 126.1]

[AP. 20.2]. VICENTE MONAR, BORDONES, 1790

Digo yo Vicente Monar, que he hecho por orden del S[eño]r D[o]n/ Fran[cisc]o Brunetti veinte y cuatro bordones para los violones/ del cuarto de S[u] M[ajestad] los que importan el precio de doce reales/ cada uno: doscientos ochenta y ocho reales de v[ellón], y por ser ver-/ dad lo firmo en Madrid día 27 del mes de marzo del 1790/ R[ecib]í Francisco Brunetti [Rúbrica firma]/ Son...288 r[eale]s de vellón

[AP. 20.3]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1790

Cuenta q[u]e yo D[o]n Vicente Assensio Presbítero de Madrid/ doy de los instrumentos de cuerda q[u]e tengo hechos y compuestos a S[u] M[ajestad] (que Dios gu[ard]e) importe de ella/ desde 12 de oct[ub]re de 1786, hasta el día de la f[ec]ha 31 de diciembre de 1789/

845 Se trata de una selección de fuentes a modo de facturas sobre los instrumentos de arco de Carlos IV rey. Destacan principalmente las de Vicente Assensio y Silverio Ortega desde 1786 (enlazadas cronológicamente con el dossier anterior de fuentes, y se hacen efectivas después de ascender al trono) hasta 1808.

- Año de 1786. Por poner cerdas nuevas a dos arcos...014 r[eale]s/  
 Por entorchar 40 bordones de violas para los que S[u] M[ajestad] dio las cuerdas...060/  
 Por seis vejigas de vaca muy limpias/ para guardar en ellas las cuerdas...042/  
 Por una caja de resina para S[u] M[ajestad].....003/  
 Por componer un violín fino de S[u] M[ajestad], y arre-/ glarlo por de dentro y por de fuera...180/  
 Por una sordina fina de marfil p[ar]a S[u] M[ajestad]...020/  
 Por otra caja de resina q[u]e pidió el S[eñ]or Brunetti...003/  
 Por componer otro violín de S[u] M[ajestad] q[u]e volviendo/ del Escorial había dado un golpe, y/ se reparó/ por de dentro y fuera, como la caja...168/  
 Por hacer nuevo un arco de ébano p[ar]a el instru-/ mento de un ángel del nacimiento...030/  
 Por dos puentes de violín, y uno de viola para S[u] M[ajestad]...014/  
 Año de [17]87. Por encordar de nuevo en la casa del S[eñ]or/ Brunetti tres violines y viola de S[u] M[ajestad]...024/  
 Por poner cerdas nuevas a dos arcos de S[u] M[ajestad]... 012/  
 Por un puente al violín de Stainer de su majestad...020/  
 De la forma anterior...590 r[eales]/  
 Por tres puentes de violines de S[u] M[ajestad]...012/  
 Por componer un violón de or[de]n del S[eñ]or Brunetti...045/  
 Por componer 2 violin[es] de S[u] M[ajestad], y arreglar diapaso-/ nes y puentes...064/  
 Por poner hilo de plata gruesa a violín de S[u] M[ajestad]...016/  
 Por diapason y puentes nuevos a un violín de su S[u] M[ajestad] autor Stradivari...040/  
 Por reparar algunas roturas pequeñas a 5 instru-/ mentos de la orquesta de S[u] M[ajestad], q[u]e las padecieron de vuelta a Aranjuez...050/  
 Año de [17]88. Por cerdas nuevas a 2 arcos de S[u] M[ajestad]...012/  
 Por 36 bordones entorchados p[ar]a violin[es] de S[u] M[ajestad]...072/  
 Por 12 d[i]chos p[ar]a tercer[a]s de viola de S[u] M[ajestad]...036/  
 Por 12 d[i]chos p[ar]a cuartas de viola de S[u] M[ajestad]...036/  
 Por el cordal p[ar]a una viola...006/  
 Por componer una rotura a un violín de la orques-/ ta de su majestad de S[u] M[ajestad], y puente nuevo...044/  
 Por la composic[ió]n de 24 instrum[en]tos músicos del coro de ángeles del portal de belén, q[u]e S[u] M[ajestad] expuso en su/ cuarto del Palacio de Madrid: los 12 a razón de/ 15 r[eale]s cada uno; y los otros 12 restantes a 10 r[eale]s cada uno; todos importan trescientos reales...300/  
 Por puente nuevo y encordar de fino (en casa del/ S[eñ]or Brunetti) un violín de Stainer que/ habían regalado a S[u] M[ajestad] en este año...020/

Año [17]89. Por arreglar un violín de Stradivari, ponerle/ cuerdas nuevas, componer la caja y remitirlo/ en ella a Aranjuez para la casa de su majestad...030/

Por componer en violín de Nicolàs Duclos propio/ S[u] M[ajestad] que tenía hendida la tapa de alto a/ abajo, dejándolo bueno...135/

De forma antecedente...1.508 r[eale]s/

Por componer así mismo un violín fino, llamado/ el capricho que yo construí, y le hicieron una/ hendidura en la tapa al lado de la prima, q[u]e com-/puse poniéndole pieza de pinab[e]te viejo por/ dentro; puente nuevo, arreglar el diapasón, cuerdas, y resanar el barniz, dejándolo bueno...150

Por el coste de una pieza entera de cuerda de tripa/ para el contrabajo de S[u] M[ajestad] que remití por el parte/ al Escorial de or[de]n del Se[ñor] Brunetti...024/

Por poner cerdas nuevas al arco con q[u]e tañe S[u] M[ajestad]/ en la misma noche del día 1º de dic[iemb]re de este año que volvió del Escorial...009/

Por componer un diapasón de la orquesta de S[u] M[ajestad]...012/

Por un violincito chico q[u]e S[u] M[ajestad] me mandó constru-/ ir (el día 22 de Ag[os]to) con arco fino de/ madera gateado<sup>846</sup>, su caja forrada de tafíete<sup>847</sup> por de fuera, claveteada de tachuelas<sup>848</sup> de Inglate-/ rra doradas de fino, y también de asón<sup>849</sup> y entrada de la llave: y por de dentro vestida de raso/ liso color de leche, guarnecida de galoncito<sup>850</sup> de/ oro fino; con repuesto de caja de marfil para la/ resina, entorchados y otro puente, todo con el aseo que se deja ver, y S[u] M[ajestad] se dio p[o]r bien/ servido de mi trabajo el día 6 de d[ich]o mes q[u]e/ lo entregué: vale dos mil y cuatrocientos r[eale]s...2.400/

Por componer un violón de Stradivari, poni-/ éndole en la tapa (por de fuera) una pieza de/ pinabete, y hacer otros repasillos en diapasón, puente, y alma, según or[de]n del Señor Brunetti...090/

...4.193 r[eale]s/

Importa esta cuenta- cuatro mil/ ciento noventa y tres- r[eale]s de v[elló]n salvo/ error y para que conste la firme en Madrid a 10 días del mes de enero de 1790 años/

Vicente Assensio Presbítero [Rúbrica firma]/

Es cierto lo que expone/ en esta cuenta y por ser verdad/ lo firmé en Madrid a 11 del mes/ de enero del 1790/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

846 Tipo de madera compacta y vetada empleada en muebles o accesorios de lujo.

847 Tipo de piel curtida.

848 Tipo de remaches.

849 Por el contexto, se deduce que se trata de un asa que pudiera sobresalir de la caja.

850 Adornada con tejido resistente fuerte y estrecho como una cinta para adornar.

## [CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 127.1]

## [AP. 20.4]. VICENTE MORESQUI, MAZOS DE CUERDAS, 1790

Don Vicente Moresqui. Madrid. 29 de enero de 1791<sup>851</sup>

Catorce mazos de cuerdas/ para violín con sus gastos 10.80 [ducados]/

Nápoles y o[ctu]bre 15 de 1789/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

Cuerdas para violín...16[ducados]

Nápoles y o[ctu]bre 21 de 1790 Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

## [CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 128.1]

## [AP. 20.5]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1791

Cuenta de las composturas hechas en los instrumentos de cuerda de la/ orquesta de S[u] M[ajestad] (Dios gu[ard]e) desde el día primero de febrero del/ año pasado de 1790, hasta el día 24 de julio de este presente año de/ la f[ech]a, que yo D[o]n Vicente Asensio Presb[íte]ro de esta corte doy al S[eñ]or D[o]n/ Felipe Viergol, en la forma siguiente:/ Año de 1790. Primeram[en]te por la composición del violoncello<sup>852</sup>/ del quinteto de Stradivari que estaba hen-/ dida la tapa desde lo alto a bajo de la pri-/ ma asegurándola con piezas embutidas<sup>853</sup>; /y al mismo tiempo arreglar el aderezo, que/ en el mismo instrum[en]to había antes hecho/ Fran[cis]co Gand con poca pericia; arreglar la/ empuñadura del instrumento, e imitar/ el barniz al mismo color de su autor q[u]e/ había desgraciado el citado Gand: importó...400 r[eale]s/

Por un puente nuevo a un violín de Amati...006/

Por cerdas finas a un arco de violín...006/

Por cuatro terceras, y tres cuartas para/ violón entorchadas, a siete r[eale]s cada una...049/

Por otras cerdas finas a otro arco...006/

Por dos cajas finas de azufaifo para tener/ resina y con ella a 15 r[eale]s cada una...030/

Por doce terceras y cuartas entorchadas/ para viola a tres r[eale]s cada una...036/

851 Se encuentra la compra de música y cuerdas, solo se recogen las cuerdas.

852 Violón en la publicación de Marcellán (Siemens, ed.), *op.cit.*, p. 157.

853 Encajadas.

Año de 1791. Por componer el contrabajo de Amati enco- / lando dos roturas de la tapa, y poner siete / piezas en los cantos de ella barnizándolas, / y resanar el barniz en otros parajes del / instrumento las gotas de / cera que tenía; levantar y limpiar las / clavijas de metal a tornillo sin fin<sup>854</sup>, q[u]e / todo importó...070 / 603 r[eale]s /  
 Por las cerdas nuevas q[u]e puse al arco de / d[ich]o contrabajo, y limpiarle todo...030 /  
 Por tres encoladuras a un violín de Stainer...006 /  
 Por cinco sordinas de marfil p[ar]a violín...050 /  
 Por seis terceras entorchadas p[ar]a violón...042 / 731 r[eale]s /  
 Importa toda esta cuenta, setecientos treinta y un r[eale]s de vellón / salvo error, y en esta forma se la entregué a D[o]n Felipe Viergol, y la firmé. Madrid 24 de julio de 1791 a[ño]s / Vicente Assensio Presbítero [Rúbrica firma] /  
 Es cierto lo que expresa esta cuenta / y por ser verdad lo firmé en Madrid / a 24 de julio de 1791 / Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[AP. 20.6]. PEDRO CHURRUBILLA, COMPRA DE VIOLÍN, 1791

Núm[er]o 8.

He recibido del S[eñ]or Don Felipe Viergol, / tres mil r[eale]s de vellón por el importe de / un violín de Andre[a] Amati que / he vendido al rey N[uest]ro S[eñ]or Madrid / y ag[os]to 11 de 1791 /  
 Son...3.000 r[eale]s de vellón / Pedro Churrubilla [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 128. 2]

[AP. 20.7]. JUAN NAVARRO, BORDONES, 1791

Núm[er]o 12.

Por orden del S[eñ]or D[o]n Cayetano Brunetti / he fabricado, para el uso de S[u] M[ajestad] / cuatro docenas de bordones de viola a 4 r[eale]s /  
 q[u]e importan...192 r[eale]s / más tres docenas de bordones de violín a tres, r[eale]s / q[u]e importan...108 reales de vellón  
 Importe total...300 r[eale]s vellón /  
 Y por ser verdad lo firmo, Juan Navarro / Es cierto cuanto arriba expresa / Madrid 9 de diciembre de 1791 / Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

854 Mecanismo o sistema de dos piezas.

## [AP. 20.8]. VICENTE MONAR, BORDONES, 1791

Número 13.

Digo yo Vicente Monar, que/ he hecho por orden del S[eño]r D[o]n/ Cayetano Brunetti cuarenta/ y dos bordones de violón para/ el c[uar]to de S[u] M[ajestad]/ los que impor-/ tan al precio de de doce reales/ cada uno. Quinientos cuatro reales/ de vellón, más seis docenas de bordo-/ nes p[ar]a violín y viola, los que/ importan al precio de cuatro reales/ cada uno doscientos ochenta/ y ocho y sube toda la c[uen]ta/ setecientos noventa y dos/ r[eale]s de vellón y por ser verdad lo/ firmo en Madrid en el día 16/ mes de diciembre del 91/...792 r[elae]s/ Es cierto cuanto expresa esta cuenta/ y la firma en Madrid a 17 de d[iciemb]re de 1791/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

## [AP. 20.9]. ANIANO PALINCH, CAJAS DE HOJA DE LATA, 1791

Digo yo, que hecho por/ orden de S [eñ]or D[o]n Cayetano Brunetti, cin-/ co cajas de hoja de lata, dos grandes, a precio de diez reales, cada una y tres medianas, a precio de ocho reales, cada una q[u]e importan todas cuarenta y cuatro/ reales de vellón. Más también he hecho una/ arquita de cedro<sup>855</sup> con su herraje corre-/ spondiente lo q[u]e importa noventa r[eale]s/ de vellón y todo esto he hecho para llevar los bordones a las jornadas más/ resguardados. Importa toda la cuenta/ ciento treinta y cuatro reales de vellón y por ser verdad lo firmo, en Madrid/ en el día 23 de diciembre del año de 1791/ Es cierto cuanto expresa esta cuenta/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 129.1<sup>856</sup>]

## [AP. 20.10]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1791

Nú[mer]o 11<sup>857</sup>.

Toda suerte de cuerdas para/ violín...16[ducados]

Son ducados 149:10/ En reales de vellón...2.485

Nápoles y octubre 27 de 1791/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

855 Caja pequeña de madera.

856 Otra cuenta igual, pero de gastos de escobas de Florencia e hierbas. 1.446 reales de vellón. Octubre 13 de 1791. Antonio Moresqui.

857 Solo se recogen las cuerdas.

## [AP. 20.11]. CAYETANO BRUNETTI, SIETE LIBRAS DE PEZ, 1792

Digo yo el abajo firmado que por orden del S[eñor]r/ D[o]n Cayetano Brunetti, he labrado siete libras/ de pez para los arcos de instrumentos de S[u] M[ajestad]/ (que Dios gu[ard]e) que con el trabajo de purificar-/ la y suavizarla con los ingredientes que a/ este fin son necesarios para que de la su-/ perior calidad que se requiere para el uso/ de d[ich]os instrumentos, y de la aprobación/ del mismo S[eñor] D[o]n Cayetano, importa/ ciento sesenta r[eale]s de vellón. Madrid 9 de enero/ de 1792. Pablo Vidal. [Rúbrica firma]. Son...160 reales de vellón/ Es cierto cuanto expresa esta cuenta y por/ ser así lo firmé en Madrid a 10 de enero de 1792/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

## [CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 129.4]

## [AP. 20.12]. VICENTE ASSENSIO, COMPOSTURAS, 1792

Núm[er]o 1.

Cuenta que doy a D[o]n Cayetano Brunetti primer/ violín de cámara de S[u] M[ajestad] de las composturas hechas/ en la orquesta de S[u] M[ajestad] y da principio en 1º de/ agosto de 1791, y concluye en el día de la f[ec]ha.

Primeram[en]te. Nuez y cerdas nuevas/ en un arco de S[u] M[ajestad]...016 r[eale]s

Tres vejigas de vaca p[ar]a guar-/ dar las cuerdas de los instrumentos...024

Por componer un violín de Andrea/ Amati del año 1624 propio de S[u] M[ajestad]/ que estaba muy arruinado, y por lo/ mismo se le han puesto en su tapa/ y fondo 74 piezas de varias figuras y/ tamaños; empuñadura nueva al/ mango, clavijas finas, diapasón,/ cordal, botoncillo, puente, cuerdas nuevas, resanar el barniz del/ violín en las piezas nuevas y en la/ empuñadura con el primor y lim-/ pieza q[ue] se deja ver: importa todo/ setecientos y veinte r[eale]s vellón...720=

Por componer 4 instrumentitos/ de los ángeles del portal de belén...032=

Por componer cuatro puentes del Grana-/ dino y ajustarlos al violín de S[u] M[ajestad]...008=...800 r[eale]s

Suma de la forma antecedente...800 r[eale]s

Por puentes nuevos a estilo de los/ del Granadino arreglados al violín...008=

Por componer el violón Stradiva-/ ri con que tañe D[o]n Francisco Brunetti/ en el cuarto de S[u] M[ajestad], poniéndole/ una pieza en el aro donde ase-/ gura con el pie d[ic]ho instrumento...045=

Por muletilla<sup>858</sup> y cerdas nuevas al/ arco con que tañe D[o]n Fran[cis]co Brunetti/ en el cuarto de S[u] M[ajestad]. ...020=

Dos puentes nuevos gruesos p[ar]a/ el violín favorito de S[u] M[ajestad]...009=

Una clavija nueva a un violín/ con q[ue] tañe D[o]n Cayetano Brunetti en/ el cuarto de S[u] M[ajestad]....005=

Cerdas nuevas a un arco...006=

Sentar un diapasón al violón de S[u] M[ajestad]...012=

Importa esta cuenta novecientos veinticinco/ r[eale]s de v[elló]n salvo error y lo firmo. Madrid 25 de julio de 1792 años Vicente Asensio Pr[esbítero] [Rúbrica firma]./ Es cierto cuanto expresa esta cuenta y por ser verdad/ la firmé en Madrid a 28 de julio de 1792/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 130.2]

[AP. 20.13]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1792

Núm[er]o 20.

Cuenta de las composturas q[ue] yo Silverio Orte-/ ga he hecho en los instrumentos de música de S[u] M[ajestad] de orden del S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti primer violín/ y músico de cámara de S[u] M[ajestad].

Violón de Stainer

Por destaparle sujetar el mango/ por dentro, y poner un tornillo q[ue] abrazar la coleta del mango...060 r[eale]s

Por arreglar el diapasón y montarle...030

Por puente nuevo...016

Por echar [hacer] una pieza en la tapa y/ componer unas hendiduras...020

Por retocar el barniz...016

Por encordarle de nuevo...020

Por cerdas y torzal<sup>859</sup> a el arco...010

Caja

Por el coste de cinco gamuzas<sup>860</sup> entre finas...045

Por vestir con ellas la caja y componerla toda...100/ ...327

Violón de Stradivari

Por arreglar el diapasón ponerle/ alzas cejilla arreglar el puente y/ limpiarle todo poner el alma en/ su lugar...090

Por encordarle de nuevo y dos/ bordones de repuesto y primas...040

858 Especie de botón largo para sujetar.

859 Hilo o cordoncillo delgado de seda formado por varias hebras.

860 Piel fina y flexible de tacto aterciopelado.

Por componer el arco, y cerdas nuevas...010

Caja

Pagué por vara y media de bayeta/ verde para vestirla caja...021

Pagué al cerrajero por seis/ pestillos dos bisagras y llave para d[i]cha caja...039

Por componerla vestida y sentar/ el herraje...100

Por arreglar un violín...010/ Todo...583

Importa esta cuenta quinientos ochenta/ y tres r[eale] s de v[elló]n salvo error y lo firmo. Madrid y/ diciembre de 1792/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]. / Es cierto cuanto se expresa esta/ cuenta y por ser verdad la firmé en Ma-/drid a 23 de diciembre de 1792/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 131.1]

[AP. 20.14]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1792

En otro mes se han enviado provisión de cuerdas para violines...188.70

Por catorce cajas, gastos de papel, lacre y encerado...6.54/ En reales de vellón...6.004

Nápoles y septiembre 25 de 1792/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

[AP. 20.15]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1793

Núm[er]o 14.

Cuenta de una caja q[u]e yo Silverio Orte-/ ga he hecho para dos violas de S[u] M[ajestad] de/ orden del S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti su pri-/ mer violín de cámara

Primera[men]te por una vara de paño fino ver-/ de esmeralda para vestir la caja/ por dentro...050 r[eale]s

Por un mil quinientas tachue-/ las finas plateadas...075

Por seiscientas dichas chicas...012

Por cuatro bisagras con sus/ tornillos...012

Por dos aldabitas doradas...002

Por diez y seis varas de trenci-/ lla dorada...015

Por dos pieles negras entre-/ finas para vestir la caja por/ fuera...030/ ...196

De la vuelta 196

Por una cerradura fina con/ su llave y un aldabón de hierro<sup>861</sup>...030

Por hacer la caja fuerte y bien/ ensamblada, hacer los nichos/ ajustados a las violas vestirla por/ dentro con asas y clavetear-/ la toda...300

861 Pieza de metal, hierro o bronce que sujeta la parte exterior.

Más por un puente a una viola...006/ Todo...532

Importa esta cuenta quinientos y trein-/ ta y dos r[eale]s v[elló]n y lo firmo en Ma-/ drid a 13 de enero de 1793 años/ Silverio Ortega [Rúbrica firma] Es cierto cuanto expresa esta/ cuenta y por ser verdad lo firmo en Madrid a 13 de enero de 1793/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma].

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 132.2]

[AP. 20.16]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1793

Núm[er]o 3.

Cuenta de las composturas, q[u]e yo Silverio Orte-/ ga he hecho en los instrumentos de música/ de S[u] M[ajestad] de orden del S[eño]r D[o]n Cayetano Bru-/ netti su primer violín y músico de cámara.

Primer[amen]te

Por dos puentes a dos violas yuitar/ a la una los canales a el diapasón...018  
r[eale]s

Violón de Amati

Por destaparle y poner en la tapa/ cuarenta piezas en todos los parajes/ q[u]e estaba falta de madera/ con ponerle las ralladuras y poner/ en medio de la tapa una pieza/ grande para darle en aquel pa-/ raje el grueso necesario y poner-/ le cadena nueva...240

Por diapasón nuevo de ébano...070

Por puente nuevo...016

Por cejilla de marfil y pieza don-/ de insiste el cordal...008

Por retocar el barniz a todo el...020

Por cuerdas y bordones...020

Violín de Stradivari

Por arreglarle...030/...422/ Sigue a la vuelta/ De la vuelta 422

Violón de Stradivari

Por arreglar el diapasón montar-/ lo bien y arreglar el man-/ go y barnizarle...034

Un bordón...006

Por una caja nueva para dicho/ violón con su cerradura aldabón/ y cantoneras<sup>862</sup>, forrada por den-/ tro con gamuzas anteadas<sup>863</sup>/ y toda ella bien acondicionada...260

Por llenar dos cajas de resina/ para los arcos...004/...Todo 726

862 Refuerzos en las esquinas.

863 Gamuzas de ante.

Importe en la cuenta setecientos y veinte/ y seis r[eale]s v[elló]n salvo error y lo firmo en / Madrid a 7 de agosto de 1793/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]./ Es cierto cuanto expresa esta cuenta/y por ser verdad lo firmé en Madrid/ a 8 de agosto de 1793/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma].

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 134.4]

[AP. 20.17]. RAMÓN MONROY, COMPRA DE VIOLÍN, 1794

Recibí del Señor D[o]n Felipe Viergol la cantidad de tres mil rea-/ les de vellón, importe de un violón de Stradivari[u]s que su/ majestad (que Dios g[uard]e) me ha comprado, cuya real orden/ y comisión ha tenido D[o]n Cayetano Brunetti y para/ que conste doy este firmado de mi mano en/ Madrid en diez de julio de mil setecientos y noventa y cuatro/Ramón Monroy [Rúbrica firma]./ Son 3.000 r[eale]s v[elló]n/ Es cierto cuanto arriba expresa/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[AP. 20.18]. VICENTE MONAR, BORDONES, 1794

Núm[er]o 8

Digo yo Vicente Monar que he hecho p[or] orden del/ S[e]ñor Don Franc[is]co Moretti, dos docenas de/ bordones de violón p[ar]a el cuarto de S[u] M[ajestad]. La una de ser terceras y su precio es a 13 r[eale]s cada una la otra es de cuartas a 14 r[eale]s cada una. Más unas de bordones de vio-/ lín a cuatro r[eale]s cada uno. Más dos docenas de bordones/ p[ar]a viola la una de terceras y la otra de cuartas la de/ terceras a cinco r[eale]s de vellón, la una y la de cuartas a 6 cada una/ que importa todo, quinientos y cuatro r[eale]s de vellón, y p[or] ser verdad lo firmo en Madrid a 11 de julio de 1794/ Francisco Brunetti [Rúbrica firma]

[AP. 20.19]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1794

Cuenta de las composturas q[u]e yo Silverio Ortega/ tengo hechas, en los instrumentos de música de S[u] M[ajestad] de orden del S[e]ñor D[o]n Cayetano Brunetti desde media-/ dos de julio de 93 hasta mediados del mismo 94.

Primera[men]te

Por doce cuartas para violón...120

Por doce terceras para el mismo...096

Por poner cerdas a dos arcos...012

Por un puente para violín...004

Por seis bordones para el/ mismo...009

Por una caja ordinaria pa-/ ra un violín, con su cerradu-/ ra y bisagras<sup>864</sup>...046

Por componer el cajón del quin-/ teto y pagar los mozos de traer-/le y llevarle...060

Por componer y forrar de paño/ una caja para dos violines y ponerla asa nueva...094/ ...441

De la vuelta...441

Por poner cordal y puente a/ un violín...014

Por encordar una viola...006

Por poner cerdas nuevas a un arco de/ violón...008/ ...469

Violines de Stradivari

Por componer con particular cuidado/ dos violines de Stra-/ divari, con el fin de ponerlos/ en el estado mejor de bondad/ q[u]e se pudiese conforme me/ mando S[u] M[ajestad] para cuyo/ fin ha sido necesario ponerlos/ varias piezas en sus tapas y/ sus fondos para con ellas suplir/ la falta de madera q[u]e tenían como también ha sido indis-/ pensable tenerlos que tapar y des-/ tapar varias veces hasta conseguir la perfección de sus/ voces (las que han excedido en bondad a más de lo q[u]e se esperaba por lo que han merecido la aprobación de S[u] M[ajestad]). Poner los man-/ gos nuevos conservando las ca-/ bezas del autor, diapasones, / cordales, puentes y demás q[u]e ha sido necesario cuyo tra-/ bajo importa...1.200

Violón de Stradivari

Por ponerle diapason nuevo de/ ébano...090

Por cordal de lo mismo...040

Por clavijas finas y botón...044

Por cejilla de marfil y pieza/ donde apoya el cordal...008

Por puente nuevo...016

Por retocar todo el barniz...030

Por dos bordones para el/ mismo violón...018/ Todo...1.915 reales de vellón

Importa esta cuenta un mil novecientos y quince/ r[eale]s de v[ellón] salvo error y lo firmo en Madrid a 13 días/ de julio de 1794/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]. Es cierto todo cuento expresa esta/ cuenta y la firmé en Madrid a 14 de julio de 1794/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

864 Tipo de herraje compuesto por dos piezas unidas por un eje.

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 135.2]

[AP. 20.20]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1794

Dos cajas de todos los géneros de cuerdas, su importe/ cada una en 29 ducados y 50 granos/ que las dos importan  
 Son ducados napolitanos es todo 357. En reales de vellón 5.959  
 Nápoles y octubre de 1794/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]  
 San Lorenzo 26 de noviembre de 1794/ Son 5.959 reales de vellón

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 137.1]

[AP. 20.21]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1795

Núm[er]o

Cuenta de las composturas y demás obras q[u]e yo/ Silverio Ortega, tengo hechas en los instrumentos/ de música de S[u] M[ajestad] (de orden del S[eñor] D[on] Cayetano/ Brunetti, su primer violín y músico de cámara) del/ mes de julio de 94 hasta el mismo de 1799

Primera[men]te

Por una docena de bordones para/ viola grande q[u]e remití a la granja...036

Por otra docena dichos que remi-/tí a Aranjuez...036

Por cuatro cuartas para violón/ que remití a Aranjuez...040

Por cinco terceras para dicho...040

Por cinco cajitas de resina para/ los arcos...010

Por cuatro cajas torneadas, para/ llevar la pez para los arcos...048

Por poner cerdas a tres arcos...018

Por un arco nuevo de madera gateado...049

Por un cordal para violón de éba-/ no que remití a la Granja...049

...318/ De la vuelta...318

Por dos sordinas de marfil q[u]e remití a Aranjuez...020

Por poner cejilla al violín de S[u] M[ajestad]...008

Por arreglar el diapasón a dos/ violines, ponerlos alzas<sup>865</sup> y puentes...040

Por arreglar a un violín y una viola las clavijas, / y poner dos nuevas...012/ ...398

Violones

Por un encargo particular q[u]e S[u] M[ajestad] se dignó a hacerme el día 4 de ene-/ ro de este año, de q[u]e dos violones,/ el uno de Antonio y

865 Piezas para levantar las cuerdas.

Gerónimo/ Amati, el otro de Jacobo Stai-/ ner, ambos de una magnitud grande (q[u]e por lo mismo casi no/ se podían usar) los redujese, a/ un tamaño regular, para cuya/ difícil maniobra ha sido preciso/ hacer lo siguiente.

Primeramente deshacerlos, y por/ una cuadrícula reducir el contor-/ no a cada uno según su figura, des-/ pués hacer dos moldes, en donde poder ahornar los aros<sup>866</sup>, para lo/ cual fue preciso quitar las cerque-/ tas y todos los tacos q[u]e tenían al-/ rededor y después volverlos a poner/ después se desunieron todas las ta-/ pas por en medio para cortar por-/ allí lo q[u]e sobra, y después se vol-/ vieron a unir para q[u]e de este modo/ quedasen las efes en su debido lu-/ gar, y después se cortaron las ta-/ pas, lo que las sobra por todo al-/ rededor, después se arreglaron estas el/ grueso q[u]e según su nuevo ta-/ maño deben tener, luego se/ las pusieron todo alrededor varias pie-/ zas con mucho cuidado para de/ este modo poderlas dar la gracia/ q[u]e tienen en sus cantos y luego se/ las pusieron,

su perfiles embutidos/ como antes tenían, también se les/ ha puesto toda la empuñadura del/ mango nueva, diapasones de ébano,/ puentes cuerdas y volverlos a bar-/ nizar casi todos para q[u]e así no-/ se conociese q[u]e se habían cortado/ como en efecto, se ha logrado por/ lo q[u]e y por haber quedado de unas/ voces superiores ha quedado S[u] M[ajestad]/ muy complacido: y como esta ma-/ niobra tiene casi el mismo trabajo, pero más mérito q[u]e haberlos/ hechos nuevos, y habiendo tenido yo/ q[u]e hacer el gasto de hacer moldes, im-/ porta mi trabajo y gastos hechos...De la vuelta...398/ 2.760

Por poner a un violín diapason nue-/ vo puente cejilla arreglar el man-/ go...090

Por arreglar el diapason a un vio-/ lón, de Stradivari, ponerle alzas y puente, cejilla...094/ Todo...3.262/ Importa esta cuenta tres mil doscientos y sesenta/y dos r[eale]s v[elló]n y lo firmo en Madrid a 10 de julio de /1794/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Todo cuanto expresa esta cuenta/ es cierto cuanto en ella expone y por/ ser verdad lo firmé en Madrid a 10 de julio de 1795/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 137.4]

[AP. 20.22]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1795

Núm[er]o 5.

Cuenta de las composturas y demás cosas, q[u]e yo/ Silverio Ortega tengo hechas en los instrumen-/ tos de música de S[u] M[ajestad] (de orden del S[eñor] D[on] Cayetano Brunetti) desde julio de 95 hasta fin de/ diciembre del mismo y es como sigue

866 Moldear.

Por poner a un violín el dia-/ pasón nuevo, puente y adelga-/ zar el mango...040 r[eale]s

Por poner llaves nuevas a dos/ cajas de violón...016

Por poner a la viola de Amati/ una cejilla muy dura y blan-/ ca...006

Por una caja ordinaria, fo-/ rrada en bayeta, son su ce-/ rradura y bisagras para/ la viola de Amati...070

Por un violín q[u]e se te-/ nía hundida la tapa...080

Por poner puente nuevo a un/ violón de Stradivari...018

Por poner llave a la caja del/ mismo violón...008/...238

De la vuelta...238

Por tres muletillas de hierro<sup>867</sup>/ para sujetar los arcos en/ la caja de las violas...018

Bordones

Por dos docenas de bordones pa-/ ra violín...048

Por tres docenas dichos para/ viola...090

Por dos docenas dicho para/ violón...192

Por cuatro segundas para/ el mismo...012/ Todo...598

Importa esta cuenta quinientos noventa y/ ocho r[eale]s v[elló]n, y lo firmo en Ma-/ drid a 18 de diciembre de 1795/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Es cierto cuanto expresa esta/ cuenta, y por ser verdad firmo/ en Madrid a 18 de d[iemb]re de 1795/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

## [CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 138.2]

### [AP. 20.23]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1796

De orden de S[u]M[ajestad] comunicada a mí por/ el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti, se me mandó q[u]e/ viniese a este R[ea]l sitio de Aranjuez para tra-/ er dos violas de S [u] M[ajestad] y al mismo tiempo com-/ poner y arreglar algunas cosas en los instru-/ mentos de R[ea]l uso diario, y como después de/ hecho esto me mandase S[u] M[ajestad] q[u]e hiciese una/caja para las dos dichas violas he tenido q[u]e/ permanecer, en este R[ea]l sitio por el espacio de/ 14 días q[u]e empezaron a correr desde el día 26/ de marzo hasta el día 9 de abril en q[u]e me/ he de volver a Madrid.

En cuyo tiempo se me han originado los sigui-/ entes gastos de carruaje posada y comida q[u]e según contrate con el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti se me han de satisfacer como también/ mis jornales de todos los días a razón de vein-/te r[eale]s cada uno, cuya cuenta es como si-/ gue

Pagué por una calesa de dos/ mulas para venir por no/ haber hallado carruaje...120 r[eale]s/ De la vuelta...120

867 Pieza pequeña.

Pagué en la posada por/ mi mantenimiento, cama/ y casa por los 14 días...300

Por mis jornales en los mis-/ mos 14 días...300

Por una calesa para vol-/ ver me a Madrid y con-/ ducir dos cajas de instrumen-/ tos de S[u] M[ajestad]...070

Coste de materiales par[a]/ la caja de las dos violas.

Por una vara de paño verde/ para forrarla por dentro...048

Por dos pieles negras para/ afuera...020

Por dos bisagras...008

Por un aldabón plateado de/ fino...016

Por un millar de tachuelas/ finas...048

Por dos aldabas...003/ ...933/De la vuelta...933

Por diez varas de trencilla/ para guarnecer...010

Por la conducción de estos re-/ cados desde Madrid...009

Pagué por una cerradura/ fina hecha en este sitio...030

Propina al oficial q[u]e me/ ha ayudado a hacer la caja...016/ Todo...994

Importa esta cuenta novecientos y no-/ venta cuatro r[eale]s v[elló]n salvo error y lo firmo/ en este R[ea]l sitio de Aranjuez a 8 días de/ abril de 1796/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]. Todo cuanto esta/ cuenta expresa es cierto, y por ser verdad lo firmé en Aranjuez a 8 de abril de 1796/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

#### [AP. 20.24]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1796

Cuenta de las composturas q[u]e yo Silverio Ortega/ tengo hechas, en los instrumentos de música del cuarto de S[u] M[ajestad] (de orden del S[eño]r D[o]n Cayetano Brune-/ tti, su músico de cámara) desde principios de este/ año de 1796 hasta fin de marzo del mismo

De orden de S[u] M[ajestad] comunicada a mí por/ el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti, se me mandó q[u]e/ dos violas, su autor Jacobo Stainer del/ año de 1664 q[u]e eran de una magnitud ex-/ tremada por lo cual eran inútiles, las redujese/ a un tamaño cómodo conforme al q[u]e se acos-/ tumbra a dar en el día a los instrumentos de-/ esta naturaleza, para lo cual ha sido preciso/ el hacer las mismas o más maniobras, q[u]e para/ hacerlas nuevas, pues ha habido q[u]e deshacerlas por/ todas sus junturas, para ir reduciendo todas/ sus partes, hacer moldes para ahornar los a-/ ros, volver a poner las cerquetas y tacos de alre-/ dedor, poner de nuevo a las tapas después de corta-/ das los cantos y perfiles, ponerlas mangos nue-/ vos más cortos, conservando las cabezas del au-/ tor, quitarlas el barniz y darlas otro, poner/ los diapasones nuevos, cordales, puentes/ y clavijas y todo lo demás que ha sido necesario/ e indispensable, para que quedaran con toda/ la perfección q[u]e, fuese posible, conforme se/ me había encargado, por lo q[u]e han merecido/ dichas violas la aceptación de S[u] M[ajestad], y de todos sus músicos de cámara, y demás pro-/ fesores que las han visto.

Por lo que haciéndose cargo el S[eño]r D[o]n Cayetano/ Brunetti del mucho trabajo y prolijidad q[u]e es necesario para haberlas reducido y q[u]e en/ el tiempo q[u]e me han llevado pudiera yo haber-/ las hecho

nuevas, nos hemos concertado en/ q[u]e se me pague por mi trabajo y gastos/ de moldes que, he tenido que, hacer para ellas/ la cantidad de...1.920 r[eale]s

Por una caja de pino provisional/ para conducir las desde Madrid a es-/ te R[ea]l sitio...028

Por dos puentes para violín...008

Por docena y media de entorchados...036

Por unas cerdas al arco de S[u] M[ajestad]...006/ Todo...1.998

Importa la cuenta de la vuelta de la can-/ tidad de un mil novecientos y noventa/ y nueve r[eale]s v[elló]n salvo error, y lo firmo en,/ este real sitio de Aranjuez a 3 días de Abril de 1796/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Es cierto cuanto expone esta/ cuenta y por su verdad la/ firmo a 3 de abril en Aranjuez/ año de 1796/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

## [CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 139.2]

### [AP. 20.25]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1796

Núm[er]o 2.

Cuenta del importe de los materiales y trabajo/ q[u]e yo Silverio Ortega/ he invertido, para cubrir de nue-/ vo la caja de los dos violines de S[u]

M[ajestad] según la orden/ q[u]e me dio el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti, y es como sigue

Primeramente

Pagué por tres y media varas/ de terciopelo carmesí, a razón/ de setenta reales cada una...245 r[eale]s

Pagué por doce varas de esterilla<sup>868</sup>/ de oro para guarnecer la caja/ por dentro, q[u]e pesaron dos onzas/ a razón de cuarenta reales cada una...080

Pagué por otras doce varas de ga-/ lón estrecho, para guarnecer la/ por fuera, q[u]e pesaron dos onzas/ y tres cuartas, a razón de cua-/ renta y ocho reales cada una...132

Pagué por seiscientas tachuelas/ de metal...024

Pagué al dorador por dorar las/ tachuelas, el aldabón, las bisa-/ gras y cerradura...080/...561/ De la vuelta...561

Pagué al cerrajero por com-/ poner la cerradura...004

Por una vara de galón carmesí alargado...002

Por mi trabajo, de vestirla por/ dentro y fuera, y guarnecerla/ con el galón, de oro y tachuelas...300

Pagué al carpintero por un/ cajón de pino para remitirla/ a Aranjuez...024

Pagué por su conducción por los faetones...008

Viola Amati

De orden de S[u] M[ajestad] que me comuni-/ có el S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti/ se mandó reducir una viola/ (su autor Antonio y Geronimo/ Amati del año de 1616) q[u]e era/ de una magnitud extremada, a/ un tamaño cómodo, como se acos-/ tumbra en el día, para lo cual, ha sido necesario hacer los moldes/ y demás maniobras, como para/ hacerla de nueva siendo el tra-/bajo más impertinente, y difí-/ cil que para hacerla nueva, tenién-/ dola q[u]e dejar, proporcionada/ en todas sus partes, q[u]e por ha-/ ber quedado así, y no haber perdi-/ do nada de sus buenas voces, ha/ merecido dicho instrumento la/ aceptación de S[u] M[ajestad], y de todos/ sus músicos de cámara, y demás, profesores q[u]e la han visto, por cuyo, trabajo y gasto de moldes, he con-/ tratado con el S[eño]r D[o]n Cayetano/ Brunetti q[u]e se me ha de pagar/ la cantidad de nueve cientos y/ sesenta r[eale]s v[elló]n...960

Bordones

Por seis terceras para viola q[u]e/ se emitieron a Aranjuez...012

Por doce terceras para violón y/ otras doce cuartas para el mismo...92

Por tres docenas de terceras y cuar-/ tas para viola...072

Por un puente para violín...004/...2.139/De la vuelta...2.139

Por componer una caja de viola...016/ Todo 2.155

Importe esta cuenta dos mil ciento cincuenta y/ cinco r[eale]s v[elló]n salvo error, y lo firmo en Madrid a 6 dí-/ as de julio de 1796/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Y es cierto cuanto expresa esta/ cuenta, y por ser verdad lo fir-/ mé en Madrid a 6 de julio de 1796/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 140.2]

[AP. 20.26]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1796

Cuenta del importe de las composturas y demás cosas q[u]e yo/ Silverio Ortega tengo hechas en los instrumentos de música/ de S[u] M[ajestad] de orden de S[eño]r D[o]n Cayetano Brunetti director de la mú-/ sica de cámara desde el mes de julio de de 96 hasta febrero de 1797

Primeramente

Por dos arcos para violín finos con sus nue-/ ces de marfil bien ajustadas...200

- Por dos arcos para violón guarnecidos de ná-/ car con sus cajuelas de corredera para tapar/ las cerdas y sus argollitas de plata<sup>869</sup>...300
- Por dos cajitas de pino en q[u]e se remitieron/ al sitio y el porte por los faetones<sup>870</sup>...012
- Por dos docenas de bordones para violín...048
- Por otros dos dichos para viola...072
- Por componer el borde del fondo de un vio-/ lón y limpiarle...020
- Por componer la caja del dicho violón q[u]e es-/ taba toda sentida y ponerla cuatro ma-/ nezuelas de hierro con sus paletones<sup>871</sup>...060
- Pagué a un mozo por traer dicha caja y vio-/ lón desde Palacio a mi casa y volverla otra/ vez...006
- Por cerdas a dos arcos el uno de violín y el/ otro de violón...014/...732/De la vuelta...732
- Por arreglar el mango de un violón y po-/ nerlo idéntico a otro, cortar el diapasón/ y volver a barnizar el mango...060
- Por un puente más alto al mismo/ violón...016
- Por la encordadura... 020
- Por un cordal de ébano guarnecido de ná-/ car grabado en un ovalo del Rey N[uestr]o S[eñ]o/r<sup>872</sup> con su buen asidero de plata...080
- Cuenta del importe de una caja para/ violón q[u]e de orden del S[eñ]or D[o]n Cayetano Bru-netti, q[u]e me comunicó su hijo el S[eñ]or D[o]n Fran[cis]co/ se me mandó hacer previniéndome q[u]e fuese una caja decente y fuerte y es como sigue
- Primeramente
- Pagué por dos pedazos de tronco de álamo blanco/ para hacer dicha caja que no sea pesada...050
- Pagué a los serradores por serrarlos en ta-/ blas...028
- Pagué al cerrajero por cuarenta y cuatro/ cantoneras de hierro bien aplanadas...176
- Más por seis manezuelas con sus paletones/ también aplanadas...072
- Más por dos bisagras de codillo con sus re-/ mates en los ramales...036
- Más por una cerradura de manezuela/ bien hecha...036/...1.306/ De la vuelta... 1.306
- Por una docena de tornillos de rosca de ma-/ dera...004
- Puntas de París para asentar el herraje...008
- Tachuelas de dibujo doradas para poner/ en la tapa del Rey N[uestr]o S[eñ]or...008
- Paño fino para vestirla por dentro dos varas...120

869 Tipo de aro.

870 Carruaje, coche de caballos de cuatro ruedas alto y ligero.

871 Parte de la llave donde están los dientes.

872 Véase ejemplar de Silverio Ortega, 1823.

Galoncillo para guarnecerla ocho va-/ras...008

Una libra de palo brasil para darla de/ color por fuera...006

Por mi trabajo y el de un oficial q[u]e hemos/ invertido para hacer dicha caja bien en-/samblada a lazo embebido<sup>873</sup>, metidos el suelo/ y tapa rebajados, para mayor firmeza y/ haberla forrado con aseo por dentro dándola/ de color por fuera y después darla con la cera/ y corcho para lustrarla y haber sentado/ todo el herraje... 640

Por una docena de cuartas para violón...108

Por otros dichos de terceras... 084

Por el porte de llevar la caja con el violón por/ la dirección de los faetones y el porte del mozo/ que la llevó y los nuevos con q[u]e va cubierta y liada... 036/ Todo 2.328

Importe esta cuenta dos mil trescientos y veinte y ocho r[eale]s v[elló]n salvo/ error y lo firme en Madrid a 12 de febrero de 1797 años/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Es cierto cuanto expresa esta cuenta/Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 140.3]

[AP. 20.27]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1797

Nota

Per l Sig[no]r D[o]n Antonio Moreschi

12 mazzi a 3 fila primo di violino...18

1 e 19 a 4 fila de seconde di violino...4

2 a 7 fila terze di violino...6

1 a 7 fila primo di violoncello...4.30

1 a 14 fila seconde di violoncello...7/...39.30

(...) Napoli 18 marzo 1797/ Raffaele Giordano [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 141.3]

[AP. 20.28]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1797

Cuenta de las composturas y demás obras q[u]e yo Silverio/ Ortega tengo hechas, en los instrumentos de música, del/ Rey N[uestr]o S[eñ]or (desde febrero de 1797 hasta fin de julio del mis-/mo año) de orden del S[eñ]or

873 Sistema de encajar.

D[o]n Cayetano Brunetti: director/ de la Música de Cámara de S[u] M[ajestad] y es como sigue

Por dos docenas de bordones para viola/ q[u]e remití a Aranjuez...060 r[eale]s

Por poner a un violín diapasón nuevo/ cejilla puente y cuerdas y encolar-/ le alrededor...050

Por poner cerdas a un arco...006

Por encordar un violín...020

Por echar la nuez nueva al ar-/ co del Rey, y ponerle cerdas y haberlo/ antes limpiado...050

Por tres cajas de resina para los ar-/ cos...012

Por quitar los canales a un diapasón...006

Por encolar a una viola el diapa-/ són...006

Por poner a un violín unas piezas/ en el borde de la tapa y encordar-/ le...040

Por acomodar los nichos de dos violi-/ nes a otros distintos...040/ ...280/ De la vuelta...280

Pagué por una tercia de terciopelo para/ componer la caja azul...020

Por componer una viola de Andrea/ Amati las muchas roturas q[u]e tenía/ y haberla hechado al borde de la ta-/ pa q[u]e estaba todo carcomido de las/ polillas...300

Por haberla barnizado la tapa y/ limpiar el barniz a lo demás del/ instrumento...030

Por diapasón nuevo...050

Por cordal...020

Por cejilla puente y alma...010

Por clavijas y botón...020

Por la encordadura...012

Por haber puesto a un violín de Stra-/ divari el mango nuevo conservan-/ do la cabeza de autor...080

Por haberle puesto cadena nueva...020

Por diapasón nuevo largo...040

Por cordal...020

Puente cejilla y alma...008

Por la encordadura...010

Por destapar y componer el violín de/ Stainer...060/ ...980/ De la vuelta... 980

Cuenta de las cajas/ Caja de las violas

Pagué al maestro cerrajero Fran[cis]co Collazos/ por una cerradura fina de/ manezuela par la caja de las vio-/ las...030

Id. Por el aldabón...010

Id. Por dos bisagras de codillo<sup>874</sup>...016  
 Pagué por una vara de paño...060  
 Pague por una piel de baqueta y/ una badana negra para el suelo/ de la caja...058  
 Pagué por un millar de tachuelas/ finas de metal...050  
 Pagué por el galón para guarne-/ cerla caja por dentro...020  
 Por mi trabajo (y la madera de la caja)/ de hacerla bien ensamblada y vestirla/ por dentro y fuera con asas...320  
 Caja de los dos violines  
 Pagué al Maestro cerrajero por/ una cerradura fina y dos mane-/ zuelas...050  
 Por un aldabón plateado...016  
 Por dos bisagras de latón...010/...1.620/De la vuelta...620  
 Por ochocientas tachuelas finas...040  
 Por una vara de paño...060  
 Por el galón para guarnecerla por/ dentro la caja...012  
 Por dos pieles negras para cubrir-/ la por fuera...024  
 Por mi trabajo (y la madera) de hacer/ la caja y vestirla por dentro y fuera/ con aseo...300  
 Bordones  
 Dos docenas de bordones para viola...060  
 Una para violín...024  
 Una de terceras de violón...096  
 Una de cuartas para el mismo... 120  
 Viajes q[u]e he pagado a los mozos de tra-/ er y llevar las cajas de los instrumentos...016/ Todo 2.372  
 Importa esta cuenta dos mil trescientos setenta y dos r[eale]s v[elló]n sal-/ vo error y lo firmo en Madrid a 24 de julio de 1797 años/ Silverio Ortega  
 [Rúbrica firma]/ Es cierto cuanto expresa esta cuenta y la/ firmo en Madrid 25 de julio de 1797/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, 143. 1]

[AP. 20.29]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1798

Núm[er]o 14.

Cuenta de las composturas y demás cosas q[u]e/ yo Silverio Ortega tengo hechas para los ins-/ trumentos de música de S[u] M[ajestad] de orden del

S[eñ]or D[on] Cayetano Brunetti. Director de la música de cá-/ mara desde agosto de 1797 hasta enero de 1798

Primeramente

Pague en la dirección de los/ faetones por la conducción/ de una caja con dos violines/ al R[ea]l Sitio de S[a]n Ildefonso...020 r[eale]s

Por poner cerdas a dos arcos...016

De arreglar el diapason a/ un violín y ponerle pue-/ nte y cuerdas...024

De hacer unas encoladuras/ en un violón y dos violi-/ nes...016

De componer la viola ne-/ gra poniéndola el pedazo de tapa q[u]e le faltaba...060

Por un arco nuevo para vio-/ lón guarnecido de nácar con tres remates de plata... 240/ ...376/ De la vuelta...376

De siete cuartas para vio-/ lón...070

Por ocho terceras para/ el mismo...064/ Todo...510

Importa esta cuenta quinientos y diez r[eale]s v[elló]n/ salvo error y lo firmo en Madrid a 17 de/ enero de 1798/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/

Es cierto cuanto expresa esta/ cuenta y por ser verdad lo firmo/ en Aranjuez a 18 de en[er]o de 1798/ Cayetano Brunetti [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, 143.2]

[AP. 20.30]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1797

Importe de cuerdas de violín para el Rey N[uestr]o S[eñ]or enviadas de Nápoles en una caji-/ ta, con su encerado y gastos/ en ducados napol[itan]os...33

Que hacen r[eale]s de v[elló]n... 550/ Nápoles y febrero 19 de 1797/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, CARLOS IV. 145. 1]

[AP. 20.31]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1797

Cuenta del importe y gastos de cuerdas/ de violín para el Rey N[uestr]o S[eñ]or enviadas/ en dos veces

Primera enviada importaron/ con sus gastos: duc[ado]s Nápo[le]s...67.50

Segunda enviada importan con/ sus gastos: duc[ado]s... 112.50

Total, de duc[ado]s de Nápol[e]s: 180.00

Que hacen r[eale]s de v[elló]n: 3.000

Nápoles y julio 20 del 1798/ Antonio Moresqui

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, 145.2]

[AP. 20.32]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1798

Fattura d'un assortimento di corde Armoniche y violino/ ordinatomi dal Sig[no]r Don Antonio Moreschi

60 Pachetti a 3 fila prime di violino a gna<sup>875</sup>...150...90...

10 Pachetti a 4 fila a seconde...a gna...200...20...

4 Pachetti a 7 fila terze...a gna...300...12...

Aggio della moneda passatami al 15 p[er] cento per/ essertato pagato in carta...18...30

Seatola inecerato espese.....64/ 140.....94

Napoli Primo noviembre 1798/ Raffaele Giordano [Rúbrica firma]/

He satisfecho en papel el importe de la anterior/ cuenta, la que reducida en reales de vellón en 2.349

Nápoles y nov[iem]bre 1º de 1798/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 146.2]

[AP. 20.33]. SILVERIO ORTEGA, BORDONES, 1799

Nú[mer]o 1

Cuenta del importe de los bordones entorchados/ q[u]e me ha encargado el S[eño]r D[o]n Manuel Espinosa/ director de la música de cámara, q[u]e han de recibir por/ los instrumentos de S[u] M[ajestad]

Dos docenas de cuartas para violín...048

Una y media de terceras para viola...036

Una docena de cuartas para viola...030

Diez terceras para violón...070

Seis cuartas para el mismo... 060

Asimismo, pagué por tres cajas de hoja/ de lata q[u]e mandé hacer de orden del director/ para guardar los bordones...024

Igualmente, por mandado del S[eño]r director/ he mandado hacer una llave fina templada y/ pulida, y componer las dos cerraduras de la/ caja de los

875 Cada grano equivale a un cuarto de moneda española.

violines de S[u] M[ajestad] que se estropearon/ por descerrajarlas...050/  
 Todo...318

Importa esta cuenta trescientos y diez y ocho r[eale]s v[elló]n y lo firmo en  
 Madrid a 29 de enero/ de 1799/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 147.2]

[AP. 20.34]. SILVERIO ORTEGA, BORDONES, 1799

Número 24

Cuenta del importe de los bordones entor-/ chados q[u]e yo Silverio Ortega  
 tengo entregados pa-/ ra los instrumentos de S[u] M[ajestad] desde febrero  
 de 99 hasta fin de julio del mismo año como tam-/ bién del costo de cuatro  
 cerraduras nuevas/ y otras cosas q[u]e he mandado hacer para las/ cajas de  
 los violines del Rey N[uestr]o S[eñor] de orden q[u]e me dio para todo ello  
 el S[eñor] D[o]n Manuel de Espinosa director de la música de cámara y es  
 como sigue

Primeramente

Seis cuartas para el violín de S[u] M[ajestad] que remití a Aranjuez...015

Dieciocho bordones para/ viola que remití al mismo/ sitio...054

Doce dichas terceras para/ violón...072

Diez cuartas para el mismo...080

Doce cuartas, más, para violín...030/De la vuelta...251

Pagué por una cajita de ho-/ ja delata, charolada, con sus filetes dorados para  
 guardar/ las cuerdas del violín de S[u] M[ajestad]...040

Pagué al maestro cerraje[ro]/ Manuel López por dos ce-/rraduras de  
 manezuela/ aplanadas...060

Pagué por otras dos dichas/ con las manezuelas cala-/ das y  
 esmeriladas<sup>876</sup>...092

Pagué por componer las tres/ cerraduras de la caja del/ contrabajo, y hacer  
 la llave/ nueva y una abrazadera/ de hierro con dos aldabillas...094

Pagué por cuatro varas de/ bayeta fina verde para/ forrar dicha caja...072

Pagué por componer la/ dicha caja y el trabajo de/ forrarla...080/ ...649/ De  
 la vuelta...649

Por componer y arreglar las/ cajas de los violines y vio-/ las y arreglarlos la  
 cerra-/ duras nuevas...100/ Todo...749

Importa esta cuenta setecie-/ ntos y cuarenta y nueve/ r[eale]s v[elló]n y lo  
 firmo en Madrid/ a 21 de julio de 1799/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]

876 Frotadas o pulidas.

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, 149. 2]

[AP. 20.35]. SILVERIO ORTEGA, BORDONES, 1800

Cuenta del importe de doce bordo- / nes de plata fina q[u]e yo Silverio Ortega/ he hecho para los violones de S[u] M[ajestad]/ de orden q[u]e me dio para ello el S[eñ]or D[o]n Manuel Espinosa director de la música de cámara.

Primeramente.

Pagué a el maestro de/ tirador de oro, Juan Le- / rretacó doscientos y die- /cinueve r[eale]s v[elló]n por diez y nueve reales de vellón por seis /onzas y trece adornos/ de verguilla de plata fina/ a razón de treinta y dos/ reales por onza, como consta,/ de recibo que presento... 219

Más por mi trabajo de/ hacer dichos entorchados...120

Más de dos bordones/ para viola...006

De un cuarto por violón...010

De una caja de resina para los arcos...004/ Todo...359

Importa esta cuenta trescientos y cin- / cuenta y nueve r[eale]s v[elló]n salvo error y lo/ firmo en Madrid a 2 de febrero de 1800/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Me consta ser cierto lo que expresa dicho Don Silverio Ortega/ Man[ue]l Espinosa [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 150.3]

[AP. 20.36]. SILVERIO ORTEGA, BORDONES, 1800

Núm[er]o 9

Cuenta del importe de los bordones q[u]e me ha/ mandado hacer el S[eñ]or D[o]n Manuel Espinosa Direc- / tor de la música de cámara q[u]e han de servir pa- / ra encordar los instrumentos de S[u] M[ajestad]

Dieciocho bordones para vio- / lín...036 r[eale]s

Doce terceras para viola...036

Doce cuartas para dicha...036

Dos cajas de boj torneadas pa- / ra llevar la resina para los/ arcos...032

Más pagué en el faetón por lle- / var a Aranjuez un cajón de cuer- / das y otros encargos para S[u] M[ajestad]...004/ Todo...144

Importa esta cuenta ciento y cuarenta y cuatro/ r[eale]s v[elló]n y lo firmo en Madrid 26 de julio de 1800/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Me consta ser exacta la cuenta/ anterior, y por ser verdad lo firmo/ en Madrid a 27 de julio de 1800/ Manuel Espinosa [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 152.2<sup>877</sup>]

[AP. 20.37]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1799

Fattura (...) de corde armoniche de cuerdas armónicas violino y violoncello.

130 cacchi prime di violino a 3 fila

25 cacchi secondi

10 terz

5 prime violoncello

2 secondi violoncello

172 Cachelli/ 302 ducados/ 5.045 r[eale]s v[ellón]n/ (...) Antonio Moresqui  
[Rúbrica firma]

Nota d'un agsortimento di corde Armoniche per violino cordinatomi del  
Sig[n]or Don Antonio Moreschi di qui

110 pachetti prime di violino a 3 fila a gna 150 il pachetto di  
corde...30.....165....00

22 seconde a 4 fila...200...44...00

11 terze a 7 fila...300.....33...00

3" .....quarte...filate in argento...120...3...60

146 pachetti/ Aggio in moneta al 50 y cento 245...60

Sono docadi quattrocento novanta uno, eg 20(...) 491.20

Napoli 20 agosto 1799/Raffaele Giordano [Rúbrica firma]/

Para pagarse el importe de la sobredicha cuenta/ de duc[ado]s Nápol[e]s  
245 y 20 granos en moneda efectiva se-/gún el convenio al cincuenta por  
ciento (como/ corre) ha sido menester en papel o/ poliza el importe de  
duc[ado]s: 491 y 20 granos que forman reales de vellón 8.186 y cinco  
cuartos

Nápoles y 7 de enero del 1799/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

[AP. 20.38]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1801

Núm[er]o 6.

Cuenta del importe de un arca de pino/ con sus divisiones, forrada toda  
por dentro en/ hoja de lata la q[u]e ha de servir para conservar/ las  
cuerdas para los violines del cuarto de S[u] M[ajestad]/ cuya arca ha  
hecho de orden del S[eño]r D[o]n M[anue]l de/ Espinosa director de la  
música de cámara

Primeramente

Por el arca de pino bien enlazada y con/ sus divisiones pagué al  
carpintero...079 r[eale]s

877 La lectura de esta fuente resulta complicada por su estado.

Por forrarla toda por dentro en hoja de lata/ pagué al maestro vidriero...180

Pagué al cerrajero por la cerradura...032

Más por dos bisagras con sus tornillos...020

Más por dos portes a el mozo que la llevo a palacio...005

Más diez y seis entorchados para las violas...048

Más dos cajas torneadas para llevar/ la resina para los arcos...032/  
Todo...392

Importa esta cuenta trescientos y noventa/ y dos r[eale]s v[ellón] y lo firmo en Madrid a 27 de ene-/ ro de 1801/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Me consta se verdadera esta cuen-/ ta, y estar conforme a lo que de mi / orden se ha hecho para la servidumbre/ de S[u] M[ajestad] el Rey N[uestr]o S[eñ]or y por ser/ verdad lo firme en Madrid a 28/ de enero de 1801/ Man[ue]l Espinosa [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 153.3]

[AP. 20.39]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1801

Cuenta del importe de los gastos de carruaje, comida y posada [¿?] y días/ de mi trabajo, ocasionados en los treinta y tres días q[u]e van desde treinta/ y uno de agosto hasta el día dos de octubre inclusiva cuyo tiempo he per-/manecido en este R[ea]l Sitio de S[a]n Ildefonso y por orden de S[u] M[ajestad] que se me co-/municó a Madrid con fecha de 26 de agosto los q[u]e según costumbre/ se me han abonado a otras ocasiones en q[u]e he sido llamado por el ser-/vicio de S[u] M[ajestad] y son los siguientes

Primeramente, por un calesín para venir traer mi equipaje y/ algunas herramientas y el mismo para volver a Madrid...300 r[eale]s

Por el gasto de comida, cama y posada y asistencia en los/ treinta y tres días a razón de veinte y cuatro r[eale]s cada/ un día...792

Por mi trabajo y permanencia del dicho tiempo en este/ R[ea]l Sitio mientras ha durado la obra q[u]e he hecho en/ su R[ea]l taller a razón de cuarenta r[eale]s cada día...1.320

Asimismo, tengo hechas a un violín de S[u] M[ajestad] y con/ su R[ea]l orden unas clavijas de movimiento espiral/ hechas con expreso valen...850

Asimismo, he pagado por una arquita de pino/ para llevar dos violines de S[u] M[ajestad] a S[a]n Lorenzo...022

Propina en la posada...020

Pagué por tres manezuelas de hierro con sus cor-/ chetes para la caja del violón de S[u] M[ajestad]...024/ Todo 3.328

Importa esta cuenta tres mil trescientos y veintiocho r[eale]s vellón...3.328

Tengo recibidos a cuenta mil r[eale]s...1.000

Se me restan debiendo dos mil trescientos veinte-/ ocho...2.328

Y lo firmo en San Ildefonso a primeros de octubre del año/ de 1801/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Me consta ser cierto el importe de es-/ta cuenta y ser muy justo y moderado/según el exquisito trabajo que se/ ha hecho de ord[e]n de su Majestad/ y por ser verdad los firmo en S[a]n Ildef[ons]o/Manuel Espinosa [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 154.3]

[AP. 20.40]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1802

Núm[er]o 27

Cuenta del importe de las obras q[ue] yo Silverio/ Ortega tengo hechas, desde el día cuatro de octubre/ de 1801 hasta fin del mismo año, de orden de S[u] M[ajestad] q[ue] me ha comunicado el S[eño]r D[o]n M[anue]l de Espinosa Di-/rector de música de cámara.

Primeramente, se me ha mandado hacer/ unas clavijas o tornillos sin fin, para/ el violón de Stradivari con todas las demás piezas arreglar a esta es-/pecie de clavijas, todas de acero y/ latón hechas con to[do] el posible esmero/ y prolijidad en las q[ue] gasté veinte/ días de trabajo y más cincuenta r[eale]s en materiales de acero latón y marfil/ Todo vale...852

Más pagué al maestro dorador/ de molido por dorar las dichas cla-/vijas...120

Más pague por traer el dicho vio-/lón desde El Escorial a Madrid/ por el faetón, y volverle otra vez/ al Escorial...044/ De la vuelta... 1.014

Más se me han mandado hacer/ dos arcos para el violín de los más finos guarnecidos con nácar de perla y sus rematitos de/ plata...320

Más he pagado por dos onzas de/ plata fina tiradas para hacer cu-/atro bordones para violón...064

Más por hacer los dichos bordones...028/ Todo 1.426

Importa esta cuenta un mil cuatro-/cientos y veinte y seis r[eale]s v[elló]n salvo error/y lo firmo en Madrid a 10 enero de/ 1802/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/Me consta ser cierta y exacta esta cuenta/ por no poder firmar mi marido D[o]n Man[ue]l de Espinosa/ lo firma su mujer/ Ana Muñoz Estozo [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 155.3]

[AP. 20.41]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1802

Núm[er]o 29

Cuenta del importe de tres juegos de clavijas de tor-/ nillos sin fin, y otras cosas q[u]e yo Silverio Ortega he/ construido de orden de S[u] M[ajestad] q[u]e me comunicó el S[eñor] D[o]n/ Manuel Espinosa director de la música de cámara/ desde el principio de enero de este año de 1802 hasta/ fin de junio del mismo y es como sigue

Primeramente, se me mandó hacer un/ arco para violón de los más finos, guar-/ necido con madre perla y sus rematitos de plata vale...180

Id. se me mandó hacer un juego de clavijas/ de tornillo sin fin para el violón de Amati, de S[u] M[ajestad] todas de latón y acero bien conclui-/ das en las q[u]e invertí más de veinte días/ de trabajo, con más cincuenta r[eale]s q[u]e gasté en materiales de latón acero y marfil valen...850

Id. Pagué por dorar de molido dichas cla-/ vijas a el maestro dorador...120

Id. Pagué por componer la caja de dicho/ violón y poner la cerradura nueva...032

1.182/De la vuelta...1.182

Id. Pagué por llevar a Aranjuez el di-/ cho violón con su caja, por el faetón...022

Id. Se me mandó hacer dos juegos de cla-/ vijas de tornillo sin fin iguales a las/ dichas para las dos violas Stainer de S[u] M[ajestad] valen...1.700

Id. Por dorarlas de molido pagué...240

Id. Se me mandó hacer dos cajas o botes/ de marfil, para poner dentro la resina/ para que S[u] M[ajestad] de al arco del violín...120/ Todo 3.264

Importa esta cuenta tres mil doscientos y sesenta y/ cuatro r[eale]s v[ellón]n y lo firmo en Madrid a 2 de julio de/ 1802/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Me consta ser verdad esta cuenta y lo firmo por mi marido D[o]n Man[ue]l Espinosa/ Ana Muñoz [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 156.1]

[AP. 20.42]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1802

Cuenta del importe de las obras q[u]e a mí Silverio Ortega se me han man-/ dado hacer de orden de S[u] M[ajestad] que me ha comunicado el S[eñor] D[o]n Fran[cis]co Brune-/ tti músico de cámara, por hallarse enfermo el director D[o]n Manuel de/ Espinosa y son las siguientes

Primeramente

Se me ha mandado hacer dos juegos de clavijas/ de tornillo sin fin construidas, las unas pa-/ ra el violín de Andrea Amati que usa S[u] M[ajestad] y las otras para el violín de Stainer q[u]e al mismo precio corriente de las demás q[u]e/ he hecho por S[u] M[ajestad] importan los dos juegos...1.700

Consta de recibo. Id. Por dorar de molido los dichos dos juegos pa-/ gué...200

Consta de recibo. Id. Por cuatro botes o cajas de marfil bien tor-/ neadas, pagué al maestro tornero Fran[cis]co Benezchi...200

Id. Por llenarlas de resina para los arcos...016

Consta de recibo. Id. Pagué al maestro tirador de oro Thomas/ Pardo, por seis onzas y diez adarmes de pla-/ ta fina tirada para hacer bordones pa-/ ra violón...196...14

Id. Por la cuerda y hechura de doce bordones/ para violón q[u]e se han hecho con la dicha/ plata...096/ ...2.408/ De la vuelta 2.408...14

Consta de recibo. Id. Pagué al cerrajero Antonio Malesán/ por el encargo para una caja nueva de vio-/ lón y una sobre caja para las violas de/ Stainer, compuesto de dos cerraduras y/ cuatro bisagras de codillo, cinco mane-/ zuelas con sus piezas de hierro y veinte/ cartoneras...200

Id. Cinco docenas de tornillos de rosca de ma-/ dera, doscientas puntas de París para sen-/ tar el herraje dos aldabillas y cuatro al-/ dabones de hierro para las sobrecajas y/ una cerradura y dos bisagras ordinarias/ para una sobrecaja de violines y cua-/ tro cientos tachuelas doradas de dibujo pa-/ r poner el rótulo del Rey N[uestr]o S[ñ]r...061

Id. Por dos varas de bayeta fina verde para/ cubrir por dentro la caja del violón...094

Consta de recibo del maestro carpintero Josef García. Id. Por hacer la dicha caja del violón de buena/ madera limpia y bien enlazada, cubrir-/la por dentro, sentar los herrajes y hacer/ las dos sobrecajas...489

Id. Por componer la caja del violón Stra-/ divari...034

Id. Por componer la caja y avenir<sup>878</sup> la caja de ter-/ ciopelo azul y componer la de las violas...040/ De la vuelta 3.282

Portes de los mozos...012/ Todo...3.294

Importa esta cuenta tres mil doscientos y noventa y/ cuatro r[eale]s v[elló]n y catorce maravedíes, salvo error y lo firmo/ en Madrid a 8 de Agosto de 1802/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Me consta ser cierto lo que expresa esta cuenta y lo/ firmo a 8 de ag[os]to de 1802/ Frab[cis]co Brunetti

Cuenta del herraje que yo Isabel Sánchez Chiquitto/ viuda de Eugenio Belasco tengo hecha de orden de D[o]n Silverio Ortega para dos cajas y es como sigue

Primeramente, dos cerraduras de ovalo la una/

Guarnecida de perlambor<sup>879</sup> y la otra regular de...50 r[eale]s

Id. Más cinco manezuelas con sus piezas de/

Hierro y cuatro bisagras son nueve piezas de...90 r[eale]s

Id. Más veinte cantoneras enteras...60 r[eale]s

200 r[eale]s/ Los que recibí Antonio de Malesanz [Rúbrica firma].

Recibí de Silverio Ortega el importe/ de 200 reales de vellón de cuatro botes de marfil/ para la resina de los arcos de violín y para que conste lo firmo el 2 de agosto de 1801/ Francisco Benzeil/

S[o]n...200 r[eale]s

Recibí de D[o]n Silverio Ortega la cantidad de cuatro-/ cientos y ochenta y cinco r[eale]s v[elló]n por la construcción/ de una caja de violón, para S[u] M[ajestad] y dos sobrecajas/ para violines y violas y lo firmo en Madrid a/ 7 de agosto de 1802/ Josef García [Rúbrica firma]/ Son...489 reales de vellón

Recibí de D[o]n Silverio Ortega la cantidad de doscientos r[eale]s v[elló]n por haber dorado de molido dos juegos de clavi-/ jas de máquina para instrumentos de S[u] M[ajestad] y lo firmo en Madrid a 4 de agosto de 1802/ Antonio Garzta Flórez [Rúbrica firma]/ Son...120 reales de vellón

Recibí de Don Silverio Ortega la/ cantidad de 896 r[eale]s y 14 m[aravedí]e[s], importe de 60 on[za]s y 40 a[rroba]s de plata fina tirada/ a razón de 30 r[eale]s onza y por ser verdad/ lo firmo hoy día de la fecha 26 de/ julio de 1802/ Thomas Pardo [Rúbrica firma]/ Son 196 reales 14 maravedíes

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 158.1]

[AP. 20.43]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1803

Número 20

Importe de cuenta y gastos de las cuer-/ das armónicas de violín enviadas para/ la R[eal] Servid[um]bre del Rey N[uestro] S[eño]r

En duc[ado]s napol[itano]s...24.90/ Que equivalen en r[eale]s de v[elló]n...415

Nápoles y mayo 15 de 1803/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

879 Guarnecida de nácar.

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 159.1]

[AP. 20.44]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1803

Cuenta y gastos de cuerdas armó-/  
nicas enviadas para la R[ea]l servi-/  
dumb[r]e del Rey N[uestr]o S[eño]r

En ducados napol[itan]os 12.60

Que equivales a r[eale]s de v[elló]n 210

Nápoles y julio 15 de 1803/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 161.2]

[AP. 20.45]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1804

Núm[er]o 28

Cuenta del importe de los bordones, cuerdas/ para el contrabajo, y un juego de clavijas/ de tornillo sin fin, q[u]e desde julio 1803 hasta otro de 1804 me ha encargado el S[eño]r D[o]n Fran[cis]co/ Brunetti, músico de cámara, para uso de los/ instrumentos de S[u] M[ajestad]

Por tres terceras y tres cuartas para/ violón de las regulares...049 r[eale]s

Por doce terceras para viola...030

Por doce cuartas para dicha...036

Por doce para cuartas de violín...024

Pagué por cinco onzas de plata fina/ tirada para doce bordones de violón/ como consta recibo...150

Por hacer las dichas...096/ ...381

Pagué por las cuerdas de contrabajo como consta de recibo...120

Por un juego de clavijas de tornillo sin/ fin de acero y latón bien concluidas/ y pulimentadas para un violín de Amati...600

Pagué por dorar dichas clavijas de/ molido como consta de recibo... 070

Por componer la caja azul de los violines de S[u] M[ajestad]...016

Por llenar tres cajoncitos de marfil de la resina para dar a los ar-/ cos...012

Tengo pagados a los mozos que han traído/ y llevado a Palacio las cajas de los ins-/  
trumentos que durante un año he com-/puesto para S[u] M[ajestad]...030/ Todo...1.229

Importa esta cuenta unos mil doscientos y/ veinte y nueve r[eale]s v[elló]n  
salvo error y los fir-/mo en Madrid a 19 de julio de 1804/ Silverio Ortega  
[Rúbrica firma]/ Visto bueno:/ Francisco Brunetti [Rúbrica firma]

## [CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 166.1]

## [AP. 20.46]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1806

Cuenta del importe de bordones de plata fina y de los comu-/nes, un juego de clavijas de tornillo sin fin, y de más q[u]e se expresan q[u]e yo Silverio Ortega tengo hecho, para los instrumentos de músicos/ de S[u] M[ajestad] desde agosto del año pasado de 1805, hasta el día de la/ fecha de orden que medió para ello el S[eño]r D[o]n Fran[cis]co Brunetti músico de cámara de S[u] M[ajestad]

Por doce bordones para violín q[u]e remití/ a la Granja...024

Por dos terceras y dos cuartas para vio-/ lón de plata fina q[u]e remití al Escorial a/ razón de cuarenta y cinco r[eale]s cada juego...090

Por un juego de clavijas de tornillo sin-/ fin de acero y latón bien pulidas y dora-/ das a molido, para el violín...600

Por un arco de violón de los más fi-/ nos q[u]e se hacen a la moda de Tourte, guar-/ necido de madre perla de la mejor y sus cabos de plata...300

Por hachar<sup>880</sup> una rueda nueva a una cla-/ vija de las de tornillo sin fin, q[u]e tiene el violín de S[u] M[ajestad] y recorrer las demás...050

Por llenar de la resina para los arcos/ cuatro botes de marfil...016

Por seis terceras y seis cuartas de pla-/ ta fina para violón a cuarenta y/ cinco reales cada par...270

Por haber pagado a los mozos q[u]e han traí-/ do y llevado al Palacio las cajas, del/ contrabajo, violones y demás instrumentos que he compuesto durante esta temporada...024/ Todo...1.374

Importa esta cuenta un mil trescientos setenta y cua-/ tro r[eale]s v[elló]n. Madrid y julio 14 de 1806/ Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Visto bueno:/ Fran[cis]co Brunetti [Rúbrica firma]

## [AP. 20.47]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1806

Cuenta y gastos de un surtido de cuerdas para vio-/ lín por el Rey N[uestro] S[eño]r

10 paquetes de primeras su imp[or]te...15

2 paquetes de segundas...4.50

1 paquete de terceras...3.60

1 paquete de bordones...2

Importe de gastos...70

25.80/En reales de v[elló]n...430

Nápoles y julio 15 de 1806/Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

880 Por cortar o labrar con hacha.

Cuenta y gastos de un surtido de cuerdas/ armónicas de violín para el Rey N[uestr]o S[eño]r  
 18 mazos de primeras...27  
 1 mazo de bordones...2.40  
 Gastos...60  
 Son r[eale]s de v[elló]n...500  
 30.00/Nápoles y agosto 15 de 1806/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]/  
 Cuentas y gastos de un surtido de cuerdas/ armónicas de violín para el Rey N[uestr]o S[eño]r  
 20 paquetes de primeras su imp[ort]e...30  
 4 paquetes de segundas...9  
 2 paquetes de terceras...7.20  
 1 paquete de cuartas...2  
 Gastos su imp[ort]e...70  
 48.90/En r[eale]s de v[elló]n...815  
 Nápoles y sep[tiem]bre 15 del 1806/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]  
 Cuentas y gastos de un surtido de cuerdas armónicas/ de violín para el Rey N[uestr]o S[eño]r  
 20 paquetes de primeras su imp[or]te en duc[ado]s...30  
 4 paquetes de segundas: en...9  
 2 de terceras en...7.20  
 1 de cuartas en...2  
 2 paquetes para violoncello de última co-/ ción: en...10.20  
 Gastos y [¿?] a los oficiales del oct[ubr]e...1.30  
 Total, en 59.70/ En r[eale]s de v[elló]n...995/ Nápoles y septiembre 30 de 1806/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 168. 1]

[AP. 20.48]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1807

Cuenta del importe de dos cajas de una para trompas y la otra/ para dos violines, un cajón para papeles de música, bordon[e]s de/ plata fina para violón y otras cosas q[u]e yo Silverio Ortega tengo/ hechas para los instrumentos de música de S[u] M[ajestad] desde agosto del/ año pasado de 1806 hasta hoy día de las fechas de orden de D[o]n Fran[cis]co Brunetti músico de la R[ea]l Cámara.  
 Primeramente, pagué por cinco pieles negras-/ para forrar d[ic]has cajas por fuera...060 r[eale]s  
 Idem. Por dos varas de bayeta verde fina...064  
 Idem. Por tres cuartas de paño verde...052

Idem. Por veinte y cuatro varas de trencilla de/ seda para guarnecer<sup>881</sup> los nichos por dentro...024

Idem. Por dos millares de tachuelas de metal finas para guarnecerlas por fuera...100

Idem. Por dos cerraduras finas de manezuela pa-/ ra dichas cajas, pagué al maestro cerrajero/ Antonio Matesanz...080

Idem. Por cuatro manezuelas con sus piezas de mu-/ letilla al mismo...072

Idem. Por cuatro bisagras de codillo...064

Idem. Por tres aldabones finos...048

Idem. Por hacer otras cajas bien enlazadas con sus nichos correspondientes a todas las piezas q[u]e entran en ellas, forrarlas por dentro y fuera, sentar los errajes...520

Por una caja de madera bien enlazada pa-/ ra papeles de música, dada de color caoba...084/De la vuelta 1.168

Por dos bisagras de codillo p[ar]a la misma...032

Idem. Por su cerradura con manezuela fina...040

Idem. Por un aldabón fino con su chapa...016

Idem. Por cuatro cartoneras de rinconera para/ las esquinas...040

Por un arca grande enlazada para condu-/ cir a los sitios de dentro de ella, las dichas dos cajas anteriores...120

Idem. Por las bisagras para ella...028

Idem. Por cerradura...034

Idem. Por aldabones fuertes...022

Por un arco fino para violón...120

Por doce terceras, y cuartas de plata fina pa-/ ra violón...300

Por haber puesto nueva una rueda de latón a las clavijas del violón de S[u] M[ajestad] y haber re-/ corrido las demás...050

Idem. Por haber compuesto las clavijas de tor-/ nillo del violín de Amati llamado la Estrella...040

Idem. Por los diferentes viajes de los mozos pa-/ ra traer y llevar las cajas de los instrum[en]tos q[u]e se han compuesto al R[ea]l Palacio...024/ Todo...2.034

Importa esta cuenta dos mil y treinta y cuatro r[eale]s v[elló]n/salvo error. Madrid y julio 29 de 1807 Silverio Ortega [Rúbrica firma]/Visto bueno: de Fran[cis]co Brunetti [Rúbrica firma]

#### [AP. 20.49]. ANTONIO MORESQUI, CUERDAS, 1807

Cuenta de gastos e importe de surtido de cuerdas/ armónicas para violín enviadas para el Rey N[uestr]o S[eñ]or

30 paquetes de primeras, su im[por]te: en...45

881 Poner adornos o accesorios.

6 de segundas...12  
 3 de terceras...9  
 2 de cuartas...4  
 Transporte de Nápoles en Roma...2.40  
 Gastos de papeles, lacre y encerado...80  
 En r[eale]s de v[elló]n...12.20/73.20  
 Nápoles y septiembre 28 de 1807/ Antonio Moresqui [Rúbrica firma]

[CARLOS IV, REINADOS, CASA, LEG. 169]

[AP. 20.50]. SILVERIO ORTEGA, COMPOSTURAS, 1808

Cuenta del importe de varias obras q[u]e yo Silverio Ortega ten-/go hechas para los instrumentos de música de S[u] M[ajestad] el Rey Padre/ desde agosto de 1807 hasta marzo de 1808 de orden de D[o]n Fran[cis]co Brunetti músico de cámara de S[u] M[ajestad]

Primeramente, por un arca de pino q[u]e se hizo para llevar dentro una caja con dos/ violines, con su cerradura y bisagras...050 reales

Por doce terceras y cuartas para violín...090

Por una nuez nueva a un arco guarne-/cida con nácar y su anilla de plata...024

Por dos arcos de los más finos para-/ violín y otro para violón a la moda de-/ Tourte guarnecidos, con nácar y anillas/ en las nueces y botones de plata...480

Por haber quitado a dos violines nuevos/ los mangos y haberlos arreglado y barnizados...060

Por haber puesto a dichos dos diapasones nuevos del mejor ébano y bien pulidos...088

Por dos cordales nuevos, para dichos guar-/necidos de nácar y marfil con sus hilos de plata...084

Por dos juegos de clavijas nuevas para/ dichos de ébano bien pulidas y tor-/neadas con sus botones...064/...940

Para dichos dos puentes nuevos cejillas/ de marfil y las piezas del cordal, almas/ y cuerdas...030

Cerdas nuevas a dos arcos...016

Por un cajón para remitir a Aranjuez dichos violines...024/ Todo...1.010

Importa esta cuenta un mil y diez r[eale]s v[elló]n. Madrid y abril 11 de 1808/Silverio Ortega [Rúbrica firma]/ Visto bueno: Fran[cis]co Brunetti

COLECCIÓN VÍTOR, 461



Ediciones Universidad  
**Salamanca**

ISBN 978-84-1311-870-3



9 788413 118703