

# Arqueología de la vihuela de mano, savia nueva por madera vieja

JAVIER MARTÍNEZ GONZÁLEZ

Un galán en una silla  
Y una dama en sus rodillas  
Y en sus delicadas partes  
Le estaba haciendo cosquillas

(Adivinanza popular)

## LOS NUEVOS VIOLEROS Y LAS NUEVAS VIHUELAS

Día a día va creciendo el interés por interpretar la música antigua con instrumentos históricos. Son ya numerosos los intérpretes que prefieren utilizar réplicas de ejemplares coetáneos a cada compositor. La interpretación de las composiciones para vihuela con otros cordófonos, desvirtuaría notablemente la esencia de esta música y se apartaría de su personalidad, colorido y expresión. A iniciativa de algunos intérpretes, desde hace ya unas décadas, se ha ido recuperando el uso de la vihuela y han surgido artesanos que están construyendo instrumentos magníficos, sin embargo es el momento de reflexionar sobre la cercanía de éstos a la “vihuela histórica”.

Al intentar recuperar un instrumento como éste nos encontramos irremediabilmente con muchas dudas y lagunas de difícil esclarecimiento. Con la loable intención de “crear” las nuevas vihuelas, los violeros<sup>1</sup> que iniciaron este arduo proceso se encontraron ante estas incógnitas y

---

1. El término “violero” era con el que tradicionalmente se designaba a los constructores de vihuelas. La voz “violero”, según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua Española, significa: “constructor de instrumentos de cuerda”. Este término, en desuso en la actualidad, es el que con mayor pureza léxica ha definido el artístico y noble oficio de construir vihuelas. Se mantuvo vigente hasta principios del siglo XVIII, como cultismo frente al de “guitarrero” y se aplicaba genéricamente a los constructores de instrumentos de cuerda. Poco a poco fue desplazado por el de “guitarrero” y más tarde por el de “luthier”, con el que incluso algunos constructores de vihuelas prefieren definirse en la actualidad. Juan José Rey lamenta este cambio: *Nótese, de paso, el empeño que todo cons-*

les dieron respuesta de una forma intuitiva en la mayor parte de los casos. Las vihuelas que así fueron construyéndose empezaron a erigirse como nuevos patrones, de modo que los instrumentos que surgieron a partir de aquellas heredaban a su vez las improvisaciones y errores de sus predecesores. El método de investigación quizás haya sido más intuitivo que arqueológico, de modo que más que la exhumación de la vihuela histórica estamos presenciando la reinención de un cordófono similar, no muy purista desde el punto de vista formal, pero todo sea dicho, de excelente respuesta acústica y perfectamente adecuado a las exigencias interpretativas de los vihuelistas. Esta visión quizás excesivamente “musicológica”, ha inventado un buen instrumento, pero ha eclipsado un tanto otros componentes inherentes a la vihuela, que paradójicamente son esenciales a la propia esencia sonora y que forman parte de su personalidad artística, como objeto de arte.

Por fortuna, desde hace ya unos años, se están produciendo cambios en el método. Los violeros han empezado a participar en las investigaciones, aportando una nueva visión que ha enriquecido los enfoques tradicionales de la organología. Este espíritu más científico está iniciando un camino distinto y las nuevas actitudes están despertando el interés por la recuperación de una vihuela más auténtica.

En un momento en el que todavía nos queda mucho por investigar, al menos conocemos fehacientemente cuáles son las desviaciones que debemos evitar al reconstruir cualquier instrumento del siglo XVI. Como es obvio, en primer lugar hemos de descartar los materiales que no eran conocidos en la época. Por ejemplo, una madera muy utilizada es el arce. La elección de este material deriva sin duda de su buena respuesta acústica, sobre todo en los instrumentos de arco e incluso en las guitarras, sin embargo no tenemos una sola referencia al uso de arce en la violería española del siglo XVI<sup>2</sup>. Otros materiales vienen siendo utilizados con asiduidad y sin peso científico. Por citar tan solo algunos ejemplos,

---

*structor de violines, guitarras o “laúdes españoles” tiene en llamarse “luthier”, cuando acá se denominaron siempre con el honestísimo y adecuadísimo nombre de “violeros” España ha sido siempre país de vihuelas, más que de laúdes. REY, J.J. y NAVARRO, A., Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles. Madrid, 1993.*

2. Los instrumentos construidos con madera de arce no se generalizan, que sepamos, hasta el siglo XVIII. En 1825, Dionisio Aguado defendía el uso del arce:

*“Por lo que he visto hasta el día, las guitarras cuya caja, inclusa la tapa, es toda de madera de hacer, dan mejores voces, y aún más si a esto se agrega el que el suelo esté algo combado hacia fuera”.*

Citado por ROMANILLOS, *op. cit.*, p. XXXI.

podríamos hablar de las incrustaciones de nácar, de las que no hay noticia alguna, o del irrespetuoso tratamiento de superficies a base de lacas, cuando estas resinas no penetraron en la Península Ibérica hasta bien entrado el siglo XVII<sup>3</sup>. La estructura interior a la usanza antigua, tampoco ha sido respetada del todo. Ha habido una excesiva tendencia a adoptar la disposición de barras del laúd renacentista como modelo, cuando hay evidencias claras de que las vihuelas sólo contaban con dos barras transversales flanqueando la boca<sup>4</sup>. La unión de caja de resonancia y mástil ha supuesto otro de los problemas. El mástil monóxilo, típico de la vihuela, lo conocemos en todos los ejemplares históricos conservados del XVI. El zoque de las vihuelas es muy característico y presenta la misma tipología en el instrumento de Belchior Días, en la vihuela Guadalupe y en la vihuela E.0748 del Museo de la Música de París (“Chambure”). Aun así, todavía hay algún nuevo violero que persiste en optar por el zoque barroco europeo, cometiendo otro claro anacronismo.

Otros aspectos muy a tener en cuenta deberían ser las decoraciones. Los elementos decorativos más importantes de una vihuela de mano son las taraceas, los lazos, la silueta del clavijero o la talla del puente. Hemos de huir en lo posible de ornamentos recreados e intentar aproximarnos al máximo a la estética del siglo XVI. No creo que sea necesario evitar inspirarse en otras artes como la pintura, la carpintería o incluso la arquitectura coetáneas, lo que sí es desechable es la utilización de modelos anacrónicos. Si repasamos los catálogos y las páginas web en las que

---

3. P.L. ECHEVARRÍA GOÑI: “Policromía renacentista y barroca”, en *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, núm. 46, Madrid, 1992.

4. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, la voz “vihuela” tiene el mismo origen que la de “viola”, ambas proceden del provenzal “viula”, que deriva a su vez del latín “vívula”, de “viva”, viva. Con el término vihuela o sus diferentes versiones (bihuela, viuela, vigüela, vihuella, vyuela, vidruela, etc.), se designaba no sólo a las vihuelas de mano y de arco, sino también, en poética sinécdoque, a muchos otros instrumentos de cuerda: arpas, liras y otros cordófonos. En el siglo XVI, el término se va especializando a las citadas de arco, de mano y de péñola, pero aun así, muchas veces no se especifica la tipología exacta. Esta gran ambigüedad nos dificulta la interpretación de los textos y la identificación de las diferentes tipologías. Así, Bermudo, cuando designaba al laúd como “vihuela de Flandes”, no sabemos si encontraba cercanía entre dos instrumentos, o si simplemente quería decir “instrumento de Flandes”. (J. BERMUDO: *Libro de la declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555).

Otro argumento que esta corriente arguye como válida prueba de la relación mencionada se basa en la tendencia en la España renacentista a huir de modelos moriscos, como el laúd, prefiriendo la forma de la vihuela a la del laúd europeo, aunque estos dos, en lo básico eran muy cercanos. Esta teoría es del todo infundada y basta repasar la iconografía de los siglos XIV y XV para percatarse de la abundancia de laúdes.

exponen sus obras algunos violeros, encontramos vihuelas con decoración de lazo barroco o incluso neoclásico. Esta convivencia, en una vihuela que pretende imitar modelos del siglo XVI, de elementos alejados entre sí en más de un siglo al menos, es como intentar reconstruir una catedral gótica con columnas salomónicas en su interior, o como clave-tear en un mueble renacentista herrajes deciochescos<sup>5</sup>.

Entonces, ¿cuál puede ser el método de trabajo más adecuado? y, sobre todo, ¿qué criterios deberían regir la investigación? Como en toda búsqueda, hemos de adoptar un método científico, basado en principios contrastados y documentados. Las primeras fuentes documentales con las que contamos como punto de partida son los textos de tratadistas, músicos, fondos documentales de archivos, especialmente protocolos notariales y obras literarias. Estos documentos escritos son valiosísimos y aportan una gran información.

A través del estudio de las referencias a vihuelas históricas en inventarios o testamentos, a lo sumo podemos llegar a conocer que había vihuelas de diferentes tipos, acercarnos a su decoración y a los materiales utilizados. Más información extraemos de los textos que nos hablan de violeros, como veremos: contratos de aprendizaje, exámenes, organización gremial, ordenanzas, etc. Incluso nos aportan pistas sobre la configuración geométrica de las vihuelas, su estructura, materiales, decoración, niveles de calidad, precios, etc<sup>6</sup>. Estas fuentes adquieren mayor relevancia si las complementamos con el análisis de los instrumentos

---

5. Mucho habría que investigar sobre la pretendida extinción de la vihuela en el siglo XVI. A este respecto son interesantes las reflexiones de ROMANILLOS, op. cit, prólogo. En cualquier caso nuestros comentarios se refieren únicamente a las vihuelas del siglo XVI.

6. Cristina Bordas ha estudiado los violeros madrileños. En su interesantísimo trabajo aborda el análisis de este gremio y recopila la normativa que se conserva sobre estos artesanos en Castilla. Al parecer, con el traslado de la corte a Madrid, se produce un trasiego de violeros y organeros a la capital, procedentes de Toledo, coincidiendo con un período de esplendor de la violería que queda patente en el elevado número de ellos que se registran entre 1578 y 1600 (16, para una población comprendida entre 40.000 habitantes en 1570 y 70.000 en 1600, esta cifra se incrementó hasta los 40 violeros activos en la segunda mitad de siglo). C. BORDAS: "La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII", en *VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, Córdoba, 1995. De esta misma autora: "Du violero au guitarero: L'activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577- ca. 1801)", en *Aux origines de la guitarra: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2004.

Pedro Calahorra localizó en el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza interesantes documentos relativos a los violeros zaragozanos, sin duda otro de los principales focos. P. CALAHORRA: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Zaragoza, 1977 y 1978. Otros autores que aportan nueva información son L. JAMBOU: "La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle". En *Revista de Musicología*. Vol. IX, 1986, nº 2 y F. REYNAUD: "Les lut-

representados en grabado, pintura y escultura. En todo caso, como es obvio, el mayor yacimiento de información son los ejemplares históricos.

## LOS EJEMPLARES HISTÓRICOS Y SU INTERPRETACIÓN

Son reiteradas las alusiones a la mediocre respuesta sonora de la vihuela conservada en el museo Jacquemart-André<sup>7</sup>. El excesivo tiro de cuerda, que imposibilita la ejecución del repertorio y el gran espesor de sus tablas<sup>8</sup>, que dificultaría la emisión del sonido, han desautorizado a este instrumento como modelo válido. La explicación de estas peculiares características algunos autores la encuentran en la hipótesis de que podría haber sido uno de los instrumentos construidos en las pruebas de examen exigidas para alcanzar la titulación de “maestro violero”, sin embargo quedan muchas preguntas en el aire: Si se trata de un instrumento sordo, ¿cómo podía ser entonces una pieza válida para examinar?, ¿Por qué entonces presenta signos de haber sido utilizada?, ¿Por qué incluso se le cambió la ubicación del cordal, acortando el tiro y se utilizó posteriormente como guitarra con cinco órdenes?, ¿Por qué un artesano capaz de alcanzar los altísimos grados de maestría en atarces y marquetería no era capaz de dar a las tablas la anchura justa para obtener una mayor sonoridad, si éste es un problema técnico mucho más fácil de resolver que todos los demás que concluía hábilmente? ¿Cómo

---

hiers toledanos au XVI siècle”, en *Tolède et l’expansion urbaine en Espagne (1450-1650)*. Marzo de 1988. Madrid, Rencontres de la Casa de Velázquez, 1990, pp. 38-48.

Finalmente, merece una atención especial el trabajo de José Luis Romanillos, recopilando la mayor parte de la documentación conocida. Se trata de un trabajo minucioso de gran erudición, muy útil para quienes estén interesados en conocer el mundo de los violeros y los guitarreros. J.L. ROMANILLOS VEGA y M. HARRIS WINSPEAR: *The vihuela de mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Pluced an Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*. Guijosa (Guadalajara), 2002.

7. En 1992, con motivo de la Exposición sobre la Guitarra Española, en el Museo Municipal de Madrid y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, se publicó un amplio y sólido catálogo en el que se recogen algunos artículos sobre la vihuela de mano y se pone al día el estado de las investigaciones. En aquel momento, las dos únicas vihuelas conocidas eran la conservada en el Museo Jacquemart-André de París, o vihuela Guadalupe, y la de Nuestra Señora de Loreto en la Iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, construida en América ya en el siglo XVII. BORDAS, C., comisaria de la exposición, et al: *La Guitarra Española-The Spanish Guitar*, catálogo de la exposición, Madrid, Sociedad Estatal V Centenario, 1992.

8. La excesiva anchura del fondo (4-5 mm) probablemente perseguía dar mayor estabilidad a la complicadísima armazón de más de doscientas piezas que lo componen.

pudo un alumno aventajado, en disposición de obtener el título de maestro violero construir un instrumento deficiente? ¿Cómo pudieron condenarse los ricos materiales utilizados a las manos de un artesano mediocre? ¿Es que había vihuelas que sonaban y vihuelas que no sonaban? ¿Cómo, dejándose llevar de su fervor decorativo, arruinó la tapa armónica con nada menos que cinco bocas?<sup>9</sup>.

Si comparamos la vihuela de París con los instrumentos representados en grabados y pinturas, observamos cómo mantiene con éstos muchos rasgos comunes, particularmente en la decoración. En este caso fue tal el afán ornamental que se rompió el equilibrio entre las dos personalidades antes mencionadas, predominando los valores decorativos a los meramente musicales. Siendo tan amplio su repertorio, se convierte en un valiosísimo modelo de motivos decorativos en taraceas y marqueterías si queremos construir vihuelas “de piezas”.

Otro instrumento, recientemente reconocido por los expertos como una vihuela, se encuentra en el Museo de la Música de París, con el número E.0748<sup>10</sup>. Se trata de una vihuela con un tiro de cuerda más corto que los ejemplares de Quito y Jacquemart-André, 645 mm. Presenta un suelo compuesto por siete costillas abombadas dobladas en concavidad transversal y convexidad longitudinal, difícil disposición que ha despertado el interés de los nuevos violeros, por la complejidad técnica que representa. Esta peculiaridad, compartida por el instrumento de Belchior Días, ha convertido a estos instrumentos en buenos modelos de las vihuelas que en la época eran denominadas tumbadas o acanaladas y ya empiezan a ser frecuentes sus réplicas e interpretaciones.

La vihuela de Quito ha recibido menos atención que las anteriores y sería deseable emprender un análisis pormenorizado de este instrumento. Por su interés, como ejemplo de una tipología diferente, merece una investigación en profundidad que aún no se ha abordado<sup>11</sup>.

---

9. Sobre la autenticidad de las cuatro bocas periféricas ver DUGOT, Joël, op. cit.

10. J. DUGOT: “Un nouvel exemplaire de *vihuela* au Musée de la musique?”, en *Luths et luthistes en Occident*. Actas del coloquio 13-15 de mayo, París, Cité de la musique, 1999, pp. 307-317 y GONZÁLEZ, Carlos, op. cit.

11. Contamos con la siguiente bibliografía sobre este instrumento: OHLSEN, Oscar, “A Recently Discovered Vihuela in Quito, Ecuador” *Lute Society Journal*, XVIII, 1976, p. 45. GILL, Donald, “A vihuela in Ecuador”, en *Lute Society Journal*, XX, 1978, p. 53-55. COOK, Frederic, “A vihuela in Quito?”, en *Guitar and Lute*, IX, abril 1979, p. 11-13. OHLSEN, Oscar, “The vihuela in Latin America”, en *Newsletter of the Lute Society of America*, XVI/1, febrero 1981, p. 12-13. GILL, Donald, “Vihuelas, Violas and the Spanisch Guitar” *Early Music*, IX,

## EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD DEL INSTRUMENTO: ¿VIHUELA O VIHUELAS?

Las vihuelas más arcaicas que aparecen en la iconografía presentan formas y tamaños muy variados. Esta gran diversidad de tipologías fue simplificándose y poco a poco se impuso la clásica disposición de la caja de resonancia en forma de “ocho”, con escotaduras laterales más o menos acentuadas. Por el momento desconocemos si hubo preferencias por uno u otro tipo en los distintos focos o escuelas de violeros o si todos ellos tendieron por igual a la equiparación formal. A la dispersión geográfica y a la evolución cronológica se unían los diferentes niveles de calidad para ampliar todavía más los tipos. Así, que sepamos, al menos hubo vihuelas de piezas (en las que podríamos incluir la vihuela Guadalupe); vihuelas llanas y vihuelas acanaladas o tumbadas (como la vihuela del Museo de la Música de París). A esta clasificación, por estructuras, se añade la de los materiales y calidades, como la que aparece en las ordenanzas de violeros de Toledo de 1617<sup>12</sup>. Alude a dos tipos, en cuanto a su calidad: vihuelas de “madera vieja”, y vihuelas de ébano.

A pesar de esta rica realidad, las disposiciones recogidas en las ordenanzas y en las normas para examinar a los oficiales dejan bien clara la existencia de unas pautas convencionales que exigían ciertas calidades. Las Ordenanzas de Sevilla de 1527 recogen algunas de las características de las buenas vihuelas: los lazos de talla, los buenos atarcies (taraceas) y *con todas las cosas que le pertenecen para buena*<sup>13</sup>. Otro sistema de control de calidad exhaustivo estaba a cargo de los vedores, quienes vela-

---

1981, pp. 445-462. POULTON, Diana, “Vihuela”, en *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Londres: Macmillan, 1984, III pp. 724-727. BERMÚDEZ, Egberto, “La vihuela: los ejemplares de París y Quito”, en *La Guitarra Española-The Spanish Guitar*. Catálogo de la exposición realizada en Nueva York. (The Metropolitan Museum of Art) y Madrid (Museo Municipal) 1991-1992, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 25-47. Bermúdez escribió además un trabajo inédito: *La Vihuela de la Iglesia de la Compañía de Jesús de Quito*, 1991, de 15 páginas. CORONA-ALCALDE, Antonio, “L’organologie de la vihuela”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*. Les Cahiers du Musée de la Musique. Cité de la musique, Paris, 2004.

12. Ordenanzas del oficio de Bigoleros o Vihueleros (Toledo), 1617 (Propuesta). Transcrito por ROMANILLOS, *op.cit.*

*Ytem que qualquiera biguela de qualquier calidad que sea lleve la madera bieja que es suelo y cuello de pino con tapa de pinavete y no de otra madera alguna y baya aforrada por la parte de a dentro con tres lienços en cada costilla de quatro dedos de largo pena de mil maravedis lo que en contrario desto se hiciere aplicados según dicho es.*

13. Ordenanzas de Sevilla: Recopilación de ordenanzas de la muy noble y muy leal cibdad de Sevilla..., Sevilla: Juan Varela, 1527, f. CXLIX; citadas por BERMÚDEZ, Egberto, *op.cit.*

ban por el cumplimiento de ciertos requisitos técnicos que hoy por hoy desconocemos pero que se daban por supuestos. Los veedores visitaban regularmente las tiendas y las penalizaban si encontraban “alguna cosa ymperfecta”<sup>14</sup>. Estas cualidades, en ocasiones afectaban a los materiales<sup>15</sup>, en otras a las trazas o planos previos que exigían ciertos conocimientos de geometría, a las técnicas decorativas (taraceas y lazos, sobre todo) así como a los refuerzos y a la estructura interior. Podemos concluir pues que pese a la riqueza de formas y tipos, la vihuela, o mejor dicho, las vihuelas efectivamente poseían unas características definitorias que las identificaban perfectamente frente a otros cordófonos<sup>16</sup>. Otro problema que queda por resolver es determinar cuales eran los límites a la improvisación. Si la normativa hubiera sido excesivamente restrictiva, la vihuela no hubiera podido evolucionar, imposibilitando toda variación.

## LOS INSTRUMENTOS MUSICALES, OBJETOS ARTÍSTICOS OLVIDADOS POR LA HISTORIA DE ARTE

Al estar al servicio de la música, los instrumentos musicales tradicionalmente han sido estudiados por organólogos o musicólogos y sólo en contadas ocasiones encontramos investigaciones más amplias que incluyan otras perspectivas<sup>17</sup>. Hay una ciencia que todavía no está presente en

---

14. Ord. cit. de Toledo, 1617.

15. Ord. cit. de Toledo, 1617:

*Ytem que si alguno trujere biguela de hebano para que le hechen tapa que se le heche de pinaybete y con lazo de boj y no de pergamino.*

16. Algunos autores sostienen que la vihuela no tuvo unas características físicas bien definidas y que el único rasgo que las identificaba era su número de órdenes y aun este varió. Según Corona Alcalde, la vihuela no era más que un concepto sometido a las exigencias musicales cambiantes, con unas características definidas demasiado libremente. A. CORONA- ALCALDE: “L’organologie de la vihuela”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, DUGOT, Joel, coordinador, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2004. Ver también a este respecto M. MORAIS: “La viola de mano en Portugal. Ordenanzas, inventarios e iconografía”, en *Actas del coloquio internacional “Cinco siglos de vihuela”*, Gijón, 19 a 28 de julio de 2002, en imprenta.

17. Joël Dugot, conservador del Museo de la Música de París, ha coordinado una interesante publicación monográfica sobre la vihuela: *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique, Paris, 2004. En ella se incluyen artículos procedentes de diferentes disciplinas: musicología, organología, historia, iconografía musical, metrología. Incluye los siguientes artículos: J. GRIFFITHS, “L’essor et le déclin de la vihuela”. A. CORONA-ALCALDE “L’organologie de la vihuela”. C. BORDAS IBÁÑEZ: “Du violero au guitarrero: l’activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577-ca. 1801). F. GÉTREAU: “L’iconographie de la vihuela”. J. DUGOT: “Un chef-d’oeuvre du XVI siècle: La

el conjunto de disciplinas que intervienen como ciencias auxiliares en las investigaciones, se trata de la historia del arte. Su escasa presencia se limita a algunas aproximaciones a la iconografía musical, y aun así, éstas han sido realizadas por musicólogos. Si es sorprendente la carencia de investigaciones que aborden el estudio de los instrumentos musicales como objetos de arte, en el caso de la vihuela, todavía sorprende más, por tratarse de un instrumento que fue el protagonista de todo un acontecimiento cultural en la vida social del siglo XVI en España, Portugal y gran parte de América e Italia.

La historia del arte es una especialidad que puede aportarnos informaciones muy valiosas para datar cronológicamente los instrumentos, localizar su procedencia geográfica, averiguar el grupo social al que van dirigidos y adscribirlos a corrientes o estilos artísticos. Se trata pues de una ciencia que puede aportar nuevas informaciones, definitivas en algunos casos. Las desviaciones que los nuevos violeros cometemos sobre lo que podríamos considerar como acercamiento científico a las vihuelas históricas en gran parte proceden de la poca atención que hasta ahora se la concedido a la historia del arte.

Las fuentes iconográficas nos presentan un verdadero catálogo de instrumentos musicales antiguos, donde la vihuela ocupa un lugar preferente. Contamos con un amplio repertorio de tipos, interesantísimo como fuente para el estudio de la estructura, trazas de la caja de resonancia y decoración. Surge en este momento el problema de la veracidad de los modelos representados. Desconocemos hasta qué punto los artistas eran fieles al original en cuanto a formas, tamaños y decoración. En la Edad Media solían representarse muchos instrumentos de frente para que fueran mejor captados por el espectador, forzando algunas posturas de músicos; otras veces no se respetan los tamaños y se muestra con mayor dimensión aquello que se considera más importante. Otros objetos se distorsionan, de modo que una parte de ellos aparece en un plano frontal y otra en un plano lateral. Encontramos también casos en los que una forma se adapta al marco del propio cuadro, con quiebros y forzadas torceduras; pero estas constantes son más propias de siglos anteriores. Durante el siglo XVI suele respetarse el modelo y el realismo

---

vihuela du Musée Jacquemart-André". C. GONZÁLEZ: "La vihuela anonyme du Musée de la Musique de Paris". S. VAIEDELICH: "Vers une organologie scientifique et prospective: l'exemple de deux vihuelas parisiennes". J. MARTÍNEZ GONZÁLEZ: "De la mesure des vihuelas".

en las representaciones plásticas de instrumentos musicales es patente. En general, podemos considerar estas obras como fidedignas, siempre con un margen de error lógico en las formas, derivado de la mayor o menor precisión en la ejecución artística de sus autores. Pero ¿no hay margen para la creación de tipologías fantásticas? La historia del arte tampoco puede sustraerse en un debate basado en gran parte en la interpretación de la iconografía. Sólo desde esta disciplina podremos filtrar las tendencias de los artistas hacia representaciones imaginarias y podremos ponderar sus búsquedas más o menos realistas. En muchas ocasiones, los organólogos suelen tender con facilidad a asociar las obras de arte con el lugar en el que hoy se conservan. Muchas de ellas han sufrido traslados, otras eran obras de taller, hechas a cientos de kilómetros del lugar en el que habían sido encargadas. Unas veces esta relación está clara, otras no, sólo la historia del arte ha estudiado los trasiegos de obras o artistas, por lo que volvemos a precisarla una vez más.

#### LINEAS DE INVESTIGACIÓN PENDIENTES EN LAS QUE PUEDE INTERVENIR LA HISTORIA DEL ARTE

En las representaciones gráficas constatamos una gran diversidad de tipologías. Se prodigan las referencias en testamentos, inventarios o textos literarios a la enorme variedad de vihuelas: desde los instrumentos profusamente ornamentados y contruidos con maderas nobles, dirigidos a una clientela elitista, hasta los sobrios ejemplares de algunas pinturas. Como sucedía en la mayor parte de los instrumentos antiguos, anteriores al siglo XVII, los modelos que más tarde se estandarizaron no se habían definido aún y el espíritu creativo de los violeros podía desarrollarse en libertad. La diversidad en el uso de materiales, formas y decoración pone de manifiesto que el arte de los violeros, lejos de lo que es común en nuestro tiempo, era vivo y creativo. Los instrumentos, por otro lado, tenían personalidad propia, como objetos de arte. Los artistas violeros aportaban su huella personal en cada ejemplar y a la vez que buscaban cualidades acústicas adecuadas, volcaban en su obra todo el arte de su oficio.

A la gran diversidad de tipos se une la abundancia de escuelas y una vertiginosa evolución cronológica. No en vano nos encontramos ante un instrumento que reflejó en menos de un siglo, los destellos de estilos tan dispares como el gótico, el mudéjar, el clasicismo renacentista e incluso el manierismo finisecular y mantuvo esencias arcaicas yuxtapuestas a las últimas tendencias. La influencia de las corrientes artísticas de las

llamadas “artes mayores” en la violería es otra tarea pendiente. El mudéjar está presente en algunos focos igual que lo estaba en arquitectura o carpintería y se mantiene en la violería durante más tiempo que en aquéllas. La vihuela Guadalupe reúne todo un repertorio ornamental mudéjar que todavía no ha sido estudiado en profundidad. Se erige como un valioso testigo de la técnica de los atarcíes de raigambre hispanomusulmana que tanto influirían en la decoración instrumental de gran parte de Europa<sup>18</sup>. La cercanía de sus taraceas a la decoración de los muros mediante ladrillos vidriados es evidente. La progresiva complicación de la silueta de los clavijeros, ¿no es pareja a la evolución de la línea de los frontones renacentistas hacia manieristas quiebros en curvas y contracurvas? La posible relación entre la violería y las denominadas “artes mayores”, es otra línea de investigación pendiente.

Los violeros, adaptándose a las exigencias de su clientela, construían instrumentos muy ornamentados, con materiales costosos para contribuir así a otorgar un valor añadido al instrumento. Los valores de ostentación ¿eran, cuando menos equiparables a la búsqueda de buenos resultados acústicos? Probablemente aquellos incluso eran negativos desde el punto de vista sonoro, pero en cualquier caso el resultado final era el que era, y ése es precisamente el que tenemos que rescatar.

Finalmente, contamos con serios indicios que nos inducen a pensar en que los violeros conocían ciertas leyes de la geometría y las proporciones. En los exámenes de los oficiales, los aspirantes al grado de maestría, debían diseñar con ayuda de compás y cartabón la traza de una nueva vihuela. Los instrumentos conservados están trazados de acuerdo a estas teorías geométricas, de las que por el momento poco conocemos, pero que son evidentes<sup>19</sup>. Nuevos interrogantes surgen que deberán ser desentrañados por la historia del arte.

## CONCLUSIÓN

El desconocimiento de las características esenciales de las vihuelas de mano venía llevando a los “nuevos violeros” a improvisar en tipos “recreados”. A nuestro juicio sería más coherente respetar los abundantes modelos de atarcíes y lazos que conocemos, los materiales originales y

---

18. No deja de sorprendernos encontrar todavía hoy en los violines populares noruegos herencias del léxico ornamental de la violería española de los siglos XV y XVI, con los clásicos dameros bicolores dispuestos rombalmente.

19. Sobre este particular ver MARTÍNEZ, Javier, “De la mesure de las vihuelas”, *op.cit.*

los estudios geométricos aplicados en las trazas del momento. Una de las consecuencias nefastas de la falta de patrones antiguos es la estandarización a la que vemos sometidos y simplificados los instrumentos. Esta es una de las consecuencias de la pérdida de referentes originales. Los resultados de las investigaciones organológicas, pese a ser muy concluyentes, no han sido muy considerados por los “nuevos violeros”. Las evidencias científicas cada vez más explícitas, a veces son ignoradas por los artesanos. La fractura entre organología y violería es pues muy patente. Algunos artesanos están reaccionando recientemente frente a esta situación, procurando aproximarse a la pureza de las vihuelas originales. Unos optan por un respeto absoluto, otros procuran, al menos, no cometer anacronismos severos.

No podemos negar la libertad de interpretar o incluso crear nuevos instrumentos que puedan ser llamados vihuelas. Contamos con precedentes en este sentido entre los constructores de violas de gamba, por ejemplo. Hablamos de algunas violas de gamba que se construyen con improvisados rizos, estructuras “vanguardistas” y materiales novedosos. Esta tendencia de trabajo es muy respetable, ya que no pretende recuperar más que las esencias instrumentales, liberándolas de las ataduras materiales. El arte es libre y no podemos encorsetarlo con preceptos impuestos. Sin embargo es deseable identificar claramente esta línea de trabajo y separarla de la búsqueda científica de la vihuela, o mejor dicho vihuelas históricas. Es precisamente esa exploración la que nos exige aclarar una multitud de dudas. La mayor parte de las características ya están sobradamente perfiladas por las investigaciones y acreditadas por los instrumentos “testigo” que se conservan, otras todavía son una incógnita. Las fuentes documentales nos ayudan a esclarecer en parte estos interrogantes pero todavía hay lagunas que sólo pueden sondarse con la ayuda de otras ciencias. Entre ellas, la historia del arte ocupará un lugar preeminente.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERMUDO, J.: *Libro de la declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555.
- BORDAS, C. (comisaria de la exposición, et al.): *La Guitarra Española-The Spanish Guitar*, catálogo de la exposición, Sociedad Estatal V Centenario: Madrid, 1992.
- BORDAS, C.: “La construcción de vihuelas y guitarras en Madrid en los siglos XVI y XVII”, en *VI Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra*, Córdoba, 1995.

- BORDAS, C.: “Du violero au guitarero: L’activité de la corporation des violeros de Madrid (ca. 1577-ca. 1801)”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique: Paris, 2004.
- CALAHORRA, P.: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*, Institución “Fernando el Católico”: Zaragoza, 1977 y 1978.
- CORONA-ALCALDE, A.: “L’organologie de la vihuela”, en *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Dugot, Joel, coordinador, Musée de la Musique, Cité de la Musique: Paris, 2004.
- DUGOT, J.: “Un nouvel exemplaire de *vihuela* au Musée de la Musique?”, en *Luths et luthistes en Occident*, Actas del coloquio 13-15 de mayo, Cité de la Musique: Paris, 1999.
- DUGOT, J.: *Aux origines de la guitare: la vihuela de mano*, Musée de la Musique, Cité de la Musique: Paris, 2004.
- ECHEVARRÍA GOÑI, P. L.: “Policromía renacentista y barroca”, en *Cuadernos de Arte Español*, Historia 16, núm. 46: Madrid, 1992.
- JAMBOU, L.: “La lutherie à Madrid à la fin du XVII siècle”. En *Revista de Musicología*, vol. IX, 1986, n° 2.
- MORAIS, M.: “La viola de mano en Portugal. Ordenanzas, inventarios e iconografía”, en *Actas del coloquio internacional “Cinco siglos de vihuela”*: Gijón 19 a 28 de julio de 2002 (en imprenta).
- RAMÓN, A.: *Diccionario de instrumentos musicales, de Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, 1995.
- REY, J. J. y NAVARRO, A.: *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y laúdes españoles*, Madrid, 1993.
- REYNAUD, F.: “Les Luthiers Toledanos au XVI siècle en Tolède et l’expansion urbaine en Espagne (1450-1650). Marzo de 1988, Rencontres de la Casa de Velázquez: Madrid, 1990, p. 38-48.
- ROMANILLOS VEGA, J.L. y HARRIS WINSPEAR, M.: *The vihuela de mano and the Spanish Guitar. A Dictionary of the Makers of Plucked and Bowed Musical Instruments of Spain (1200-2002)*: Guijosa (Guadalajara), 2002.
- VV.AA.: *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Espasa-Calpe: Madrid, 2001.