



Tesis Doctoral **Violeros en el Madrid de la segunda mitad del Siglo XVII. “Obras y composuras”**



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA
DE LA EXPRESIÓN MUSICAL,
PLÁSTICA Y CORPORAL

Violeros

en el **Madrid XVIII** de la segunda
mitad del Siglo

“Obras y composuras”

Tesis Doctoral Elsa Fonseca Sánchez-Jara

Directora Cristina Bordas Ibáñez

SALAMANCA, 2017



ÍNDICE

Agradecimientos.....	13
Abreviaturas.....	19
Criterios de transcripción.....	23
Índice de figuras (gráficos, tablas, fuentes y fotografías).....	25
Introducción, justificación y estructura general.....	33
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES: EL GREMIO Y EL OFICIO DE VIOLERO EN MADRID DESDE CA. 1600 HASTA CA. 1750. TALLERES E INSTRUMENTOS.....	63
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.....	88
1.3. La tradición autóctona en los siglos XVI y XVIII. La eclosión de las escuelas italianas ca. 1725.....	93
1.3.1. Primer periodo: instrumentos autóctonos ca. 1650- hasta ca. 1700. ...	96
1.3.1.1. Instrumentos de arco.....	96
1.3.1.2. Instrumentos de cuerda pulsada: arpas y guitarras.....	103
1.3.2. Segundo periodo: instrumentos de transición ca. 1700-ca. 1725.....	113
1.3.2.1. El violón de Gabriel de Murzia (1709).....	114
1.3.2.1. El violón de Domingo Román (1724).....	117
1.3.2.3. El violín de 1/16 (ca. 1725).....	122
1.3.3. Tercer periodo: talleres e instrumentos españoles de inspiración italiana. Barcelona y Madrid ca. 1725- ca. 1760.....	124
CAPÍTULO 2. STRADIVARI COMO MODELO: EL TALLER DE LA FAMILIA CONTRERAS EN MADRID CA. 1740-CA. 1790.....	139
2.1. Apuntes biográficos y profesionales de la familia Contreras.....	141
2.2. José Contreras, "El Granadino" (¿1710-1780?).....	152
2.2.1. Las violas de amor.....	153
2.2.2. Los violines y violoncellos.....	156
2.2.2.1. Las etiquetas.....	168
2.2.2.2. Las técnicas dendrocronológicas.....	169
2.2.2.3. Ejemplares mixtos: Stradivari/ Contreras.....	171

2.3. José Melitón Contreras (1741-1791): un violero desconocido.....	174
2.3.1. Los barnices de los instrumentos de arco.....	174
2.3.2. La guitarra conservada nº 8 (1779).	182
2.3.3. La construcción de arcos.....	186
CAPÍTULO 3. “AL ESTILO DE LOS HERMANOS AMATI”. EL TALLER DE VICENTE ASSENSIO Y SUCESORES EN MADRID ENTRE 1776-1808.....	195
3.1. Vicente Assensio, ¿astrónomo o violero?	196
3.1.1. El taller de la familia Amati (1511-1740): sus modelos en Madrid. ..	204
3.1.1.1. La predilección por los instrumentos Amati en la corte española: los violines favoritos del príncipe.....	209
3.1.1.2. El molde de violín del Museu de la Música de Barcelona (1776).....	214
3.1.2. Los instrumentos conservados de Vicente Assensio.	221
3.1.2.1. Los violines nº 8 (1777), nº 12 (1779), nº 19 (1782), nº 24 y nº 28 (1784).....	221
3.1.2.2. Estudio del violín nº 31 (1791).....	226
3.2. Silverio Ortega. Apuntes biográficos y profesionales.	234
3.2.1. La perfección del oficio: violines, violas y violoncellos.....	237
3.2.2. La guitarra-lira (1811).....	243
3.3. Otras funciones del taller de Assensio y Ortega: los arcos.	245
3.3.1. Vicente Assensio y “la composición de arcos”	250
3.3.2. El modelo de arco de F. X. Tourte por Silverio Ortega.....	252
CAPÍTULO 4. RESTAURACIÓN Y MODERNIZACIÓN EN LOS INSTRUMENTOS DE ARCO EN MADRID ENTRE 1780-1808. LAS OBRAS DE VICENTE ASSENSIO Y SILVERIO ORTEGA.	259
4.1. Un intento de reconstrucción de los ejemplares del cuaderno de Assensio.....	261
4.1.1. La colección de instrumentos de arco de Carlos IV entre 1759-1808.	276
4.1.1.1. Los instrumentos y accesorios conservados en el Palacio Real: el cuarteto ornamentado de Antonio Stradivari.....	284
4.1.2. Violines conservados de Amati, Stradivari, Stainer y Gagliano reparados por Assensio.....	304
4.2. La actualización de los instrumentos de arco en Europa entre 1733-1795.	315
4.2.1. Antecedentes: el proceso modernizador en la corte florentina ca. 1733.	316

4.2.2. Las "composturas" de Assensio, 1776-1792.	326
4.2.2.1. Los arreglos en los instrumentos.	332
4.2.2.2. Innovaciones en el mango y la geometría de la caja.	337
4.2.3. Silverio Ortega: "constructor de instrumentos" al servicio de la Casa Real, 1792-1808.	342
4.2.2.1. El recorte de los instrumentos ca. 1795.	345
4.2.2.2. Bordones y cuerdas de Nápoles.	349
Conclusiones	357
Fuentes	365
Bibliografía	369
Webgrafía	393
Listado de instrumentos y arcos	399
Índice de Apéndices	411
Cap. 1. Tablas, fichas y estudios.....	413
Cap. 2. Taller de Contreras.	447
Cap. 3. Versión en español sobre el método para construir violines de Antonio Bagatella, ca. 1782.	455
Cap. 4. Taller de Assensio/ Ortega	477

RESUMEN. 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 lutieres¹ 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.

1 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 hispano-francesa de lutieres en Madrid en el 2002². 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*³.

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"⁴; y a través de otros medios como la colaboración en la reciente publicación *The Golden Age of Violin Making in Spain*⁵. En este libro se incluye un capítulo dedicado por mi parte a dos talleres de construcción madrileña⁶.

2 ABC.es. *Madrid, sede del primer congreso hispano-francés* [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>

3 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.

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

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

6 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.

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 procedentes 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.

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 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 de 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

internacional⁷. Los campos principales de estas fichas son identificación general, localización actual, descripción detallada del objeto y documentación del mismo.

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.

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)⁸. Las conclusiones de aproximación temporal del ejemplar se han obtenido con pruebas de sincronización de abetos comprendidos entre 1561-1708.

7 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/>>

8 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.

El resto de 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.

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 lutería⁹. Las conclusiones sobre las funciones y el tipo de material empleado provienen de haber analizado las mezclas y materiales usados en la restauración¹⁰.

9 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>

10 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>

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 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 Tarisio¹¹. 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

11 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/>>

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 sonora¹². El caso contrario lo representa el entorno de la corte madrileña. En el caso de esta tesis se han incluido dos cuadros 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 Tarisio¹³.

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 expedientes¹⁴.

12 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/>

En especial, el apartado dedicado al Museo del Prado.

13 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/>>

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

- 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.

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 análisis de los instrumentos así como algunos arcos históricos se han localizado a través de colecciones privadas, museos, talleres, catálogos online, monografías y particulares¹⁵. Una dificultad destacada hasta la fecha ha sido la localización de los mismos 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.

15 En algunos casos se omiten datos de los ejemplares por motivos personales.

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 (en algunos casos 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.

La mayoría de 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 1772¹⁶. 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 Pellisa¹⁷.

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

16 Este cuarteto junto con otros escasos instrumentos de arco se pueden 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.

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

dibujos y medidas sobre la familia del violín), el de Marin Mersenne, *Harmonie Universalle*, 1637 (conocido por el resto de 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 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 la comprensión de los mismos¹⁸.

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 luterías 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 luterías de referencia o distribuidos por editoriales especializadas. Este es el caso de Inglaterra (Hill, Beare, Biddulph),

18 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.

Francia (Vatelot, Rampal, Millant/Raffin), Estados Unidos (Weisshaar, Jaques Français, Emil Herrmann, Wurlitzer, Goodkind), Alemania (Walter Hamma, Karl Roy), Bélgica (la editorial Les Amis de la Musique), Italia (Eric Blot, las editoriales Turrís y Cremonabooks, Eizioni il Salabue, librería del Convegno), España (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.

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 1987¹⁹; 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 especializados²⁰.

Otro experto como Peter Biddulph ha realizado la autoedición en dos volúmenes con fotografías a tamaño natural sobre Guarneri (1988). La mayoría

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

20 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.

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 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 1782²¹ y el de G. A. Marchi de 1786²². 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)²³. 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 Denis²⁴. Los

21 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.

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

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

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

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 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 Stradivari²⁵, y en septiembre de este mismo año se abrió en Cremona el Museo del violino²⁶. 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

25 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/>>

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

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 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)²⁷, la edición francesa del método de violín de Leopold Mozart²⁸, y una copia manuscrita en castellano de la edición francesa de Leopold Mozart (ca. 1830)²⁹. Otras fuentes como la edición del método de Michel Woldemar detallan los cambios técnicos e instrumentales más significativos durante el siglo XVIII³⁰. 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 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

27 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.

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

29 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.

30 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.

mayoría de estos métodos se pueden consultar en ediciones facsímiles de los mismos (como es el caso de la editorial Fuzeau).

La información sobre la compra-venta 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 búsqueda se ha completado con la lectura detallada del trabajo de Yolanda Acker (2007)³¹.

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 Milliot³².

Las publicaciones sobre algunos violeros españoles que han ido apareciendo durante los últimos treinta años corresponden a organólogos dedicados a su biografía personal y profesional, a la formación de los gremios de los instrumentos de cuerda entre los siglos XVI y XIX; y a la compra/venta de instrumentos que circularon en Madrid a finales del siglo XVIII. Este es el caso de Louis Jambou³³, François Reynaud³⁴, Beryl Kenyon³⁵ y Cristina Bordas

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

32 Milliot, Sylvette: *La lutherie parisienne au XIXème et XXème siècle. La famille Chantot-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.

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

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

que han hecho hincapié en el estudio de los gremios de violeros, los constructores y el comercio³⁶. Además, de esta misma autora han sido indispensables los primeros estudios sobre instrumentos históricos conservados en el Museo del Pueblo Español³⁷, el catálogo de instrumentos conservados en colecciones españolas³⁸, y varios artículos sobre las arpas³⁹ y las guitarras (junto a Gerardo Arriaga) de ca. 1700⁴⁰.

En el *DHME* aparecen las conocidas biografías personales 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.

- 35 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", *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.
- 36 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.
- 37 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.
- 38 Bordas, Cristina: *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM/ICCMU, 1999 y 2001, vol. I y II.
- 39 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.
- 40 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.

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 Carlos González⁴¹. 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 estudio⁴². Además, recientemente Javier Martínez González ha defendido su tesis sobre los violeros españoles entre 1350-1650⁴³. 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 (auto-editado por Ramón Pinto) en 1988 existía bastante desconocimiento de nuestra escuela nacional⁴⁴. 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

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

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

43 Martínez, Javier: *El arte de los violeros españoles 1350-1650*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2015.

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

dirección temática, otro texto publicado bajo el sello de esta casa se editó por parte de Jordi Pinto con motivo de una exposición en 1996⁴⁵.

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)⁴⁶.

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 sobre todo 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 Gaudfroy⁴⁷. Esta edición en dos volúmenes con dedicatoria de Eugene Vatelot aporta numerosas fotos y datos a modo de síntesis para analizar las diferentes

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

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

47 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)⁴⁸, Mimmo Peruffo (2007)⁴⁹ y la reciente tesis de Fernando Marín Corbí (2016; aunque sobre la vihuela de arco)⁵⁰. 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 Marcellán⁵¹, y Juan Antonio Ruiz Casaux⁵², 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 de Carlos III y Carlos IV. En el caso de José García

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

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

50 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>>

51 Se han localizado un número mayor de cuentas de 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.

52 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.

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 Ortega⁵³ 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)⁵⁴ proporciona 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 Segrelles⁵⁵ 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.

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

53 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/>>

54 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/>>

55 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.

apuntaba sobre estos oficios, pero, faltaba la verificación de estas afirmaciones. La crónica como astrónomo elaborada por Vicente Vela⁵⁶ y la tesis de Víctor Guijarro⁵⁷ 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. Ferrari⁵⁸ y G. Montanari⁵⁹ que sirven para esclarecer las prácticas de los violeros españoles y otras tendencias sociomusicales que resultaron vanguardistas para la sociedad europea del siglo XVIII.

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

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

58 Ferrari, Pierluigi: "Interventi per l'ammodernamento 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.

59 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.

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.

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 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. 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. En la actualidad se conservan todo tipo de objetos y herramientas que en gran parte se exponen en el *Museo del violino* en Cremona inaugurado el otoño de 2014.

Stradivari fue alumno de Nicolò Amati, como indica la etiqueta del violín "Serdet": Antonius Stradivarius Cremonensis Alumnus/ Nicolaij Amati, Faciebat: Anno 1666; 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. 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. A lo largo de este capítulo se incluyen unos 29 instrumentos procedentes de su construcción artesanal. Estos ejemplares (así como las fuentes localizadas en AGP) estrechan sus vínculos con la escuela Cremonesa.

Una selección de informaciones tomadas de la memoria de Cozio de Salabue se introduce para entender la historia contemporánea de los instrumentos italianos. La información que aporta Salabue se completa con correspondencias entre lutieres que ponen de manifiesto detalles sobre la construcción y las restauraciones que se llevaban a cabo en los instrumentos.

CAPÍTULO 3.

“AL ESTILO DE LOS HERMANOS AMATI”. EL TALLER DE VICENTE ASSENSIO Y SUCESORES 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 ejemplares coetáneos fueron reparados para modificar sus propiedades sonoras.

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.

CAPÍTULO 4.

RESTAURACIÓN Y MODERNIZACIÓN EN LOS INSTRUMENTOS DE ARCO EN MADRID ENTRE 1780-1808. 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. En una de ellas se aporta un número de ejemplares que se tomarán como base para reconstruir el cuaderno de Assensio, y la colección de instrumentos de Carlos IV. En el caso de la otra, las fuentes que cita se han utilizado comparativamente a otras inéditas localizadas de gran riqueza organológica.

En este capítulo, las fuentes que se han manejado responden a la participación del artesano en escenarios musicales de cortes y nobles activos en Florencia, Madrid, e indirectamente París. En este proceso de transformación sonora adquirieron un papel importante los hermanos Mantegazza conocidos por los escritos de Cozio de Salabue. Este tipo de acciones las sufrieron casi todos los instrumentos contemporáneos y a lo largo de la historia han sido evaluadas por los expertos. Especialmente llamativas fueron en el siglo XX las valoraciones realizadas sobre los violeros madrileños.

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 y/ o cooperación 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 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 de futuro que se están valorando ampliarán la investigación organológica de los instrumentos de arco españoles.