

BERCEO

revista riojana de
ciencias sociales
y humanidades



172

ier

Instituto de Estudios Riojanos

BERCEO. REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES.
Nº 172, 1º Sem., 2017, Logroño (España).
P. 1-381. ISSN: 0210-8550

DIRECTORA:

M^a Ángeles Díez Coronado (Universidad de La Rioja)

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Jean François Botrel (Université de Rennes 2)

Jorge Fernández López (Universidad de La Rioja)

Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Universidad de La Rioja)

Aurora Martínez Ezquerro (Universidad de La Rioja)

Enrique Ramalle Gómara (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Penélope Ramírez Benito (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Ana Rosa Terroba Reinares (Instituto de Estudios Riojanos)

CONSEJO CIENTÍFICO:

Don Paul Abbott (Universidad de California, EE.UU.)

Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid)

Sergio Andrés Cabello (Universidad de La Rioja)

Begoña Arrúe Ugarte (Universidad de La Rioja)

Eugenio F. Biagini (Universidad de Cambridge, Reino Unido)

Francisco Javier Blasco Pascual (Universidad de Valladolid)

José Antonio Caballero López (Universidad de La Rioja)

José Luis Calvo Palacios (Universidad de Zaragoza)

Juan Carrasco Pérez (Universidad Pública de Navarra)

Juan José Carreras López (Universidad de Zaragoza)

José Miguel Delgado Idarreta (Universidad de La Rioja)

Jean-Michel Desvois (Universidad de Burdeos, Francia)

Rafael Domingo Oslé (Universidad de Navarra)

Pilar Duarte Garasa (Consejería de Educación, Cultura y Turismo)

Juan Francisco Esteban Lorente (Universidad de Zaragoza)

José Ignacio García Armendáriz (Universidad de Barcelona)

Francisco Javier García Turza (Universidad de La Rioja)

Fernando Gómez Bezares (Universidad de Deusto)

Fernando González Ollé (Universidad de Navarra)

Ignacio Granado Hijelmo (Consejo Consultivo de La Rioja)

Isabel Verónica Jara Hinojosa (Universidad de Chile)

M^a Jesús Lacarra Ducay (Universidad de Zaragoza)

M^a Ángeles Líbano Zumalacárregui (Universidad Pública del País Vasco)

Carmen López Sáenz (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid)

Miguel Ángel Marín López (Universidad de La Rioja)

Manuel Martín Bueno (Universidad de Zaragoza)

Ángel Martín Duque (Universidad de Navarra)

Ricardo Mora de Frutos (Instituto de Estudios Riojanos)

José Gabriel Moya Valgañón (Instituto de Estudios Riojanos)

M^a Isabel Murillo García-Atance (Archivo Municipal de Logroño)

Miguel Ángel Muro Munilla (Universidad de La Rioja)

José Luis Öllero Vallés (Instituto de Estudios Riojanos)

Mónica Orduña Prada (Instituto de Estudios Riojanos)

Germán Orón Moratal (Universidad Jaume I de Castellón)

Inés Palleiro y Landeira (Universidad de Buenos Aires)

Miguel Panadero Moya (Universidad de Castilla- La Mancha)

Carlos Pérez Arrondo (Universidad de Zaragoza)

José Luis Pérez Pastor (Instituto de Estudios Riojanos)

Micaela Pérez Sáenz (Archivo Histórico Provincial de La Rioja)

Manuel Prendes Guardiola (Universidad de Piura, Perú)

Luis Ribot García (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Emilio del Río Sanz (Universidad de La Rioja)

Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza)

María Ángeles Rubio Gil (Universidad Rey Juan Carlos, Madrid)

Santiago U. Sánchez Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid)

José Miguel Santacreu Soler (Universidad de Alicante)

Soledad Silva y Verástegui (Universidad del País Vasco)

José Ángel Túa Blesa Lalinde (Universidad de Zaragoza)

Isabel Uría Maqua (Universidad de Oviedo)

José Francisco Val Álvaro (Universidad de Zaragoza)

Rebeca Viguera Ruiz (Universidad de La Rioja)

René Zenteno (Universidad de Texas en San Antonio, EEUU)

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Instituto de Estudios Riojanos

C/ Portales, 2

26071 Logroño

Tel.: 941 291 187 · Fax: 941 291 910

E-mail: publicaciones.ier@larioja.org

Web: www.larioja.org/ier

Suscripción anual España (2 números): 15 €

Suscripción anual extranjero (2 números): 20 €

Número suelto: 9 €

INSTITUTO DE ESTUDIOS RIOJANOS

BERCEO

REVISTA RIOJANA DE CIENCIAS
SOCIALES Y HUMANIDADES

Núm. 172



Gobierno de La Rioja
Instituto de Estudios Riojanos
LOGROÑO
2017

Berceo / Instituto de Estudios Riojanos - V. 1, nº 1 (oct. 1946).- Logroño: Gobierno de La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 1946- .--v. ; il. ; 24 cm.
Trimestral, Semestral a partir de 1971.
Índices nº 1 (1946) - nº 111 (1986) - 132 (1996)
Es un suplemento de esta publ.: Codal. Suplemento literario.- nº 1 (1949) - nº 71 (1968)
ISSN 0210-8550 = Berceo
908

La revista *Berceo*, editada por el Instituto de Estudios Riojanos, publica estudios científicos de las Áreas de Ciencias Sociales, Filología, Historia y Patrimonio Regional con el objetivo de aportar conocimiento relevante para la investigación y el desarrollo cultural de La Rioja. Estos trabajos van dirigidos a la comunidad científica, así como a otras personas interesadas en estas materias, de los ámbitos regional, nacional e internacional.

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta publicación pueden reproducirse, registrarse o transmitirse por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por medio, sea electrónico, mecánico, fotoquímico, magnético o electroóptico, por fotocopia, grabación o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de los titulares del copyright.

© Copyright 2017
Instituto de Estudios Riojanos
C/ Portales, 2. 26001-Logroño
www.larioja.org/ier

© Imagen de cubierta: *El ángel «tunero» de la Virgen del Monte (Cervera del Río Albama)*. Fotografía de Eduardo Aznar Martínez

Diseño de cubierta e interior: ICE Comunicación
Imprime: Gráficas Isasa, S. L. - Arnedo (La Rioja)

ISSN 0210-8550
Depósito Legal LO-4-1958

Impreso en España - Printed in Spain

ÍNDICE

MIGUEL Á. MORENO RAMÍREZ DE ARELLANO

Algunos datos sobre la presencia cortesiana en La Rioja. De Cuernavaca a la villa de Nalda

Some details about the presence of Cortés in La Rioja. From Cuernavaca to the town of Nalda

9-58

JUAN JOSÉ MARTÍN GARCÍA

No sólo de vino vive La Rioja: lana, paños y bayetas, por hierro, bacalao y chocolate, en el pequeño comercio riojano de la primera mitad del siglo XIX

You can't live by wine alone. Wool and cloth for iron, cod and chocolate: the commerce of early nineteenth-century Rioja

59-88

MINERVA SÁENZ RODRÍGUEZ

Publicaciones periódicas de Arnedo (1894-2017)

Periodical publications of Arnedo (1894-2017)

89-130

CARMEN ALONSO FERNÁNDEZ

JAVIER JIMÉNEZ ECHEVARRÍA

El despoblado medieval "Los Paletones" (Cenicero, La Rioja): una aproximación arqueológica

The medieval settlement "Los Paletones" (Cenicero, La Rioja): an archaeological approximation

131-160

DANIEL CRESPO ALCARRÍA

Hans Memling, estudio de los antecedentes del arco del violín: la excelencia de unos arcos olvidados

Hans Memling, background study of violin bow: the excellence of a forgotten bows

161-184

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA

La ampliación de la iglesia de Aguilar de Codés de acuerdo a la traza de 1546

The enlargement of the church of Aguilar of Codes according to the design of 1546

185-218

EDUARDO AZNAR MARTÍNEZ

El ángel «tuntunero» de la Virgen del Monte (Cervera del Río Alhama)
*The angel who plays a stringed drum and a tabor pipe in the church of
Nuestra Señora del Monte (Cervera del Río Alhama, La Rioja, Spain)* 219-254

SALVADOR REMÍREZ VALLEJO

Ruta por los castillos y enclaves vinculados al Temple en los valles
del Alhama-Linares y Cidacos
*Route through the castles and enclaves linked to the Temple in the valleys
of Albama-Linares and Cidacos* 255-278

ALEIX ROMERO PEÑA

Pionera. Luisa Marín, biografía de una obrera feminista logroñesa (1884-1936)
*Pioneer. Luisa Marín, biography of a worker and feminist woman from Logroño
(1884-1936)* 279-298

E. FRAILE-GARCÍA

J. FERREIRO-CABELLO

E. MARTÍNEZ-DE-PISÓN

Estudio dinámico sobre la ocupación del territorio en los municipios de
La Rioja Baja
Dynamic study of land use in municipalities in Lower Rioja 299-324

CARLOS SÁNCHEZ DÍAZ-ALDAGALÁN

Las monjas como protagonistas de tres comedias escritas por
María de la O Lejárraga
*The nuns as leading characters of three comedies written by
María de la O Lejárraga* 325-342

VARIA

LUIS PINILLOS Y LAFUENTE

Los Díez, de Jerez de la Frontera, descendientes del riojano solar de Valdeosera 345-366

RESEÑA

369-372

HANS MEMLING, ESTUDIO DE LOS ANTECEDENTES DEL ARCO DEL VIOLÍN: LA EXCELENCIA DE UNOS ARCOS OLVIDADOS*

DANIEL CRESPO ALCARRIA**

RESUMEN

Dependemos completamente de la iconografía para conocer los antecedentes del arco del violín. El análisis de los que aparecen en las pinturas de Hans Memling muestra que en el periodo en el que se empezó a gestar este instrumento, los constructores realizaban unos arcos más cuidados y desarrollados que la creencia más extendida, siendo sus obras una de las mejores referencias para conocer los precursores directos de este aliado, tan frecuentemente olvidado pero indispensable, dentro del binomio violín-arco y que a su vez han sido fuente para organólogos y constructores de instrumentos.

Palabras clave: Memling, violín, arco, iconografía, organología.

We are entirely dependent on iconography for our knowledge of the ancestors of the violin bow. The analysis of bows appearing in paintings by Hans Memling, shows that in the period that began to take shape this instrument, makers did better and more developed bows than widespread belief, and it serves as source of knowledge to this frequently forgotten ally but essential into the pairing violin-bow, and in turn source of inspiration to organology and instruments construction.

Keywords: Memling, violin, bow, iconography, organology.

1. INTRODUCCIÓN: LOS ORÍGENES DEL VIOLÍN

Los precedentes del violín comienzan en el momento de la invención de un arco con el que se pueda tañer la cuerda. Según Koldener, “si queremos incluir todos los instrumentos que tienen alguna de sus características, deberíamos remontarnos al hombre primitivo (...) desde el momento que

* Registrado el 3 de febrero de 2017. Aprobado el 4 de mayo de 2017.

** Universidad de Granada y Conservatorio de Música “Ramón Corrales” de Ronda, Málaga. obligatore@hotmail.com

pulsando la cuerda de su arco de caza se percatara del sonido que emite”¹. En este sentido, ya en el siglo VIII a. C, escritores clásicos prestaron atención a la nota musical emitida por el arco de guerra cuando era empleado para cazar: “Seguidamente probó la cuerda, asiéndola con la diestra, y dejóse oír un hermoso sonido muy semejante a la voz de una golondrina”². Sea su procedencia asiática o del norte de Europa, hay un largo camino hasta mediados del siglo XVI, fecha que nos da Dilworth³ para hablar de los violines más antiguos conservados. A comienzos del siglo XVI es donde aparecen “las primeras pruebas indiscutibles de la aparición del violín y de la familia del violín que se encuentran en pinturas y frescos”⁴. Boyden se refiere a *La Madonna degli aranci* (1529-30), en la Iglesia de San Cristoforo en Vercelli. Remnant⁵ nos remonta a 1508 con la Sala del Tesoro del Palazzo Costabili detto Di Ludovico Il Moro en Ferrara, decorada por Benvenuto Tisi detto il Garofalo. Sobre el empleo de este nuevo instrumento, Stowell⁶ nos habla de que en sus comienzos y hasta aproximadamente 1600 el violín era un instrumento usado dentro de una familia de instrumentos, para la interpretación de música cortesana de danza y en ocasiones para doblar a las voces: “la historia del violín en el siglo XVI debe ser vista como la historia de una familia de instrumentos”⁷, pero el estudio de material iconográfico también nos ofrece una importante información sobre este citado primer uso del violín, así esta misma idea de un inicio como parte de una nueva familia de instrumentos, es también apoyada por Boyden de manera gráfica al citar los frescos de la cúpula de la Catedral de Saronno (1535-6), obra también de Ferrari: “En ésta, Gaudenzio representa las tres típicas formas de la familia del violín”⁸.

Considerando pues a la iconografía pictórica como una de las mejores fuentes para conocer esta primera etapa en la historia del violín, vemos como los recursos iconográficos pueden proporcionarnos una información muy valiosa sobre la construcción, historia e interpretación de los instrumentos musicales, pero como ya citara Heck, las conclusiones que obtenemos de dichas evidencias deben ser corroboradas mediante otras fuentes, ya sean literarias o musicales: “El estudio adecuado del material histórico necesariamente se basa en los recursos y metodologías de una amplia gama

1. Koldener, W. (1993). *The Amadeus Book of the Violin*. New Jersey: Amadeus Press.

2. Homero. (1999). *Odisea* (s. VIII a.C.) Barcelona: Espasa.

3. Dilworth, J. (1992) “The violin and bow-origins and development”. En Stowell, R. (ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. p. 26. Cambridge: University Press.

4. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing from its Origins to 1761*. Oxford: Clarendon Press.

5. Remnant, M. (2002). *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

6. Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola, A Practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.

7. Koldener, W. (1993). *The Amadeus Book...*

8. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

de otras humanidades, además de la historia del arte”⁹, ya que “las imágenes raramente nos informan sobre detalles constructivos como los materiales empleados, los grosores de las maderas o la tensión de la cuerda”¹⁰, es por lo tanto que la evaluación de cualquier imagen visual requiere su propio complemento de estudio interdisciplinario para otorgar así de un mayor rigor científico a las conclusiones obtenidas.

La pintura flamenca de finales del XV nos ofrece muy buenos ejemplos de los instrumentos que precedieron al violín y, centrados en un único autor, la obra de Hans Memling, asentado en Brujas, es reflejo de la riqueza musical de los Países Bajos de la época: “casi todos los compositores importantes procedían de sus fértiles terrenos”¹¹, pudiendo conocer su música “a través de la quietud de sus pinturas”¹². Mucha de la vida musical de la ciudad giraba en torno a sus iglesias: “entre las instituciones medievales que cultivaban la música, no había otra como la Iglesia”¹³, que recibían paneles en forma de altares por parte de donantes, y en los que los artistas plasaban los instrumentos más empleados, ya que la iglesia “empleaba la música para representar el tiempo, (...) el espacio sagrado (...) y también tenía una liturgia y música especiales”¹⁴. Será pues gracias a esta fuente donde encontraremos los mejores ejemplos visuales de la viela como antecedente directo del violín.

2. EL EMPLEO DE LA ICONOGRAFÍA PICTÓRICA COMO FUENTE DE ESTUDIO

El análisis de fuentes iconográficas pictóricas para el estudio de los instrumentos musicales tañidos por arco anteriores al siglo XVI, es prácticamente el único recurso visual de que disponemos para su conocimiento. Esta dependencia y peso ya quedó reflejada por Bachmann en una de las obras referentes en cuanto al origen de este tipo de instrumentos¹⁵, considerando que no cabía una aproximación histórica con fundamento que no contara con un estudio del material pictórico disponible. Uno de los primeros estudios sobre la evolución del arco del violín, basado en el análisis de fuentes iconográficas, se lo debemos a Saint-George (1895), en su obra, *The Bow, Its History, Manufacture and Use*, nos trae con dibujos las principales características evolutivas de los arcos. A partir de ésta, todos los estudios referidos al estudio de los instrumentos musicales tañidos por arco, en mayor o menor grado y, desde el plano organológico, se han basado en

9. Heck, T. F. (1999). *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*. Rochester: University of Rochester Press.

10. Stowell, R. (2001). *The Early Violin...*

11. Atlas, A. W. (2002). *La Música del Renacimiento*. Madrid: Akal Música.

12. Strohm, R. (1990). *Music in Late Medieval Brujas*. New York: Oxford University Press.

13. Strohm, R. (1993). *The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge: University Press.

14. *Ibidem*.

15. Bachmann, W. (1969). *The Origins of Bowing*. London: Oxford University Press.

esta fuente. Un hito importante en este campo, fue la fundación en 1971 del proyecto RIDIM (*International Inventory of Musical Iconography*) de la Universidad de Nueva York, indicativo de la conciencia de la comunidad musicológica de la vasta extensión del material visual relacionado con la música y su intento de establecer normas de indexación y metodológicas.

Basar un estudio en fuentes iconográficas se debe a que los pocos instrumentos del periodo que han sobrevivido al paso de los años, en su mayoría, han ido sufriendo las adaptaciones necesarias para capacitarlos hacia los requisitos o gustos musicales de cada época, además, encontraban en la madera el principal componente para su elaboración, y por ende sufrían el desgaste propio del uso cotidiano para el que habían sido concebidos, ya que como ejemplo, a diferencia de las pinturas de la misma época que hoy nos sirven para su estudio, éstas en mayor o menor grado han mantenido una misma ubicación y con ello unas condiciones más propicias para una mayor perdurabilidad. “La mayoría de los instrumentos eran hechos de materiales orgánicos (madera, piel, tripas, etc.), que solo se pueden conservar en medios anaeróbicos”¹⁶. Sufrían las inclemencias climáticas¹⁷ como el sol o humedades si eran empleados en lugares expuestos, que sumado a los cambios bruscos de temperatura provocaban grietas o roturas. También en su empleo y desplazamiento eran frecuentes los golpes, caídas y, de una manera no tan visible, la carcoma atacaba la madera creando galerías en su interior. Desgastes o roturas podían ser enmendados encolando brechas o sustituyendo partes enteras por otras nuevas, pero con los arcos, tan necesarios dentro del binomio de los instrumentos de cuerda frotada no era posible, ya que la tensión a la que están sometidas las varas y su pequeño grosor hace imposible la reparación, por lo que su completa sustitución por nuevos ejemplares era casi irremediable. Incluso en los arcos actuales, el famoso constructor de arcos William Charles Retford menciona que algunos están tan desgastados que son casi irreconocibles¹⁸.

3. EL ARCO DEL VIOLÍN EN EL SIGLO XVI

Centrados en el arco del violín, desde la creación del modelo Tourte a finales del XVIII, sus innovaciones técnicas en la elaboración de éstos supusieron un nuevo diseño y prestaciones: “La forma final del arco del violín fue establecida por el gran artesano François Tourte”¹⁹. Esto provocó que “los arcos anteriores cayeran pronto en desuso”²⁰, sumado al hecho de la imposibilidad por parte de constructores de adaptarlos a los nuevos requerimientos y, por lo tanto a su nueva forma, cosa que a diferencia sí fue

16. Rault, C. (2004). “Aspectos de la relación entre iconografía medieval y práctica interpretativa”. *Revista Catalana de Musicologia*. (Societat Catalana de Musicologia), 2, p. 15.

17. Roda, J. (1959). *Bows for Musical Instruments of the Violin Family*. Chicago: William Lewis & Son.

18. Retford, W. C. (1964). *Bows and Bow Makers*. Londres: The Strad.

19. Dilworth, J. (1992) “The violin and bow-origins...”

20. Roda, J. (1959). *Bows for Musical Instruments...*

posible con el violín, de ahí que desde prácticamente su nacimiento en los albores del siglo XVI contemos con ejemplares físicos supervivientes que en su mayoría muestran, en las diferentes partes de que se componen, las adaptaciones llevadas en éstos según los cánones constructivos derivados de los requerimientos musicales de cada época, como las de los hermanos Mantegazza en Milán sobre 1790: “ocupados rectificando los cuellos de los violines antiguos capacitándolos para los nuevos estándares”²¹. De esta manera, hay casi dos siglos en la historia del violín en los que quedaría mudo al no contar con su indispensable aliado: el arco, para hacerlo sonar, periodo para el cual la iconografía pictórica es prácticamente la única fuente de que disponemos para poder otorgarle, a este necesario compañero del violín, el estatus que en su decisivo papel le corresponde, reflejando esta afirmación las principales obras en la materia: “No tenemos arcos del siglo XVI, solo pinturas”²². “Dependemos completamente de la iconografía para el conocimiento del arco del siglo XVI”²³. “Los arcos más antiguos conservados datan de comienzos del siglo XVII, hasta éstos, las representaciones pictóricas y algunas referencias en obras teóricas son nuestras únicas y escasas fuentes de información”²⁴.

4. LOS ANTECEDENTES DEL ARCO DEL VIOLÍN

El último tramo del siglo XV y comienzos del XVI es el punto de partida en el que se empezó a fraguar el violín, “emergiendo como evolución de instrumentos anteriores”²⁵. Este es un periodo en el que las vielas y liras *da braccio*, inmediatos antecesores de éste junto con los más antiguos rabeles, son los instrumentos frotados más representados en la iconografía pictórica, encontrando buenos ejemplos en: Bartolomeo della Gatta, *Assunzione della Vergine coi santi Benedetto e Scolastica* (1470-75), en el Museo diocesano del Capitolo di Cortona, en el que destaca el arco por su gran longitud, así como por la rectitud de la vara gracias a la especie de talón en su parte inferior, que al mismo tiempo permite la citada rectitud, le infiere un mayor grado de evolución. En la obra de Francesco Botticini, *Angeli musicanti* (c. 1480), en el Museo della Collegiata di Sant’Andrea a Empoli, vemos un arco en el que la extrema rectitud de la vara se ha conseguido por la curvatura en la punta, primer paso este del que sería la posterior creación de una cabeza, hecho que implica un mayor grado de evolución, en la parte inferior se aprecia algo que ya empieza a ser habitual en los arcos del periodo, la especie de nuez embrionaria que permite con las varas rectas la separación de las crines que son negras y, por el grosor, muy en proporción con la vara. La obra de Pietro Perugino, *Assunzione della Vergine* (c. 1500) en la

21. Dilworth, J. (1992). “The violin and bow-origins...”

22. Nelson, S. (2003). *The Violin and Viola: History, Structure, Techniques*. New York: Dover Publications, Inc.

23. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

24. Koldener, W. (1993). *The Amadeus Book...*

25. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

Galleria dell'Accademia en Florencia, nos muestra un arco convexo en toda su extensión y con una vara muy larga, la sujeción de las cerdas se hace directamente en la madera, sin encontrar nuez en el talón o cabeza en la punta, hecho que explica su curvatura, se puede también apreciar en el extremo inferior del arco una sección de madera libre de cerdas, que podría estar destinada para la sujeción del mismo, detalle este que recuerda a los arcos para rabel. El arco que aparece en la obra de Rafael Sanzio, *Incoronazione della Vergine* (1502-3) en el Museo Vaticano, en comparación con los dos primeros es bastante más arcaico por la curvatura de la vara, así como por el propio grosor de la misma, en bastantes aspectos coincide con el de Perugino: longitud de la vara, curvatura y grosor, si bien este posee una nuez que es por donde la mano derecha lo está cogiendo. El de Giovanni Bellini, *Conversazione* (1505) en la Iglesia de San Zacarías en Venecia, nos representa un arco con una gran longitud de la vara, que en este caso es convexa en toda su extensión por el hecho de que no existe talón que separe las crines. La punta destaca por su forma circular, sinónimo este de que sería algo habitual adornar los arcos, algo también lógico si vemos el gran esmero con el que se ha trabajado también la cabeza del instrumento. En este arco, como en el de Perugino, vemos una amplia sección de madera también adornada y destinada para su agarre. Las crines, negras según lo habitual, muestran un grosor medio si las comparamos con el de la vara.

Normalmente, los instrumentos que aparecen en estas representaciones guardan entre si y, a pesar de los distintos autores, unas características comunes que permiten en cierta medida su mejor estudio, viendo las mayores diferencias en los arcos que los acompañan, como la longitud, la curvatura de la vara, el grosor de la misma, etc. De igual manera, también se aprecia una menor atención en su elaboración por parte del pintor, cosa frecuente en prácticamente cualquier representación de un instrumento tañido por arco. El análisis de los arcos en las obras del periodo nos lleva a obtener las siguientes conclusiones:

- Casi todos los arcos para liras *da braccio* poseen una nuez que permite separar las cerdas de la vara, consiguiendo con esto que sean más estilizados y así lograr una mejor sujeción de los mismos para un manejo más satisfactorio.
- Las cerdas empleadas siempre han sido negras. Hoy en día, el empleo de un tipo de crines u otras está relacionado por sus características: elasticidad, facilidad de rotura, sonido producido, grado de absorción de la resina; como vemos muchos aspectos que condicionan el tipo de crines a emplear. Así conocemos las de caballos argentinos, chinos, rusos, mongoles... Gracias a los estudios realizados sobre las mismas²⁶, hoy sabemos que las crines negras son más resistentes, por lo que se usan frecuentemente en los arcos para contrabajo por la presión a la que están sometidas. El supuesto empleo de estas crines

26. Póngase de ejemplo la de Mayer, A; Pöcherstorfer, H. y Widholm, G. (2007). "Analysis of Bow-Hair Fibres". En: *International Symposium on Musical Acoustics, ISMA 2007*. Barcelona.

en los arcos renacentistas, puede deberse a que estos estaban siempre expuestos a una tensión fija, por lo que el empleo de otro tipo de cerdas más endebles hubiera acortado su vida. Esto, añadido al hecho de que en su encerdado se empleaban muchos menos pelos que los 150 y 200 actuales²⁷, nos ayuda a explicar el motivo del empleo de cerdas negras.

- En cuanto a las formas generales del arco observadas, muchos de los estudios referentes a la historia del violín-arco, nos hablan de que: “todos esos arcos variaban mucho en forma y longitud”²⁸. Estas afirmaciones nos resultan un tanto ambiguas, ya que como se aprecia en los arcos analizados de lira *da braccio*, guardan muchas similitudes unos con otros, como longitud, rectitud de la vara, empleo de una nuez... evidenciando en este periodo lo que a la larga se convertiría en los cánones constructivos.
- Como ya se cita en la obra de Stowell²⁹, uno de los inconvenientes del empleo de material iconográfico para el análisis de estos arcos es que no se puede determinar la madera empleada para su elaboración, es por ello que dependemos para su conocimiento de otras fuentes. El grosor de las varas de los arcos, estaba directamente relacionada con el tipo de madera empleada. En el apartado dedicado a los materiales de construcción, Saint-George nos menciona que los artesanos demandaban la madera más densa posible, ya que de ello dependía el poder hacer una vara más delgada, consiguiendo pues un peso normal.
- La nuez, por el hecho de que en casi todas las representaciones su color es similar al de la madera de la vara, es sinónimo de que se empleaba la misma madera o que formaba parte de la misma, aspecto que nos lleva a hablar de una tensión fija de las crines.
- En estas pinturas también se observa que la posición de la mano de agarre está ligeramente desplazada del talón.

5. LOS ARCOS INSTRUMENTALES EN LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE HANS MEMLING

Si nos fijamos en un único autor, en la búsqueda de fuentes pictóricas que sirvan para el estudio de los arcos que precedieron al que a partir del siglo XVI acompañó al violín, tenemos en la obra de Hans Memling (1430-1494), por la cantidad de veces en las que dejó reflejada la viela como antecedente directo del violín y por ende de su arco, una de las mejores referencias iconográficas para el estudio de los arcos de este periodo, siguiendo en este sentido la teoría de Boyden, que consideraba que: “no hay razón para pensar que el arco utilizado con los primeros violines difería significati-

27. Saint-George, H. (1998). *The Bow, Its History, Manufacture and Use* (1895). London: Orpheus Publications Ltd

28. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

29. Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola...*

vamente del utilizado por sus antecesores³⁰. Stowell también dice que: “los violinistas y violistas al principio adoptaron los tipos de arco que empleaban los intérpretes de otros instrumentos de cuerda”³¹. Es pues Memling uno de los mejores puntos de partida tanto por el citado número, calidad y las características derivadas del análisis de los instrumentos reflejados en sus obras que desmienten, ya desde los antecedentes mismos del violín, una de las creencias más extendida relacionada con la supuesta poca atención hacia los arcos por los constructores de la época.

6. DESCONSIDERACIONES HACIA LOS ARCOS DEL PERIODO

La clasificación más conocida de la evolución del arco vino dada a mediados del XIX por François-Joseph Fétis, en su obra nos cita que: “fue sobre 1730 cuando el compositor y violinista Tartini realizó algunas mejoras en los arcos”³², sobreentendiéndolas por sus demandas hacia los artesanos de la época, considerando Fétis que hasta entonces: “habían permanecido en un estado relativamente rudimentario en comparación con el grado de perfección alcanzado por los instrumentos”³³. Esta desconsideración hacia el arco también queda patente ya a finales del siglo XX en la obra de Dilworth, que nos dice que: “a pesar de tener una historia más larga que el violín, los arcos anteriores a 1500 estaban representados como una simple vara curvada con una madeja de crines de caballo fijada de alguna manera en ambos extremos”³⁴ y, ya en el presente siglo, también leemos que: “los arcos eran lo suficientemente ordinarios como para desecharlos cuando llegaron las mejoras”³⁵. Con el análisis de los arcos que aparecen reflejados en la obra de Memling, además de documentar el estado real de los que fueron punto de partida para los que posteriormente acompañaron al violín, pretendo desechar la idea referida de que los artesanos no dedicaran la misma atención sobre estos “instrumentos no sonoros” tan necesarios para tañer sus instrumentos, ya que por el gran número de ocasiones en que aparecen en sus pinturas, la magnificencia y diversidad de ángulos en que los dejó reflejados, nos aclaran y desmienten la citada teoría tan difundida sobre los arcos de este periodo. Estos ejemplos de Memling tienen aún más peso como muestra de los que con casi total seguridad fueron antecedentes directos del violín, si en el estudio de sus pinturas se destaca que el autor se caracterizaba por ser: “un dibujante preciso y riguroso”³⁶, dato de gran importancia por el valor que para los organólogos y los constructores actuales de instrumentos de época tiene el empleo de fuentes iconográficas.

30. *Ibidem*.

31. Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola...*

32. Fétis, F. J. (2005). *Antoine Stradivari, luthier célèbre* (vers. 1856). Reino Unido: Music For Strings.

33. *Ibidem*.

34. Dilworth, J. (1992). “The violin and bow-origins...”

35. Nelson, S. (2003). *The Violin and Viola...*

36. Hérubel, M. (1979). “La Pintura Gótica”. En *Historia de la Pintura*. p. 324. Bilbao: Asuri de Ediciones.

7. INSTRUMENTOS ORIGINALES PARA MÚSICA DE ÉPOCA

Hoy en día, dentro del mundo musical existe un gran interés en el empleo de instrumentos originales o de época para las interpretaciones de las obras del mismo periodo, considerando lógica esta demanda al ser la mejor aproximación y conocimiento hacia las tímbricas para las que fueron concebidas, ya que si bien en la gran mayoría de los casos pueden ser interpretadas y de hecho lo son con los instrumentos posteriores como violas o violines, el valor histórico no sería igual, pudiendo en este sentido recordar las palabras de Boyden, referidas a las características físicas y propiedades interpretativas del arco de comienzos del siglo XVIII en comparación con el modelo Tourte de finales del mismo, que nos decían que por su diseño provocan un sonido más fácil y natural que su homólogo moderno y por ello lo convierten en un mejor aliado para la interpretación de la música de esa época³⁷. En este sentido cobra gran interés por ser prácticamente la única fuente, el estudio analítico de los instrumentos representados en las representaciones pictóricas del periodo, para a partir de las mismas conocer por parte de organólogos y reelaborar en sus talleres por parte los artesanos, los que fueron los instrumentos y arcos de la época en un intento por reelaborar las sonoridades originales.

8. ESTUDIO ANALÍTICO DE LOS ARCOS DE MEMLING

Cristo Rodeado por Ángeles

La obra de partida para este análisis de los arcos previos al del violín es *Cristo Rodeado por Ángeles* de Hans Memling, que según Borchert fue un encargo recibido hacia 1490 para el monasterio de Santa María la Real de Nájera en La Rioja³⁸ y que en la actualidad se encuentra en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Esta pintura, por fecha se encontraría dentro del periodo en el que el violín empezó a gestarse y, por la naturaleza de los instrumentos que aparecen así como la extraordinaria calidad en que han sido reflejados nos obliga a incluirla dentro de este análisis. El propio Sopenña considera esta tabla como el cuadro con instrumentos musicales más famoso del mundo, lamentándose también por el hecho de que no se encuentre en España³⁹. Apreciamos en este óleo (fig. 1) el arco que para viela magníficamente detallada nos expone, viendo la gran longitud que nos muestra el mismo, por lo que la también estandarizada creencia sobre el empleo de arcos muy cortos en los inicios del violín⁴⁰, podría con este ejemplar y otros del periodo quedar en duda. Según Boyden, la creación de una cabeza en la punta del arco que permitiera separar las cerdas de la vara no se dio de forma habitual hasta finales del XVII, citando no obstante

37. Boyden, D. (1980). "The Violin Bow in the 18th Century". *Early Music* vol. 8 n. 2, p. 203.

38. Borchert, T. (2005). "Memling". *Dossier Art* 214, p. 38.

39. Sopenña, F. y Gallego, A. (1972). *La Música en el Museo del Prado*. Madrid: Arte de España.

40. Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola...*



Figura 1: Cristo Rodeado por Ángeles (detalle del arco del panel derecho).

que podía encontrarse de forma embrionaria en los arcos representados en algunas pinturas anteriores a 1650⁴¹. Es por ello que encontramos, al ver en este arco pintado por Memling casi dos siglos antes una cabeza perfectamente definida, un nuevo argumento para rebatir la misma teoría sobre la construcción de arcos poco elaborados para los instrumentos a los que servían. En obras del mismo periodo son pocos los ejemplares que cuentan con esta peculiar cabeza, que permite mantener las cerdas separadas de la

41. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

vara y una mayor rectitud de la misma, pudiendo citar *An Angel in Green with a Vielle* (1490-1499) de Leonardo da Vinci en su posible asociación con Francesco Napoletano o Ambrogio de Predis en la Galería Nacional de Londres (fig. 2), en donde la característica curvatura de la punta en forma de gancho hace las veces de cabeza y, como tal permite la rectitud de la vara del arco que como el de Memling también tañe una viela. Procedentes de fuentes escritas contamos de igual manera con otras teorías relacionadas con un mayor grado de evolución de los arcos en los ejemplares previos a Tourte, que también desmentirían las afirmaciones de Fétis y que nos pueden servir para dar más crédito a la realidad que apreciamos en esta tabla. Una de ellas se refiere a las maderas empleadas para la construcción de los arcos, en donde la tradición afirmaba que la madera preferida era de serpiente (*serpentina rauwolfia*), también llamada madera moteada, existiendo también la creencia generalizada de que la madera de Pernambuco fue primeramente utilizada por Tourte a finales del XVIII⁴², aunque en el *Tratado de los instrumentos de música* de Pierre Trichet de aproximadamente 1631 podemos leer: “Los arcos, hechos de madera de Brasil, ébano, u otra madera sólida, son los mejores y los más admirados”⁴³. La inexistencia física de arcos del periodo para poder comprobar el tipo de madera empleada, nos hace depender tanto de tratados como de la iconografía y, por lo tanto, un detalle tan sutil y difícil de plasmar como lo es el moteado típico de la madera de serpiente, muy empleada para las reconstrucciones de arcos de época⁴⁴, siempre podría haber quedado relegado por la mano de los pintores que reflejaron en sus obras nuestro único medio para conocer visualmente los arcos empleados, así como su evolución.



Figura 2: An Angel in Green (detalle), 1490-1499, Foto © The National Gallery, London.

42. Fétis, F. J. (2005). *Antoine Stradivari...*

43. Trichet, P. (1957). *Traité des instruments de musique* (vers. 1640). Ginebra: Minkoff.

44. Seletsky, R. (2004). “New light on the old bow”. *Early Music* vol.32 n.2, p. 288; Roda, J. (1959). *Bows for Musical Instruments of the Violin Family*. Chicago: William Lewis & Son; Retford, W. (1964). *Bows and Bow Makers*. Londres: The Strad.

Si volvemos a la perfecta cabeza vista en este arco de Memling, nos hace suponer que ya se empezó a desarrollar y a emplear en la época, pero al ser un elemento tan pequeño pudo haber pasado inadvertido, ya que cabe recordar que sus mayores esfuerzos en cuanto a meticulosidad siempre recaían sobre el instrumento y no en el arco. Del mismo modo, por lo leve de la curvatura de la vara, se deduce una nuez en su parte inferior que separa las cerdas del *legno*, puesto que sin ésta pasaría lo contrario y más común en los arcos que podemos ver de esta época, que las crines confluyan con la vara en la punta como perfectamente se aprecia en la obra de Lotto *Madonna con il Bambino e i santi Domenico Gregorio e Urbano* (1508) en la Pinacoteca Comunale de Recanati. Por el color empleado por Memling vemos un uso de crines negras, también se aprecia con especial claridad el agarre mismo del arco, en donde observamos el pulgar de la mano derecha sobre las cerdas siguiendo con esto la manera denominada “francesa”⁴⁵. La existencia de esta imagen echa por tierra muchas de las creencias vistas en los principales tratados sobre la evolución del violín, evidentemente en las escasas líneas que han dedicado al arco, por lo que ya de partida este ejemplar de arco gótico que acompaña a una viela, como supuesto predecesor directo del que más tarde acompañará al violín, nos delata que queda mucho por investigar sobre su construcción y evolución, otorgando también un valor añadido al análisis de material pictórico por ser prácticamente la única fuente para conocer este periodo. Elías Tormo⁴⁶ realizó un importante estudio que nos sirve para despejar algunas dudas referidas a la posible procedencia de esta tabla de Memling y por ende de los arcos que se reflejan, dato muy a tener en cuenta ya que hemos de considerar que ambos paneles nos han servido para abrir una puerta hacia una investigación más profunda en cuanto al estado real del arco en dicha etapa, puesto que el hecho de que se considere al violín originario de Italia⁴⁷, sumado a la procedencia flamenca de esta imagen, evidencia el grado de desarrollo que los arcos empleados tenían en países tan distantes entre sí para aquella época, recordando en este sentido una de las dificultades a considerar a la hora de basar esta investigación en el estudio de material iconográfico, con el cual y pese a conocer su procedencia no podemos confirmar el origen de lo que en éste queda reflejado. Como se puede comprobar en el artículo de Tormo, esta tabla no está exenta de polémicas respecto a su autoría, así como al lugar en el que fue pintada⁴⁸, siendo curioso el hecho de que uno de los principales arcos encontrados para poder determinar el grado de desarrollo de los que acompañaron a los instrumentos que fueron antecedentes directos del de violín, provenga de una pintura que permaneció casi olvidada en

45. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

46. Tormo, E. (1924). “Las tablas memlingianas de Nájera, del Museo de Amberes: su primitivo destino, fecha y autor”. En Bertaux, E. *Mélanges Bertaux: Recueil de Travaux*. Paris: De Boccard, pp. 300-322.

47. Dilworth, J. (1992). “The violin and bow...”; Nelson, S. (2003). *The Violin and Viola...*; Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola...*; Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

48. Tormo, E. (1924). “Las tablas memlingianas de Nájera...”

el monasterio de Nájera en La Rioja. Controversias también se encuentran si, decantados por Memling como creador de la misma, decidimos estudiar sobre su vida buscando en ella datos que nos ayuden a documentar esta obra. Ya a finales del XIX Wauters realizó investigaciones sobre el artista, encontrando éste muy novelados los relatos de la vida del pintor que hasta entonces se conocían. La noticia más temprana sobre Memling se remonta a 1465, año en el que adquirió la ciudadanía de Brujas⁴⁹. Se supo que fue un artista acomodado que recibía frecuentes encargos tanto de nobles como de instituciones religiosas. Gracias al auge económico que vivió la ciudad que provocó el consiguiente florecimiento artístico, esta circunstancia se vería reflejada además de en las artes plásticas en la música, y así fue Brujas en el siglo XV uno de los centros musicales más dinámicos de Europa⁵⁰. La citada coyuntura queda reflejada en los más de treinta cuadros en los que Memling repite el motivo de Ángeles Musicales, aunque se debe señalar que el Tríptico de Nájera no fue pintado para ninguno de los altares de Brujas pero según Perkins, en los que sí fueron, podemos encontrar escenas similares⁵¹. Giorgio T. Faggin la considera obra indudablemente auténtica de Memling⁵². Baldass cita que el modelado plástico de los Ángeles presenta similitudes con el *Tríptico de la Familia Moreel*⁵³. En el artículo que Allo Manero escribió sobre el arte en la época de los Reyes Católicos la autora menciona la obra de Nájera como posible influencia a maestros locales de la época, y también cita el estudio realizado por Elías Tormo y Monzo sobre la obra en cuestión.

Se sabe que este retablo mayor fue realizado por encargo del abad don Pedro Martínez de Santa Coloma (...) Estas tablas son distintas a la producción artística de Memling (...) El argumento principal a favor de la atribución es que los cuatro bustos de ángeles músicos que Memling pintó en las tapas del arca de Santa Úrsula en Brujas son, en pequeño, idénticos a los Ángeles de Nájera⁵⁴.

En una reciente publicación de Luis Quintanilla, éste no entra en polémicas en cuanto a su autoría, considerando que fue pintada para el monasterio de Santa María la Real de Nájera como antiguo panteón de los primeros reyes de Navarra⁵⁵. Con toda esta información y, considerando la obra como propia de Memling, es necesario repasar otras de sus creaciones

49. Borchert, T. (2005). *Los retratos de Memling*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

50. Martín Sánchez, J. F. y Tejedor, R. M. (Directores) (1979). "Pintura Gótica". En: *Grandes de la Pintura*. Madrid: Sedmay.

51. Perkins, L. (1999). *Music in the age of the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company.

52. Faggin, G. (1973). *La obra pictórica completa de Memling*. Barcelona: Editorial Noguer.

53. Baldass, L. (1942). *Hans Memling*. Viena: Anton Schroll & Co.

54. Allo Manero, M^a A. (1983). "El arte en la época de los Reyes Católicos y del Renacimiento". En García Prado, J. (coord.) *Historia de la Rioja. Edad Moderna y Edad Contemporánea*, pp. 39-49. Logroño: Caja de ahorros de La Rioja.

55. Quintanilla, L. (2008). *De pintura: vidas comparadas de artistas*. Cantabria: Universidad.

con el fin de encontrar en ellas nuevos ejemplos de arcos que nos ayuden a contrastar el modelo de Nájera con los que a continuación paso a describir, en un intento de obtener conclusiones sobre este ejemplar y, el mismo como posible antepasado y fuente de inspiración a los que posteriormente acompañaron al violín.

La Virgen y el Niño entre dos Ángeles

La Virgen y el Niño entre dos Ángeles en el Museo del Prado fue catalogada por Friedländer como entre los originales del maestro, pero con la anotación de que era un trabajo de taller⁵⁶. Esta composición data de entre 1480-1490. Según la información que otorga el propio museo, los estudios técnicos que se han realizado sobre esta tabla han confirmado que se trata de un original del pintor inspirado en un modelo de Rogier van der Weyden: *La Virgen y el Niño con dos Ángeles musicales*⁵⁷, aunque por el poco detalle de esta última no se puede comparar el arco que aparece. Borchert la compara con el *Dittico di Monaco* (Alte Pinakothek) por la afinidad entre ambas⁵⁸, aunque en este caso el arco no queda tan claro. Este óleo de pequeñas dimensiones (36 x 26 cm.) también es analizado por Sopena, pero en el estudio que realiza del instrumento se aprecia el problema siempre presente en cualquiera de los tratados dedicados a los instrumentos tañidos por arco, en los que éste siempre ha estado subordinado al “instrumento sonoro” que acompañara, viendo así en su descripción la minuciosidad dedicada con la viela y empleando únicamente a la descripción del arco la siguiente frase: “El arco es menos curvo y va alargándose”⁵⁹. En relación con el que aparece en la obra de Nájera podemos apreciar que su apariencia es muy similar tanto en longitud como en grosor, aunque este último tiene un aspecto más estilizado, advirtiendo también en el mismo la existencia de una cabeza con la que se consigue mantener esta rectitud en la vara. Nuevamente la anchura de la banda de cerdas es muy fina, siendo también de color negro. El talón parece formar parte de la vara, por lo que no se puede determinar mecanismo de tensionado alguno. Con estos datos se puede considerar que ambos arcos pueden haber sido pintados partiendo de un mismo modelo, por lo que este aspecto recuerda al mismo análisis de Sopena, quién nos dice que la obra de Memling está llena de instrumentos pero muy poco variados⁶⁰.

Pequeño Altar Portátil de Estrasburgo

El *Pequeño Altar Portátil de Estrasburgo* también conocido como *Polyptyque de la Vanité terrestre et de la Rédemption*, se encuentra en el Museo

56. Friedländer, M. (1928). *Die Altniederländische Malerei VI: Memling und Gerard David*. Berlin: Paul Cassirer.

57. Silva, P. (2001). “Pintura flamenca de los siglos XV y XVI”. En *Guía Museo del Prado*, p. 78. Madrid: Aldesa.

58. Borchert, T. (2005). “Memling”...

59. Sopena, F. y Gallego, A. (1972). *La Música en el Museo...*

60. *Ibidem*.

de Bellas Artes de Estrasburgo y la autoría por parte de Memling también ha sido discutida⁶¹. Está fechada en torno a 1485, por lo que queda dentro del mismo espacio temporal que las anteriores. Centrados en el arco, vemos que se trata del modelo más estilizado entre los tres y, teniendo en cuenta sus características generales: vara recta, existencia de una cabeza que separa las cerdas y una delgada cinta de crines negras, nuevamente podría tratarse del mismo modelo, ya que el instrumento al que acompaña también es una viela. Observamos sin embargo en este ejemplo un mayor espacio entre la nuez de mismo y el extremo inferior, aunque por el poco grado de detalle no se puede asegurar esta característica.

Tríptico de la Virgen

El *Tríptico de la Virgen*, conocido también como *The Donne Triptych* o, *Die Innenseiten des Marien und Johannesaltars: Maria mit Heiligen und den Stiftern Chatsworth, Duke of Devonshire*, es una obra que se encuentra en la *National Gallery* de Londres que data aproximadamente de 1478⁶² y que está considerada por Ettliger como dentro de la tradición de Van der Weydenn⁶³. El grado de detalle con el que Memling ha plasmado la viela (fig. 3) nos hace suponer que también está contemplado en el arco,



Figura 3: The Donne Triptych (detalle), 1478 © The National Gallery, London.

61. Faggin, G. (1973). *La obra pictórica completa...*

62. Borchert, T. (2005). *Los retratos de Memling...*

63. Ettliger, L. D. (1972). "El arte y los artistas del norte de Europa". En Hay, D. (dir.). *La Época del Renacimiento*, p. 308. Barcelona: Editorial Labor.

éste difiere con respecto a los anteriores por su menor tamaño y la mayor curvatura de la vara, asemejándose por ello a los estándares de la época que con mayor frecuencia se aprecian en las representaciones iconográficas de instrumentos de arco del mismo periodo, como por ejemplo el que aparece en la *Madonna col Bambino, angeli musicanti e la Trinità* (c. 1475) de Lazzaro Bastiani en el Museo Poldi Pezzoli de Milán. Se observa con más claridad que en los previamente analizados la peculiar forma circular de la punta, así como la gran longitud de la vara en la zona de agarre que recuerda al ejemplo que para los arcos del siglo XV nos dibujó Saint-George en su obra⁶⁴.

Virgen con Niño, Ángel Musical y Donante

En la *Virgen con Niño, Ángel Musical y Donante* también conocida por *Maria mit dem Kinde und der Stifter*, de 1485 aproximadamente y que se encuentra en el Museo de Historia del Arte de Viena, se presenta un arco que en forma se asemeja al de Nájera, aunque en este caso su longitud total es menor. Por la posición del mismo son pocos los detalles que podemos obtener, como el color negro de las cerdas o la casi total rectitud de la vara, siendo por lo tanto una viela que nos vuelve a recordar la afirmación de Sopena con respecto a la poca variedad de instrumentos de Memling o, a las más recientes de Borchert: “De hecho, en el caso de muchas de sus creaciones, (...) el artista parece basarse en un número limitado de modelos”⁶⁵.

Virgen Entronizada con el Niño y dos Ángeles Musicales

La *Virgen Entronizada con el Niño y dos Ángeles Musicales* (fig. 4), es un óleo posterior a 1479 que está expuesto en la National Gallery of Art de Washington y que también se ha dudado de su autenticidad⁶⁶. Esta es una de las diversas versiones de las composiciones más características y repetidas por Memling y su taller⁶⁷. El arco que aquí queda reflejado pertenece al mismo modelo anterior y parece un calco del encontrado en la obra de Nájera. Gracias a la posición en la que ha sido pintado y a la calidad de la imagen podemos apreciar los detalles anteriormente comentados, distinguiendo con claridad la punta redondeada de la vara y la existencia de una cabeza que permite una mayor rectitud de la misma. Nuevamente se observa la gran amplitud que se ha dejado al talón para el agarre del arco tanto como la existencia de una nuez que permite la señalada poca curvatura de la vara. Como en los anteriores, las cerdas vuelven a ser negras.

64. Saint-George, H. (1998). *The Bow, Its History...*

65. Borchert, T. (2005). *Los retratos de Memling...*

66. Faggin, G. (1973). *La obra pictórica completa...*

67. Oliver, J y Wolff, M. (1986). *Early Netherlandish Painting*. Washington: National Gallery of Art - Cambridge University Press.



Figura 4: Virgen entronizada con el Niño y dos Ángeles Musicales National Gallery Washington

Virgen Entronizada con el Niño y dos Ángeles Músicos

La *Virgen Entronizada con el Niño y dos Ángeles Músicos*, es una obra de aproximadamente 1480 que se encuentra en la Galería de los Uffizi en Florencia. El análisis de Giorgio T. Faggin menciona que la composición es del todo semejante a la tabla central del Tríptico de Viena (*Maria mit dem Kinde*), en la que en lugar del Ángel de la derecha se ha representado un devoto arrodillado⁶⁸ y, por lo tanto el arco muestra las mismas características que los anteriores, siendo así una repetición del mismo modelo.

68. Faggin, G. (1973). *La obra pictórica completa...*

Tríptico de Juicio Final

El *Tríptico del Juicio Final*, encargado por el banquero florentino Agnolo Tani en la década de 1460 hoy en el Muzeum Narodowe de Danzig en Polonia, es una de las mayores tablas de Memling⁶⁹. El arco que se muestra conserva en esencia los mismos rasgos comentados de los anteriores, ya que además vuelve a acompañar a una viela. Según puede apreciarse, por el tamaño del instrumento en el conjunto de la obra, el grado de detalle que podemos obtener es pequeño, aunque si se distingue la misma rectitud de la vara.

Relicario de Santa Úrsula

En el *Relicario de Santa Úrsula* que se encuentra en el Museo Memling en Brujas, aparece un Ángel dentro de uno de los seis medallones del tejadillo tañendo de nuevo una viela. La apariencia general tanto del instrumento como del arco nos hace suponer que se trata de otro modelo más primitivo, ya que en comparación con el de Nájera se advierte una mayor convexidad de la vara. Lo pronunciada de la curvatura de la punta hace las veces de una cabeza que separe las cerdas del *legno*, aunque por este motivo se deduce la inexistencia de la misma. Las cerdas, que vuelven a ser negras, quedan anudadas en esta sección, hecho que infiere una menor evolución constructiva. Detalles que también quedan claros es el gran grosor de la vara así como el considerable espacio dejado para el agarre del mismo.

9. EL SIMBOLISMO MUSICAL EN LA OBRA DE MEMLING

Una característica en la obra de Memling es lo que parece la reiteración en el empleo de modelos, existiendo un parecido de familia entre sus retratos. Todorov nos explica la posible insistencia del autor en el uso de lo que parece un arquetipo determinado:

Memling anula la tensión entre las exigencias de la verdad y las de la belleza. Pinta a sus modelos no en función del tipo de belleza, sino idealizándolos, suavizando los rasgos propios de cada uno de ellos. Sus modelos no se parecen entre sí; sin embargo, como sucedía con Rogier, los retratados parecen pertenecer a la misma familia. Todos los hombres y mujeres tienen “buena presencia”, el pintor les ha echado una mano para que se parecieran a quienes les habría gustado ser. Son ellos, pero saben que esta imagen gustará a los demás⁷⁰.

De igual manera, en el análisis de los instrumentos musicales pintados por Memling, ya se ha señalado que el artista sentía predilección por alguno de ellos. En este sentido, esta reiteración en su empleo, pese a que: “Brujas era un lugar en donde los instrumentos musicales estaban en todo momento

69. Borchert, T. (2005). *Los retratos de Memling...*

70. Todorov, T. (2006). *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

disponibles en el mercado, y la población no era demasiado pobre ni demasiado analfabeta como para usarlos⁷¹, puede deberse a una pretendida intención por parte de Memling de insertar en sus obras de manera gráfica el carácter simbólico de la música en el contexto medieval. En palabras de Deussen, “más allá del valor educativo o de entretenimiento, o como la expresión del artista, tenía el desafío de ejemplificar los conceptos que rigen el universo haciéndolos visibles a cada vida”⁷². En todo este periodo se mantuvo presente el carácter simbólico de las imágenes en el cuadro: “No son alegóricas ni literales, se sitúan entre ambas, reproducen los rasgos particulares de los objetos y a la vez sugieren un segundo sentido”⁷³. Los instrumentos más sonoros, como trompetas y tambores eran empleados principalmente en conjuntos, mientras que los que tenían un sonido más suave se utilizaban de una manera más flexible: “podían emplearlos mientras se cantaba o en una amplia variedad de conjuntos, podían también acompañar a cantantes de música secular o en alguna sagrada”⁷⁴. Se puede decir que las vielas y similares eran “los instrumentos más versátiles del periodo”⁷⁵, siendo empleados para acompañar a cantantes-poetas, así como entretenimiento para el pueblo y cortesano. Al mismo tiempo, por sus características sonoras, tenían un papel más íntimo en la vida musical de la época. Es esa una posibilidad en la incidencia en un instrumento determinado, ya que al igual que en su pintura el individuo se integra en un paisaje que armoniza con su personalidad, la viela musicaliza simbólicamente el carácter íntimo y sosegado del momento.

10. LAS OBRAS DE MEMLING COMO FUENTE PARA ESTUDIOS ORGANOLÓGICOS

Las tablas de Memling han sido referencia por su uso organológico derivado del estudio de los instrumentos que en éstas aparecen. Dilworth muestra el *Tríptico de la Virgen* como ejemplo de una viela con cinco cuerdas⁷⁶, Boyden hace lo propio con el *Relicario de Santa Úrsula*⁷⁷, Perkins emplea el *Tríptico de Nájera* como modelo de los instrumentos que aparecen en otras obras de Memling pintadas para las capillas de Brujas⁷⁸. La más amplia alusión es la que Jeremy Montagu escribió para la revista *Early Music* sobre los instrumentos musicales en las pinturas de Hans Memling⁷⁹. Allí

71. Strohm, R. (1990). *Music in Late Medieval Brujas...*

72. Deussen, N. (2011). *The Cultural Context of Medieval Music*. Santa Barbara: Praeger.

73. Todorov, T. (2006). *Elogio del individuo...*

74. Strohm, R., Blackburn, B. (ed.) (2001). “Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages”. En *The New Oxford History of Music*. New York: Oxford University Press.

75. *Ibíd.*

76. Dilworth, J. (1992). “The violin and bow-origins...”

77. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

78. Perkins, L. (1999). *Music in the age...*

79. Montagu, J. (2007). “Musical instruments in Hans Memling’s paintings”. *Early Music* vol. 35 n. 4, pp. 505-523.

realiza un estudio de los mismos sobre el que hay que destacar que parte de la de Nájera como principal referente para compararla con el resto de sus creaciones. Por la descripción que realiza de la perfecta forma de agarre en el arco de la trompa marina, Montagu se plantea la cuestión aplicable al resto de su iconografía musical de si Memling estaba más familiarizado con este instrumento que con otros, sugiriendo también la posibilidad de que el artista lo interpretara. Ante esta idea y, por la falta de métodos musicales de la época en los que encontrar referencias sobre la interpretación del instrumento, no nos cabe más posibilidad que volver a ceñirnos a las mismas fuentes iconográficas para que viendo los agarres que en estas se reflejan, poder evaluar si se trata de maneras viables de sujeción, encontrando que el Ángel tañedor de viela en la tabla de Nájera presenta una perfecta colocación de la mano derecha sobre el arco, de igual forma que ocurre con el del *Pequeño Altar Portátil de Estrasburgo* y con el del *Relicario de Santa Úrsula*. Con esta peculiaridad, por la inexistencia de otras obras del pintor en las que aparezcan más trompas marinas, podemos llegar a la conclusión de que si no el propio Memling, el modelo que empleó para su elaboración estaba familiarizado con la sujeción de los arcos y, a falta de información en lo referente a los conocimientos musicales del autor⁸⁰, esta idea sobre su posible práctica instrumental es muy posible si tenemos en cuenta el ideal del artista erudito del Quattrocento conocedor de tantas disciplinas⁸¹, en donde emerge el nombre de da Vinci como arquetipo para esta sugerencia: “Creemos que cantaba con buena voz, tanto en conjuntos polifónicos como solo, acompañándose con la lira, que tocaba perfectamente”⁸². Y por ello, si comparamos a Memling con otros creadores de la época que muestran el detalle de la sujeción del arco de una manera muy simbólica, éste refleja en sus pinturas maneras muy reales de cogerlos. Por la descripción que realiza Montagu de la viela se desprende la perfecta realización de Memling de este instrumento, siendo la que realiza del arco de las más detalladas para una única obra:

El arco está hecho de una forma muy cuidadosa. La nuez parece ser un espesamiento de la madera, pero el pelo se eleva de la vara en la punta mediante la inserción de un pequeño trozo de madera con forma de cuña entre la vara y el pelo. El pulgar del Ángel, delante de la nuez está sobre el pelo. No existe indicación de como el pelo es fijado a la vara o como es tensado, pareciendo posible que la pequeña cuña en la punta actúe como una nuez de encaje⁸³.

Esta teoría del empleo de cuñas de madera para tensar las cerdas también es sugerida por Boyden, que escribió que en el siglo XVI e incluso

80. Bruce McFarlane, K. (1971). *Hans Memling*. Oxford: Clarendon Press; Borchert, T. (2005). *Los retratos de Memling...*

81. Argan, G. (1967). “El Quincecento Italiano y el Idealismo”. En Huyghe, R. (ed.) *El Arte y el Hombre*, 2, p. 398. Barcelona: Planeta.

82. Dufflocq, E. (1971). “La Música de Leonardo”. En *Leonardo da Vinci*, p. 228. Barcelona: Teide.

83. Montagu, J. (2007). “Musical instruments in...”

antes podría haber sido posible su empleo y el de muescas para conseguir tensar las cerdas⁸⁴, cosa que también plantea Kolneder⁸⁵. Aunque sea muy probable esta idea que afirma Montagu, no podemos considerarla como irrefutable puesto que en la imagen no se puede determinar, pero también es cierto que tiene mucho sentido si se pretendía dar más vida tanto a cerdas como a vara, ya que como bien se sabe dentro del mundo de la interpretación de la cuerda frotada, un arco sometido a una tensión constante termina por deformarse⁸⁶ acortando con ello su vida útil, cosa que del mismo modo detalla Seletsky con el empleo de cintas de piel entre la nuez y las cerdas para regular su tensión⁸⁷. *Musica Getutsch* de Sebastian Virdung publicada en Basel en 1511, está considerada como el primer tratado impreso occidental sobre los instrumentos musicales. En dicha referencia muy próxima en fecha a la de Nájera y que podemos considerar organológica, aparece dibujada una trompa marina y su correspondiente arco, que se caracteriza por el posible mecanismo de tensionado distinguible en su parte inferior, consistiendo el mismo en una especie de calza que entre la vara y las cerdas permite tensarlas.

11. CONCLUSIONES

Las características obtenidas del estudio comparativo entre los diferentes arcos representados por Memling, partiendo desde el modelo de Nájera que por su tamaño (165 x 230 cm. en su panel derecho) se aprecia con más claridad y detalle, concretan que a excepción del modelo del relicario de Santa Úrsula todos muestran los siguientes rasgos generales:

- Arcos largos que como mínimo tienen el mismo tamaño que el instrumento al que acompañan.
- Varas prácticamente rectas en su longitud con una ligera curvatura convexa en su sección exterior.
- Varas gruesas en toda su extensión siendo ligeramente más gruesas en la zona de agarre.
- Se consigue mantener las cerdas retiradas del *legno* gracias a una nuez en el talón que parece formar parte de la vara, así como a una especie de cabeza en forma de cuña que hace lo propio en la punta.
- En la mayoría de ocasiones la punta terminan en forma circular que puede tratarse de una hendidura para el agarre de las crines a la madera. Este detalle también es frecuente en otras obras del mismo periodo, encontrando un claro ejemplo en el arco que nuevamente

84. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

85. Koldener, W. (1993). *The Amadeus Book...*

86. Roda, J. (1959). *Bows for Musical Instruments...*

87. Seletsky, R. (2004). "New light on the..."

tañe una viela realizado por Giovanni Bellini en su *Sacra Conversazione* (1505) en el altar de la iglesia de San Zacarías en Venecia.

- El grosor del ancho de la banda de cerdas no es mucho y siempre son de color negro que puede deberse por su mayor resistencia⁸⁸.
- El detalle constructivo de las secciones finales de los arcos nos hace suponer que mantienen las cerdas siempre fijas en ambos extremos, con la posibilidad de que se regule su tensión mediante cuñas en la punta o en la zona de agarre.

Las siguientes imágenes (fig. 5) creadas por ordenador a partir del modelo de Nájera, nos sirven como reconstrucción virtual de un de arco del siglo XV para viela. En ellas se aprecia que gracias a las cuñas tanto en talón como en la punta se consigue una menor curvatura de la vara y de esta manera ser más manejable.



Figura 5: Reconstrucción informática del arco para viela de la tabla de Nájera. © Ángel Crespo Alcarria

El estudio de los arcos reflejados por Memling es una manera visual de documentar el periodo en el que se empezó a fraguar el instrumento hoy por hoy tan conocido: el violín. De igual manera es también un intento por aclarar que los antecedentes directos del arco del violín, eran ejemplares tan cuidados como los instrumentos a los que acompañaban y que ya mostraban unas características constructivas muy superiores a la idea que hasta el momento estaba más difundida. Este artículo también pretende dejar

88. Mayer, A., Pöcherstorfer, H. y Widholm, G. (2007). "Analysis of Bow-Hair Fibres..."

constancia de que en la actualidad la reconstrucción de los instrumentos del periodo, se debe casi exclusivamente al análisis de material iconográfico realizado por los artesanos actuales. Como ya citara Tormo en su artículo, las dimensiones de las tablas muestran a unos Ángeles con un tamaño natural de todas las figuras⁸⁹, por lo convincente de los mismos han servido, según Montagu, a constructores para que realicen copias y reconstrucciones basándose en éstos⁹⁰, ya que: “dentro del amplio corpus de imágenes del periodo que podemos encontrar, tanto artesanos como organólogos tienen que aprender a reconocer las de mayor calidad y que de ellas se pueda obtener la información útil de construcción, montaje, o práctica interpretativa”⁹¹. Se constata esta afirmación con la labor del *luthier* y organólogo Christian Rault, por su gran número de publicaciones y ponencias sobre la observación y uso de material iconográfico para la realización de sus instrumentos musicales. El *luthier* David Van Edwards también se ha basado en fuentes iconográficas, como lo demuestra en su propia página web para la copia realizada del arco que Lorenzo Costa plasma en su *Concierto* (1485-95) en la National Gallery de Londres.

Recientemente he desarrollado un arco medieval (c.1550) sin cabeza y con el pelo atado en la punta de igual manera que en los arcos de caza del periodo. Éste se basa en el arco mostrado en la pintura de Costa en la *National Gallery* entre otras, encontrando que funciona sorprendentemente bien. La nuez está completamente fijada al arco y se encerda y desencerda después de tocar, de igual manera que un arco de caza⁹².

Y por lo general, dentro del mundo de la construcción de instrumentos de época, los artesanos consultados siempre responden con que basan sus creaciones en copias realizadas mediante el examen de material iconográfico, hecho que infiere un valor práctico al análisis de las obras de este periodo.

Aparte de organólogos y *luthiers*, en el campo de la musicología e interpretación el estudio de fuentes pictóricas es esencial, ya que muchas obras musicales de la misma etapa y, a falta de conocer la exacta instrumentación para la que estaban destinadas, toman prestadas las agrupaciones que quedaron reflejadas en las pinturas del periodo. Así, este mismo conjunto instrumental mostrado por Memling en sus paneles de Nájera, es el empleado por el musicólogo alemán Arnold Schering para orquestrar la apertura de la misa *L'Homme armé* de Johannes Ockeghem. “Los diez ángeles musicales de Hans Memling (...) la disposición de los cuales no surge

89. Tormo, E. (1924). “Las tablas memlingianas...”

90. Montagu, J. (2007). “Musical instruments in...”

91. Rault, C. (1999). “Géométrie médiévale, tracés d'instruments et proportions harmoniques”. En Rault, C. (coord.), *Instruments à cordes du Moyen-Age*, p. 50. Grâne, CERIMM, Fondation Royaumont, Créaphis.

92. Edwards, D. “Early vielle and fiddle bows”. *David Van Edwards*. <http://www.vanedwards.co.uk/bow.htm> [consulta 15-04-2012].

solo de la imaginación del pintor”⁹³. “Solo una fracción de la música anterior a 1600 que en la actualidad se toca con instrumentos, fue específicamente compuesta para éstos”⁹⁴. En consecuencia, con esta creación de Memling se produce una reciprocidad por su doble valor tanto en la construcción de instrumentos como en el conjunto de los mismos para la interpretación de las partituras. “Los experimentos en la reconstrucción de la antiguas formas sonoras, naturalmente solo pueden producir resultados positivos cuando tanto técnica como la forma de interpretación de cada uno de los instrumentos ha quedado perfectamente establecida”⁹⁵.

La observación de las obras de Hans Memling nos muestra una fuente visual de los arcos empleados para tañir las vielas. Del examen y comparación de los mismos se obtienen unas características muy evolucionadas que nos alejan de la idea sobre un menor grado de atención por parte de los constructores, que nos demuestra que los arcos empleados o que fueron fuente de inspiración para los siguientes de violín partían ya de un alto grado evolutivo, encontrando por lo tanto “la excelencia de unos arcos olvidados”.

93. Leech-Wilkinson, D. (2002). *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge: University Press.

94. Boyden, D. (1990). *The History of Violin Playing...*

95. Leech-Wilkinson, D. (2002). *The Modern Invention of...*

Si quiere comprar este libro, puede hacerlo directamente a través de la Librería del Instituto de Estudios Riojanos, a través de su librero habitual, o cumplimentando el formulario de pedidos que encontrará en la página web del IER y que le facilitamos en el siguiente enlace:

[http://www.larioja.org/
npRioja/default/defaultpage.jsp?idtab=488335](http://www.larioja.org/npRioja/default/defaultpage.jsp?idtab=488335)



BERCEO 172



Gobierno de La Rioja
www.larioja.org

