FUENTES PARA LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN TENERIFE

Siglos XVI – XVIII

Fuentes para la historia de la música en Tenerife

Siglos XVI – XVIII

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Fuentes para la historia de la música en Tenerife (siglos XVI-XVIII) / Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife , Rosario Álvarez Martínez ; transcr. y catalog. Emilio Alfaro Hardisson [et al] ; — Canarias : Viceconsejería de Cultura y Deportes, D.L. 2001. — 80 p : il. + (1 carpeta: 3 lám. col.) + 1 cuad. ; 30 cm. — (Documentos para la Historia de Canarias ; 6)

ISBN (84-7947-265) ; (n1 VI 84-7947-300-2)

1 Música-Fuentes documentales-S. XVI-XVIII 2 Canarias-Historia-S. XVI-XVIII. 3 Archivo Histórico Provincial. Santa Cruz de Tenerife. Publicaciones. I Álvarez Martínez, Rosario. II Alfaro Hardisson, Emilio A. III González, Ofelia M. IV Pérez González, Leocadia M. V Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias, ed. VI Título

78"16/18"

94(649.1)"16/18"

Rosario Álvarez

Fuentes para la historia de la música en Tenerife

Siglos XVI– XVIII

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
de Santa Cruz de Tenerife

Documentos para la Historia de Canarias *VI*

CONSEJERO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES
José Miguel Ruano León

VICECONSEJERO DE CULTURA Y DEPORTES
Ángel Marrero Alayón

DIRECTORA GENERAL DE CULTURA
Rosa Delia Suárez Hernández

COORDINADORA DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
María Isabel García Bolta

DIRECTOR DE PUBLICACIONES
Carlos Gaviño de Franchy

DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN
Ofelia M. González

ESTUDIO MUSICOLÓGICO Y TRANSCRIPCIÓN DE LA PARTITURA
Rosario Álvarez Martínez

DISEÑO
Lope de Clavijo

CATALOGACIÓN, TRANSCRIPCIONES Y DOCUMENTACIÓN DE APOYO
Emilio Alfaro Hardisson
Ofelia M. González
Leocadia M. Pérez González

RESTAURACIÓN
Jacobo Aragón Fontela

DIGITALIZACIÓN DE LA PARTITURA
Lourdes Bonnet

DIGITALIZACIÓN DE DOCUMENTOS
David Rodríguez Rojas

FOTOGRAFÍAS
Fernando Cova del Pino

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA
Ángeles músicos. Órgano de la iglesia de la Encarnación
La Victoria de Acentejo. Tenerife

GOBIERNO DE CANARIAS
Consejería de Educación, Cultura y Deportes
Viceconsejería de Cultura y Deportes
Dirección General de Cultura

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
NUEVA GRÁFICA, S.A.L.
La Cuesta de Arguijón
38320 La Laguna - Tenerife
Tels. y Fax: 922 654 656 - 922 654 146
E-mail: nuevagrafica@infonegocio.com

ENCUADERNACIÓN
EDICIONES CANARICARD
La Cuesta de Arguijón
38320 La Laguna
Tel. 922 654 481

Depósito legal: TF-2.194/2001
ISBN COLECCIÓN: 84-7947-265-0
ISBN OBRA: 84-7947-265-0

Índice

Anónimo *Santa Cecilia*. Bajorrelieve, madera policromada, s. XVIII.
Iglesia de la Encarnación. Hermigua, La Gomera.

Las acciones y actividades programadas desde un centro archivístico moderno tienen, entre otros, el objetivo de cubrir, lo más ampliamente posible, todos los sectores de la sociedad. Se trata entonces de divulgar, de acercar a la ciudadanía las posibilidades de los archivos y su papel cultural a través de actividades que permitan el conocimiento de esta institución y la importancia del trabajo que desarrolla.

Este es, sin lugar a dudas, el espíritu de la colección Documentos para la Historia de Canaria, que en su sexta entrega reúne bajo el título Fuentes para la historia de la música en Tenerife *documentos como la obra de Doménico Scarlatti,* Fandango, *cuya única copia conocida pertenece al Fondo Zárate-Cólogan, que se custodia en nuestro Archivo Histórico, obra desconocida del compositor hasta que la sacó a la luz la doctora Rosario Álvarez Martínez, actualmente presidenta de la Sociedad Española de Musicología y destacada catedrática de la materia en la Universidad de La Laguna. Además, el nuevo número se completa, en lo que a la documentación se refiere, con seis documentos procedentes de protocolos notariales de los siglos XVI y XVII de dicho Archivo.*

Se editan también, como ilustración a los contenidos, tres láminas de obras pertenecientes a nuestro patrimonio artístico relacionadas con el tema que nos ocupa, teniendo como resultado de esta suma una cuidada publicación que reitera la proyección de unos archivos dinámicos, en sintonía con la sociedad de su tiempo.

De nuevo el sexto número de esta colección conecta, desde la labor archivística, el pasado con el presente, subrayando la importancia del trabajo, la mayoría de las veces silencioso, de esta institución del Gobierno de Canarias, de su valor como fuentes primarias de la investigación que construye nuestra Historia.

Ángel Marrero Alayón
VICECONSEJERO DE CULTURA Y DEPORTES
GOBIERNO DE CANARIAS

Presentación

Un año más nos complacemos en presentar nuestra carpeta de documentos, no podíamos dejar pasar la oportunidad de realizar un trabajo tan estimulante para el personal del archivo.

La música es el argumento de esta sexta entrega; creemos que es un tema atractivo y que cumple con las premisas de la colección: dar a conocer documentos de nuestro archivo y con ellos abrir la investigación a otras propuestas, editar un cuaderno de prácticas de paleografía y despertar la curiosidad del público hacia nuestro patrimonio.

Para profundizar en un universo tan complejo como es el de la música, necesitábamos de la guía de un especialista. La doctora Rosario Álvarez Martínez, musicóloga y catedrática por la Universidad de La Laguna, se ofreció desinteresadamente a colaborar con nosotros, lo que ha supuesto un lujo para nuestro proyecto.

Rosario ha sido nuestra mentora y la culpable de nuestra afición a la música; como profesora nos condujo por los misterios del lenguaje musical, como apasionada investigadora nos abrió los ojos a un mundo en que los sonidos se humanizaban con las referencias cotidianas a la vida de los creadores, ejecutantes y obradores de instrumentos, como amiga nos ha obsequiado con un espléndido texto.

Además de escribir la introducción histórica, la doctora Álvarez seleccionó los documentos que transcribimos y nos sugirió que incorporáramos a ellos el facsímil de la partitura del *Fandango* de Domenico Scarlatti del Archivo *Zárate-Cólogan*. Esta obra, estudiada por ella, se publicó en transcripción una sola vez y está agotada, siendo por tanto una edición muy esperada.

En las láminas reproducimos este año tres de los órganos existentes en parroquias de nuestra isla, auténticas joyas y que gracias -una vez más- al interés y dedicación de Rosario Álvarez, han sido restaurados por el Cabildo de Tenerife; son obras poco conocidas del patrimonio artístico canario y que sin salirnos del tema de la publicación, amenizan el cuaderno, más técnico, de las transcripciones.

Nuestra publicación es abierta, variando cada año el formato para adecuarlo al material que editamos. En esta ocasión, presentamos en cuadernillo aparte el facsímil de la partitura, para que con su transcripción al sistema musical actual pueda ser leída y ejecutada por los aficionados y profesionales. La secuencia de las transcripciones también ha cambiado, esta vez no se organizan cronológicamente sino que, al hilo de la introducción, van ilustrando sus diferentes apartados: la música profana, la música litúrgica, los intérpretes, los instrumentos, las obras.

Integradas en el texto, aparecen detalles de las decoraciones pictóricas de dos de los órganos y unos ángeles músicos pertenecientes al cuadro de ánimas de la iglesia de San Marcos de Icod, en todas ellas figuran instrumentos musicales, las características organológicas de todos ellos son también comentados en el preámbulo histórico.

Inauguramos el apartado de reconocimientos, agradeciendo, una vez más, a la profesora Manuela Marrero su paciencia y cariño al corregir las transcripciones. Nuestro investigador Lorenzo Santana, nos facilitó generosamente su archivo de referencias documentales y Carlos Morales, hizo lo propio con las referencias artísticas. Esta publicación llega a ser en la medida de la disposición favorable de la Dirección General de Cultura, quede constancia aquí de nuestra gratitud.

Ofelia. M. González
Responsable del Archivo Histórico Provincial.

José Tomás Pablo: *Ánimas del Purgatorio* (detalle). Óleo sobre lienzo, 1750-1752.
Iglesia de San Marcos. Icod de los Vinos, Tenerife.
Ángeles con partitura, chirimía y cistro español.

Fuentes para la historia de la música en Tenerife
(ss. XVI-XVIII)
Estudio musicológico

Rosario Álvarez

La historia de la música es el objeto prioritario de la Musicología histórica, ciencia que utilizando métodos de otras disciplinas se ocupa del "estudio e interpretación del fenómeno musical a través de los documentos escritos y sonoros" tanto del pasado como del presente, definición esta muy simplista que enunciara ya hace más de medio siglo Armand Machabey[1], y que aún tiene vigencia, aunque ese "estudio" hoy abarque problemas sociológicos, psicológicos, estéticos o de otra índole, que ayudan a profundizar en el hecho musical en sí. De esta definición se desprende que el trabajo con las fuentes es fundamental en esta disciplina, algo que también remarcara una y otra vez en sus escritos el que fuera director del Instituto de Musicología de París y profesor emérito de la Sorbona, Jacques Chailley: "la Musicología se aprende y se trabaja en contacto directo con las fuentes y no existe sin que haya investigaciones personales de primera mano, llevadas a cabo con un método riguroso"[2], saliendo así al paso de todos aquellos que creen que escribir sobre música es hacer Musicología. Y en otro lugar añade que "la Musicología no es sólo una investigación intelectual, sino también una reflexión que pone en juego, además del conocimiento de la *Musikwissenschaft*, la intuición y la sensibilidad"[3].

El estudio y utilización de las fuentes es fundamental, pues, para la Musicología, como lo es para cualquier disciplina humanística, de ahí que como musicóloga me congratule de que los técnicos del Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, Margarita González, Leocadia Pérez y Emilio Alfaro hayan acordado este año dedicar el volumen VI de la serie *Documentos para la historia de Canarias* a la Música, ofreciéndonos la posibilidad de mostrar a un público más amplio, algunas de las fuentes que nos ayudan a configurar determinadas parcelas de nuestra historia musical durante el Antiguo Régimen.

Pero en esta carpeta no sólo se presentan las fuentes documentales que son básicas para cualquier trabajo histórico, siguiendo la línea trazada en anteriores ediciones, sino que también se ha querido incluir otro tipo de fuentes que son necesarias para el musicólogo y que sin ellas la historia de la música quedaría apenas esbozada. Es así que aparecen aquí, a base sólo de pinceladas, los tres bloques primordiales de fuentes que sirven al estudio musicológico: las escritas, las sonoras y las iconográficas. Entre las primeras, las partituras son los materiales fundamentales para cualquier análisis musical. Son las llamadas fuentes monumentales, y sin ellas nada podemos decir sobre lo que es la propia sustancia de la música; pero también las fuentes documentales de variada procedencia coadyuvan al conocimiento de los actores de la vida musical y de su medio: creadores, intérpretes, constructores de instrumentos, comitentes, mecenas, etc. De ahí que se hayan seleccionado seis documentos diferentes (una demanda reclamando un instrumento, un inventario *post mortem* que incluye instrumentos musicales, un contrato con un organista, otro con un docente de canto y dos con constructores de órganos) para mostrar, siquiera someramente la paleta de posibilidades que ofrecen al musicólogo los protocolos notariales de un archivo civil. Son estos los materiales –partituras y documentos- que conserva nuestro Archi-

[1] Armand MACHABEY, *Précis-manuel d'histoire de la musique*, París, ed.Lemoine, 1947, p.12.

[2] Jacques CHAILLEY, *Disques et musicologie* en "Conférences des Journées d'études", Festival International du Son, París, 1967, pág.127.

[3] Jacques CHAILLEY, *Précis de Musicologie*, París, Presses Universitaires de France, (2ª ed.), 1984, p.19. Existe una edición española de esta obra: *Compendio de Musicología*, Alianza Música, 1991,pág. 25.

vo Histórico Provincial. Pero, además, hemos querido ofrecer en este cuaderno fotografías de algunos de los órganos históricos más emblemáticos de Tenerife, todos ellos del siglo XVIII, así como algunas pinturas con instrumentos musicales, que como fuentes sonoras e iconográficas respectivamente contribuyen a dibujar de forma más precisa el panorama musical de la isla en el período más arriba mencionado.

Por tanto, esta carpeta será doblemente útil, pues servirá tanto para que investigadores y estudiantes alejados del ámbito musical conozcan los tipos de fuentes que deben tenerse en cuenta a la hora de abordar un trabajo musicológico, como para que los musicólogos consideren la necesidad de consultar archivos de protocolos notariales, que hasta ahora, y para la época que nos ocupa, han sido poco explorados, ya que por regla general en España, y en lo que a la investigación musical se refiere, se han trabajado mucho más los riquísimos archivos de catedrales y colegiatas.

La historia de la música en Tenerife y sus fuentes

La historia de la música en Tenerife hasta el siglo XIX, es una historia incierta, llena de grandes espacios vacíos, que difícilmente la documentación existente podrá rellenar. La razón de ello estriba en la ausencia de partituras, tanto en el ámbito religioso como en el civil, partituras que constituyen la fuente primordial de cualquier trabajo musicológico, como ya hemos destacado. El hecho de que en Tenerife ningún templo hubiera contado con una capilla musical estable, como la de la catedral de Las Palmas, con cantores y ministriles a sueldo y dirigida por un maestro, entre cuyas obligaciones figuraba la de componer música nueva para las diversas festividades litúrgicas del año, música que forzosamente tenía que permanecer en el archivo del templo no sólo en vida del maestro, sino también tras su muerte, condujo a un vacío importante en el campo de la creación. De todas formas, creemos que creación musical sí debió existir en nuestra isla, independientemente de su calidad, producida tanto por músicos adscritos a las parroquias y conventos, como por aquellos que se movían en ambientes profanos. Pero lo que parece cierto es que este material se ha perdido por múltiples causas, entre las que la desidia e ignorancia de las gentes del siglo XX a la hora de conservar papeles viejos de música no es la menos importante, si descontamos las desastrosas consecuencias que tuvieron para el patrimonio eclesiástico los dos períodos desamortizadores.

Por tanto, al carecer de los elementos primordiales para la historia, que son la música y su creador -tampoco nos han llegado referencias sobre compositores-, nos vemos forzados a trazar una visión más sociológica que musical de aquélla, supliendo con nuestros conocimientos sobre la realidad musical de otros lugares lo que la carencia de estas fuentes nos impide conocer en Tenerife. Es esto lo que debemos hacer para trazar la historia de la música en los templos, de la que conocemos perfectamente todo su soporte litúrgico, el canto gregoriano de uso obligado en todo el orbe católico, pero de la que debemos imaginar el tipo de polifonía que debió practicarse en las grandes solemnidades del culto, por ejemplo, así como sus posibles participantes. Y en cuanto al uso del órgano en la iglesia, ocurre lo mismo. Se conservan once instrumentos del siglo XVIII, pero ni una sola partitura organística, lo que nos lleva a presumir que los organistas o bien improvisaban o bien interpretaban repertorios similares a los conservados en la Península, o quizás ambas cosas, y si hubo aquí compositores de música para órgano, a nadie le interesó conservar sus partituras.

Y en el campo de la vida musical profana, siempre más problemática de conocer, por el menor número de fuentes conservadas y por la variabilidad de sus manifestaciones, el panorama no es menos alentador. Por eso cualquier dato que sobre esta parcela se encuentre es como una pequeña lucecita que alumbra mínimamente lo que suponemos debió ser un ambiente musical no desvinculado del acontecer peninsular y europeo. En este sentido el rico archivo musical del presbítero don Bernardo Valois Bethencourt, depositado por sus descendientes en este Archivo Histórico, nos habla de las inquietudes musicales de una determinada clase social e ilustrada, de los repertorios foráneos que se interpretaban y de sus gustos musicales. Este fondo de partituras del siglo XVIII, constituido por obras de autores extranjeros y peninsulares, es el más antiguo de los conservados en la isla, y a través de él empezamos a conocer la música que se interpretaba y escuchaba en determinados ambientes cultos, aunque la mano y el pensamiento de los autores canarios brille por su ausencia.

Del documento a la vida musical profana

De la música profana en los siglos XVI y XVII en Tenerife existen algunos documentos que nos muestran diversas facetas de la misma. Aquí se incluyen dos que mencionan instrumentos musicales de la época, aunque nada sepamos sobre el repertorio que se interpretaba en ellos.

El primer documento relativo a este mundo musical de la sociedad civil que se presenta aquí está fechado en

1520 en Icod de los Vinos[4]. Aunque la redacción del mismo es un tanto confusa, nosotros entendemos que Pedro de Caves pone una demanda ante el alcalde contra el carpintero Rodrigo Yanes por una vihuela que le tomó en prenda cuando era alguacil, y que cedió bajo juramento a Pedro Marantes mientras el alcalde no determinara sobre el asunto que condujo a esa situación, asunto que no se menciona en la demanda. Lógicamente, su dueño que es Pedro de Caves lo que solicita es que el instrumento se le dé al alcalde para *que la condene en ella con costas*, es decir, que le ponga la multa correspondiente, para que se le devuelva, finalidad que está implícita en el texto. En un primer momento nos sorprende este litigio sobre un instrumento musical, pero si sabemos que en las Ordenanzas de Tenerife, y en el capítulo relativo a la ronda, se recogía la prohibición de *dar música de noche con bigüela, ni con otra cosa alguna, sopena que, si dando la dicha música fuere hallado o parado tañendo, no estando a la puerta de su casa, o diez pasos al derredor, que pierda la bigüela u otro qualquier instrumento con que tañere, y sea para el alguazil, o justicia que lo tomare*[5], entenderemos el significado de esta demanda, pues posiblemente Pedro de Caves fue sorprendido por el aguacil Rodrigo Yanes tocando el instrumento por la noche, razón por la que se lo confiscó hasta que pagara la correspondiente multa, multa que quizás en la localidad icodense fuera un sustituto del castigo más grave de tener que perder la vihuela. Naturalmente, la Ordenanza trata de prevenir sobre los desórdenes públicos y escándalos nocturnos acompañados por la música de vihuela, que no debían ser infrecuentes en esos tiempos cuando se prohíben. Por tanto, el corto documento que analizamos nos informa de que por aquellas tempranas fechas ya estaba extendido en la isla el uso de la vihuela, que se tenía en gran valor, pues se litiga por ella, y que incluso las primeras leyes se ocupan de reglamentar el que sus tañedores no la usaran indebidamente.

Y es que la vihuela durante el siglo XVI fue un cordófono muy difundido en España como solista y como acompañante de la voz, para el que escribieron un valioso repertorio los vihuelistas Luis de Milán (ca.1500-ca.1561), Luis de Narváez (activo entre 1530-1550), Alonso Mudarra (ca.1510-1580), Enríquez de Valderrábano (activo a mediados del s.XVI), Diego Pisador (ca.1509-después de 1557), Miguel de Fuenllana (ca.1525-entre 1585 y 1605) y Esteban Daza (ca.1537-ca.1591). La *vihuela de mano*, denominada así para indicar el tipo de técnica con la que se tañía, es decir, pulsada con los dedos y no con plectro o con arco, se diferenciaba poco, en lo que a su forma se refiere, de la guitarra de la misma época, aunque los clavijeros muchas veces no fueran idénticos, hecho que se obviaba en los textos. Pero en cuanto a su número de cuerdas sí que había diferencias sustanciales, que eran resaltadas por los tratadistas e intérpretes con insistencia: seis órdenes[6] para la vihuela y cuatro para la guitarra, tal y como nos lo explica fray Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), donde dice: *Si de la vihuela queréis hacer guitarra a los nuevos, quitadle la prima y la sexta, y las cuatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra, y si de la guitarra queréis hacer vihuela ponedle una sexta y una prima.* Esto quiere decir que los cuatro órdenes intermedios de la vihuela (hubo diferentes afinaciones según el propio Bermudo, de las que la más común era Sol do fa la re' sol') era igual a la de los cuatro de la guitarra. Y, por otra parte, también el vihuelista Miguel de Fuenllana en la década central del siglo, en su libro de música *Orphenica Lyra* (año 1554) habla de obras *para vihuelas de cuatro órdenes, que llaman guitarras.* Lógicamente, esta diferencia en el número de órdenes de cuerdas influía en el tipo de repertorio a interpretar: más complejo y especializado para profesionales el de la vihuela, y más sencillo y popular el de la guitarra. Pero también es cierto que de la vihuela hubo diferentes tamaños y tesituras (grandes, medianas y pequeñas), como nos lo indican algunos tratados y otros documentos históricos, entre los que los inventarios de las casas reales, como por ejemplo el de la emperatriz Isabel de Portugal, son muy significativos.

Por tanto, cuando se habla de vihuela en las fuentes canarias, es difícil determinar de qué tipo estamos hablando y si realmente en las islas hubo auténticos profesionales del instrumento, capaces de interpretar repertorios similares a los publicados por los vihuelistas más arriba reseñados, donde predominaban las fantasías, los tientos, las diferencias o las glosas, o si se trataba de vihuelas de cuatro órdenes susceptibles de ser tañidas

[4] Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (=A.H.P.S.C.T.) Protocolo notarial nº 2.026, fol. 76 v. Recogido por Pedro MARTÍNEZ GALINDO, *Protocolos de Rodrigo Fernández (1520-1526)*, La Laguna-Tenerife, IEC, 1988, vol. I, doc.153 en pág. 173. La transcripción de este documento por parte de Martínez Galindo no es correcta, pues el apellido del reclamante figura como Marante y no como Caves, que es como se lee en el documento, aparte de otros errores de sentido en el texto.

[5] José PERAZA DE AYALA, *Las Ordenanzas de Tenerife y otros estudios para la historia municipal de Canarias*, Aula de Cultura de Tenerife, 1976, pág. 218 (relativo al título XXIV "De la ronda").

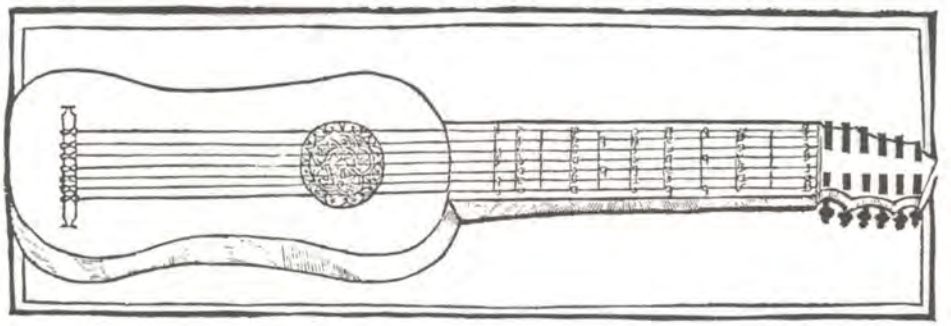
[6] Las cuerdas de la vihuela y de la guitarra eran dobles, recibiendo el nombre de orden cada par. Estos pares se afinaban normalmente al unísono, aunque en afinaciones más tardías los graves lo hacían a la octava.

por los aficionados, que escogían un tipo de género más popular derivado de las danzas. La duda en este sentido persiste.

El segundo documento aquí incluido es el relativo al inventario de bienes *post mortem* del presbítero y sacristán mayor de la parroquia de Santa Ana de Garachico, don Gaspar Méndez, realizado en 1613[7]. Entre sus diversas pertenencias aparecen *una biguela y una sûtara*, lo que nos habla de las aficiones musicales de este clérigo, que debió tener una formación musical más o menos aceptable, pues el cargo de sacristán mayor en las parroquias tinerfeñas de aquella época era equivalente al de sochantre, esto es, la persona encargada de todo lo relativo a la música en la iglesia, como tener a punto los libros de canto llano, dar el tono a los beneficiados y capellanes que intervenían en las misas y en el oficio divino, y si había mozos de coro ocuparse de su buena formación.

Pero es evidente que don Gaspar Méndez, además de tener conocimientos de música religiosa y de liturgia, también era aficionado a tocar instrumentos de cuerda pulsada para solazarse, como hombre renacentista que era. Entendemos, pues, a través de este inventario, que debía saber sobre música de vihuela, que, como hemos visto, estuvo tan de moda en la centuria precedente, aunque ya en estos momentos del siglo XVII había sido eclipsada por la guitarra de cinco órdenes, tal y como explica Sebastián de Covarrubias en su "Tesoro de la lengua castellana o española" de 1611: "*...hasta nuestros tiempos muy estimada, y ha avido excelentíssimos músicos; pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vigüela. Ha sido una gran pérdida, porque en ella se ponía todo género de música puntada, y aora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra*".

Pero, aparte de la vihuela, que era un cordófono típicamente hispano, don Gaspar Méndez tenía en su poder



Vihuela del tratado de J. Bermudo

una *sûtara*, *cûtola* o *cythara*, según la terminología al uso que emplea el músico de Bérgamo residente en España entre 1592 y 1608, Pedro Cerone, en su tratado de música *Melopeo y Maestro* de 1613. Se trataba del cistro común, cordófono de origen italiano, que a pesar de estar difundido por Europa durante los siglos XVI y XVII, se cultivaba con preferencia en su solar de origen, así como en Inglaterra y en los Países Bajos. En España también se conocía, pero su uso era menos frecuente porque tuvo que competir con la vihuela primero y con la guitarra después. El cistro era un instrumento tipo laúd con la caja en forma de pera achatada, fondo plano, y rosetón sobre la tapa armónica; eclisas poco altas, que se adelgazaban gradualmente hacia la parte inferior de la caja; mango medianamente largo, delgado y con trastes; cuerdas metálicas, sujetas al final de la caja y clavijero doblado ligeramente hacia atrás, en canal, y con clavijas laterales. El número y orden de las cuerdas que nos da Cerone para este instrumento, en el capítulo XVI sobre "*Del modo de templar la Cythara ò Cûtola*" de su tratado más arriba reseñado, era muy peculiar. Nos dice que tenía ocho cuerdas, dos de ellas duplicaciones de otras (la 4ª, cuyas dos cuerdas se afinaban a la octava y la 5ª, afinadas ambas al unísono), lo que quiere decir que al aire sus ocho cuerdas (cuatro simples y dos dobladas) daban seis sonidos diferentes. Su afinación era como sigue: re fa mi do sol la.

[7] A.H.P.S.C.T. Protocolo notarial nº 2.265, fols. 30r.-34r.

Es así como estas escuetas referencias documentales en un inventario *post mortem* nos informan sobre la práctica en Tenerife, por parte de un clérigo, de instrumentos españoles y europeos, algo que si nos puede sorprender en un principio, debió ser bastante frecuente en aquellos primeros siglos tras la conquista, porque el 27 de junio de 1516, por ejemplo, el cabildo catedral de Canarias acuerda en Las Palmas *que de oy en adelante ningúnd beneficiado salga por las calles tañendo con vihuela, ni esté a sus puertas ni ventanas tañendo, so pena de medio año*[8]. Y ya sabemos que cuando se prohíbe algo es porque su práctica estaba extendida. Al fin y al cabo, todos los clérigos habían recibido cierta instrucción musical y estaban mejor preparados que otros para tañer instrumentos.

Cistro

Del documento a las prácticas litúrgicas

Y del ámbito civil pasamos al de los templos, donde vamos a ilustrar este apartado con dos textos diferentes referidos a la música eclesiástica, en un momento en que aún se estaban construyendo las iglesias y organizando el culto, conforme a las directrices de Roma a través del obispo de Canarias.

Aunque invirtamos el orden cronológico, comenzaremos por el contrato establecido en 1550 entre Francisco González, sacristán de la iglesia de Santa Ana de Garachico y Duarte Freyle, hijo de Bastián González, en el que el primero se compromete a darle clases de canto llano al segundo, a razón de dos lecciones cada día, durante un año hasta que aprenda a cantar tan bien que pueda ser juzgado por cantores profesionales. La remuneración de esta enseñanza por el señalado período de tiempo debía ser de una dobla de oro. Al parecer estas clases ya venían siendo habituales desde hacía algún tiempo (¿quizás dos años?), pues Francisco González reconoce haber recibido ya dos doblas de oro de su discípulo y se habla de *dar vuestras leçiones como es costumbre*[9].

Desde luego, este es un documento singular y muy significativo por varias razones, que pasaremos más adelante a enumerar, pero antes es preciso que hablemos siquiera someramente de la importancia que tenía la música en las iglesias para entenderlo.

Desde los comienzos del Cristianismo la música estuvo ligada siempre a cualquier práctica litúrgica o piadosa, pues el canto era consustancial con la transmisión de los textos sagrados y con las alabanzas y plegarias a Dios. Por tanto, al hablar de liturgia hay que tener en cuenta la música que acompaña a todos los ritos, porque siempre ésta estuvo presente en ellos, aunque fuera de la forma más sencilla posible como lo era la cantilación y la salmodia o las melodías más simples del canto llano o canto monódico. Como se sabe, el núcleo de la liturgia cristiana lo constituyen la misa y el oficio divino u horas canónicas, oficio que se practicaba todos los días en los conventos, catedrales y colegiatas, y de forma menos asidua en las parroquias más relevantes, aquellas que contaban con beneficiados y capellanes, que tenían que asistir al coro si no diariamente, sí al menos en los festivos y sus vísperas. Aunque durante la alta Edad Media se habían ido conformando diversos ritos y cantos en distintos ámbitos geográficos, como fueron el galicano, el romano antiguo, el hispano, el ambrosiano, el beneventano, etc, ritos que hablaban de la relativa autonomía de las comunidades en las que se practicaban, lo cierto es que a partir de la época carolingia, y por causas políticas, Roma trató de imponer a todas las iglesias del orbe cristiano su propio rito, que era entonces el romano nuevo o gregoriano, denominación esta última errónea, pero que ha

[8] Lola de la TORRE, *La música en la catedral de Las Palmas, 1514-1600: Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1983, pág. 18, doc. nº 11.

[9] A.H.P.S.C.T. Protocolo notarial nº 2.041, fols. 123 v.-126. La referencia me fue facilitada por el investigadorLorenzo Santana, a quien agradezco mucho este gesto.

adquirido carta de naturaleza en la historiografía. El corpus de cantos a partir de entonces quedó fijado tanto por la tradición oral como por la notación que empezaba a desarrollarse por esas fechas, y tan sólo se incorporaban nuevos cantos cuando se establecía una nueva fiesta.

Este repertorio de canto gregoriano es el que la Iglesia del Renacimiento mantenía para su liturgia, un repertorio que no se podía modificar, por lo que su transmisión correcta era fundamental. A tenor de esto, la Iglesia siempre se preocupó de preparar a sus cantores y directores en todo lo que atañía a su formación litúrgica y musical. En las catedrales, aparte de la capilla de música que dirigía un maestro y que era la encargada de cantar la polifonía todos los domingos y fiestas del año, existía la figura del chantre, también el sochantre, que daba la entrada al coro de canónigos que intervenía tanto en la misa como en las horas del oficio, a las que era obligatorio asistir, además de señalar quien debía decir los versículos y comenzar los himnos y antífonas. Por tanto, esta figura era la responsable de todo lo relacionado con el canto llano del templo, de sus libros y también de su enseñanza.

En las parroquias tinerfeñas del siglo XVI también apareció pronto esta figura, aunque la denominación usual en la documentación de esa centuria y parte de la siguiente era la de sacristán mayor. Sólo a finales del siglo XVII empieza a reseñarse en los libros de fábrica con el nombre de sochantre. Sus funciones estaban perfectamente reglamentadas y los obispos se preocuparon en sus mandatos de recordarlas, para que la liturgia se desarrollara con la normalidad requerida. Así, por ejemplo, lo hizo Martínez de Ceniceros en una temprana fecha (1602) para las parroquias de la Concepción de La Laguna y el Salvador de Santa Cruz de la Palma, o Joaquín de Herrera en 1784 para la parroquia de San Juan Bautista de Telde. Es este último quien nos explicita que entre las funciones del sochantre estaba la de enseñar el canto llano a los mozos de coro o monaguillos, función docente que en épocas anteriores no se recogía.

Sin embargo, el documento de Garachico de 1550 que estamos analizando nos demuestra que en aquella fecha el aprendizaje del canto llano se podía realizar también mediante clases privadas con un profesional, como eran los mencionados sacristanes mayores, con lo cual éstos aumentaban sus ingresos, no siempre satisfactorios. Estos estudios eran largos, pues aquí se habla de un año a dos lecciones por día, pero, como ya hemos dicho, se alude también a clases anteriores, que por el estipendio recibido podrían haber sido de dos años más. Indudablemente, si Duarte Freyle, que debía ser un muchacho en aquella época -hecho que deducimos al mencionarse a su progenitor en el contrato-, deseaba aprender los entresijos del canto llano era porque vislumbraba la posibilidad de entrar a trabajar en alguna parroquia como sacristán, puesto de trabajo digno y que según las iglesias podía estar bien remunerado. Ahora bien, si tomaba clases privadas era porque nunca tuvo la oportunidad de aprender gratuitamente como mozo de coro en alguna iglesia de su entorno, lo que quiere decir que la fábrica de Santa Ana en aquellas fechas no podía mantener a estos pequeños cantores que ayudaban en el culto.

Por tanto, este documento es muy significativo, al demostrar la existencia de esta docencia privada que no siempre aflora en las fuentes documentales. Nosotros tan sólo hemos podido recoger otro testimonio, no ya de canto sino de órgano, relacionado con un organista de San Juan Bautista de Telde, Cayetano García Zambrana, que a principios del siglo XVIII expone ante el cabildo catedral de Las Palmas que había recibido clases privadas del segundo organista del templo grancanario, Felipe Bosa, por lo que solicitaba la organistía de Telde[10].

Si el canto gregoriano, y algunas otras piezas de canto llano más recientes, eran elementos indisolubles de la liturgia diaria de los templos, también el órgano era una parte sustancial de la misma, porque con él se acompañaba la salmodia y los distintos cantos de la misa y del oficio divino, además de rellenar con piezas a solo o con improvisaciones aquellos espacios vacíos de canto que quedaban en el transcurso de un acto litúrgico. Por tanto, ninguna de estas celebraciones se concebía sin la participación del órgano, razón por la cual todas las iglesias parroquiales y conventuales de Tenerife se apresuraron a proveerse de estos instrumentos tan pronto su fábrica se finalizaba y se abría al culto.

Pero, en las primeras décadas del siglo XVI, el conseguir a un buen organista en la isla no era tarea fácil, a menos que se trajera de la Península, como sucedió en la catedral de Las Palmas. Sin embargo, en La Laguna vivió en la segunda década de la centuria el organero y organista portugués Pedro Días Coutinho, quien presumiblemente empezó a formar a los primeros organistas de

[10] Lola de la TORRE, "Documentos sobre la música en la catedral de Las Palmas" en *El Museo Canario*, vol. LVI, doc. 5239, Las Palmas de Gran Canaria, 2001. Cfr. Rosario ÁLVAREZ, "Órganos y organistas de la parroquia de San Juan Bautista de Telde en el Antiguo Régimen" en *Guía Histórico-Cultural de Telde*, nº 12, Telde, 2001, pág. 44.

Tenerife y Gran Canaria, a donde se trasladó en 1521. Su mejor discípulo tanto en el campo de la organería como en el de la interpretación fue, sin duda, su hijo Baltasar de Armas, quien le ayudó en su tarea constructora desde muy pronto y le sustituyó a su muerte en estos menesteres. En efecto, Baltasar de Armas, que tomó el apellido de su madre Leonor de Armas, aparte de construir órganos para algunas iglesias laguneras, como la de la Concepción, la de los conventos franciscano y agustino, y alguna de Lanzarote, estuvo al servicio de la catedral de Las Palmas como encargado de afinar y arreglar los cuatro órganos existentes en la misma entre 1556 y 1572, fecha de su fallecimiento[11]. Pero también fue organista del templo entre 1528 y 1531, año en que se trasladó con su padre a Lanzarote, y luego entre 1556 y 1572[12], desempeñando así ambos oficios. Por tanto, era un hombre que los conocía perfectamente por tradición paterna, oficios que él a su vez transmitiría a dos de sus hijos, Baltasar y Luis.

En la década de los treinta de la centuria, Baltasar de Armas que nació y vivió en La Laguna hasta 1521, y que diez años más tarde había seguido a su padre a Lanzarote, regresa a Tenerife, y estando aquí se le contrata para trabajar como organista en la iglesia del convento franciscano de Garachico, hecho éste que conocemos gracias al documento que aquí presentamos, realizado ante el escribano Antón Martín[13]. Se trata de un concierto entre el patrono del citado convento Bartolomé de Ponte, hijo del que fuera fundador y primer patrono del cenobio, Cristóbal de Ponte, y el alcalde de Garachico y síndico del convento Juan de Regla por una parte, y Baltasar de Armas por la otra, para desempeñar estas tareas musicales en la mencionada iglesia garachiquense del convento de los Ángeles durante un año, prorrogable por dos o tres más, si ambas partes así lo acordasen. Está firmado el contrato en la década de los treinta del siglo XVI, y aunque el último dígito de la fecha del documento no puede leerse, presumimos que debió ser en torno a 1537, pues de ese año es una escritura de obligación, también del mismo escribano de Garachico, Antón Martín, por la cual el albañil Duarte Gómez se compromete a arreglar las paredes de la casa "sobradada" para Baltasar de Armas[14].

Pues bien, la importancia del concierto con Baltasar de Armas estriba en que en él figuran sus obligaciones como organista, aparte de los emolumentos que debía percibir, consistentes en dos botas de vino, un cahíz de trigo y diez doblas de oro anuales, más el alquiler de la casa en la que debía residir en esta localidad norteña. La verdad es que el sueldo era muy bajo, si tenemos en cuenta que por aquellos años el organista de la catedral de Las Palmas cobraba 50 doblas, más un cahíz de trigo[15], pero también es cierto que el trabajo a desarrollar por Armas era mucho menor que el de los organistas catedralicios, pues no era diario, sino que tan sólo tenía que tañer el órgano *todos los domingos e fiestas, e bisperas de las fiestas del año, e asymismo los sábados a la misa de Nuestra Señora*. Esto no implicaba mucho trabajo (tenía que intervenir en la misa y en las horas de tercia y vísperas de los días señalados), pero eso sí debía ocuparse también de arreglar y afinar el órgano[16], instrumento este que debió ser construido por él conjuntamente con su padre, como otros instrumentos tinerfeños de esa década, a menos que el patrono del convento lo hubiera hecho traer de Flandes.

En el documento se explicitan otros puntos, que creemos que es interesante destacar. En primer lugar, la exigencia de Baltasar de Armas de que se le pague su salario por tercios, tanto el dinero como el trigo, términos estos propios de los trabajos de organería, que se abonaban de esta forma; y, en segundo lugar, la condición que establece de que se le permita ausentarse de su trabajo cuando lo requiriese, sin que se le descontase nada de su sueldo, siempre que esta ausencia no durara más de quince días. Aquí atisbamos ya lo que va a ser una cons-

[11] Rosario ÁLVAREZ, "Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria" en *El Museo Canario*, vol. LIV-I, en Homenaje a Lola de la Torre Champsaur, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, págs. 230 y 231.

[12] No sabemos si en los años cuarenta y cincuenta ya trabajaba aquí de nuevo, pues se han perdido los libros de actas capitulares comprendidos entre 1542 y 1551. Cfr. Lola de la TORRE, *La música en la catedral de Las Palmas, 1514-1600: Documentos para su estudio*, op. cit, págs.35-46; e "Historia de la Capilla de música de la Catedral de Las Palmas" en *Maestros de Capilla de la Catedral de Las Palmas (siglos XVII-XVIII)*, vol. I, comentarios a la edición discográfica de Monumentos históricos de la Música Española, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación, Madrid, 1979.

[13] A.H.P.S.C.T. Protocolo notarial nº 1.982, sin foliar. Agradezco a Lorenzo Santana el haberme señalado este documento.

[14] A.H.P.S.C.T. *Protocolo notarial* 2.201. Escribanía de Antón Martín, fol. 132. La referencia me fue facilitada por Lorenzo Santana.

[15] Incluso, cuando se le admitió en mayo de 1533, se acordó pagarle 70 doblas, pero luego ante la crisis que tuvo lugar unos meses después, durante la cual se llegó a disolver la capilla, al readmitírsele, se le disminuyó su paga. Cfr. Lola de la TORRE, *La música en la catedral de Las Palmas, 1514-1600: Documentos para su estudio*, op.cit, págs.31-33, docs.106, 115, 119 y 120.

[16] En el documento se habla de órganos en plural y no en singular, pero es una terminología propia de la época que no indica que hubiera más de un instrumento, tal y como hemos podido comprobar en la mayoría de la documentación al respecto.

tante en su vida: un espíritu inquieto que lo condujo a viajar mucho entre las islas (no sabemos si también fuera de ellas), quizás para atender trabajos de organería u otros negocios, lo que le produjo algún disgusto con el cabildo catedralicio mucho más tarde, por no atender a sus obligaciones y dejar a sus hijos sustituyéndolo[17]. Pero lo que está claro es que, pese a estas condiciones, los contratantes de Garachico las aceptan, dada la carencia de personas que en aquellas tempranas fechas pudieran desempeñar este oficio, y con la buena intención de contar para su iglesia con un buen intérprete, que le diera esplendor a sus ceremonias.

Del documento a los instrumentos

Si bien son escasas las noticias que sobre músicos, enseñantes y organistas nos ofrece la documentación de Tenerife, no lo son aquellas referidas a la construcción de órganos contenidas en los contratos con los organeros.

Ya hemos comentado la necesidad que hubo desde que finalizó la conquista de dotar a las iglesias de estos instrumentos, y cómo a medida que se iban rematando las obras de fábrica los mayordomos de las parroquias o los guardianes de los conventos se preocuparon de adquirir todo el ajuar litúrgico necesario, entre el cual el órgano era un elemento fundamental. Es más, la venida del organero portugués Pedro Días Coutinho a La Laguna a principios del siglo XVI no tuvo otro fin que el de atender esta incipiente demanda, aunque desconozcamos su labor en esta ciudad durante aquellos primeros años antes de su partida para Las Palmas, donde haría dos órganos para la catedral[18]. Pues bien, a lo largo del siglo XVI todos los templos abiertos al culto fueron proveyéndose de estos instrumentos, que solían ser muy pequeños, quizás muchos de ellos organitos de mesa con dos o tres registros y fácilmente transportables, y que solamente podían desempeñar funciones de acompañamiento a la voz. Pero en la siguiente centuria, aquellas iglesias que tenían una economía más desahogada empiezan a encargar órganos de mayores dimensiones, con un mayor número y variedad de registros, de donde se deduce que al órgano se le comienza a considerar ya como un instrumento musical *per se* y no como simple acompañante del canto, adquiriendo entonces una mayor importancia como instrumento solista en el culto, al mismo tiempo que se le exigía a los organistas una técnica más desarrollada y ciertos conocimientos del arte de la registración.

Aquí tan sólo vamos a mostrar dos ejemplos de los nuevos instrumentos del siglo XVII, que lamentablemente no se conservan. El primero es el órgano que realizó Joan Ramírez de Villarreal para la iglesia del convento de San Francisco de La Laguna en 1627[19], que según los datos que poseemos es el segundo instrumento que tuvo este templo. Pensamos que este organero debió ser el mismo que estuvo al servicio de la catedral de Las Palmas entre 1622 y 1626, de donde desapareció sin dejar rastro, y que por las actas del cabildo se puede deducir que era un artífice experto, pues le hizo nuevos caños al órgano flamenco y reparó los desperfectos de los dos órganos que entonces había, además de limpiarlos y afinarlos periódicamente[20]. No obstante, en las actas capitulares nunca se menciona el apellido, sino que tan sólo se habla de Joan Manuel, y justamente Ramírez de Villareal firma, como se puede comprobar en el contrato aquí incluido, como *Joan Manoel Ramires de Billarreal*, por lo que es muy posible que sea el mismo personaje, toda vez que las fechas encajan perfectamente.

Sea lo que fuere, lo cierto es que, según el concierto hecho entre este artífice y el síndico del convento Simón Fernández de Villarreal, el órgano debía tener un Flautado de 14 palmos, *que es tono de canto llano natural*, al que se sumaban los siguientes *misturas*, término que hemos de entender aquí como equivalente a registro[21]: Octava, Docena, Quincena, Veinticuatrena, Nasarte, Fortitura y, si se le aumentaba la asignación estaba dispuesto a añadirle dos registros de Trompetas Reales. Pedía por su trabajo 1.800 reales nuevos, pagados por tercios: el primero nada más empezar la obra, el segundo una vez acabado el secreto y los fuelles y el tercero una vez que estuviera afinado y contara con la aprobación de

[17] Lola de la TORRE, *La música en la catedral de Las Palmas, 1514-1600: Documentos para su estudio*, op. cit. docs. 148 y 159.

[18] Rosario ÁLVAREZ, "Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria" op. cit. 227-229.

[19] A.H.P.S.C.T. Protocolo notarial nº 1.069, fol.19 r. y ss. Referencia facilitada por Lorenzo Santana.

[20] Rosario ÁLVAREZ, "Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria", op. cit, pág.241-242.

[21] Este vocablo con tal significado aparece en la documentación peninsular de mediados del siglo XVI y no alude todavía a un registro compuesto, como será el caso más tarde. Cfr. Louis JAMBOU, *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII*, vol. I, Ethos-música. Serie académica 2, Universidad de Oviedo, 1988,, pág.112. Entre los varios ejemplos que cita este autor menciona el uso del vocablo por parte de Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* del año 1555, fol. 89 v. A lo largo del siglo XVII aún persiste en la documentación con tal significado, si bien se va imponiendo el término registro. También aclara esto mismo Jesús Ángel de la LAMA en *El órgano barroco español II. Registros (1ª parte)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, págs. 306 y s.

todos, modo este de pago que provenía de una larga tradición y que se ha mantenido hasta nuestros días. Pero esa cantidad tan sólo cubría su trabajo, pues además había que darle los materiales, un carpintero para que lo ayudara en la hechura de la caja, y luego todo lo relacionado con su subsistencia, es decir, la cama, la comida y la bebida (todo ello pensaba hacerlo en el propio convento) y una casa (debemos entender unas habitaciones) donde montar el taller para hacer el instrumento. El tiempo previsto para su construcción era de ocho meses.

Como se puede comprobar era un órgano de mayor envergadura que los organitos del siglo XVI, que solían tener el tono de 6 1/2 palmos o 7, según la terminología de la época. En cambio, el órgano de Ramírez de Villarreal tenía como base un Flautado de 14 palmos (equivalente aproximado a los 8 pies de los órganos actuales), medida esta poco usual en las regiones de León, ambas Castillas, Navarra, Aragón y Andalucía en el siglo XVII, donde eran más frecuentes los órganos de 13 palmos llamados de "tono natural", mientras que en Cataluña la norma habitual era la entonación de 14 palmos como la de nuestro instrumento[22]. Pero como el palmo catalán era menor que el castellano el resultado era que la entonación de los órganos de todas estas regiones era más o menos similar, si bien siempre medio tono más bajo respecto al diapasón actual[23].

Es curiosa, por otra parte, la expresión *tono de canto llano natural*, pues lo más frecuente en la época es que se hable de *tono natural de capilla*, refiriéndose claro está a la capilla de música. La expresión de *tono de canto llano* resulta un tanto arcaica en aquellos momentos, pero indica claramente el uso que le iban a dar los frailes franciscanos, en cuyo monasterio se practicaría muy poco la polifonía, siendo el canto gregoriano lo que predominaría, por lo que esta entonación les venía más cómoda para sus voces. Esta expresión aparece, por ejemplo, a mediados del siglo XV con relación a un órgano que construyó el sacerdote Pere Granyena para Alcira en 1445[24], y a juzgar por la documentación hasta ahora recogida por los investigadores no parece que estuviera muy extendida. Todo ello nos lleva a pensar si Joan Manuel Ramírez no procedería de Cataluña o de Valencia, trayendo a las islas su *modus operandi*.

Es una lástima que la descripción del documento sea tan parca y no nos permita conocer, por ejemplo, la forma y medidas de la caja, la extensión del teclado, o si el secreto era entero o partido, como era usual entonces en los órganos españoles. Pero eso sí, aquí como en la mayoría de los contratos, se enumeran los juegos o registros, porque de su número y tipología dependía el precio del órgano, y como en ningún momento señala medios juegos, debemos suponer que el secreto era entero y los juegos corridos. Así pues, el instrumento para el convento franciscano de La Laguna debía tener siete registros labiales, con su Flautado de fachada y aquellos juegos de la misma familia casi siempre presentes en todo instrumento, como eran la Octava, la Docena, la Quincena y la Veinticuatrena. A ellos se le sumaban dos Llenos, que Ramírez especifica claramente: un Nasarte y una Fortitura de *voces iguales*, expresión esta última que suponemos se refiere a que ambos tendrían el mismo número de hileras, aunque el número de éstas no lo detalle. Y a estos siete registros pensaba añadirle dos juegos de lengüetería, concretamente Trompetas Reales, que le conferirían un especial colorido al instrumento por su timbre potente y brillante. Lógicamente, estos registros eran más caros y no los incluye en su precio, al ser tan sólo una posibilidad, cuya realización dependía de la decisión del convento.

Pues bien, hay en esta registración y en su nomenclatura un par de novedades que es preciso resaltar. Aunque las Trompetas interiores abundan en los instrumentos españoles de la primera mitad del siglo XVII, al parecer el calificativo de Real aplicado a esta tipología interior, es decir, asentada sobre el secreto principal, para diferenciarla de otros tipos que iban en la fachada, no se empezó a utilizar en la Península hasta 1640, según nos dice en su enjundioso estudio sobre el órgano barroco español Jesús Ángel de la Lama[25], lo que quiere decir que en este documento es una novedad tal calificativo. Y, por otro lado, el empleo del Nasarte, registro de timbre nasal de la familia de las Flautas y de diapasón ancho, como registro compuesto, tal y como se explicita aquí (Ramírez habla de dos Llenos entre los que incluye el Nasarte), también es novedoso, ya que hasta 1660 no empieza a documentarse en la Península la aparición de los Nasartes como registros compuestos o de

[22] El palmo en Cataluña medía 19,43 cms, mientras que en Castilla y León era un poco mayor, pues alcanzaba los 20,89 cms. Cfr. Jesús Ángel de la LAMA, *El órgano barroco español I. Naturaleza*, op.cit, págs.59 y 83.

[23] Ibídem

[24] Vicente ALONSO CLIMENT, "Órganos y organistas de Alzira" en *Cabanilles* 14, 15 y 16, Valencia, 1985, pág. 307-308. Jesús Ángel de la LAMA, en su obra citada, pág.74 incluye una traducción de este texto en valenciano antiguo: "Primeramente se obliga de hacer estos órganos...de tal manera compuestos para cantar cualquier obra de canto llano que... cantarán [los músicos] al tono de dichos órganos sin ningún trabajo, aunque durase todo el día".

[25] Jesús Ángel de la LAMA, *El órgano barroco español II. Registros (2ª parte)*, op. cit. pág. 651.

varias hileras[26], aunque su nombre sí existía desde hacía varias décadas aplicado a un registro simple. Hay que señalar que el término Nasarte, variante del catalán Nasart, tanto en singular como en plural, como sustantivo o como adjetivo fue uno de los vocablos más utilizados en la organería española entre 1590 y 1740, sobre todo en el área catalana, frente a otras denominaciones como la castellana de Nasardo, derivada del francés Nasard, con la que también se conocía a este tipo de juegos de diapasón ancho[27].

Y, por último, también hay que destacar por singular la utilización del término Fortitura (*Fourniture* en francés) para designar al Lleno de la familia del Flautado. Este término, derivado del francés y no sabemos si castellanizado o catalanizado, no ha sido recogido hasta ahora por ningún investigador en las fuentes documentales de España, por lo que creemos que Ramírez debía tener conocimientos de la terminología francesa, quizás por su trabajo en zonas septentrionales o por haber conocido a algún organero de esa procedencia.

Más detallado que este concierto con Ramírez es el segundo que se incluye en esta carpeta, también del siglo XVII, y que, a pesar de ser cuarenta años posterior, nos muestra cómo la organería en la isla no había evolucionado apenas y los órganos aún presentaban características renacentistas, aunque eso sí aumentaban sus proporciones y número de registros.

En 1668 el mayordomo de fábrica de la parroquia de Santa Ana de Garachico, Salvador Hernández se concierta con el organero residente en La Laguna Alejo Alberto, para que construya un órgano para esta iglesia[28]. Sería el cuarto instrumento que iba a tener el templo, ya que desde la primera mitad del siglo XVI contaba con órgano.

Desde luego, este contrato es de los más explícitos que hemos conocido, pues no sólo habla del tipo y número de registros, sino que también describe someramente la caja, da sus medidas y especifica cual debería ser su ubicación, además de otros detalles que iremos comentando. En primer lugar, explica que va a hacer *un órgano entero de los que se pratican en España*, lo que ya nos aclara desde un primer momento que no va a utilizar el sistema de secretos partidos que era el más extendido en la Península durante el siglo XVII, y que llevaba desde fines del siglo XVI en uso. Por lo tanto, no se acoge a esta innovación tan revolucionaria de la organería hispana, que posibilitó una literatura específica de obras de medio registro, a pesar de que ya la catedral de Las Palmas tenía desde 1617 un órgano con algunos registros partidos, construido por el organero sevillano Juan Márquez.

Y sigue explicando que *el primer cañón a de tener catorce quartas de alto y el segundo que se sigue que es destaño a de tener dosse y desta manera con los demás en disminución.* Aquí vemos como el diapasón sigue siendo el mismo que el del órgano de Ramírez, es decir, 14 cuartas (es lo mismo que palmos) para el tubo más grave y nos sorprende que aún no se hubiera adoptado en Tenerife el "tono natural" de capilla, que estaba en esas fechas normalizado ya en la mayoría de las regiones españolas en 13 palmos, aunque en Cataluña aún predominara la medida de 14 palmos, por ser éste menor que en Castilla, resultando así una entonación similar. Quizás, en Tenerife se prefería esta entonación un poco más grave para que las voces pudieran cantar con más comodidad, toda vez que en aquel tiempo no había ministriles en nuestras iglesias. En este sentido resulta significativo que Alejo Alberto obvie el decir que el órgano lo afinaría en "tono natural", quizás porque era consciente de estar utilizando aún un tono accidental. Pero sí habla de que la tubería la iba a hacer de estaño, con lo cual insiste en aquello que justifica su precio y no en lo que, sin duda, era indiferente.

En el contrato se describe someramente también la caja del órgano con sus medidas, algo que brilla por su ausencia en la mayoría de los conciertos de este tipo: *el qual órgano es para dicha parroquia y a de tener seis baras de alto y tres de ancho con sinco castillejos de fachada y se a de poner ensima de la puerta principal de dicha parroquia donde le e de ajustar con su caxa de cedro y borne.* Así pues, la caja del órgano se confeccionaría en buena madera de cedro y borne (roble de Flandes) -posiblemente esta última se emplearía para el secreto-, y sus medidas serían 2,5 mts.(= 3 varas) de ancho y 5 mts.(= 6 varas) de alto, lo que demuestra que debió ser un órgano de tamaño mediano, similar en dimensiones al que se encuentra actualmente en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife, incluso un poco más alto que éste. Su fachada se estructuraría en cinco castillos o calles, donde se alojaría la tubería del Flautado. Con

[26] Entre 1660 y 1725 el término con el que se le denominaba era el de Claron y es sólo a partir de esta fecha cuando se extiende el de Nasardos en plural. Ibídem, pág, 487. Este mismo autor aclara en la pág. 480 que los Nasardos simples comenzaron a alternarse con los compuestos en la segunda mitad del siglo XVII, mientras que ya en el siglo XVIII hubo una tendencia generalizada a construirlos bajo la forma de registros compuestos, de dos o más hileras.

[27] Ibídem, págs. 490-492.

[28] A.H.P.S.C.T. Protocolo notarial nº 2.135, fols. 134 v.-136 r.

estas dimensiones el órgano no cabría en el coro de la iglesia, por lo que su constructor propone situarlo en una tribuna a los pies del templo y sobre la puerta principal –tribuna de la que él no se responsabilizaría-, justamente en el lugar que ocupa el órgano que actualmente posee el templo, que fue trasladado allí durante la Guerra Civil.

Y como es bastante usual en la documentación de este tipo, Alejo Alberto no deja de enumerar los registros de que iba a constar el órgano, e incluso habla del número de caños que iba a tener uno de sus juegos, lo que nos ha permitido saber que el teclado era aún de 42 notas (Do 1-la 4), a pesar de que desde 1570 ya se iba imponiendo el de 45 teclas. De todas formas, el teclado de 42 teclas siguió vigente hasta el siglo XVIII[29]. Nos sorprende, por otra parte, que con las dimensiones del órgano, este no tuviera sino 6 registros cantantes, más uno festivo que era el de Pajarillos, ya que en esa caja tan grande era factible alojar más juegos. No obstante, su composición era la siguiente:

Flautado de 14 palmos
Octava abierta
Octava tapada (Tapadillo)
Quintas dobladas
Veintidosena duplicada
Trompetas Reales
Pajarillos

De ella hay que destacar, en primer lugar, la aparición del término Quinta para designar a la Docena, vocablo este muy raro en la organería española[30]; y en segundo lugar la duplicación de este registro y de la Veintidosena, lo que era bastante infrecuente en los órganos barrocos, no así en los renacentistas[31], además de la presencia de un juego de lengüetería interior, como es la Trompeta Real, muy extendida ya desde el siglo XVI. Por todo ello, constatamos que estamos en presencia de un instrumento que mantiene aún, pese a su fecha de construcción, características tímbricas y estructurales renacentistas.

Este órgano para Garachico se construyó en la propia localidad, a la que se desplazó Alejo Alberto para ello. Debía entregarlo en el plazo de 5 meses a partir de la firma del concierto y su precio ascendía a 8.000 reales, si nos atenemos a las cláusulas del contrato, en las que también figura el modo de pago, que en este caso no era por tercios: la mitad debía dársele durante los cinco meses en que estuviera trabajando en él y la otra mitad una vez acabado[32].

Pues bien, este interesante instrumento desapareció con la iglesia durante la famosa erupción volcánica de 1706, y la parroquia tardaría muchos años en proveerse de un nuevo órgano.

De la partitura a la música y a su poseedor

En un cuadernillo apaisado de 22 x 30'5 cms, y ocupando los folios 5r,5v,6r y 6v, se encuentra el "Fandango del Sgr.Scarlate" copiado por mano desconocida. Este manuscrito que perteneció al rico archivo musical del presbítero tinerfeño don Bernardo Valois y Bethencourt, hoy depositado por sus herederos, la familia Zárate Cólogan de La Orotava, en este Archivo Histórico Provincial, debió ser copiado entre 1780 y 1791 de otro manuscrito anterior, quizás traído a las islas por los violinistas Francisco Mariano Palomino y su hijo Pedro, que llegaron de Madrid en la década de los ochenta para incorporarse a la capilla de música de la catedral de Las Palmas. En otros manuscritos del mismo archivo se puede leer: *copiado de un manuscrito de los Palomino*, señalando así su camino de llegada. Y puesto que en el mismo cuaderno que contiene la obra de Scarlatti hay otras composiciones de músicos adscritos a la corte, como José Herrando o José de Nebra, esta suposición es bastante plausible.

De todo este rico archivo, la partitura que encierra un mayor valor musicológico –que no musical- es, sin duda, este célebre Fandango de Domenico Scarlatti, que se

[29] Jesús Ángel de la LAMA, *El órgano barroco español I. Naturaleza*, op.cit págs. 146-150.

[30] Jesús Ángel de la LAMA, *El órgano barroco español II. Registros (1ª parte)* op.cit, pág. 172.

[31] Ibídem, págs. 104 y 189.

[32] A este documento alude Alejandro CIORANESCU, en *Garachico*, Aula de Cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1977, pág. 25. También lo cita Carlos ACOSTA GARCÍA, *Apuntes Generales sobre la historia de Garachico*, Cabildo de Tenerife y Asociación Cultural "Amigos de Garachico" en Venezuela, Santa Cruz de Tenerife, 1994. pág. 97, quien toma los datos de Melchor de la TORRE CÁCERES, *Apuntes históricos de Garachico*, ms. inédito en poder de sus herederos. Asimismo, Carlos ACOSTA en "Breve resumen de la vida cultural de Garachico en el pasado", en *El Día*, 11-12-1994, reproduce un fragmento del contrato con Alejo Alberto, con varios errores y omisiones, quizás porque no consultó el documento original. Añade que el precio final del órgano fue de 13.972 reales y no de 8.000, dato que aparece reseñado en un legajo del siglo XVIII, donde se dan noticias de la compra del órgano de esa época. Quizás, fue este el precio final que alcanzó el órgano tras añadidos posteriores (¿otros registros?) que no se mencionaban en el contrato de mayo de 1668.

publica ahora en facsímil por primera vez, junto con la transcripción, que ya fuera editada por mí en 1984[33].

Resultaría prolijo contar el inmenso interés que despertó esta obra cuando la descubrimos en 1983 y se dió a conocer en el mundo musical, máxime cuando en 1985, Año mundial de la Música, se celebraba el III Centenario del nacimiento del músico napolitano, junto con el de J.S. Bach y G.F.Händel. Publicaciones, conferencias ilustradas al piano y entrevistas en muchos medios nacionales y extranjeros nos abrumaron en aquel entonces, mientras los más célebres clavecinistas se aprestaban a interpretarlo. Al final, la primicia discográfica la llevó a cabo la clavecinista española Genoveva Gálvez en un disco de vinilo de la casa Ensayo (ENY-D-2201), grabado en Oud Katholieke Kerk de Utrecht en octubre de 1984, y patrocinado por el Ministerio de Cultura y la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. A partir de entonces el nombre de Tenerife quedaba indisolublemente unido al catálogo y estudio de la obra del compositor napolitano.

¿Por qué esta pequeña partitura despertó tal interés entre músicos y musicólogos? Sencillamente porque sus páginas encerraban la confirmación de que Scarlatti durante su larga estancia en España (vivió aquí entre 1729 y 1757, fecha de su muerte), al servicio de la princesa y más tarde reina María Bárbara de Braganza, se había mostrado muy interesado por la música popular de nuestro país y de que no sólo imbricaba motivos y ritmos populares en sus sonatas, tratándolos de una forma estilizada, como habían demostrado ya varios expertos, sino que había hecho una partitura íntegra para clavicémbalo con el tema tan popular en aquellos momentos del fandango, aunque no la considerara tan importante como para incluirla en la colección regia de piezas para clave de doña Bárbara de Braganza[34], tal y como dijera entonces Malcolm Boyd[35].

Han transcurrido muchos años desde aquel descubrimiento, y han salido a la luz muchas sonatas scarlattianas inéditas, que se suman a las 555 publicadas por Kirkpatrick en su edición de 1972[36], llegando su número actualmente a cerca de 600[37], pero el Fandango en re menor aún permanece, en la amplitud de la obra para tecla del gran Domenico, como algo único y excepcional, de ahí su importancia.

Si descontamos un pequeño fandango que le hemos atribuido a José de Nebra –también del archivo de Valois– y que puede ser coetáneo, la obra de Scarlatti tiene el valor de ser el primer intento serio de llevar el fandango, que con guitarra y castañuelas interpretaba la gente del pueblo, a la música de cámara cortesana. Y entendiendo que para ello debía conferirle un cierto academicismo a la música, Scarlatti encierra los motivos dentro de la forma bipartita, forma en la que había desarrollado su pensamiento creador con mucha habilidad a través de sus numerosísimas sonatas, pero que para la retórica de un tema tan recurrente como éste, conformado por secuencias de tónica y dominante -con alguna inflexión a la subdominante- sobre un *basso ostinato*, se convierte en un molde incómodo y poco dúctil. Aún así la obra rezuma gracia y viveza desde que aparece el tema del fandango, tras una corta introducción de 5 compases, tema que va variando a través de diversos episodios, con fragmentos arpegiados, notas repetidas, escalas, semitrinos, etc, para finalizar la primera parte con escalas cromáticas descendentes y ascendentes, recursos todos con los que intenta captar la esencia de una música, muy alejada de la práctica habitual del medio cortesano en el que se desenvolvía su vida profesional. En la segunda parte de la obra introduce un corto fragmento en compás de 3/8 y en *Presto*, para volver al *tempo* inicial en 3/4 poco después y reexponer el tema inicial, con el que remata la composición en un acorde suspensivo de dominante, característica esta muy típica de los fandangos, aparte de la ausencia total de cadencias.

Pero es evidente que a Scarlatti se le escapan muchas cosas en esta obra, al no llegar a captar con precisión los

[33] *José Herrando, Domenico Scarlatti, Francisco Courcelle, José de Nebra y Agustino Massa. Obras inéditas para tecla*. Transcripción y estudio por Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1984, págs.27-32.

[34] Hay que tener en cuenta que no se conserva ningún manuscrito autógrafo de Scarlatti, pues el grueso de su inmensa producción clavecinística está contenida en dos colecciones destacadas: una llevada a cabo por orden de la reina María Bárbara entre los años 1752 y 1757, formada por trece volúmenes, a los que se sumaron dos más compilados en 1742 y 1749, con un total de 496 sonatas, y que se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia; y otra colección, realizada también entre 1752 y 1757, que cuenta con quince volúmenes y 463 sonatas, que se encuentra en la Biblioteca Palatina de Parma, situada en el Conservatorio Arrigo Boito. Esta colección encierra algunas sonatas que no figuran en los manuscritos venecianos, aunque la mayor parte, obviamente, están repetidas.

[35] Malcolm BOYD, "Nova Scarlattiana" en *The Musical Times*, CXXVI, oct.1985,págs.589-593. Este mismo autor en su libro sobre *Domenico Scarlatti-Master of music*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1986, dedica algunas páginas (191-194) a esta obra, aparte de incluirla en el catálogo de obras de reciente aparición, pág.272.

[36] Ralph KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti. Complete Keyboard Works*, New York and London, 1972.

[37] También en el archivo de don Bernardo Valois pudimos encontrar una sonata inédita que publicamos en el mismo cuaderno del Fandango, que hoy está también en este Archivo Histórico.

valores irregulares que a veces se intercalan en la melodía del baile o la ampulosidad de la copla, ni retratar del todo el espíritu de la música española, con su tono vehemente y sus sutilezas agógicas, lo que sí hará poco después su discípulo el Padre Antonio Soler en una partitura pletórica de hallazgos. Aún así, sigue siendo indudable que el Fandango de Scarlatti es el pionero de una serie que jalonaría la segunda mitad del siglo XVIII, con obras tan célebres como la ya citada del P. Soler, la del Quinteto de cuerda con guitarra en Re M (G 448) de Luigi Boccherini, la del ballet *Don Juan* de Gluck o la de *Las bodas de Fígaro* de Mozart.

Esta partitura scarlattiana, entre muchísimas más, debió formar parte de los repertorios habituales que se interpretaban en las "academias" o reuniones musicales que celebraba don Bernardo Valois y Bethencourt en su casa del Puerto de la Orotava, entre los años 1770 y 1791, fecha de su fallecimiento. Don Bernardo era hijo del Capitán de Caballería del Regimiento de Milicias de Tenerife, don Nicolás Bernardo Valois y Geraldin, de una rica y aristocrática familia irlandesa, y de doña Luisa Bethencourt y Castro, y había nacido en La Orotava el 21 de febrero de 1740. Las raíces irlandesas de don Bernardo y su conocimiento del inglés lo llevan a mantener un estrecho contacto con Inglaterra, máxime perteneciendo a una acaudalada familia de comerciantes. Suscrito a varias editoriales de música inglesas, recibió en el período anteriormente mencionado una gran cantidad de partituras de los compositores más relevantes de aquella centuria, entre los que se encontraba Händel, Paisiello, Scarlatti, Pleyel, Pellegrino, Piccini, Pugnani, Noferi, Nazzolini, Mosell, Schroeter, Kamel, Minoja, Gloesch, etc, etc. Y cuando no tenía oportunidad de conseguir la música impresa, la copiaba de otros impresos o manuscritos suministrados por sus amigos y conocidos, lo que se deduce fácilmente de las copias existentes, porque en muchas se cita la edición. Por tanto, los manuscritos inéditos que tenía en su poder eran muy escasos en relación al número de partituras que pudo recopilar. Aún así es muy interesante este archivo, porque nos permite conocer los gustos de este clérigo ilustrado y los de sus compañeros de "academia".

No podemos olvidar que la segunda mitad del siglo XVIII es la época en la que toma auge la música de cámara, que no sólo era practicada por músicos profesionales, cuando el mecenas podía permitirse el lujo de mantenerlos a su servicio, sino que también lo era por miembros de la realeza, de la nobleza o por personajes cultos, quienes aún dedicándose a otras profesiones tenían a gala el saber tocar instrumentos musicales de diversa índole, y así tenemos a los propios monarcas Fernando VI y María Bárbara de Braganza que sabían tañer el clave, a Carlos IV que tocaba el violín, o a su hermano don Gabriel que también tañía el clavicémbalo y el pianoforte. Don Bernardo Valois era un hombre de su tiempo y debió recibir una esmerada educación, en la que la música ocuparía un lugar privilegiado, pues entendía de varios instrumentos, al igual que otra serie de clérigos aficionados al arte de Orfeo, de los que aquel don Gaspar Méndez (+1613), mencionado en el punto primero de este trabajo, podría considerarse como un ejemplo temprano de los muchos que sin duda hubo. Sabemos, por ejemplo, que Valois tenía en su casa un organito de mesa que había sido traído de Hamburgo por su tío político, Juan Cólogan Blanco, para su residencia, y que a su muerte se lo compró a sus herederos, aunque nunca llegó a pagar su precio[38]. Pero también es posible que supiera tocar el clavicémbalo y el violín, al ser para estos instrumentos mucha de la literatura conservada en el archivo, además de la flauta travesera con la que se hizo retratar por un pintor hasta ahora anónimo.

Es bien cierto que este clérigo tuvo que haber sido un hombre excepcional en su tiempo por su curiosidad e inquietudes, pero no es menos cierto que sus herederos mantuvieron prendida la llama que él encendió, y conservaron con cariño todo este legado que ha llegado hasta nosotros. Gracias a uno y a otros, hoy podemos conocer y escuchar obras de los grandes músicos del siglo XVIII, que de no ser así, irremediablemente se hubieran perdido.

De los instrumentos a los documentos

Y de las fuentes escritas nos adentramos, siquiera brevemente, en las fuentes sonoras que se han conservado en la isla, como son los órganos, de los que mostramos aquí tres ejemplos significativos: el del siglo XVII-XVIII que posee el convento de monjas catalinas de La Laguna, el de Otto Dietrich Richborn de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava (1723) y el de la parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación de La Victoria (ca.1780).

[38] Agustín GUIMERÁ RAVINA, *Burguesía extranjera y comercio atlántico. La empresa comercial irlandesa en Canarias (1703-1771)*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias y C.S.I.C, Santa Cruz de Tenerife, 1985, pág. 49.

Los dos primeros han sido restaurados en 1989 y 1990 por el Cabildo Insular de Tenerife y por la Viceconsejería de Cultura y Deportes respectivamente, y el tercero tiene reparada y pintada la caja, y se está a la espera de abordar la restauración de su estructura sonora. Los tres son órganos germanos, una novedad en esta centuria, lo que hemos averiguado a través del estudio de todos sus elementos, especialmente de su registración. En los órganos de San Juan y de la Encarnación aún quedaban restos muy desvaídos de los nombres de los registros en alemán -no así en el del monasterio de Catalinas-, lo que nos ayudó en su identificación.

En este caso, el proceso de estudio era a la inversa. Contábamos con los objetos artísticos, que podíamos analizar y hasta diseccionar y había que buscar la documentación que confirmara su origen y todo aquello relativo a su construcción y a su adquisición. Cuando la hallamos, nos dimos cuenta de que esta era muy parca y de que tan sólo nos ofrecía datos sobre el precio de los instrumentos y su procedencia, del comitente, de la casa comercial que había gestionado los trámites de compra, de los barcos que los traían y hasta de sus capitanes, pero en ningún documento aparecía el nombre del organero germano ni las características de los instrumentos que se iban a adquirir. Las condiciones de compra de los órganos habían cambiado radicalmente al adentrarnos en el siglo XVIII.

En efecto, en las dos centurias anteriores la llegada esporádica de organeros peninsulares a la isla, quizás de paso para América, era la oportunidad esperada por mayordomos de parroquias y guardianes de conventos para encargar los instrumentos, aunque hubo organeros más estables, que tuvieron abierto su taller en La Laguna por un período largo de tiempo, como fue el caso de Alejo Alberto, citado en el documento nº 6. En estas centurias, los responsables de los templos firmaban con el organero, y ante escribano y testigos, un contrato formal, o concierto según la terminología de la época, en el cual se describía el instrumento a realizar, tal y como hemos visto en los documentos anteriores. Pero con el establecimiento en Tenerife de ciertas compañías comerciales gestionadas por familias irlandesas, el panorama cambió. Y no sólo porque muchos instrumentos vinieron del norte de Alemania –hemos contabilizado hasta 30 instrumentos de esta procedencia, de los que sólo la mitad se han conservado-, sino porque ya en ese siglo los contratos con los pocos organeros que aquí hubo dejaron de hacerse. Por tanto, ahora la documentación sobre estos instrumentos ya no se encuentra en el archivo de protocolos, sino que está dispersa en otros archivos. Sin embargo, y afortunadamente, los documentos sobre aquellos instrumentos llegados a través de la casa comercial de don Bernardo Valois Carew primero, y de su yerno Juan Cólogan y sus sucesores después, se conservan en este Archivo Histórico Provincial y están aún pendientes de catalogación[39].

Como ya hemos publicado dos trabajos sobre los órganos que están aquí fotografiados[40], los describiremos sucintamente y hablaremos también brevemente sobre su documentación, remitiendo al lector interesado a estos trabajos. Pero sí nos extenderemos un poco más en el órgano de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, porque con posterioridad a mi publicación han aparecido nuevos documentos, que es preciso dar a conocer.

Órgano del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna.

Se trata de un pequeño órgano positivo de coro, con una caja de diseño sobrio. Está rematada por una simple cornisa recta y en el frontis se disponen siete planibandas, donde se despliega toda la tubería de fachada, con tubos mudos en los castilletes superiores. Es, además, un órgano de armario, ya que la tubería queda oculta tras dos puertas decoradas con pinturas, que exhiben un conjunto de instrumentos musicales, que analizaremos en el punto siguiente, y cenefas con motivos florales. Las medidas de la caja están calculadas en pies hamburgueses (un pie hamburgués=28'5), pues posee 2' 20 mts. de altura, 0'75 mts. de profundidad y 1'20 mts. de ancho, es decir, 8 x 2'5 x 4 pies de Hamburgo aproximadamente.

El pequeño teclado tiene cuarenta y siete notas, tres octavas más una en el grave incompleta, a la que le falta el Do # 1 y el Re # 1. El borde de las teclas presenta un artístico dibujo recortado, pintado de rojo. Las teclas diatónicas son de madera de boj y tienen 10'5 cms. de longitud, mientras que las cromáticas, que son de madera con una chapa de ébano, miden 5 cms.

[39] Algunos documentos relativos a órganos nos fue facilitada por el Dr. Agustín Guimerá Ravina hace ya muchos años, cuando él realizaba su tesis doctoral sobre esta familia irlandesa. Cfr. su obra *Burguesía extranjera y comercio atlántico. La empresa comercial irlandesa en Canarias (1703-1771)*, op. cit.

[40] Rosario ÁLVAREZ, "Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII al XIX)" en *Revista de Musicología*, vol.IX, nº 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1986, págs. 453-500; y "Nuevos datos sobre los órganos del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna" en el *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, vol. XXXVI-XXXVII (1990-1992), La Laguna, 1993, págs. 107-126.

Tan sólo cuenta con cinco registros, cuyos nombres se le han añadido tras la restauración de 1989, pues carecía de etiquetas:

Gedackt (Bordón)	8	pies	(madera)
Flöte	4	"	(madera)
Prinzipal	2	"	(estaño)
Quinte	1 1/3	"	(plomo)
Sesquialtera (partida)	2 hileras		(plomo)

Tres de los tubos de fachada, que son de estaño, lucen un bello labrado en zig zag en sus caras anteriores, único en el patrimonio organístico de Canarias. La afinación de la tubería no es temperada, sino que corresponde a la tercera de las propuestas por Andreas Werkmeister (1645-1706), teórico, organista y compositor germano, que escribió algunos tratados sobre el órgano. En ella se dispone que las cuatro primeras quintas sean casi temperadas, mientras que las ocho restantes del sistema permanecen puras. Quiere esto decir, que en este instrumento no pueden interpretarse obras compuestas más allá de las primeras décadas del siglo XVIII, que es cuando el sistema temperado se impone definitivamente sobre los sistemas anteriores, componiendo los autores partituras pensadas ya para el nuevo sistema.

Este instrumento lo compró el convento de madres dominicas en 1754, por cuatrocientos pesos, a don Christiano Theophilo Ihlenfeld, que era consignatario en Santa Cruz por aquella época, según la documentación que se conserva en el cenobio[41]. Ahora bien, en ninguno de esos documentos que consultamos se hacía mención al organero ni a la fecha de construcción del instrumento, lo que nos hizo pensar mucho en aquel tiempo sobre estos puntos, por el hecho de que el análisis del órgano nos remitía a fechas muy anteriores a las de su compra. Tampoco era factible atribuirle la autoría del mismo a Rudoph Meyer, de quien aparecían algunas inscripciones tanto en el fuelle del órgano (*R.M. merit, 1724*), como en el secreto (*Anno 1725 habe ich Rudolff Meyer das gemacht*), hechas de forma descuidada a lápiz una y a tiza otra, y sin que hubiera elaborado una etiqueta como solían hacer otros organeros[42]. Esto nos llevó a pensar que Meyer lo que había hecho en realidad era reparar el instrumento ante un encargo tinerfeño, porque el órgano tiene un diseño de caja y un color, una mecánica y una factura de tubos que nos remiten a la primera mitad del siglo XVII, tal y como señalamos entonces al compararlo con otros instrumentos de esa época. Por tanto, la conclusión a la que llegamos fue que para atender el encargo de Tenerife se utilizó, por alguna razón que ignoramos, un órgano ya usado, pero reparado por Rudolph Meyer. Aún así entre esta presumible reparación, terminada en 1725, y la compra del instrumento por el convento en 1754 pasaron muchos años, durante los cuales el órgano debió tener otro dueño, posiblemente de Tenerife. Esto lo podría confirmar la frase que inserta la priora en uno de los documentos citados[43]:"*...por que se a encontrado ser de la satisfación de la persona que este convento mandó a que lo reconosiera...*". ¿Por qué habría de "reconocerse" un órgano que se suponía era nuevo, y que se había traído de Alemania por encargo? La explicación es bien sencilla: porque no lo era. Hay que tener en cuenta en este punto que no hemos encontrado en ningún otro documento sobre la llegada de órganos germanos a Tenerife esta referencia al hecho de "reconocer" el órgano, es decir, de examinarlo para cerrar el trato de su compra. Los compradores corrían con todos los riesgos cuando hacían el encargo al comerciante, incluso a veces tenían que pagar por adelantado su importe, porque los instrumentos no se devolvían. Por tanto, el instrumento de Meyer, debía estar ya en Tenerife desde fines de la década de los veinte, quizás en alguna casa particular.

Órgano de 1723 de la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava.

Si del organito anterior aún nos quedan algunas cuestiones por aclarar en lo relativo a su cronología y a su autoría, esto no sucede con el instrumento de La Orotava, porque todo está perfectamente despejado gracias a la etiqueta que, con buena letra y a tinta, figura dentro del secreto y que dice así:

[41] Archivo del Convento de Santa Catalina de La Laguna,"Libro de noticias de quentas y negocios del convento de Nr. Señora Santa Cathalina de Sena de esta ciudad año 1744", fols. 20 y 20 v ; "Libro de Arca que se iso este año de 1704 siendo priora la M.R.M. sor Angela de Santa Rosa", s/f; "Legajo de licencias para sacar dinero del arca, 1746-1806", s/f; y "Libro de consultas de este Convento de Sta. Cathalina de Sena...,1738", fol.68. Cfr. todo ello en Rosario ÁLVAREZ. "Nuevos datos sobre los órganos del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna", op. cit. págs.116-122.

[42] Rudolph Meyer fue oficial del taller del famoso organero Arp Schnitger entre 1694 y 1700. Se establecido por su cuenta en Hamburgo, donde había adquirido la ciudadanía en 1701, y a partir de entonces realizó importantes reparaciones en órganos de la región. Se tenían noticias de su actividad hasta 1713, fecha que después del hallazgo de su intervención en el órgano lagunero se amplía hasta el año 1725. Cfr. Gustav FOCK, *Arp Schnitger und seine Schule,* Kassel, Bärenreiter Verlag, 1974, pág. 280.

[43] Archivo del convento de Santa Catalina de La Laguna, "Legajo de licencias para sacar dinero del arca (1746-1806)", s/f.

Otto Diederich Reichborn
Orgelmachger: In Hamburg
Neu gemacht. Anno 1723.

Otto Dietrich Richborn (1674-1729) fue un excelente organero de Hamburgo, que heredó de su padre, Joachim Richborn, el oficio. Sin embargo, su formación la realizó entre 1697 y 1700 con el gran constructor Arp Schnitger (1648-1719), porque su padre había muerto en 1684. A partir de 1700 trabajó por su cuenta tanto en diversas reparaciones como en órganos nuevos en el norte de Alemania. Entre estos últimos se ha podido documentar tan sólo el de la iglesia de San Pablo de Hamburgo, que fue destruido en la Segunda Guerra Mundial y que mantenía el estilo de los instrumentos de Schnitger[44], y se sabe de la existencia de otro instrumento suyo que fue enviado a Brasil[45]. Debido a este escaso conocimiento de sus obras, desaparecidas muchas durante la gran guerra, el órgano de Tenerife adquiere una gran relevancia.

La caja del instrumento es muy bella y ha sido concebida con un diseño similar al de los grandes órganos de iglesia de Arp Schnitger. Posee una fachada de cinco cuerpos en la que destacan tres torreones semicirculares, cuyas bases y cornisas son poligonales y están muy moldurados. La decoración de la fachada es muy rica. Está formada por cresterías caladas que coronan los tres torreones, molduras laterales igualmente talladas y caladas, así como celosías de igual configuración en los huecos sobre los tubos y en sus pies, tanto en torreones como en planibandas. En todos estos elementos aparece siempre el mismo motivo ornamental: estilizadas hojas de acanto que se enroscan en curvas y contracurvas.
Esta caja, cuyo color original es el amarillo ocre con los elementos ornamentales en blanco, está construida en buena madera de pino alemán y mide 2'10 metros de altura, 1'84 mts. de ancho en la parte superior, que es la que contiene la tubería, y 1'36 mts. en el pedestal. El fondo de la caja mide tan sólo 0'75 mts. El pedestal de 0'91 mts. de alto se abre en dos aletas por debajo del secreto.

Toda la tubería de fachada perteneciente al Principal de 4 pies está dispuesta en siete campos: tres torreones y dos planibandas intermedias de dos pisos. Los torreones tienen siete tubos y los cuatro castilletes planos nueve tubos cada uno, pero los de los dos pisos superiores son mudos. Tanto éstos como los cantantes tienen labios sobrepuestos en forma de escudo y sus bocas dibujan una V en cada campo.

En la parte posterior de la caja y debajo del secreto se abre la ventana del teclado. Este está realizado en buena madera de roble y tiene 47 notas (Do 1-do 5), y carece del Do # y el Re # de la primera octava, particularidad que ya hemos visto en el órgano de las Catalinas de La Laguna. Las teclas naturales, que miden 11'5 cms. de largo, llevan uñas de madera de boj y exhiben un dibujo de cuatro líneas paralelas en la frontera con las cromáticas. Sus frontis poseen una bonita y curiosa decoración con la cabeza y las alas de angelitos, grabados minuciosamente en trozos de cuero oscuro. Las teclas cromáticas van chapeadas de ébano y miden 7 cms. de largo.

La composición del órgano de Richborn es la siguiente:

Prinzipal (39 en la fachada)	4	*fus* (pies)
Gedackt	8	" (madera)
Quinte	3	"
Flöte	4	"
Oktave	2	"
Sesquialtera	2	*fach*
Mixtur	3	"
Dulzian (lengüeta)	8	*fus*

La calidad de esta tubería es excelente y el número y variedad de registros permite un mayor juego de timbres que el órgano reseñado de La Laguna, pero al carecer de registros partidos como en éste las posibilidades de contraste en una misma pieza son menores. Es su único inconveniente. La afinación es ya temperada.

Tal y como hemos visto, la autoría de este instrumento está perfectamente clara, pero averiguar su procedencia ha sido casual, pues en el archivo de la parroquia de San Juan no existe ningún documento sobre él. Lo único que era evidente es que había llegado aquí procedente de algún convento tras la desamortización, ya que no fue reseñado en los libros parroquiales hasta el inventario de 1896. En un principio pensamos que se trataba del órgano del convento de San José de clarisas de la propia Villa, que también llegó a este templo, donde aún se conserva, y así lo dijimos en la publicación de 1986[46], pero recientemente ha aparecido un documento en el Archivo Diocesano que confirma su procedencia. Se trata del órgano que tuvieron en su monasterio las monjas catalinas del Puerto de la Cruz, tal y como lo explicita en una carta del 8 de agosto de 1842 el primer director del Hospital de la

[44] Gustav FOCK, op. cit. pág.76.
[45] Información oral del Dr.Helmut Perl.

[46] Rosario ÁLVAREZ, "Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII al XIX), op. cit, pág.473.

Trinidad de La Orotava, don José Calzadilla, quien se dirige al obispo solicitándole este instrumento, que se hallaba ya entonces en la iglesia de San Juan de la misma localidad, aunque no se utilizaba[47]. El obispo accedió al traslado provisional del instrumento y éste debió producirse, ya que el órgano no se incluyó en el inventario de 1866 de la citada parroquia del Farrobo. Sin embargo, antes de finalizar el siglo, el órgano había sido devuelto a esta iglesia, tal y como hemos visto.

Del instrumento del Convento de Ntra. Sra. de las Nieves, San Juan Bautista y Sto. Tomás de Aquino de monjas dominicas del Puerto de la Cruz, llamadas popularmente "catalinas", tenemos una abundante documentación, en parte publicada, ya que según nuestras noticias fue el primer órgano de Hamburgo que llegó a la isla. En efecto, tras el incendio del cenobio que se produjo en 1718, las monjas le pidieron a don Bernardo Valois Carew que ayudara en su reconstrucción y que les consiguiera un nuevo instrumento. Es entonces, posiblemente ante la carencia de organeros en las islas, cuando este comerciante, que había vivido en Ostende y había viajado por el norte de Europa, se plantea traer un órgano de las tierras bajas del norte de Alemania, algo que no le resultó fácil, pues hubo diversas dificultades para ello, que de vez en cuando afloran en la documentación.

La primera noticia sobre este encargo aparece el 22 de junio de 1722 en el libro de 'Cuentas del Norte' del citado comerciante, en el que se especifica el abono de 107 libras flamencas al comerciante John Emerson por el costo de un órgano destinado a dicho monasterio. En este documento no se menciona en qué lugar se iba a comprar el instrumento, pero en una carta fechada dos años más tarde, concretamente el 25 de marzo de 1724, Valois le da instrucciones a Tomás Prendergast, que va a desplazarse en aquellos días a Hamburgo, para que apremie a Emerson a enviar el instrumento solicitado[48]. A juzgar por el texto de una escritura de obligación, que realizan las propias monjas dominicas del citado convento portuense el 13 de octubre de ese mismo año[49], el órgano debió llegar a los pocos meses, puesto que allí se habla de que ya se encontraba en el Puerto de La Orotava.

Ahora bien, aunque también las monjas quieren dejar constancia en la citada escritura de obligación de la generosidad de don Bernardo Valois hacia el monasterio, encargando y trayendo el órgano que tan necesario era para el culto, lo cierto es que el instrumento no fue concebido como una donación, ya que la propiedad se la reservó para él y sus descendientes, al haber asumido todos los gastos, que ascendieron a 11.500 reales. En efecto, el órgano estuvo en el convento hasta la desamortización del mismo y nunca se perdió la conciencia de que la propiedad la detentaba la familia Valois. Así, en el inventario de 1836[50] se reseña entre los muebles del coro alto de la iglesia *un órgano que la priora expresó ser propiedad de la casa Valois* y el 9 de mayo de 1838, poco después del cierre definitivo del convento (tuvo lugar el 29 de marzo de ese año), y estando aún en el coro alto, el obispo le encarga al ya mencionado don José Calzadilla tomar declaración a varios testigos para saber si el instrumento, junto con otras piezas de la iglesia (el altar de Sta. Catalina y la pila de mármol), era propiedad de don Tomás Fidel Cólogan, descendiente de don Bernardo Valois. Los cinco testigos consultados declaran que las tres piezas, incluido el órgano, habían sido donadas por dicho comerciante, debido a su piedad, hecho que se había trasmitido por tradición oral, incluso por boca de las propias monjas, quienes *bien las han considerado siempre como propias de los descendientes de Balois*. Además, todos ellos declaran que en ningún momento la familia Valois-Cólogan había renunciado a la propiedad de las citadas piezas[51]. Lo que nadie sabía después de un siglo era que el órgano no había sido una donación, sino que había sido ofrecido como pago de la dote de una hija suya y de otras monjas, tal y como se recoge en la anteriormente mencionada escritura de obligación del 13 de octubre de 1724[52].

A la vista de todo ello, parece evidente que el obispo Folguera llegó a un acuerdo con los miembros de la familia Cólogan sobre este asunto y el órgano fue destinado a la parroquia de San Juan Bautista del Farrobo donde estaba en 1842, aunque no hubiera organista para tocarlo.

[47] Archivo Diocesano de Tenerife. *Legajos de la desamortización*. Agradezco mucho a la Dra. Margarita Rodríguez el haberme facilitado la referencia de este documento.

[48] A.H.P.S.C.T. Archivo Zárate-Cólogan, papeles por clasificar. Los documentos referentes a esta compra los publicamos en Rosario ÁLVAREZ, "Antiguos organos alemanes en Tenerife (siglos XVII al XIX)", op. cit, págs.456 y 457.

[49] A.H.P.S.C.T. Protocolo notarial nº 3.816, escribanía de Baltasar Bandama de Lessana, fols. 215 v. al 218. Un extracto del mismo aparece en Ibídem, pág. 496.

[50] Archivo Diocesano de Tenerife. Leg. 89, doc. ordenados por fechas:1836.

[51] Archivo Diocesano de Tenerife, Sección conventos, 20-11. Legajo de 1838 que contiene el mandato del obispo Luis Folguera y las declaraciones de todos los testigos del 12 de julio de 1838, junto con el informe de don José Calzadilla. 8 fols.

[52] A.H.P.S.C.T. Protocolo notarial 3.816, ya citado.

Órgano de la parroquia de la Encarnación de La Victoria de Acentejo

Es otro de los instrumentos germanos que llegan a Tenerife desde Hamburgo, pero ya en las últimas décadas del siglo. Las características del secreto, del teclado y de la tubería así lo confirman, aparte de que aún quedan algunos restos de las etiquetas con los nombres de los registros en esa lengua.

El mueble de este instrumento nos decepcionó en un principio, porque es meramente funcional y en él se minimiza cualquier proyección estética. Aunque la sobriedad y sencillez de sus líneas, rectas todas ellas, apuntarían hacia lo neoclásico, la ausencia de fachada donde se despliegue la tubería, de ricas molduras y de otros elementos decorativos nos indican que está concebida sin ningún tipo de estilo. Tan sólo posee dos simples molduras para señalar la situación del secreto y puertas entrepañadas. Pero lo que ignorábamos cuando realizamos su estudio hace ya muchos años[53], es que bajo la capa de pintura sintética en tono marrón oscuro, con filetes dorados, que exhibía el órgano, había toda una decoración pictórica que animaba su aspecto. Ahora, tras la recuperación de su color original en tonos azul pastel con adornos de ramitos de flores, hemos creído oportuno mostrarlo en esta carpeta, aunque aún no se haya restaurado su parte sonora.

La caja, que es de pino, está rematada por una cornisa muy sencilla. Mide 2'55 mts. de alto, 1'49 de ancho y 80 cms. de fondo, es decir, 9 x 5 x 3 pies hamburgueses aproximadamente. Es un órgano de armario en el que, como ya hemos apuntado, no existe tubería de fachada, sino que en él los caños, plantados todos sobre el secreto en orden cromático, quedan ocultos por dos puertas entrepañadas, que deben ser abiertas a la hora de tocar el instrumento para que el sonido pueda proyectarse. Tanto estas dos puertas frontales como la del lateral derecho están decoradas con angelitos tañendo instrumentos musicales. Antonio Ruiz Álvarez piensa que estas pinturas están hechas en la isla en torno a 1800[54], pero nosotros creemos que son pinturas alemanas, pues existen muchos ejemplos en aquellas tierras de órganos de este tipo con una decoración similar.

El pedestal de 1'36 mts., que se yergue sobre unas patas, contiene la ventana del teclado, enmarcada por una simple cornisa y protegida por un panel inclinado en el que destaca un sencillo atril pintado de azul, también al óleo. En él y sobre una cartela amarilla figura un versículo del salmo 150: *Laudate eum in chordis & organo.* El teclado, que es de balcón, tiene 51 notas (Do 1-re 5) y sus teclas carecen de adornos.

A través de las etiquetas que quedan y de la observación del secreto, se puede determinar su composición:

Flöte	*4 fus* (pies)	*Gedack*	*8 fus*
Nasat-Quint	*3 fus*	*Octav*	*2 fus*
Mixtur	*2 fach*	*Mixtur*	*discant*
x		*Trompete*	*8 fus discant*

Como se puede comprobar el número de juegos es de cinco y medio, pues uno de los tiradores está anulado. Los tubos están colocados sobre el secreto de graves a agudos, es decir, en la forma tradicional hispana, que no era la usual en Alemania, pero que debido a las peculiaridades de este instrumento, que carece de fachada, se ha utilizado aquí. El registro de *Mixtur* tiene la corredera dividida en dos mitades, que son accionadas por tiradores diferentes y opuestos. La división se realiza entre el si 2 y el do 3.

Si sobre los dos instrumentos anteriores existe una abundante documentación, sobre este pequeño organito los datos hallados son mínimos. En los libros de fábrica de la parroquia no existe ninguna noticia sobre él, quizás porque fue donado por el presbítero Ángel Martín del Castillo, según nos dice el ya citado Ruiz Álvarez[55]. Pero en lo que se equivocó este investigador fue en la fecha de llegada, que según él, fue la de 1794. Sin embargo, hemos encontrado un documento de 1783, que habla de la ubicación del "órgano nuevo" y del pleito que se desató por ello entre el beneficiado don Jacinto de Guzmán Espinosa y el subteniente don Juan Calzadilla y Grimaldi, patrono de la capilla de San Matías, delante de la cual se había colocado el instrumento, impidiéndole a éste y a su familia ver el altar[56]. Por tanto, la llegada del instrumento se produjo en esta última fecha.

De la imagen a los instrumentos y a la idea

No queremos cerrar este breve estudio sobre las fuentes para la historia de la música en Tenerife, sin dedicar nuestra atención a las fuentes iconográficas, que aunque escasas también se encuentran en nuestra isla. Hay que

[53] Rosario ÁLVAREZ, "Antiguos órganos alemanes en Tenerife...op. cit. págs. 489-492.

[54] Antonio RUIZ ÁLVAREZ, "La iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Victoria de Acentejo" en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 31-7-1948.

[55] Ibídem.

[56] Archivo Diocesano de Tenerife. Caja 29 de Varios sin clasificar.

tener en cuenta que las imágenes son insustituibles para conocer no sólo el instrumentario en uso en cada época, sus peculiares técnicas de ejecución, el entorno social que rodeaba al compositor y al intérprete, la danza, las fiestas, los cortejos y procesiones e incluso algunas partituras -asimismo objeto de atención por parte de los pintores-, sino que también nos ayudan a conocer lo que pensaban sobre la música los artistas plásticos, los comitentes y la sociedad receptora de esas obras de arte. Por lo tanto, la iconografía musical permite ver qué papel jugó la música en la vida artística, intelectual, religiosa y civil de una sociedad determinada, al aportar unos datos visuales insustituibles, que las fuentes documentales o los propios instrumentos conservados no pueden proporcionarnos, aunque sí complementen la información. Las imágenes que aquí vamos a mostrar son muy pocas, pero sirven para ilustrar una parcela que también hay que tener en cuenta para conocer la historia.

Puertas del órgano del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna

Las cajas de los grandes órganos siempre se prestaron a ser decoradas con tallas y pinturas de angelitos tocando instrumentos musicales, tema recurrente de tallistas y pintores decoradores del Barroco. Pero, lamentablemente en Canarias, al no tener órganos de grandes dimensiones –nunca los hubo- este tipo de recurso ornamental apenas existió. Tan sólo se encuentra esta iconografía musical en dos de los tres instrumentos estudiados aquí: el del convento de dominicas de La Laguna y el de La Victoria, que por su singularidad queremos mostrar.

El órgano del monasterio lagunero, como ya antes aludimos, posee unas puertas en su fachada que ocultan la tubería, cuyas paneles internos exhiben unas pinturas tenebristas con instrumentos musicales en tonos dorados sobre un fondo oscuro, realizados con una perspectiva arcaizante, que tanto en estética como en contenido apuntan sin lugar a dudas a las primeras décadas del seiscientos. En el panel izquierdo figura un laúd de 5 cuerdas con un clavijero erróneo (las clavijas se insertan en él por el frente y no por los costados como en el instrumento real) y dos trompetas, una de ellas con un tubo ondulado, sin duda fantaseado. Los instrumentos del panel derecho, en cambio, se atienen más a los modelos reales. En él aparece un arpa de 20 cuerdas, con una voluminosa caja de resonancia, una trompeta doblada en S, una chirimía, una guitarra de 5 cuerdas y una vihuela de arco con escotaduras muy marcadas en C y sólo 3 cuerdas (solían tener cuatro). Todos ellos son característicos de los siglos XV (la trompeta en S y la vihuela de arco), del siglo XVI (el laúd, la chirimía y la guitarra), mientras que el arpa por su voluminosa caja puede ser ya del siglo XVII. Esto quiere decir que el pintor utilizó distintas fuentes para reproducirlos, copiando de aquí y de allá. Independientemente de la calidad de los dibujos, que son muy mediocres, lo que está claro es que la pretensión del pintor fue animar estos paneles con instrumentos que sugirieran la música que el órgano podía ofrecer con sus variados timbres.

En la iconografía de los siglos XVI y XVII se puso de moda entre los pintores hacer estudios sobre instrumentos musicales solos, es decir, sin que aparecieran sus intérpretes, instrumentos que reposaban en mesas o en el suelo, mostrando así la habilidad del artista en el estudio de la perspectiva, por ejemplo. Y, de esta manera, aparecen estos objetos no sólo en escenas auténticamente musicales, sino también en múltiples Vanitas, Naturalezas muertas o representaciones simbólicas del oído. Podemos citar el cuadro de "Los embajadores" de Hans Holbein, la "Vanitas" de Pieter Claesz, la "Naturaleza muerta" de C. Monari, y sobre todo las varias pinturas que sobre "El Oído" realizara Jan Brueghel de Velours. Por tanto, esta temática es propia de un período determinado situado a caballo entre los siglos XVI y XVII, que luego desapareció. Quiere esto decir que las pinturas con instrumentos de las puertas del órgano de las Catalinas se pueden adscribir a esta época, concretamente a la primera mitad del siglo XVII, tal y como ya dijimos en nuestros anteriores trabajos[57], cuando utilizamos este argumento, entre otros, para establecer la posible cronología del órgano. Pero lo que está claro es que ellas nada tienen que aportar a la historia de la música tinerfeña, porque no fueron hechas aquí, al venir las cajas de los órganos ya decoradas.

Puertas del órgano de la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de la Victoria de Acentejo

Si en el órgano anterior algunos de los instrumentos de su decoración no pertenecían a la época en que vivió el pintor, en el caso de este organito de La Victoria, sí que son perfectamente coetáneos. Tanto las dos puertas frontales que ocultan la tubería interior –ya comentamos que no tenía fachada-, como la del lateral derecho presentan en su interior unas pinturas con angelitos de caras son-

[57] Rosario ÁLVAREZ, "Antiguos órganos alemanes en Tenerife (siglos XVII al XIX)" op. cit. pág. 471; y "Nuevos datos sobre los órganos del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna", op. cit. pág. 112.

rosadas y risueñas, muy al gusto rococó, que cantan y tocan instrumentos musicales. Estas puertas deben permanecer abiertas mientras se toca el órgano, para que el sonido pueda expandirse, lo que permite que los fieles las puedan contemplar. Cada una de las puertas del frontis tiene un par de estos seres celestes, combinando el cantor con su partitura y el instrumentista, mientras que en la lateral, que es más estrecha se suprime al cantor. Las partituras de ambos cantores son ficticias y en ellas se lee el texto latino del *Sanctus*, compartido entre ambos papeles: una empieza con el citado texto y la otra sigue con el *Pleni sunt*. Los instrumentos aquí representados son un violín, una flauta travesera y una trompa natural, y nos llama la atención que sean precisamente aquellos que formaban parte de los conjuntos que intervenían en la música religiosa de las capillas, en torno a la mitad del siglo XVIII. Si el órgano se construyó en torno a 1780, quiere decir que el pintor conocía bien el tipo de instrumentación característico de la música litúrgica del período tardobarroco y clásico.

Por otro lado, las pequeñas incongruencias que encontramos en la situación y forma de los oídos del violín, los agujeros de la flauta y la curvatura del tubo de la trompa (ver láminas de la portada) son producto de un tipo de trabajo en el que no se copiaba del natural sino de grabados o dibujos, y a veces se apelaba a la memoria. Al fin y al cabo los instrumentos no iban a sonar, y el objetivo era transmitir la idea de la música celestial, que a nivel terrenal tendría que emular el pobre organista de parroquia.

Si estas pinturas fueron hechas en Tenerife, como opina Ruiz Álvarez[58] o bien ya venían con el instrumento es algo que no podemos precisar, pero sí pensamos que aquí no existía la costumbre de tal decoración, a juzgar por los órganos de Antonio Corchado que han sobrevivido y que son coetáneos de este instrumento, mientras que en Alemania esto era muy común en los positivos de uso doméstico o de coro, tal y como se puede comprobar en muchos de los conservados en ese país.

Bajorrelieve de Santa Cecilia. Iglesia de la Encarnación de Hermigua (La Gomera).

Se trata de un fragmento de un retablo de tipo popular, realizado en La Gomera en madera policromada, que perteneció a la iglesia de Hermigua, y del que, una vez desarmado, se conservan algunas piezas en este recinto[59]. Concretamente el de Santa Cecilia se encuentra en el baptisterio. En él se muestra a la santa de perfil, con el pelo suelto, corona y un amplio manto, cuyos pliegues ampulosos ocultan el asiento. Está tocando un órgano positivo de características barrocas, del que se muestra tanto la tubería de fachada pintada de dorado, con un Flautado de 6 1/2 palmos (sus tubos tienen las bocas y labios perfilados), como la decoración tallada que bordea el teclado de balcón y la parte anterior del pedestal.

A la vista de este bajorrelieve, pienso que este instrumento es una copia de un auténtico órgano, posiblemente el que tenía la propia iglesia de Hermigua en el siglo XVIII, cronología dada al retablo por el Dr. Alberto Darias. Me parece muy curiosa esta imagen del órgano, porque siempre que Santa Cecilia aparece tocando un instrumento similar, el pintor suele mostrarnos un pequeño órgano portátil -como los medievales- idealizado, o un órgano positivo de tamaño pequeño, como el que pintara Leonello Spada para esta santa, hoy en el Museo del Prado, pero nunca nos hemos encontrado con un órgano de iglesia en esta iconografía. De ahí que pensemos que este artista popular copió lo que tenía más a mano, que era el órgano de la parroquia para la que trabajaba.

La iconografía de esta santa no es muy frecuente en Canarias, a pesar de estar muy extendida por toda España y América. Ahora bien, la razón de que sea la patrona de la Música no estriba en que ella fuera una experta en el canto o en la ejecución de instrumentos, ni siquiera en que amara la Música, si nos guiamos por su leyenda, sino que todo ello proviene de un error, de una falsa interpretación del texto de la antífona que se cantaba en su festividad. Y de este modo la frase "cantantibus organis" de la antífona, que había sido extraída de su *Passio*, donde se narraba su vida[60] condujo a la creencia de que cantaba al son de instrumentos musicales, confundiéndose la mayoría de las veces el término latino "organis", referido a cualquier instrumento musical, con el auténtico órgano. Por eso en su iconografía suele aparecer casi siempre este último aerófono.

Fragmentos del Cuadro de Ánimas de la iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos.

Terminamos este paseo iconográfico con una pintura de temática religiosa donde aparecen ángeles tañendo instrumentos musicales. El autor del cuadro es José Tomás Pablo, que nació y vivió en el Puerto de la Cruz,

[58] Antonio RUIZ ÁLVAREZ, op. cit.

[59] Alberto DARIAS PRINCIPE, *La Gomera, espacio, tiempo y forma*, Compañía mercantil hispano-noruega, Ferry Gomera, S. A. 1992, pág.251.

[60] *Cantantibus organis, Caecilia in corde suo soli Domino decantabat, dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum*, esto es, mientras era conducida a desposarse en la casa de su novio Valerio, y mientras se cantaba al son de instrumentos musicales, es únicamente a Dios a quien invocaba en su corazón para pedirle la gracia de conservar su corazón y su cuerpo sin mácula. Cfr. Louis REAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos* A-F. Tomo II, vol. 3, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, págs. 292-293.

donde murió en 1778. Esta pintura la realizó entre 1750 y 1752, y es una de sus mejores obras por su magnífico colorido y composición[61].

Desde el punto de vista de la iconografía musical, hay que señalar que Tomás ha seguido una larga tradición, que comenzara ya en la plena Edad Media, de simbolizar la música y liturgia celestiales por medio de cantores e instrumentistas. Fueron, sin duda, los pintores mozárabes que ilustraron los manuscritos más antiguos de los Beatos, los primeros en mostrar en algunas de las teofanías a los elegidos con instrumentos musicales, tal y como expresaba el texto apocalíptico. Después, en la baja Edad Media, una corte de ángeles músicos pobló numerosas composiciones, de temática mariana la mayoría. Y si este gusto del arte por mostrar músicos celestes se atemperó durante el Renacimiento, no es menos cierto que al implantarse el Barroco, la música celestial representada por cantores e instrumentistas resurgió con gran pujanza, permitiéndonos a los musicólogos estudiar el instrumentario en uso en cada período y en cada región.

Y es esto lo que sucede en esta pintura tinerfeña con las Ánimas del Purgatorio, que ocupan el registro inferior, desde donde vislumbran la gloria que les espera junto a la Trinidad, la Virgen y los Santos, además de contar con las delicias de la música. Es así que en la franja del cielo, y a ambos lados del arcángel San Miguel, se ven dos grupos de ángeles músicos sobre nubes, que sin duda cantan las alabanzas al Altísimo, música con la que también se llenan de gozo las almas de los elegidos, idea principal que nos quiere transmitir el pintor. Hay aquí una dulcificación del tema musical con respecto a lo que ocurría en la iconografía sobre el Juicio Final. En ella son siempre ángeles trompeteros los que, a medio camino entre el cielo y la tierra, llaman a los muertos al juicio divino con el sonido aterrador de sus intrumentos heráldicos, que simboliza la voz de Dios. En los cuadros de las Ánimas del Purgatorio, se está en un estadio temporal más avanzado. Todos los hombres que allí se encuentran se han salvado: unos están en la gloria y los otros esperan entrar en ella tras purificarse de sus pecados en aquel lugar escatológico. Es por ello que aquí ya interviene la música celestial.

De esta manera, y en la parte de la izquierda Tomás presenta a tres ángeles con un violín, un violoncello y un tercero cantando con su partitura, y en la de la derecha incluye el mismo número de músicos, uno de ellos también cantor, y los otros dos con un cistro español y una chirimía. Exceptuando la chirimía, que parece ya obsoleta para la época, pues en aquellos momentos su descendiente el oboe ya se había impuesto, los tres restantes instrumentos eran rigurosamente de la época del pintor, y propios de la música de cámara, íntima y recoleta.

Lo primero que hay que resaltar sobre estos grupos es que los instrumentos están dibujados con un gran detallismo, mostrándonos todos sus elementos. Y hasta las partituras parecen reales, auque no se puedan identificar. Los cordófonos de arco son muy realistas, sobre todo el violoncello, que es magnífico, con la forma perfecta de su caja, sus escotaduras y eclisas, sus filetes en los bordes de ésta, el cordal, el puente, los oídos en f, el diapasón de ébano sobre el mango, el clavijero en voluta con sus cuatro clavijas, correspondientes a sus cuatro cuerdas, y el arco que es un dechado de perfección, donde se muestran todos sus elementos, con la punta, el talón y hasta el tornillo de tensión de las cerdas. Asimismo es realista la forma de tocarlos, que en ambos cordófonos ha sido captada con gran precisión, tanto en lo que concierne a la postura de la mano derecha al coger el arco, como en la de la izquierda que pisa las cuerdas. Pero, aparte de la maestría con la que están representados estos instrumentos de arco, esta pintura de Tomás tiene el interés de incluir una de las escasísimas imágenes que hemos podido encontrar en el Barroco de un cistro español, llamado también cítara, aquel cordófono pulsado que dejara a su muerte el presbítero Gaspar Méndez, según vimos en el documento nº 2. Pues bien, aquí se muestra con su caja de pera achatada y su fondo plano, sus estrechos hombros partidos, como en el instrumento medieval del que derivó, sus eclisas disminuyendo de ancho hacia el final de la caja, su varilla-cordal, su oído circular en el centro de la tapa armónica, sus cuatro órdenes de cuerdas, su mango largo con trastes, rematado por un clavijero de pala inclinado hacia atrás y con clavijas frontales, elementos estos últimos muy diferentes a los del cistro europeo, que lo tenía curvado hacia atras, en canal y con clavijas laterales. Naturalmente, todo este minuciosos detallismo no puede ser fruto sino de una contemplación directa y de un conocimiento de la práctica instrumental, lo que nos lleva a afirmar que el pintor debía estar relacionado con músicos, a los que pudo observar en plena ejecución.

La imagen del cistro cierra, pues, este recorrido a través de la historia y nos demuestra que sólo el estudio combinado de diferentes fuentes nos pueden conducir a un mejor conocimiento de lo que fue nuestro pasado musical.

[61] Margarita RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Las Palmas de Gran Canaria, ed. del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, págs. 480-482; y Carmen FRAGA GONZÁLEZ, "La pintura antes de 1900. Desarrollo histórico" en *Arte en Canarias [siglos XV-XIX] Una mirada retrospectiva*, Islas Canarias, 2001, págs.216-218.

José Tomás Pablo: *Ánimas del Purgatorio* (detalle). Óleo sobre lienzo, 1750-1752.
Iglesia de San Marcos. Icod de los Vinos, Tenerife.
Ángeles con violoncello, violín y partitura.

Láminas y transcripciones

Signos empleados en las transcripciones[1]

- Cambio de renglón: /. Cambio de página: //
- Usamos el apóstrofo para indicar la elisión de una vocal. Por ejemplo d'esta.
- Cuando se han separado párrafos que en los documentos aparecen seguidos se indica poniendo al final del párrafo =. El texto suele ir a renglón tendido, para evitar falsificaciones, por economía o simplemente por costumbre. Hemos hecho una separación de párrafos para hacer mas inteligible el texto, intentando siempre respetar los aspectos diplomáticos del mismo.
- Las palabras o letras agregadas al texto se ponen entre corchetes, bien porque siempre faltaron en el original (en este caso solo se añade lo mínimo imprescindible para entender el sentido del texto) o bien porque el papel se ha deteriorado y falta alguna letra o palabra.
- Las palabras interlineadas o adiciones al texto se ponen entre líneas oblicuas convergentes \ ... /.
- Las letras o palabras que sobran el el texto por repetición de quien las escribió se transcriben entre ángulos <...>.
- Las tachaduras, correcciones y anomalías se indican en nota.
- Los paréntesis se usan para indicar los signos gráficos no textuales o disposición del texto en un lugar no usual.
- La existencia de rúbricas, solas o acompañando al nombre se indica por las notas de (rúbrica) y (rubricado) en el segundo.

El uso de las letras.

- Se transcriben las consonantes dobles en todo lugar, incluso a principio de palabra.
- En el caso de los distintos tipos de i se transcribe por i siempre, independientemente de si es una i baja.
- Se respetan las mayúsculas y minúsculas, si bien para hacer llegar el texto a un público lo mas amplio posible hemos incorporado en la transcripción letras mayúsculas para los nombres propios y para los nombre santos.
- La R mayúscula representa el sonido fuerte de la r y se transcribe por r doble (rr) si en el contexto no se puede trascribir por R mayúscula. Cuando aparece la r doble en el texto expresamente se transcribe de igual forma, es decir 'rr'.
- La v y u y sus respectivos valores consonánticos y vocálicos no tuvieron confusión oral, si bien se ha respetado la grafía del documento.
- Se desarrollan las abreviaturas, imprimiendo en caracteres cursivos las letras que no aparecen explícitamente en el texto. La excepción se da al transcribir Xptobal, Xptus, etc., no acusamos la transliteración en el sistema gráfico. Lo mismo es aplicable a la transcripción de las notas tironianas, por ejemplo, en el signo específico de la sílaba con-, que suele aparecer a principio de palabra.
- Al ser documentos manuscritos de los siglos XVI y XVII y XVIII mixto (impreso y manuscrito) la n con signo general de abreviación, que representa el sonido palatal ñ se ha transcrito así, salvo si se especifica en el texto la doble n (nn).
- La mm doble se ha añadido solo cuando se especifica el signo general de abreviación encima de la palabra, por ejemplo com*mo* o bien aparece de forma explícita.
- Los números se transcriben en su forma romana original o arábiga.

La ortografía.

- Los acentos se usan cuando pueda haber duda en el significado de la palabra.
- Se añaden los signos de puntuación que hemos considerado mínimos para hacer inteligible la transcripción, intentando respetar los signos y las pausas del propio documento.
- La unión o separación de palabras se ha hecho con criterios actuales.

Siglas utilizadas.
- A.: documento original.
- B.: documento en copia.
- mm : dimensiones del documento en milímetros.
- x: signo que separa la altura de la anchura del documento.
- r°: recto del folio.
- v°: vuelto del folio.

[1] Nos hemos basado en las *Normas de Transcripción* del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1945. Para algunos puntos concretos de la interpretación de la Norma hemos consultado a Antonio C. Floriano Cumbreño, Curso General de Paleografía, Oviedo, 1946; Filemón Arribas Arranz, *Paleografía documental hispánica*, Valladolid, 1965; Agustín Millares Carlo, *Tratado de paleografía española*, Madrid, 1983; y a Manuel Romero Tallafigo, Laureano Rodríguez Liáñez, Antonio Sánchez González, Arte de leer escrituras antigua: paleografía de lectura, Huelva, 1995.

Índice de Documentos

Ante [illegible] de Ynestrosa
de Aldeanueva

[illegible] como
Juan Fernandez e su demanda [illegible]
[illegible]
poco mas o menos [illegible] el dicho Juan
Fernandez e Cristoval Martin [illegible]
[illegible]
e el dicho Cristoval Martin [illegible]
[illegible] Fernandez [illegible] meses [illegible]
o menos [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] demanda [illegible]
[illegible] el dicho Juan Fernandez [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
dicho [illegible]

E luego el dicho Cristoval Martin [illegible]
[illegible] a la dicha demanda

E luego el dicho Juan Fernandez [illegible]
[illegible] demanda [illegible]
[illegible] testigos

E luego el dicho [illegible]
[illegible]
[illegible] testigos

E luego el dicho Cristoval Martin [illegible]
[illegible]
[illegible] testigos
[illegible]
juntamente

Documento 1.

1520, julio, 30. Icod de los Vinos

Demanda de Pedro de Caves ante el alcalde contra Rodrigo Yanes, carpintero, por una vihuela que le tomó en prenda cuando fue alguacil.

A.-Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, *Fondo Protocolos Notariales*, número 2.026, folio 76 v°.
Papel 335 x 221 mm.
Letra gótico procesal.
Transcripción: Emilio Alfaro Hardisson

En XXX de jullio / de MDXX años.
(*Calderón*) Ante el señor *Gonzalo* de Lepe al*ca*lde, paresçio / Iohan R*odríguez* e puso demanda a Ximon / Luys e dixo *que* podrá av*er* seys meses /5 poco más o menos t*iem*po q*u'*el d*i*cho Iohan / R*odríguez* e Ximon Luys thenian çierta conpañia / en la carneçeria d'este lugar de Ycoden[2], / e q*u'*el d*i*cho Ximon Luys comio en *el* d*i*cho t*iem*po / a costa del d*i*cho Ju*an* R*odríguez* q*uatro* meses, poco más /10 o menos, de q*ue* ser*ía* obligado a le pagar por / cada dia un rreal de plata; pidio al d*i*cho / al*ca*lde le condene en *e*llos con las costas que pi- / dio e p*r*otestó. T*estig*os Ju*an* Afonso e Alonso R*odríguez* / e ansimismo le puso demanda q*ue* /15 su muger del d*i*cho Iohan R*odríguez* le a la- / vado su rropa de vestir e de su cama: / pidió asimismo le condene en lo q*ue* tasare / el d*i*cho al*ca*lde de q*ue* pidio justiçia. T*estig*os los d*i*chos.

E luego el d*i*cho Ximon Luys dixo q*ue* le / negava la d*i*cha demanda.

E luego el d*i*cho Iohan R*odríguez* dixo q*ue* por q*uan*to /20 su demanda es negada q*ue* pide ser resçibido a la prueva. T*estig*os los d*i*chos.

E luego el dicho señor al*ca*lde dixo que los resçibe a la prueva en forma comun con / term*ino* de nueve dias. T*estig*os los d*i*chos./ *Gonzalo* de Lepe (*rúbrica*).

E luego el d*i*cho e Ximon Luys dixo q*ue* le p*ro*- / testava los daños e costas e menoscabos q*ue* sobre / <sobre> se le recresçieren. Testigos los d*i*chos. / Sobre esta cabsa por q*uan*to le demanda / ynjustamente//

[2] *Tachado*: en el

(*folio 77*) E luego el dicho señor alcalde dixo que por quanto esta / demanda que puso el dicho Juan Rodríguez es de mayor / cantidad de la qu'él puede conosçer que lo rre- / mitia e rremitió al señor dotor juez superior /5 para que alla se determyne. Testigos los dichos.

En este dia puso demanda Pedro de Caves / a Rodrigo Yanes, carpintero, de una vihuela / que sacó por prenda siendo alguasyl, / que se la dexen al alcalde, que la condene /10 en ella con costas. Testigos Iohan Moreno. / Talavera.

E luego el dicho Rodriguianes dixo qu'él tomó / juramento a Pedro Marantes qu'él tuviese la vihuela / en su poder hasta tanto que se determine /15 por el dicho alcalde. Testigos los dichos.

En el lugar de Ycoden en XX[3] días del / mes de agosto de mill e quinientos e veynte años / antel Gonzalo de Lepe, alcalde paresçió el señor Bartolome Benites / e dixo que por quanto a él le han fecho çierto daño /20 en el cañaveral suyo qu'es en el dicho lugar y es ynfor- / mado que lo han fecho çiertas vacas de Iohan de Evora / y Aluaro Peres vecinos d'esta dicha ysla, que pide e / requyere al dicho alcalde lo mande ver por perso- / nas que d'ello sepan e mande al dicho Juan /25 d'Evora, Aluaro Peres que pongan por sy[4] / personas que lo determinen, e vean el daño con juramentos / que sobre ello hagan, e qu'el dicho Bartolome Benites está presto / de poner por sí otra persona que lo vea ansimis[mo] ...

[3] *Tachado*:I

[4] *Tachado*: çiertas personas

Inventario del Lic.do Fernando Zalmanza de Velasco

1613

30

Sacado en forma

En el lugar de Negro en las casas de la posada
veinte cuatro y seis dias del mes de Febrero año del
nacimiento de nro S.r Jesu Xpto de mil y seiscientos y trece a.s
estando en las casas que quedaron en este dho lugar
de Negro de Diego Mendez Genoes que biuio sacris
tan mayor que fue de la dho Ermita de Nra S.ra Santa
Ana de este dho lugar en presencia de mi Pedro
del Padillo Esno del Rey nro S.r y de los testigos
a el baxo nombrados parece presente
Bernardo Lorenzo Esno de este dho lugar de Negro al
qual doy fee que conozco el dixo que por quanto el
dho Diego Mendez instituyo que otorgo su
testamento el dho Esno en diez y ocho dias de este presente
mes de Febrero del año de mil y quinientos y
noventa y ocho que se hiciese por inventario el
de los bienes que se quedaron del dho Diego Mendez
que estan en la casa que vida al dho Esno
Esno a fin de saber el dho inventario lo afi
cute por ante el dho Esno y testigos = Y
el dho Esno digo que lo hizo en la forma que el dho
Bernardo Lorenzo y por mi presencia se hizo el
dho inventario de la manera siguiente

Primeramente se hallo en las dichas casas un zarzo y una
tarima de pie. Dequena, y una calecilla pequeña
y un sayero de dos viejas todo de plata
y un baul grande de cuero para cubierto con

Documento 2.

1613, febrero, 26. Garachico.

Inventario post mortem de los bienes que quedaron en las casas de Gaspar Méndez, clérigo presbítero y sacristán mayor de la Parroquia de Santa Ana de Garachico, a petición de Bernardo Lorenzo, vecino de Garachico.

A.- Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, *Fondo Protocolos Notariales*, signatura 2.265, folios 30r°-34 r°. Papel, 304 x 205 mm.
Letra gótico procesal
Transcripción: O. M. González

(*A la izquierda, en el márgen superior:*) ynventario de los bienes de Gaspar Méndes y almoneda dellos.

(Al *centro:*) Cruz.1613. (*A la derecha:*) [*folio*] 30.

(*En el margen izquierdo:*) sacada por Bernardo / Lorenco.

En el lugar de Garachico, que es en la isla de / Thenerife, en beinte y seys dias del mes de hebrero *año* del / naçimiento de nuestro señor Jesuchristo de mill y seiyscientos y trece años, / estando en las cassas que quedaron en este dicho lugar /5 de Garachico de Gaspar Méndez, clerigo presbitero, sacris- / tan mayor que fue en la parroquia de señora Sancta / Ana deste dicho lugar, en presençia de mi, Gaspar / Delgadillo, scribano del Rey nuestro señor y público del núme- / ro destas partes de Sant Pedro de Dauthe, y de los /10 testigos adelante nombrados, pareció presente / Bernardo Lorenço, vesino deste lugar de Garachico, al / que doy ffee que conozco, e dixo que por quanto el / dicho Gaspar Méndez en su testamento, que otorgó por / ante mí el dicho scribano en dies y ocho días deste presen- /15 te mes de hebrero, debaxo de cuya dispuçiçión / murió, y dixo que el quiere haser inbentario sole- / ne de los bienes que quedaron del dicho Gaspar Men- / des qu'están en esta cassa, que pide a mi el dicho scribano / <scribano> asista con él a haser el dicho ynbentario y lo asi- /20 ente por auto para se lo dar por testimonio.=

E yo / el dicho scribano digo estoy presto de asistir con el dicho / Bernardo Lorenço y por mi presençia se hizo el / dicho ynbentario en la manera siguiente.

(*Calderón*) Primeramente se halló en la dicha caza vn jarro y una /25 tasa de pie pequeña, y una calderilla peque- /ña y un salero de dos piesas todo de plata[5].

(*Calderón*) Yten vn baul grande de España cubierto con //

[5] En general, en la relación del inventario omitimos el signo / al final de cada asiento que indica cambio de línea.

cuerpo bajo.

Y tendos sanctos de alabastro de las ymagines de
Sant Lorenzo y Santa Cecilia de bulto en breas

Item dos antepuertas de flandes una con la
otra pintadas de Ruido de Ratones de la Reina

Item una capa y un bacquero de Rasetta verda.

Item una Lon de bombasi usado.

Item un jubon de velludo pa.

Item un manteo de perpetuan

Item dos sotanas de seda usadas.

Item otra sotana de pel de camello beza.

Item una sobrepuesta de camelo beza
dos coletos y cuerpo blanco

Item una sobrepuesta de serbiri negro

Item dos pares de manga negras de raso.

Item una montera y un bonete de estrado usados

Item un bonete de Cerrigo

Item un sombrero viejo.

Item dos varas de guantes.

Item dos pares de coletos

Item tres pañuelos de Ruxi cela.

Item unos fil de flandes mediano de nueve varas

Item una ropa de Contrapelo.

Item una cama de sarguilla colorada un sillo y tres
cortinas pintado

Item una sobremesa de bombasi usada

Item unos bezotes de azabache colorados.

Item unos zapatos de ~~pasay~~ cabo bezo usados.

Item dos tablas de manteles usados

Una escribanbrecha

(folio 30 v°)

cuero bajo.
(*Calderón*) Yten dos sanctos de alabastro de las ymagines de / Sant Lorenço y Santa Çesilia de bulto en su caxa.
(*Calderón*) Yten dos ante puertas de Flandes, la una sana y la /5 otra rrota derruyda [sic] de ratones a lo que paresse.
(*Calderón*) Yten vna capa y un baquero de rageta parda.
(*Calderón*) Yten vn calsón de bonbasí vsado.
(*Calderón*) Yten vn jubón de telilla basta.
(*Calderón*) Yten vn manteo de perpetuan.
10(*Calderón*) Yten dos sotanas de seda usadas.
(*Calderón*) Yten otra sotana de pel[6] de camello bieja.
(*Calderón*) Yten vna sobrerropa de carisea berde vsada.
(*Calderón*) Dos coletos de cuero biejos.
(*Calderón*) Yten vna sobrerropa de beyntedozeno negro.
15(*Calderón*) Yten dos pares de mangas negras biejas.
(*Calderón*) Yten vna montera y un bonete de tafetan vsados.
(*Calderón*) Yten vn bonete de clérigo.
(*Calderón*) Yten vn sombrero pardo.
(*Calderón*) Yten tres pares de guantes.
20(*Calderón*) Yten vn señidor de seda de color.
(*Calderón*) Yten cinco pañuelos de mesa en piesa.
(*Calderón*) Yten vn cofre de Flandes mediano de nuebe barras.
(*Calderón*) Yten vn tirasol con su palo.
(*Calderón*) Yten vna cama de sarguilla colorada, vn sielo y tres /25 cortinas, ya usado.
(*Calderón*) Yten vna sobremesa de bonbasín vsada.
(*Calderón*) Yten un cobertord español colorado.
(*Calderón*) Yten vna colcha de[7] cabo berde usada.
(*Calderón*) Yten dos tablas de manteles vsados.
30(*Calderón*) Vna alfonbra bieja.//

[6] Pone 'pel' entendemos que por 'pelo'. El pelo de camello era un tejido hecho con pelo de este animal o imitado con el pelote del macho cabrío.

[7] Testado: paño.

Una cofadura de camarada
cortinas.
Item seis sabanas de la cama
Item una colcha blanca usada.
Item un jergon.
Item una silla de cañeguí
Item dos escaños uno de bar. bufanos. otro de labor
de cabaso
Item quatro colchones
Item tres camisones y tres pares de calsones. de
lienço
Seis almohadas y dos almohadas con tres almohadas
llenas de lana. y una sin dos de almohadas.
Item un paño de rostro
Item seis servilletas de mesa
Una biguela y una sitara.
tres cullos de lienço
Un espejo grande
Un retablo de la cabeça. de la cena. de una
con bela de lana.
Item otro cofre grande con sus cerraduras
Item una mesita de equena de flandes
Otro ollas encoradas
Un bufete de equeno de borne
Una mesa grande de flandes
Un escritorio pequeno de cedro
Item un escritorio de vino de nogal con sus
pies con veynte libros. entre grandes y pe
quenos y genellos. entrando en el dicho un grande
otro pequeno. y un diurno
Seis quadros pequenos y guarnecidos.
Un tablero de fresno a la establa

(folio 31 r°)

(*Calderón*) Vna colgadura de cama de red bieja, un sielo y tres / cortinas.
(*Calderón*) Yten seys sábanas de la cama.
(*Calderón*) Yten vna colchilla blanca usada.
5(*Calderón*) Yten vn peynador.
(*Calderón*) Yten vn pabellón de canequí.
(*Calderón*) Yten dos catres vno de barbusano y otro de las ys- / las de abajo.
(*Calderón*) Yten cuatro colchones.jm
10(*Calderón*) Yten tres camisones y tres pares de calsones de / lienço.
(*Calderón*) Seys almohadas y dos asericos, tres almohadas / llenas de lana y un
aserico y lo demás basío.
(*Calderón*) Yten vn paño de rrostro.
15(*Calderón*) Yten seys pañuelos de mesa.
(*Calderón*) Vna biguela y una sítara.
(*Calderón*) Tres cuellos de clérigo.
(*Calderón*) Vn espejo grande.
(*Calderón*) Vn retablo de alabastro de la sena en su caja /20 y con bela de seda.
(*Calderón*) Yten otro cofre grande con honçe barras.
(*Calderón*) Yten vna mesita pequeña de Flandes.
(*Calderón*) Sinco sillas encoradas.
(*Calderón*) Vn bufete pequeño de borne.
25(*Calderón*) Vna mesa grande de Flandes.
(*Calderón*) Vn escriptorio pequeño de sedro.
(*Calderón*) Yten vn escriptorio de pino donde estan los libros / y en él están
veynte libros, entre grandes y pe- / queños y en ellos entran dos brebiarios, vno grande /30 y otro pequeño, y un diur-
no.
(*Calderón*) Seys cuadritos pequeños guarnesidos.
(*Calderón*) Vn tablero de jugar a las tablas.//

Un crucifixo de equeno de [illegible]

Iten con cequadros grandes vnos de guarni
cion y los de mas guarnecidos

Vna ymagen de nra Sra del Vino dañada.

Iten vn brocquel gum morrante.

Iten vnos candeleros de la sala para dos cirios

Vn seruicio de [illegible] encarnada dorada

Iten vn al mazi ete vacio con su puente

Iten vnma de grande carta de marear arpan
gamino.

Iten vna b. de guilla de flandes con sinco frasos.

Iten sinco clavos de estano bregos.

Iten vna fuente de la sala.

Iten mes fanega de trigo en el granel que
se lleno de la fonda.

Vna jaula grande de Silvo.

Todos los quales bienes se hallaron en la casa. en
fue de los sr. mendez y el sr bernardo lorenzo
dixo que protesta que cada vno de los bienes
bienes en su rica. lo pondra en este inventario
lo pidio por testimonio e lo firmo siendo testigos
Pedro gonçalez [illegible] Clerigo y el bitero y domingos
lopez y salua dorgonçalez vz. de este lugar

bernardo lorenzo

ante mi

Gaspar de [illegible]
escriuano

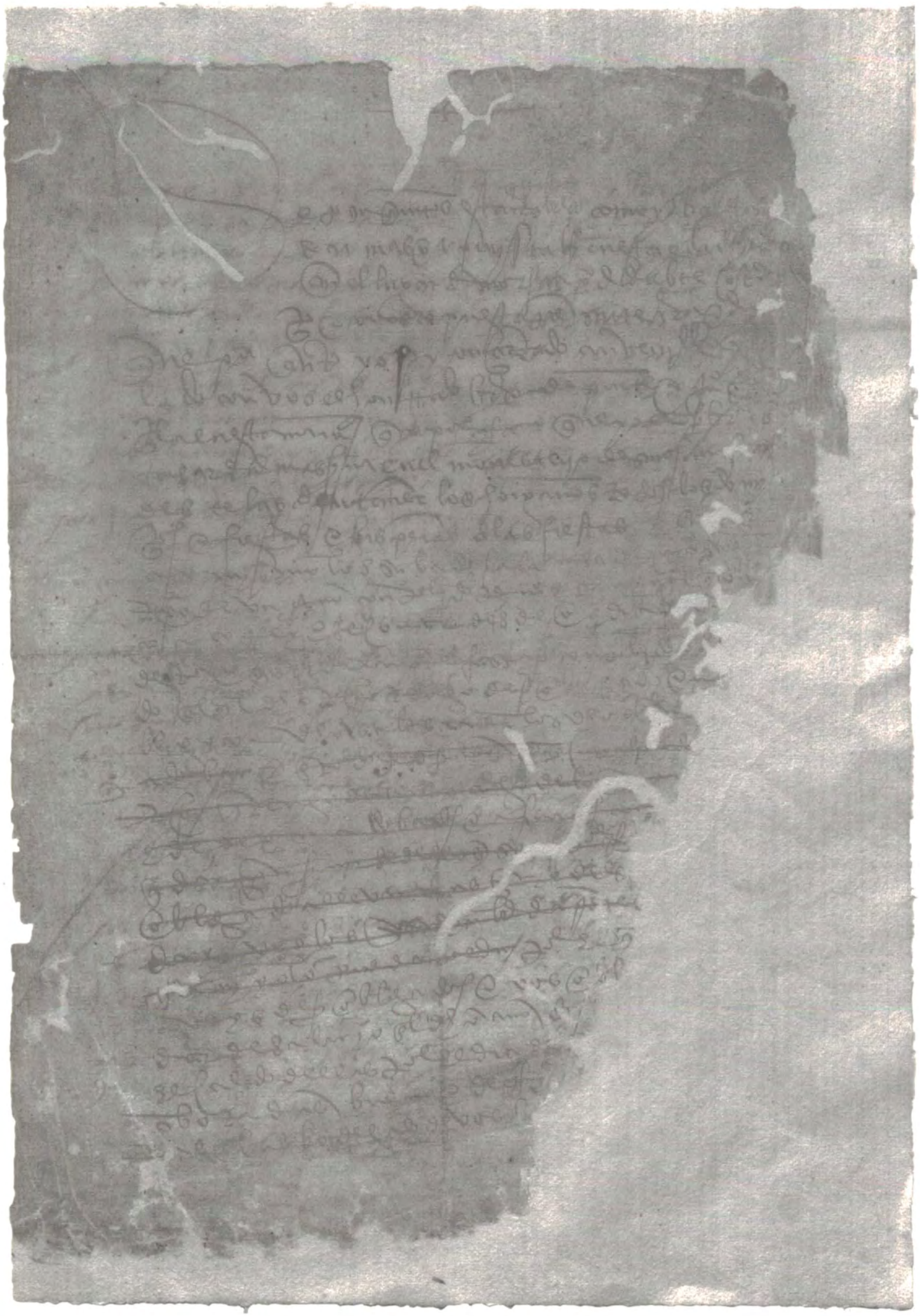
(folio 31 v°)

(*Calderón*) Un crusifixo pequeño de cristal[8].
(*Calderón*) Yten honçe quadros grandes vsados, vno[9] sin guarni- /ción y los demás guarnesidos.
(*Calderón*) Vna pipa con *media* pipa de bino dañada.
5(*Calderón*) Yten un broquel y un montante.
(*Calderón*) Yten tres candeleros de asófar y dos pares de tiseras.
(*Calderón*) Vn seruiçio de cobre en su caxa dorada.
(*Calderón*) Yten vn almariete vaçío con sus puertesitas.
(*Calderón*) Yten vn mapa grande de carta de marear en par- /10 gamino.
(*Calderón*) Yten vna bodeguilla de Flandes con sinco frascos.
(*Calderón*) Yten cinco platos d'estaño biejos.
(*Calderón*) Yten vna fuente de asófar.
(*Calderón*) Yten tres fanegas de trigo en el granel y una que /15 se llebó *para* la ofrenda.
(*Calderón*) Vna jaula grande de hierro.
(*Calderón*) Todos los cuales *bienes* se hallaron en la *dicha* cassa que / fue del *dicho* Gaspar Méndes y el *dicho* Bernardo Lorenço / dixo e protestó que cada e cuando que otros *bienes* /20 binieren a su notiçia los pondrá en este ynbentario, / e lo pidió por testimonio e lo firmó, siendo *testigos* / Pedro *Gonçalez* Biñol, clérigo presbítero, y Domingos / Lopes y Saluador Gonçáles, *vezinos* deste lugar.

Bernardo Lorenzo (*rubricado*).
Ante mi / Gaspar Delgadillo / *escribano público* (*rubricado*).

Lleva de *derechos*[10] dos *reales* por una fees, doy fee.
(*Signo del escribano*) Gaspar Delgadillo / *escribano público* (*rubricado*).

[8] Enmendado: alabastro.
[9] Testado: s.
[10] Testado: quatro.



Documento 3.

153[... *roto*], s. m.[... *roto*], 7. San Pedro de Daute (Garachico).

Bartolomé de Ponte y Juan de Regla se conciertan con Baltasar de Armas para que sirva como organista durante un año en el monasterio de San Francisco de Garachico.

A.-Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, *Fondo Protocolos Notariales*, número 1.982, sin foliar.
Papel 314 x 220 mm.
Letra gótico procesal.
Transcripción: Emilio Alfaro Hardisson

(*Cruz en margen superior, al centro*)
Sepan quantos esta carta bieren como yo, Baltasar / de Armas organista, vecino en esta ysla de Thenerife, / en el lugar de señor San Pedro de Dabte, otor- / go e conosco por esta presente carta e dig[o] /5 que por quanto yo soy conçerta-do, convenido e ygua- / lado con vos, el honrrado Bartolome[11] de Ponte e Juan de Re- / gla en esta manera: que por razo[n] que yo el dicho[12] Bal- / tasar d'Armas sirua en el monesterio de señor San Francisco / d'este lugar en tañer los horganos todos los domin- /10 gos, e fiestas, e bisperas de las fiestas del año, e / asymismo los sabados a la misa de Nuestra Se[ñora, durante el] / tiempo de un año conplido primero syguiente, que co[mien-] / ça a correr e se contar desde oy dia de [la fecha] / d'esta carta en adelante, hasta ser conplido e [acaba-] /15 do, en el qual dicho tiempo tengo de ser obligado e me [o-] / bligo, como dicho es, a los tañer los dichos [órganos e los] / (adobar e en todo el dicho año e en cumplimiento [de dicho] / tiempo que tengo de tener cargo de los su[sodichos], / e dexar adobados e afinados co[mo han de] /20 quedar para servirse dellos, sy[n que] por rr[azón de ello sea] / obligado a llevar más salario del [que me] / days, vos los susodichos Bartolome de Aponte [y Juan de Re-] / gla, ni yo lo pueda pedir)[13] por el q ... / aveys de ser obligados e vos obl[igais] /25 a dar de salario en el dicho año dos [botas de vino], / el caldo dellas por el dia de ... / abo-tadas, bueno e de rrecibir ... / ... en las bodegas de vos ... //

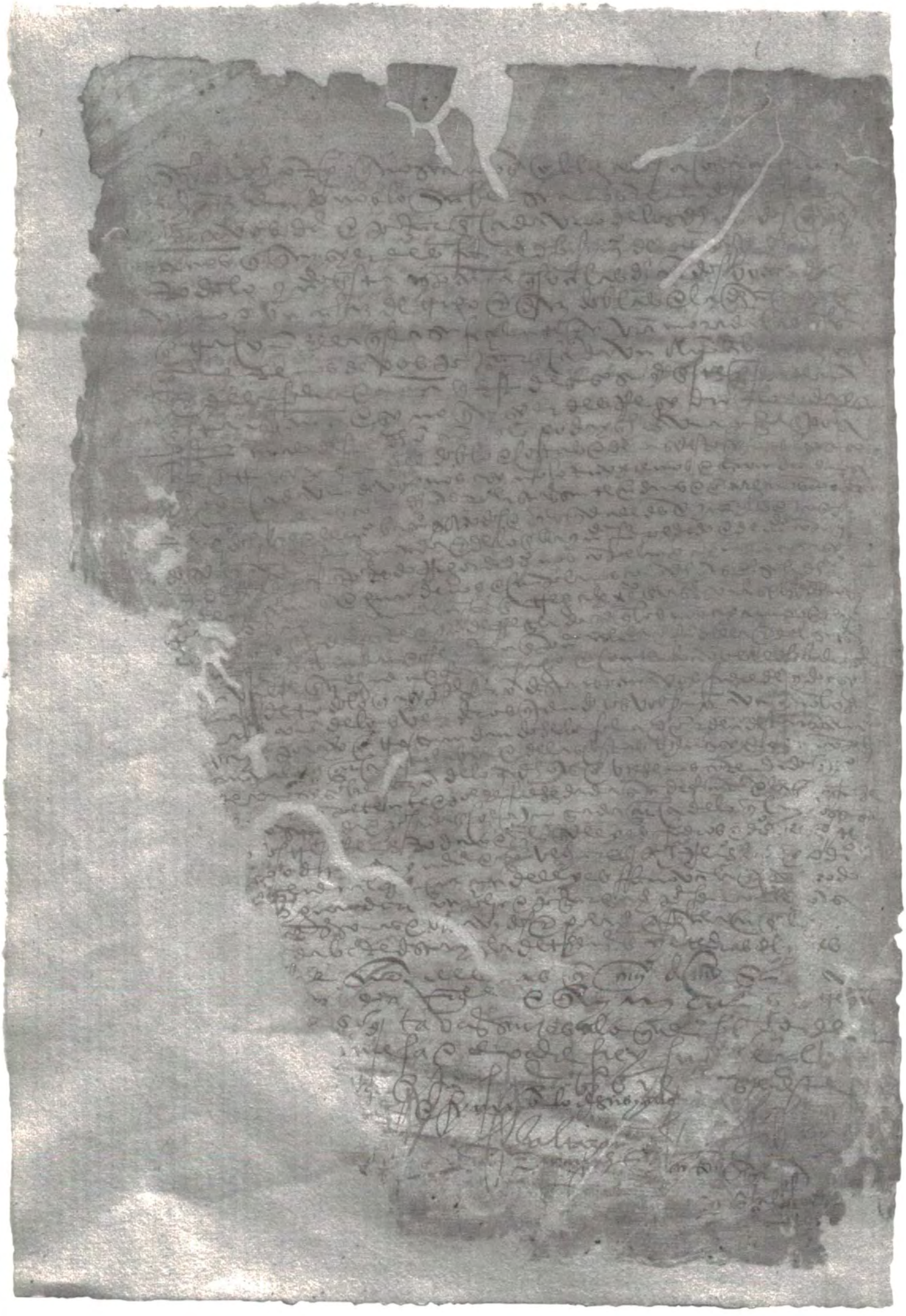
[11] Testado: e.
[12] Testado: Bartolome.

[13] *Todo el texto incluido en este paréntesis aparece tachado.*

un cahiz de trigo linpio enxuto medido / por media d*ere*cha, el q*ua*l me aveys de dar e en- / tregar puesto en este lugar en las casas de la / morada de mí, el d*i*cho Baltasar de Armas, /5 e más diez doblas de oro, el q*ua*l d*i*cho trigo e / dineros aveys de s*er* obligados e vos obliga- / ys de me dar e pagar por sus terçios en el d*i*cho / año, que se entiende en cada quatro meses d'este / d*i*cho t*iem*po, el terçio del d*i*cho trigo e dineros, una /10 paga en pos de otra hasta s*er* conplida e acaba- / da, e más me aveys de dar la mitad de las casas / q*ue* J*ua*n Asensyo tiene en este lugar de alto e baxo, o <o> / otros a mi contento q*ue* sean como ellas, en q*ue* / buenam*en*te pueda bivir en todo este d*i*cho año, /15 y lo que costa- ren de alquile[r] en este dicho t*iem*po seays / [ob]ligados a lo pagar syn descontarme cosa / alguna del d*i*cho mi sala- rio, con q*ue* asymismo / ... p*ar*a mi s*ervi*cio de la escalera e balcon e puerta / ...a las d*i*chas casas tienen e poseen /en el soberado\, e /20 [si adem]as en este d*ich*o t*iem*po yo toviere nesçesidad / [de sal]ir d'este lugar \algunas vezes/ a algu- nas p*ar*tes, q*ue* lo pue- / [da ha-]zer ,con q*ue* no esté fuera d'él más de quinze / [días, y] q*ue* por ellos no seays obliga- dos a me des- / [contar] cosa alguna del d*i*cho salario, syno pa- /25 [garme]lo entero, e d'esta m*an*era e según / [prome]to e me obligo de has*er* el d*i*cho s*er*vicio en / [dic]ho t*iem*po, como d*i*cho es, e de no lo dexar / ... mi costa a vos los suso- d*i*chos o q*ua*l- / ... [p]odays buscar otra p*er*sona tan á- /30 [bil y competen]te como yo p*ar*a q*ue* los pueda tañer //

e[14] *que* si más costare, *que* yo sea obligado, e me / obligo, a vos lo pagar, e asymismo *que* vos los susod*ic*hos / no me lo podays quitar, so pena de me lo pagar todo de / vazio[15], e nos, los d*ic*hos B*artolom*e da Ponte e Ju*an* de /5 Regla, *que* a todo lo qual d*ic*ho es p*re*sentes somos, otorga- / mos e conoçemos *que* rreçibimos en nos esta d*ic*ha es*cri*ptura / con todas las co*n*diçiones e penas e posturas / e obligaçiones en ella contenidas, las quales e cada / una d'ellas p*ro*mete- mos e nos obligamos[16] /10 de guardar e co[m]plir como d*ic*ho es, e de no yr ni venir / contra ella ni p*ar*te alguna d'ellas, e de dar e / pagar a vos el d*ic*ho Baltasar d'Armas las d*ic*has dos / botas de vino, el caldo d'ellas, abotadas s[egún] / e de la forma *que* de suso[17] se *contiene*, e las d*ic*has[18] diez /15 doblas e un cahiz de trigo, a los plazos e [en la] / forma e ma*ne*ra *que* de suso en esta *car*ta, se *contiene*, e [cada] / uno d'ellos, una paga en pos de otra, so [pena] / del doblo e costas, e asymismo de vos [pagar] / el alquil*e*[r] a n*uest*ra costa de las d*ic*has ca[sas, e] /20 vos las dar de la forma e ma*ne*ra que de suso [se contiene] / en esta es*cri*ptura syn qu'en g... ni s... / alguna de lo susod*ic*ho, e otrosy [si el] / d*ic*ho Baltasar d'Armas quis[iere]des te[ner] / de tañer los d*ic*hos órganos más t*iem*po [de este dicho año], /25 hasta otros dos o tr[es] años sygui[entes, que en] / tal caso lo podays ha*ser* aunq*ue* [haya otros] / tañedores en este d*ic*ho tér- mi*no* o en el d*ic*ho... / con tal cargo e condiçión *que* si lo qui- / syeredes açetar nos lo haga[ys saber] /30 antes que se cunpla el d*ic*ho t[iempo] ... / e no requiriendonoslo [no nos lo hiciereis] //

[14] Testado: e adobar.
[15] Testado: d'esta.
[16] Testado: de vos.
[17] Testado: de.
[18] Testado: do.



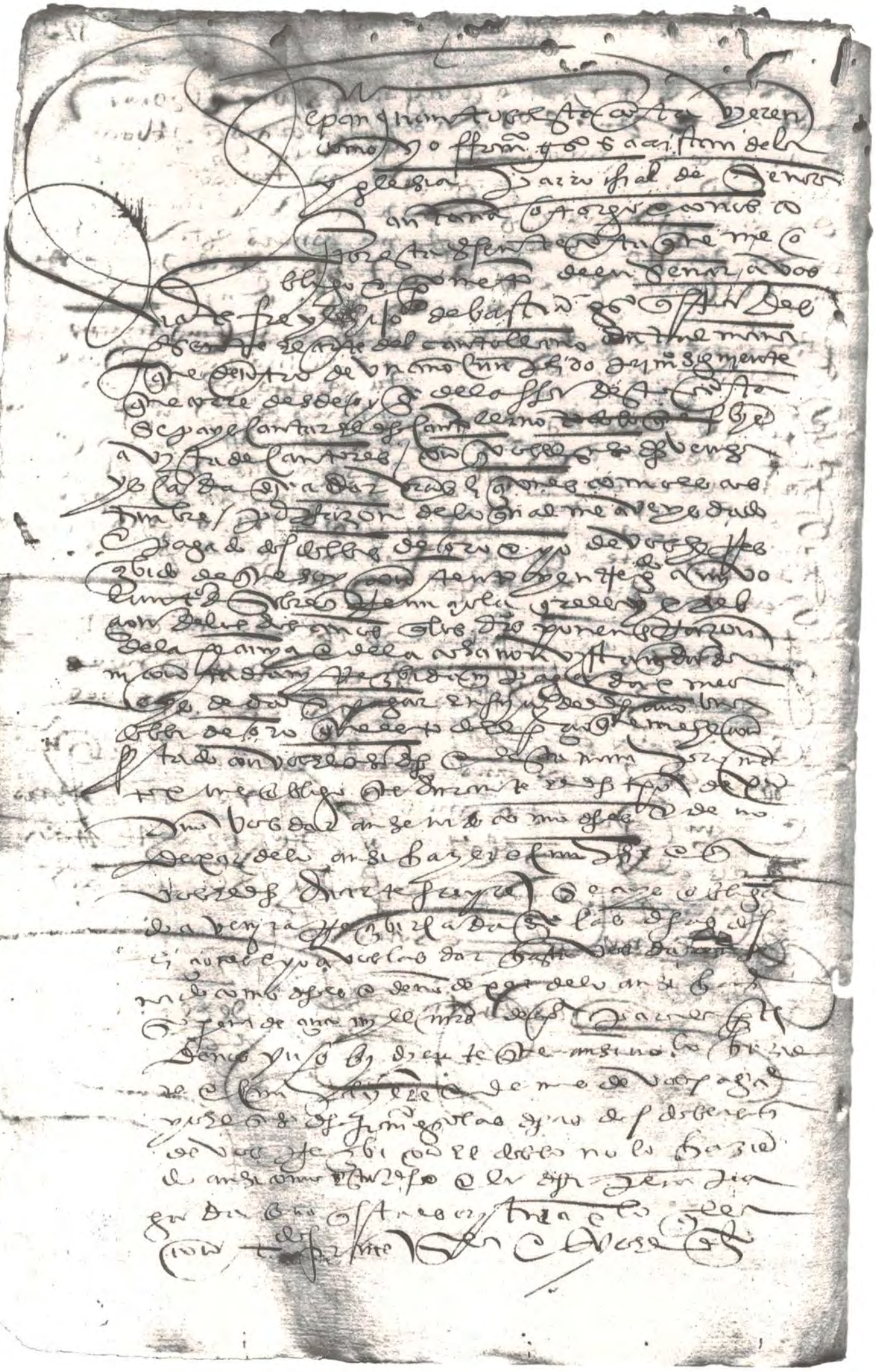
saber en el dicho tiempo, que no seamos obligados a cosa alguna / e haziendonoslo saber seamos tenudos e obliga- / dos a vos dar e pagar en cada uno de los dichos dos o tres / años que quisyerdes haser el dicho servicio de más deste dicho año /5 todo lo contenido en esta escriptura que son las dichas dos botas de / vino e un cahiz de trigo e diez doblas e la dicha casa o / otra como ella que sea sufiçiente para vuestra morada las quales / prometemos de vos pagar en cada un año a los plazos / e de la forma e manera que[19] de suso se contiene en este presente año /10 en esta escriptura e sy no quisierdes rresydir[20] más deste dicho año que lo podays haser una paga en pos / de otra so pena del doblo e costas e demas desto sy nos los suso- / dichos e cada uno de[21] nos asy no lo tuvieremos e guardaremos / e cumplieremos como dicho es por esta presente carta damos e otorgamos poder /15 conplido libre e llenero bastante a[22] todos e qualesquier alcaldes e juezes e justicias / doquier questa carta fuere presentada e de lo en ella contenido fuere pedido e demandado conpli- / miento de hexecucion para que por todo rrigor de derecho nos conpelan e apremien a que asy / lo tengamos e guardemos e cunplamos como dicho es also la dicha / p[ena] e hagan e manden haser entrega execucion en las personas e bienes de nos /20 [los di]chos Bartolomé da Po[n]te e Juan de Regla doquier que los nos ayamos / ...os e lo vendan e rrematen en pública almoneda o fuera d'ella e de los maravedís / [de su] valor entreguen e fagan pago e contento a vos el dicho Baltasar / [Darmas] de todo lo que asy por rrazon d'esta escriptura os fuere devido asy / [de este año] como de los venideros, queriendolos vos servir, aunque no los /25 [sir]vays por aver otro, guardandose la forma e orden d'esta escriptura / [en cu]anto a lo que çerca d'esto habla, e de las costas, bien asy e a conpli- / ...e como sy sobre rrazon de lo que dicho es oviesemos co[n]tendido en juicio / [ante juez com]petente e por él fuese dada sentencia definitiva e la sentencia fuese / co[n]sentida e pasada en cosa juzgada çerca de lo qual nos los suso- /30 [dichos, una vez e] dos tres rrenunciamos todas e qualquier leyes fueros e derechos que en este / ... podría ... ayudar aprovechar e especialmente rrenunciamos la ley e derecho / [que diz] que general rrenunçiaçion de leyes fecha no vala e para todo [lo ansí tener] / ... e guardar e conplir e pagar e aver por firme como dicho es / [obligamos nuestr]as personas e bienes, avidos e por aver, e fecha la carta en el lugar /35 [de San Pedro] d'Abcte desta ysla de Thenerife en syete días del mes de / e ... año del nasçimiento de nuestro salvador / [Jesucristo] de mill e quinientos e treinta... / T[estigos qu'estava[n] presentes a lo que dicho es Juan de ... / ... Mesa e el padre frey Francisco de Çalva / ... e Juan Fernández, vecinos y estantes en este / [lugar] e fyrmaronlo de sus nombres / Baltazar Darmas / Antón Martin, escribano público.

[19] Testado: est.

[20] Testado: que lo podays haser.

[21] Testado: vos.

[22] *Hay un rasgo ilegible tachado.*



Documento 4.

1550, junio, 25. Garachico.

Francisco González, sacristán de la iglesia de Santa Ana, toma durante un año a Duarte Freyre como aprendíz de canto llano.

A.- Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, *Fondo Protocolos Notariales*, signatura 2.041, folios 123 v°-126 r°. Papel, 3205 x 220 mm.
Letra gótica procesal
Transcripción: O.M. González

(*Cruz*)

Sepan quantos esta carta vieren / como yo, Ffran*cisc*o G*onzale*s, sacristán de la / yglesia parrochial de señora / Sant'a-na, otorgo e connosco, /5 por esta p*re*sente carta, que me o- / bligo e prometo de enseñar a vos / Duarte Freyle, hijo de Bastiá*n* G*onzale*s, q*u*'estades / presente, el arte del canto llano, en tal ma*ne*ra / que dentro de vn año cunplido prim*er*o siguiente, /10 que corre desde oy dia[23] de la fecha desta carta, / sepays cantar el di*ch*o canto llano[24] bie*n* / a vista de cantores, con q*ue* vos el susod*ich*o venga- / ys cada día a dar v*uest*ras leçiones como es cos- / tumbre.=

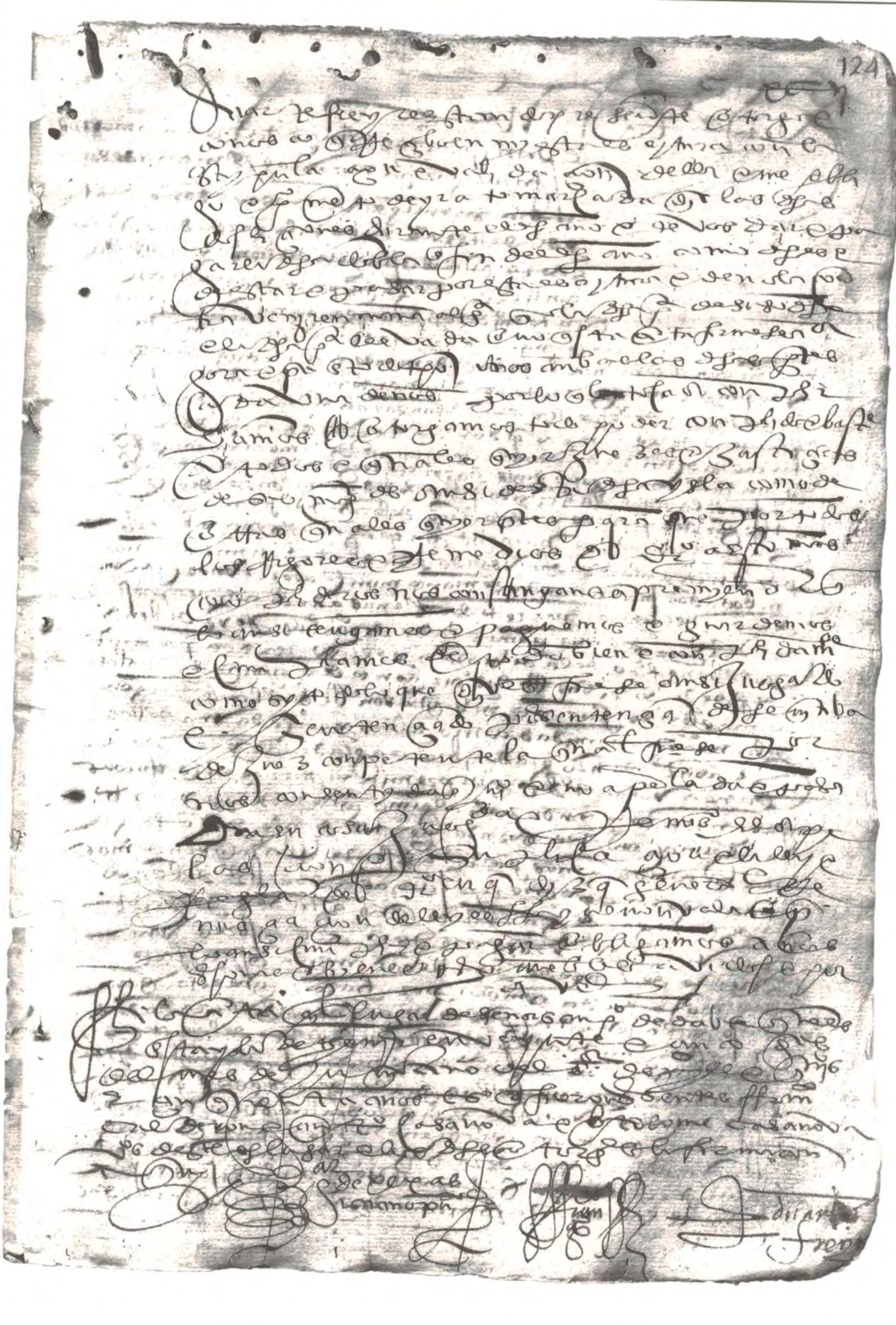
Por rrazón de lo cual, me aveys dado /15 e pagado dos doblas de oro, e yo de vos he rres- / çibido de que soy contento y entreg*a*do a my vo- / luntad, sobre q*ue* rrenunçio la q*ue*rella y exeb- / çion de los dos años q*ue* los d*erech*os ponen e*n* rrazon / de la pecunia e de la cosa non vista ni*n* dada, /20 ni contada, ni rrezibida, ni*n* pagada. E me a- / veys dar e pagar, en fyn del di*ch*o año, una / dobla de oro, que es todo el p*re*çio que me he con- / s*er*tado con vos el susod*ich*o. E de esta ma*ne*ra prome- / to e me obligo que, durante el di*ch*o t*ien*po de un /25 año, vos dar ansenado[25] como di*ch*o es, e de no / dexar de lo ansí hacer e cunplir, e q*ue* / vos el di*ch*o Duarte Freyre seays obliga- / do a venyr a rreçibir cada dia las di*ch*as dos / liçiones, e yo a vos las dar hasta vos dar ense- /30 nado como di*ch*o es, e de no dexar de lo ansí haser / so pena de çinco myll m*aravedie*s de pe*n*a para la p*ar*te / de nos ynobidiente que ansi no lo hizie- / re e cunplyere, e demás de vos pagar, / yo el susod*ich*o Franc*isc*o G*onsale*s, las di*ch*as dos doblas q*ue* / de vos rrezibi con el doblo no lo hazie*n*- /35 do ansi como esta di*ch*o, e la dicha pena pa-/gada o no, q*u*'esta escritura e lo en ella / cont*eni*do firme sea.=

E yo, el di*ch*o //

[23] Por el contexto creemos que es la misma palabra que figura también en la línea 28, pero el trazo de la 'd' es impreciso.

[24] Testado: 'todo lo qu'es'.

[25] Pone 'ansenado', creemos que por 'anseñado' (=enseñado).



[*folio*] 124 / CXCII

Duarte Freyre, estando presente, otorgo e / conosco *que* rrezibo en my esta escrytura con la / estypulaçión e validaçión della, e me obli- / go e prometo de yr a tomar cada dia las dichas / dos liçiones durante el dicho año, e de vos dar e pa- /5 gar la dicha dobla en fin del dicho año como dicho es, e / de estar e pasar por esta escritura, e de no la con- / travenir en manera alguna so la dicha pena de suso dicha / e la dicha pena, llevada o no, *que* esta carta firme sea a- /10 gora e para en todo tienpo.=

E nos, anbas las dichas partes, /10 cada una de nos por lo *que* le toca a conplir, / damos e otorgamos todo poder conplido e bastante / a todos e qualesquier juezes e justiçias / de Sus Magestades, ansi desta dicha ysla como de / otras cualesquier partes, para que por todos /15 los rrigores e rremedios de derecho a esto mas / complideros nos contringan e apremien a *que* / lo ansí tengamos, e paguemos, e guardemos, / e cunplamos de todo, bien e conplidamente /20 como sy todo lo que dicho es fuese ansi jusgado / e sentençiado por sentençia defenitiva / de juez conpetente, la qual fuese por nos / consentyda en juicio, e no apelada e pasa- / da en cosa jusgada. E renunciamos el ape- /25 lasçión e suplicaçión, e la ley e / rregla de derecho en que dyz *que* general rre- / nusçiación de leyes fecha que non vala, e para / lo ansi cunplir e pagar obligamos a nuestros / personas e bienes rraices e muebles, avydos e por / aver.

30Fecha la carta en el lugar del senor San Pedro de Dabte, que es / en esta ysla de Thenerife, en veynte e çynco dias / del mes de junio año del Señor de mill e quinientos / e çincuenta años. Testigos *que* fueron presentes Ffrancisco / Calderón, e Antonio Casanova, e Bartolomé Casanova /35 vecinos d'este dicho lugar. E los dichos otorgantes la firmaron / aquí.

Gaspar de Xexas / escriuano publico (*rubricado*). Francisco Gonzáles (*rubricado*). Duarte / Freyre (*rubricado*).

Por quanto os esta
[illegible] ta a bien [illegible]
[illegible] de Lucena oficial [illegible]
[illegible] [illegible] de [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] oficio [illegible] fabricar
[illegible] año en [illegible] de san [illegible]
[illegible] el año de [illegible]
[illegible] [illegible] de ellos
[illegible] [illegible] contado el año [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]
[illegible] = [illegible] = [illegible]
[illegible] treynta y quatro [illegible] = el menor = dos [illegible]
[illegible] todas [illegible]
[illegible] = [illegible]
[illegible] se me diere recaudo
[illegible] uno de los [illegible]
[illegible] me el oficio [illegible]
de manera que el [illegible] de
[illegible] nado [illegible]
[illegible] acondicionado [illegible]
[illegible] de personas [illegible]
lo entiendan = [illegible]
[illegible] de el [illegible]
[illegible] todos [illegible]
[illegible]
[illegible] el [illegible]

Documento 5.

1627, enero, 12. La Laguna.

Contrato entre Juan Ramírez Villarreal, organero, y el síndico del convento de San Francisco para hacer un órgano para dicho convento.

A.- Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, *Fondo Protocolos Notariales*, signatura 1.069, folios 19 r° y siguientes.
Papel, 305 x 200 mm.
Letra gótica cursiva procesal.
Transcripción: L. Pérez González.

(*Cruz*). *[folio:]* 19. / (*Al margen:* fecho).

Sepan quantos esta / carta vieren como yo, Joan Ra- / mirez de Villarreal, estante en esta ysla, oficial de órga- /5 nos e maestre dellos, otor- / go que me obligo a fabricar / vn organo en el convento de San Francisco / desta ciudad: el cano [sic][26] de catorce / palmos, el prinsipal dellos, /10 que es tono de canto llano na- / tural, y con este flautado / las misturas siguientes.

Su otaua, su dosena, su quinsena, / su veyntycuatrena, llenos dos, que a- /15 conpañan todas estas misturas, así / v[n] nasarte, vna fortitura, boses / yglules [sic][27], y si se me diere recaudo / para vno o dos registros de tron- / petas rreales me obligo a haserlo[s][28], /20 de manera que el dicho organo a de / quedar refinado y aderesado / y bien acondisionado a[29] / satisffaçion de personas que / lo entiendan.=

Para lo qual /25 por parte del dicho convento / se me a[n] de dar todos los mate- / riales nesesarios para la dicha fá- / brica y el carpintero el //

[26] 'Cano', por 'caño'.
[27] Yglules, por yguales.
[28] Roto.
[29] Testado: 'plaser'.

que se refiere y los mas
viaje andaba conforme
al memorial que se dice =
que se de dar a calzado en tres
meses = durante el
dicho tiempo el dicho con
ventomeadero el comercio de
yerba conforme como
se la comunidad a cada
vecino de ya el tiempo arriba
mas de todo lo que
se mandare dar mil y ocho sorones
y un real que son nueve los en
tregados = el uno de ellos
luego que se entregue el dicho
dicho organero = el segundo a buen
dicho los fuelles el
dicho organero a cada
el dicho organero en dinero
de contado y se entregue
que se entregue
de pagar de que se
dado = asi lo firmo
el dicho organero
que se firmo por ser
no sabe por indicado el dicho
con el dicho de cantar
en el dicho convento

que fuere ne*sesario* y los mate- / riales an de ser conforme / a el memorial que yo diere.

Y lo e de dar acabado dentro /5 de ocho meses. Durant'el / qual dicho tienpo, el d*ic*ho con- / vento me a de dar de comer y be- / ber, y cama conforme comie- / re la comunidad, y cassa /10 donde haga el d*ic*ho organo, / demás de todo lo qual / me an de dar mill y ochosien- / tos reales nuebos en / tres terçios. El vno de ellos /15 luego que empiesse el[30] / d*ic*ho organo. Y el segundo abien- / do hecho los fuelle y el / secreto. Y el tersero acauado / el d*ic*ho organo, todo en dineros /20 de cont*a*do, y se entiende / que el vltimo tercio se / a de pagar después de rre- / finado y est*an*do a satisffacion / el d*ic*ho organo.

25Y est*an*do prezente Simon Fer*nande*s de V*ill*a- / rreal, *scriba*no p*úblic*o y síndico del d*ic*ho / conbento de San Francisco, en su nombre y como tal //

[30] Testado: 'prim'.

[illegible]

[*folio*:] 20.

síndico otorgo que aseto / esta escri*ptu*ra e sus esti- / pulaciones, e me obligo a / pagar los di*c*hos mill y ocho- /5 sientos *reale*s en la forma / que queda di*c*ho a el di*c*ho Juan / Ramires de Villarreal o a *quie*n / su causa ouiere, a quien me / obligo a que di*c*ho conuento /10 cunplirá con lo que queda / a su cargo que es darle la di*c*ha / comida, bebida, cama y casa / como queda di*c*ho el di*c*ho tienpo / de los di*c*hos ocho meses.

15Y para lo auer por firme / todas las partes obliga- / mos nuestras perso*n*as y b*ienes*, / rayses e muebles, auido*s* / e por auer, e damos poder a /20 las just*ici*as de Su M*agesta*d / que de nuestras causas / deban conoser p*ar*a que nos / lo manden cunplir como por / sentencia pasada en cosa jusg*a*da /25 e renunciamos las leyes de nuestro fauor e la general del derecho.=

F*e*cha la carta en la ciu*da*d de La Lag*u*na desta / ysla de Thene*rife* en dose di*as* / de hen*ero* de mill y s*eiscient*os e v*eint*e //

[illegible]

Fr. Antonio
D. Figueroa

Joan Manuel
de Villadiego

y siete años, y los otorgantes, / a quien yo el *scriba*no doy ffe que / conosco, lo firmaron. T*estig*os / el p*adre* ffray Juan Bermudes, / de la orden de San Aug*ustin*, /5 y Amador Gonsales, y Christoual / Jouel el moso, *vecino*s desta / ysla.=

Y est*and*o prez*ent*e el p*adre* / fray A*ntonio* de Figueroa, / guardian del d*ic*ho conv*ent*o /10 de San Fr*ancisc*o, dixo que / la dicha escript*ur*a de arriua / se a hecho con su acuerdo y con- / sentimi*ent*o.=
Y lo firmó. testigos los dichos.=
Testado: pl*aser*, persona [*sic*][31], pri[m].

Fray Antonio / de figueroa (*rubricado*). (*Cruz*) Joan Manoel / Ramires de Billarreal (*rubricado*).

(*Cruz*) Simon Fernandez de Villarreal. Ante mi / Christoual Guillen / del Castillo scriuano publico.

Sin derechos, doy ffe (*rubricado*).

[31] 'Persona' no está testado en el texto.

Que para todo lo que en mi toca
la cumplir obligo mi
persona y bienes habidos
y por haber y a la justicia
y jueces de su Magestad que
me fuere entregada
conforme a derecho y a la
costumbre de la mar de mi voluntad
y por los fueros y leyes
de Castilla y de Cantabria
y Guipuzcoa y de los
Señores Alcaldes de la Casa
de la Contratación de Sevilla
y Consulado de Burgos
y Bilbao y de la Casa
de la Contratación
de Sevilla

Juan Martinez
de Ayala

Ante mi Martin
Gimenez

Los mercaderes
que van en el

Corresponde con el original que se queda en la Casa de Contratación de Sevilla. Sebastián de Ibarra

Documento 6.

1668, mayo, 26. Garachico.

Concierto entre Alejo Alberto, organero, y Salvador Hernández, mayordomo de la iglesia parroquial de Santa Ana, para hacer un órgano para dicha iglesia.

A.- Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife, *Fondo Protocolos Notariales*, signatura 2.135, folios 134 v°-136 r°. Papel, 325 x 210 mm.
Letra gótica cursiva procesal
Transcripción: L. Pérez González.

(*Al margen:*) Consierto de organo.

Sepan q*uan*tos esta carta bieren / como yo, Alexo Alberto, v*ecino* desta ci*udad* / de La Laguna, ysla de Tener*ife*, otorgo por esta / carta y digo qu'estoi abenido y con- / ssertado con el alferes Salbador Her*nandes*, //

[illegible] maiordomo dela fabrica
de esta parroquia de Santa Anna de [illegible]
de hauer en organo con tas cartadas y
[illegible] que en organo entero de la que
nepra tican en esta parte que primer
canon adetener cantorze [illegible] de alto del
segundo que [illegible] que este ha de tener
[illegible] con los de mas cada
uno y esta mas [illegible] ha de tener en [illegible] de octava y
[illegible] ha de tener en [illegible] de
[illegible] mas ha de tener en [illegible] de
octava abierta y otro [illegible] quinta
doblada [illegible] punto [illegible]
[illegible] y luego mas otro [illegible]
[illegible] punto [illegible]
[illegible] reales y en [illegible]
[illegible] organo [illegible]
de pasa [illegible] bara de alto
[illegible] adetener [illegible] con [illegible]
[illegible] de [illegible]
[illegible] que se a de poner en [illegible]
de [illegible] de esta parroquia
[illegible] con [illegible]
[illegible] acabado
[illegible]
de [illegible] puesto de la [illegible]
[illegible] de hauer [illegible]
[illegible] concertado con
[illegible]
[illegible] en [illegible] mil
[illegible] con [illegible]
reales [illegible] la fabrica
maior [illegible]
[illegible] otros
que [illegible] de poner [illegible]
[illegible] quatro
mill [illegible] dando en [illegible]

(*Cruz*). [*folio*] 135

vecino deste lugar y maiordomo de la fábrica / de la parroquia de Santa Anna dél, / de hasser un organo con las cali-dades / sig*uien*tes.=

Que es un organo entero de los que /5 sse pratican en España, qu'el primer / cañon a de tener catorce q*uar*tas de alto y el / segundo que sse sigue, qu'es d'estaño, a de tener / dosse, y desta man*er*a, con los demas en dis- / minuçion. Y a de tener un rrex*istr*o de octabas /10 tapadas.=

Yten, mas a de tener un rrexistro de / octabas abiertas y otro rrex*istr*o de quintas / dobladas a dos p*or* punto, que son ochenta / y quatro por rrex*istr*o, y luego más otro rrex*istr*o / de beinte <y> dosenas de dos p*or* punto, y un /15 rrex*istr*o de tronpetas rreales, y un rrex*istr*o / de paxarillos, el q*ua*l organo es p*ar*a d*ic*ha pa- / rroquia.=

Y a de tener seis baras de alto / y tres de ancho, con sinco castillejos / de fachada, y se a de poner ensima de /20 la puerta principal de d*ic*ha parroquia, / donde le e de ajustar con su caxa de sedro y bornes.=

Y lo e de <de> dar acabado / de todo punto de la f*e*cha d'ésta en / sinco meses, y lo e de hasser en este lug*ar*, /25 y p*or* él estoi abenido y consertado con / el d*ic*ho alfer*e*s Salu*ad*or Her*nand*es en ocho mill / rreales, puesto ensima de d*ic*ha puerta / maior, con condiçion que la fábrica / a de haser el corredor a ssu costa sobre /30 que sse a de poner.=

Y el pagam*en*to de d*ic*hos / ocho mill r*eale*s son en esta m*aner*a: los quatro / mill me los a de ir danto en el t*iem*po //

dela [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
por la obra [illegible] [illegible] de dos
[illegible] como dicho lo dixe acabado
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
de dar [illegible] que [illegible] mill [illegible] y [illegible]
que [illegible] mill [illegible] luego y mediante
que se acabado [illegible] [illegible] de [illegible]
[illegible] con condicion que [illegible] queda [illegible]
[illegible] [illegible] conveniente que
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] que [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] y asi [illegible]
que [illegible] [illegible] de [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] conforme [illegible]
[illegible] [illegible] de [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] que [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
de la [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] de [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] que [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] como [illegible] [illegible] [illegible]

(*Cruz*)

de los sinco meses el di*c*ho Salu*ad*or Hern*and*es / por irlo obrando. Y si dentro de dos / meses, poco m*a*s o m*en*os, lo diere acabado / s'entiende que en ese t*iem*po sse me an /5 de dar di*c*hos quatro mill r*reale*s, y los otros / quatro mill rrestantes luego ymediato / qu'esté acabado sse me an de dar y en- / treg*a*r, con condiçion que si no quedare / a gusto o ubiere ynconbeniente que /10 dentro de un mes no se me diere el din*er*o / de di*c*hos quatro mill r*eale*s últimos / lo e de poder bender y salir por estos / quatro mill r*reale*s qu'el di*c*ho alfe*re*s Ssalu*ad*or / Her*nand*es me diere [sic][32].=

Y en ésta conform*ida*d estoy a- /15 benido y consertado con el di*c*ho alferes / i me obligo a guardar y cumplir esta / escr*i*ptura y pas*a*do el t*ermi*no se me pueda / apremiar a su cumplim*ien*to, y p*o*r en / q*uen*ta de dichos quatro mill r*ea-le*s prim*er*os /20 confieso aber r*recib*ido del susod*i*cho ocho- / sientos r*eale*s en di*ne*ro de cont*a*do, de que / me doy p*o*r entreg*ad*o a mi boluntad, / sobre que rren*unci*o la pecunia, e leies / de la prueba e paga, como en ella /25 se contiene.

Y estando p*resen*te yo el di*c*ho alfe*re*s Salu*a*dor / Hern*and*es, a la otorg*ac*ion desta escritura, / y me obligo a ir dando al di*c*ho Alejo / Alberto los di*c*hos quatro mill r*eale*s /30 dentro de los di*c*hos sinco meses o / antes, como ba rreferido, p*o*r lo cual //

[32] Pone 'diere' y por el sentido pensamos que tendría que poner 'debiere'.

se nos pueda obligar por todo rigor de
derecho [illegible] presente a esto mesmo a la
[illegible] las [illegible] [illegible] que
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] bene[illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] otorgan que es
obligar a [illegible] [illegible] alguna cosa
[illegible] [illegible] [illegible] quede el
[illegible] [illegible] fabrica [illegible] dieren se an
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
fabrica [illegible] somos contentos
[illegible] [illegible] juntamente con el
[illegible] [illegible] a la [illegible] de que
[illegible] gran falta [illegible] gastado
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] o
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] cumpliendo
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] firmaron los [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] por [illegible]
ante [illegible] [illegible]
bartolome [illegible]

Salvador Hernandez

Alexo [illegible] Diaz

Jorge [illegible]

[illegible] Lorenzo
[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

(*Cruz*). [*folio*] 136.

se me pueda obligar por todo rrigor.=

Y estando presentes ansimismo a la o- / torgación desta escritura los señores el licenciado don pedro Loruero Lorenço Nieto, / bicario destas partes, y el doctor don Jorxe Fernandez, beneficia- /5 dos desta parroquial, otorgan que se o- / bligan a que si se diere algún acaso / por donde los quatro mill reales que de a el / susodicho por la fábrica se perdieren seen- / pre saldrán y se le llebarán en quenta /10 por la dicha fábrica, por quanto somos contentos / de dicha obra juntamente con ella que / por ser tan nesesaria a la iglesia de que / tiene tan gran falta y a todo / ello nos obligamos con nuestros frutos /15 y rrentas, y por las susodichas o- / bligamos nuestras personas e bienes y damos poder / a las justicias de Su Magestad a su cumplimiento como sentencia pasada en cosa jusgada, / rrenunciamos las leyes de nuestro fabor y la que /20 en firme.=

Fecho en la villa de Garachico, ysla de Tenerife, / en beyntey seys de maio de mill e seiscientos / sesenta y ocho años, e firmaronlo los otorgantes a / quienes doy fe conosco, siendo testigos el licenciado / Antonio Correa y el licenciado Gregorio Martín, presbiteros /25 y Bartolome de Lugo, vecinos deste lugar.

(*Debajo de la caja de escritura:*)

Alejo Albert (*rubricado*). Salvador / hernandes (*rubricado*).

El licenciado Pedro Lorenco / Yanes Nieto (*rubricado*). (*Cruz*) Dotor / Jorge Fernández (*rubricado*).

Sin derechos doi fe (*rubricado*). Ante mí, / Francisco Fernandes, / scriuano público (*rubricado*).

De esta edición de *Fuentes para la historia de la música en Tenerife*,
de Rosario Álvarez, publicación del Archivo Histórico Provincial
de Santa Cruz de Tenerife, han sido impresos 500 ejemplares
sobre papel interior Arcoprint Edizioni de 120 grs./m² y cubierta
en Chromocard de 300 grs./m². Se acabó de
imprimir el día 20 de diciembre de 2001,
advocación de Santo Domingo de Silos.
Laus Deo
†

GOBIERNO DE CANARIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES
VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
de Santa Cruz de Tenerife

Documentos para la Historia de Canarias *VI*

Fuentes para la historia de la música en Tenerife

Siglos XVI – XVIII

Documentos para la Historia de Canarias *VI*

Órgano germano de Otto Dietrich Richborn (1723).
Parroquia de San Juan Bautista.
Villa de La Orotava.

Realizar Nuevo Gráfica S.A.L. - D.L. TF-2126/2001

Órgano positivo germano (ss. XVI-XVIII).
Convento de Santa Catalina de Siena.
San Cristóbal de La Laguna.

Benito Nuevo Gráfico, S.A.L. - D.L. TF-2.194/2001


Laudate eum in
chordis & organo

Órgano germano (ca. 1780).
Parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación.
La Victoria de Acentejo.

Sociedad Nuevas Gráficas, S.A.L. - D.L. TF-2.036/2001

ILUSTRACIÓN DE LA CUBIERTA

Ángel músico, escultura en madera policromada. Dorado y estofado por Bernardo Manuel de Silva (1700-1718).
Retablo Mayor. Santuario de Nuestra Señora de las Nieves,
Santa Cruz de La Palma.

GOBIERNO DE CANARIAS
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES
VICECONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL
de Santa Cruz de Tenerife