

Iconografía musical de la Lonja de Valencia

María Serna García
Investigadora independiente

RESUMEN / RESUM / ABSTRACT

Si nos situamos en la ciudad de Valencia, una de las piezas arquitectónicas más representativas de dicha ciudad es la Lonja de los Mercaderes, cuya construcción abarca desde el año 1482, en la época de mayor esplendor de la lengua y la cultura valenciana, hasta 1548, año en el que se remata el edificio con sus medallones renacentistas. A través de sus elementos decorativos, la Lonja de Valencia nos ofrece cierta información sobre la música que tenía lugar en dicha ciudad durante los siglos XV y XVI, los instrumentos más utilizados, así como su forma y el modo de tañerlos. Esta información también será contrastada con fuentes históricas y literarias de la época, como los testimonios que aportan diversos artistas sobre la corte del duque de Calabria, entre ellos Luís de Milán y Juan Fernández de Heredia, o las diferentes fiestas cívicas que tenían lugar en la ciudad de Valencia, con el fin de profundizar un poco más en la historia de la música profana valenciana de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento.

Si ens situem a la ciutat de València, una de les peces arquitectòniques més representatives d'aquesta ciutat és la Llotja dels Mercaders, construcció que va començar a l'any 1482, època de major esplendor de la llengua i la cultura valenciana, i que va terminar en 1548, any en el qual es remata l'edifici amb els seus medallons renaixentistes. A través dels seus elements decoratius, la Llotja de València ens ofereix certa informació sobre la música que tenia lloc en aquesta ciutat durant els segles XV i XVI, els instruments més utilitzats, així com la seua forma i la manera de tocar-los. Aquesta informació també serà contrastada amb fonts històriques i literàries de l'època, com els testimoniatges que aporten diversos artistes sobre la cort del duc de Calàbria, entre ells Lluís de Milà i Juan Fernández d'Heredia, o les diferents festes cíviques que tenien lloc a la ciutat de València, amb la finalitat d'aprofundir una mica més en la història de la música profana valenciana de finals de l'Edat Mitjana i principis del Renaixement.

If we look at the city of Valencia, one of the most representative architectural pieces of the city is the Lonja, which construction covers from 1482, in the most important and productive period for Valencian language and culture, to 1548, year in which the building with its Renaissance medallions ends. Through its decorative elements, the Lonja of Valencia gives us some information about the music occurring in the city during the fifteenth and sixteenth centuries. By means of the iconography of the building we can get an idea of what instruments were used at this time, their form and the way in which they were played. This information will also be contrasted with historical and literary sources from this period. I will use testimonies from several artists on the court of the Duke of Calabria, including Luis de Milán and Juan Fernández de Heredia, or different civic festivals occurring in the city of Valencia, in order to dig a little deeper into the history of Valencian secular music of the late Middle Ages and early Renaissance.

PALABRAS CLAVE / PARAULES CLAU / KEY WORDS

Lonja; Valencia; Música; Iconografía
Llotja; València; Música; Iconografía
Lonja; Valencia; Music; Iconography

RECEPCIÓ / RECEPCIÓN / RECEIVED: novembre 2014 / novembre 2014 / November 2014

ACEPTACIÓ / ACEPTACIÓN / ACCEPTANCE: abril 2015 / abril 2015 / April 2015

¹ Actes del Congrés Internacional La música a la mediterrània occidental: Xarxa de Comunicació intercultural (València, 23-25 de juliol de 2014).

1. Introducción

El pasado mes de julio tuvo lugar el congreso internacional *La música en el Mediterráneo Occidental*, dentro de las X Jornadas de Musicología organizadas por la Asociación Valenciana de Musicología. Bajo este título se pretendía averiguar cómo han convivido las diferentes culturas a orillas del Mediterráneo a lo largo de la historia, teniendo siempre presente la existencia de la música en dichas culturas.

Por ello, no podíamos dejar pasar la oportunidad de hablar de la música profana que tuvo lugar en Valencia durante los siglos XV y XVI, a través de la iconografía musical encontrada en la Lonja de la Seda y de los Mercaderes de Valencia. La elección de este edificio como tema central de esta investigación se debe a que es la construcción civil más representativa de todo el patrimonio artístico valenciano, el cual refleja de manera excepcional el entramado social de aquella época y que cuenta, además, con un gran número de representaciones musicales.

Nos hemos servido de la iconografía como instrumento principal de nuestra investigación ya que nos parece una de las fuentes historiográficas que más información nos puede aportar sobre los instrumentos antiguos y la interpretación musical, ofreciéndonos detalles imposibles de conocer a través de las fuentes escritas, como la forma de los instrumentos, el modo de tañerlos e incluso la vestimenta habitual de los intérpretes. Pero también es cierto que, para valorar la certeza de la información que nos ofrecen estas fuentes, tanto las escritas como las gráficas, han de ser analizadas y contrastadas entre sí. Esto se debe a que quizás no sean tan fiables como parece, ya que hay que tener en cuenta que las imágenes y representaciones son obras artísticas donde su autor puede reflejar de manera clara la realidad, pero también pueden ser fruto de su imaginación. Por ello, nuestro objetivo ha sido hacer uso de ambas fuentes, que se complementan a la perfección, ofreciéndonos cada una de ellas un tipo de información, de las que se obtendrán las aportaciones de esta investigación.

Tras identificar cada una de las figuras de la Lonja relacionadas con la música, incluyendo tanto el reconocimiento de los instrumentos musicales como de los personajes históricos y mitológicos que pudieran estar vinculados de una manera u otra con la música, como por ejemplo los que aparecen en los medallones del Pabellón del Consulado de la Lonja, nos podríamos hacer una idea de cómo sonaba la música profana en Valencia en estos dos siglos, que constituyen el período de transición de la Edad Media al Renacimiento, basándonos para ello en la música que se interpretaba en las diferentes clases sociales. La presencia de ciertos personajes en los medallones del Pabellón del Consulado nos muestra que ya empezaba a manifestarse la influencia humanística, con una mayor interrelación entre Literatura y Arte, así como el renacer de la cultura grecorromana. Sabemos también que en la corte virreinal del Duque de Calabria la música ocupaba un lugar privilegiado y, aunque no tenemos demasiadas noticias de ello, probablemente en los festejos públicos era donde más se podía disfrutar de la música popular. Una muestra del interés de los artistas y escritores de la época por las actividades diarias de dichos miembros de la realeza se refleja en la obra literaria del compositor Luis de Milán, titulada *El Cortesano* (1561); en la *Farsa de la Vesita*, de Juan Fernández de Heredia; y *Turiana* (1565) de Juan de Timoneda, donde se recogen varias comedias, farsas, pasos y entremeses profanos.

2. Contexto histórico

Si nos situamos en la época que nos atañe, tenemos que recordar que la epidemia de peste negra, procedente de

Asia, y la Guerra de los Cien Años, provocaron en gran parte que Europa viviera una disminución del progreso y una recesión económica, lo que suscitó el descontento urbano y la sublevación de los campesinos. Por otra parte, un importante movimiento cultural, intelectual y filosófico, relacionado con el Renacimiento, nació en Italia. Los ideales del Humanismo se difundieron gradualmente y, a finales del siglo XV, sus preceptos ya se habían introducido en otras partes de Europa.

Mientras tanto, en la península Ibérica, el enlace matrimonial de los Reyes Católicos, en 1469, sentó las bases para la unidad de la monarquía española. A la unidad territorial le siguió la unidad religiosa, para lo que se creó en 1478 el tribunal del Santo Oficio (Inquisición). La conquista del Nuevo Mundo en 1492 proporcionaría a España la hegemonía sobre Europa durante casi dos siglos. Con Carlos I de España y V de Alemania, sucesor de los Reyes Católicos, renace la idea del Imperio Universal. Pero la costosa política del monarca y el hecho de que se rodeara, en un principio, de funcionarios extranjeros, suscitaron levantamientos en Castilla y Valencia, las conocidas como las Comunidades Castellanas y las Germanías Valencianas.

En esta época, Valencia sufre un cambio dinástico tras el Compromiso de Caspe, que permitió el reinado de Fernando de Antequera a partir de 1412. Su hijo y sucesor, Alfonso V de Aragón, conocido como Alfonso el Magnánimo, instaló su corte en Valencia. En 1419, el rey inició su provechosa campaña por Italia acompañado por militares y hombres destacados de la cultura valenciana como Joan Martorell, Ausiàs March y Jordi de Sant Jordi, convirtiéndose así en el primer introductor de la cultura humanista italiana en Valencia, adelantándola al resto de las ciudades españolas.

El Reino de Valencia vivía por aquel entonces una época de prosperidad y esplendor dentro de la Corona de Aragón que se caracterizó por un crecimiento demográfico, un aumento de la calidad de vida, una estabilidad monetaria, la construcción de grandes edificios públicos y privados, una producción literaria considerable, así como una agricultura sólida y una artesanía en expansión. Además, la ciudad de Valencia era depósito de lanas, trigo, cuero y vino de Castilla y Aragón. Tenía lugar también un importante tráfico de mercaderías, destacando la importación de tejidos finos, brocados, tintas y especias, y la exportación de lanas, frutos secos y cerámica. Esta prosperidad hizo necesaria la construcción de un edificio donde pudieran reunirse los mercaderes a hacer sus tratos y negocios, y éste fue la Lonja de la Seda y de los Mercaderes, donde se instaló el Tribunal del Consolat del Mar y la “Taula de Canvis i Dipòsits” (Gómez Bayarri, 2009).

Centrándonos en el tema musical, tanto Fernando I de Aragón como su hijo, Alfonso el Magnánimo, tuvieron a su servicio, a parte del maestro de capilla y los organistas, a intérpretes de todo tipo de instrumentos, llamados ministriles, la mayoría de procedencia francesa y flamenca. Gracias a ellos penetraron las nuevas corrientes del *Ars Nova* (Gómez Muntané, 2001: 220). La música estaba presente en todo tipo de festejos, como las Entradas reales, los torneos o las justas, e incluso en los banquetes y las danzas (Antoranz, 2008: 42). La actividad trovadoresca estuvo muy condicionada por las estancias reales, puesto que su presencia en la corte favoreció la composición de poemas épicos acerca de las gestas (Badenes, 1992: 87).

La marcha definitiva de Alfonso V a Italia alejó a la Corona de Aragón del que había sido el principal centro musical de vanguardia de toda la península, pero hizo que el monarca se convirtiera en uno de los grandes príncipes renacentistas. La corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles constituyó una importante etapa musical, que sirvió para enlazar la Edad Media con el Renacimiento. La refinada sensibilidad musical del monarca hizo que poseyera los mejores instrumentos para su capilla, así como músicos de diversas nacionalidades, creando un repertorio propio que hoy se encuentra disperso en varios códices, como en el *Cancionero de Montecassino* y el

Cancionero de Palacio (Gómez Muntané, 2009: 284).

Las principales casas nobiliarias, como la del Marqués de Santillana o la del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, también contaban con sus propios músicos.

A pesar del esplendor y de la riqueza de la corte de Nápoles, el Reino de Valencia fue el único lugar de la Península Ibérica donde se consolidó un fuerte movimiento renacentista en la primera mitad del siglo XVI. Durante este siglo, Valencia fue uno de los centros de arte más importante, quedando reflejado en el ámbito de la música con la impresión del tratado *Ars Musicorum* (1495) de Guillermo de Podio (Nelson, 2004: 195). La corte del duque de Calabria se convirtió así en un verdadero centro musical y literario de la aristocracia y la alta burguesía valenciana, donde se reflejaban los gustos y las apetencias festivas de los grupos más selectos de la sociedad valenciana de principios del Renacimiento (Badenes, 1992: 102). Su entusiasmo por la música hizo que su capilla musical contara con unos cuarenta intérpretes y algunos de los músicos más importantes del momento estuvieron relacionados en algún momento con dicha capilla, como Mateo Flecha “el viejo”, Pedro de Pastrana o Luis de Milán (Lynch, 2007: 54; Perugini, 2012: 2). Las funciones de esta capilla musical iban más allá de las puramente religiosas, ya que participaban también en las numerosas fiestas cortesanas, colaboraban en la representación de alguna farsa y acompañaban diversas canciones y danzas. La vida musical de esta corte queda reflejada en las obras de varios compositores, como en algunas ensaladas de Mateo Flecha, de Cárceres o de Chacón y en varios villancicos de diferentes autores, recogidas en el llamado *Cancionero del duque de Calabria* o *Cancionero de Upsala* (Badenes, 1992: 106). Los testimonios que nos han dejado dos nobles escritores que frecuentaban la corte virreinal, Luis de Milán (*El Cortesano*, 1561) y Juan Fernández de Heredia (*La farsa de la vesita*, ¿1524?), dan fe de la afición de los duques por la música y las farsas teatrales que, junto a los torneos poéticos, eran los ingredientes principales de muchas de las reuniones que vivía la alta sociedad en el palacio del Real (Falomir, 1994: 122; Villanueva, 2011: 62).

Entre las fiestas cívicas que se celebraban en la ciudad de Valencia destacan las Entradas a la ciudad por algún miembro de la familia real o de algún personaje de cierta relevancia, la fiesta de carnaval o la fiesta del Bisbetó, en las que participaban activamente los juglares con sus trompetas, chirimías, cornamusas y atabales, o como cantores (Ferrer, 1994).

3. Iconografía musical de la Lonja de la Seda y de los Mercaderes

Cómo hemos apuntado anteriormente, la Lonja se encuentra a caballo entre el siglo XV y XVI, y quizá sea la combinación de dos estilos culturales y artístico lo que la hace todavía más interesante. La influencia del gótico castellano y la incipiente corriente renacentista, tan presente en la cultura valenciana desde principios del siglo XVI, se hace evidente en la iconografía de sus adornos, lo que hace de la Lonja un edificio con características propias y uno de los mejores ejemplos del final de la Edad Media y el principio de la Edad Moderna.

La Lonja, en su contexto decorativo, integra los elementos propios de la iconografía cristiana con escenas de la vida real y monstruosas, con una interpretación moral y alegórica que responde al reflejo de una sociedad rica y compleja, como lo era la sociedad valenciana de la Baja Edad Media (Sebastián, 1998: 49). Y, entre ellos, encontramos numerosos elementos musicales que, a diferencia de los edificios sagrados, como la Catedral de Valencia, aquí ya no podemos observar coros de ángeles ni otros asuntos celestiales, sino que nos hallamos ante escenas humanas, realistas aún dentro de su fantasía, con un aspecto humorístico. La Lonja nos ofrece datos

musicales de su tiempo y hay que señalar que la música en aquella época fue muy practicada por todas las clases sociales, tanto próceres como mercaderes y labradores.

En la Lonja encontramos representados todo tipo de instrumentos. Vamos a ver a continuación una muestra de ellos junto con unas citas literarias de la época.

Con respecto a los instrumentos de percusión tenemos, por ejemplo, unos atabales que son percutidos por un centauro que se encuentra en la Puerta de los Vicios, dentro de la Sala de Contratación. Los atabales son una especie de pareja de tambores con una membrana y un resonador de media esfera, que generalmente se percutía sobre los caballos, uno a cada lado, con unas baquetas, siendo un elemento imprescindible en las acciones bélicas y en todo cortejo de carácter heráldico.



Figura 1. Centauro tocando unos atabales

El atabal entró en Europa por el Este, importado por las cruzadas en el siglo XIII. Dos siglos más tarde ya era muy común la costumbre de percutirlo a pares sobre los caballos, aunque también se podían llevar los atabales sobre la espalda de un *andador* mientras un tañedor los percutía. También había atabales de menor tamaño que eran usados en las paradas y procesiones, portados por los músicos de a pie y colgados con una cinta al cuello. Puede que la mayor parte de los ejemplos tanto iconográficos como literarios en los que aparece la figura del atabalero, éste vaya acompañado de trompetas, como se muestra en *El conde Lucanor* (1335), del infante don Juan Manuel (1282 – 1348), donde aparece escrito: “Et el infante cabalgó et fueron con él todos los honrados hombres del rey et del reyno, et ivan muchas trompas et tabales et otros estrumentos” (Andrés, 2009: 52). En la novela caballeresca *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490), escrita por Joanot Martorell, aparecen con frecuencia los atabales, acompañados por las trompetas y los añafiles (Gómez Muntané, 2010: 29). Como por ejemplo: “Com clarejar començà l’alba, los moros feien grans alegries, sonant tabals, trompetes e anafils, e ab multilplicades veus cridaven batalla; e ab aquella alegría del mont baixaren, venint contra la gent cristiana.” *Tirant lo Blanc*, capítulo 24.

Aparte de estas fuentes literarias, también tenemos constancia de esta práctica gracias a diversas fuentes históricas, como la que nos cuenta que en el palacio del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo (1458 – 1473) la música estaba presente en todas las fiestas y ceremonias y a su servicio estaban trompetas, atabales, ministriles y cantores (Gómez Muntané, 1996: 42). En la ciudad de Valencia, en el año 1527, también contamos con la presencia de este instrumento. Concretamente el 19 de mayo de ese año tuvo lugar en la catedral de Valencia una

fiesta en honor a la canonización de san Antonino, arzobispo de Florencia, y en ella participó el duque de Calabria acompañado por sus ministriles, trompetas y atabales. Cinco días después de este acontecimiento, los virreyes de Valencia volvieron a la catedral con motivo del *Te Deum* celebrado por el nacimiento del futuro rey Felipe II. El *Llibre de Antiquitats* de la propia catedral apunta que: “digueren lo *Te Deum* entorn de la Seu ab los ministrés, trompetes y tabals dels senyors vireys, y lo orgue y los chantres de la Seu y dels vireys” (Villanueva, 2009: 68).

Otro instrumento de percusión que tenemos representado en la Lonja es el pandero. Situado en el artesanado del Salón dorado del *Consolat*, es un membranófono que ya era conocido en los territorios de Asia Menor y Egipto donde era considerado un instrumento exclusivamente femenino, relacionado con los cultos lunares y los ritos de la fertilidad. En la época medieval fue muy utilizado por los juglares como elemento rítmico para acompañar el canto, el baile o junto con otros instrumentos formando un pequeño grupo instrumental, y en el Renacimiento se siguió usando como soporte rítmico, teniendo ya un cierto aire popular (Andrés, 2009: 353).



Figura 2. Monstruos tocando un pandero y una especie de trompeta

La primera documentación castellana sobre este término puede que sea la que aparece en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, donde dice, por ejemplo (Ruiz, 2010: 62):

Si a quantas d'esta villa nos vendemos las alfajas,
sopiesen unos de otros, muchas serían las barajas,
muchas bodas ayuntamos que viene arrepantajas,
muchos panderos vendemos, que non suenan las sonajas. (705)

En cuanto a los instrumentos de viento, tenemos una trompeta bastarda, también situada en la Puerta de los Vicios, que es una trompeta de ramas plegadas, dotada de una boquilla deslizable unida a una corredera que penetraba en la sección del instrumento. El músico debía sujetar dicha embocadura con la mano izquierda y ejercer presión hacia los labios, mientras que la mano derecha debía mover el cuerpo del instrumento, posición que tiene la figura de la imagen (Andrés, 2009: 443).



Figura 3. Centauro tocando una trompeta bastarda.

El alargamiento y recogimiento de esta trompeta permitía conseguir un gran número de sonidos intermedios de los armónicos naturales, de ahí su denominación de *bastarda*, que hace referencia a su capacidad para obtener sonidos armónicos que no eran propios de la trompeta natural o italiana. Hay diversas referencias literarias sobre este instrumento, como por ejemplo en *El sueño* (López de Mendoza, 1832: 360) del Marqués de Santillana (1398 – 1458) donde cuenta que:

Ya sonavan los clarones,
É las trompetas bastardas,
charamías é bombardas
Façian distintos sonos:
Las baladas é canciones
É rondeles que façian,
Apenas los entendian
Los turbados coraçones.

El sueño, LIV

Fray Ínigo de Mendoza (1425 – 1507) también utiliza este término en su *Diferencia que ay entre la Razón y la Sensualidad*:

Sus bastardas, sus clarones,
sus altas italianas,
son los continuos pregones
delas carnales passyones
que dan las setas paganas;
pregoneros de los quales
son Ypicuro e Mahoma,
en cuyos dichos bestiales
la gana de los carnales
principal esfuerço toma.²

Y en el *Romance del conde Claros* también aparece esta diferencia cuando dice: “Las trompetas y bastardas comenzaron a sonar” (Andrés, 2009: 443).

La trompeta bastada también aparece en diversas fuentes históricas. Por ejemplo, en un documento de 1490

² Texto extraído de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-question-y-diferencia-que-ay-entre-la-razon-y-la-sensualidad--0/html/ff9205e4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

relativo a la nómina de músicos del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, aparece que “Thenia el príncipe muy gentiles ministriles, altos de sacabuches, e cheremias, e cornetas e trompetas bastardas”. También existe otro documento que hace referencia a la denominación de *trompeta española* en lugar de trompeta bastarda, para distinguirla de la italiana; así, cuando el duque de Medina Sidonia llega a Talavera para asistir a las nupcias de la princesa María con el futuro Felipe II (1543), le acompañaban músicos con “dos maneras de trompetas, unas ytalianas y otras españolas asta en número de diez y seis” (Andrés, 2009:443). Por su parte, en la *Crónica* de don Miguel Lucas de Iranzo se muestra como, el lunes de después de Pentecostés, el Condestable tenía por costumbre ir a merendar a la Fuente de la Peña acompañado de su grupo de ministriles: “E tras los dichos atabales y cavalleros yvan todos los tronpetas bastardas e ytalianas de su señoría, y en pos dellos treynta cavalleros [...]” (Gómez Muntané, 1996: 41).

Gracias a los recursos musicales que tenía esta trompeta dotada de una corredera pudo participar en la ejecución de música culta, especialmente en la de carácter religioso. El uso de la trompeta bastarda o española fue decayendo a principios del siglo XVII a favor del sacabuche.

En la puerta de acceso a la capilla encontramos a una rana tocando una dulzaina, instrumentos de madera, de tubo cilíndrico y doble lengüeta, con un pabellón en su extremo opuesto, tocada frecuentemente por ministriles y juglares, y muy popular en la ciudad de Valencia.



Figura 4. Rana tocando una dulzaina

Según Joan Corominas, en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (1954), el término *dulzaina* procede del francés *douçaine*, considerando que el término *douceine*, que aparece en *Li temps pastour* de Guillaume Dufay (c. 1300 – 1377), es más tardío. Puede que su primera grafía castellana sea *duçaina*, siendo más comunes a partir del siglo XV las de *dolçaina*, *dulçayna* y *dulzaina* (Andrés, 2009: 171).

En cuanto a la naturaleza del instrumento, se han barajado diversas hipótesis, como que sea el equivalente español del orlo o de la cornamusa. Sin embargo, según afirma J.M. Lamaña en *Los instrumentos musicales en la España renacentista* (1975), todos los autores coinciden en que la dulzaina era un instrumento de tubo cilíndrico y recto, pero las dudas surgen en determinar si se tocaba o no con cápsula de aire.

Tenemos muy pocas fuentes iconográficas que hagan referencia a la dulzaina y, por ello, es posible que, desde la Edad Media, su aspecto exterior fuese el de un instrumento recto con la terminación en forma de copa. Este ensanchamiento pudo haberse suprimido en algunas zonas a lo largo del siglo XVI. Pero lo que sí conservamos

son diversas fuentes literarias donde se cita a este instrumento: en la *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo* (1461) se nombra en dos ocasiones a la dulzaina: “yva una copla de tres ministriles de dulçaynas, que mui dulce y acordadamente sonavan” y “luego yva el señor Condestable, acompañado de todos los otros caballeros de la çibdad; y delante del yvan sus ministreles, tañiendo las chirimías y duçaynas” (Gómez Muntané, 1996: 17). Ya en el siglo XVI Jorge de Montemayor (c. 1520 – 1561), en *Los siete libros de la Diana*, escribe que: “Después que con el primero concierto de música huvieron cantado este romance, oí tañer una dulçaina y una harpa y la boz de mi don Felis” (Montemayor, 1561).

Y, por último, entre los instrumentos de cuerda, tenemos la vihuela de mano y el laúd. La vihuela de mano la podemos ver también en la Puerta de los Vicios. Es cordófono compuesto por una caja armónica y un mango, de manera similar a la guitarra, que se hizo muy popular en España a lo largo del siglo XVI, convirtiéndose en una alternativa al laúd.



Figura 5. Humano tocando una vihuela de mano

El laúd y la vihuela se diferencian principalmente en que el primero tiene una espalda abombada y el cuerpo redondeado, mientras que la segunda tiene un cuerpo más cuadrado y la espalda plana. Estas características de la vihuela también las compartía con la guitarra, e incluso fueron considerados instrumentos análogos, añadiendo que ambas tienen aros uniformes, el mango estilizado y el clavijero de pala ligeramente inclinado hacia atrás. Sin embargo, la diferencia primordial estaba en el número de cuerdas, puesto que la guitarra tenía cuatro órdenes en el siglo XVI y la vihuela poseía seis; además, la guitarra estaba destinada principalmente a la música popular, mientras que la vihuela lo estaba a la música artística (Andrés, 2009: 455).

Diversos grabados incluidos en libros de vihuela nos muestran instrumentos de estas características pero con el mango relativamente ancho. Con esta información podemos decir que la figura que aparece en la Lonja está tocando una vihuela de mano y no una guitarra o un laúd. La posición de la figura representada nos indica también el modo de tañer la vihuela: la mano izquierda pisa las cuerdas en el mango, mientras que la mano derecha toca las cuerdas en la caja de resonancia.

En España, la vihuela de mano tuvo una gran popularidad, hecho que se demuestra con la publicación de diversos libros dedicados a este instrumento: el *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, de Luis de Milán (c. 1500 – c. 1561), publicado en Valencia en 1536; los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso

Mudarra (c. 1510 – 1580), publicado en Sevilla en 1546; *Los seis libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* de Luis de Narváez (c. 1500 – c. 1550), publicado en Valladolid en 1548; el *Libro de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* de Enríquez de Valderrábano (c. 1500 – c. 1557), publicado en Valladolid en 1547; o el *Libro de música de vihuela* de Diego Pisador (c. 1510 – c. 1557), publicado en Salamanca en 1552; aunque también aparece en libros generales de instrumentos como en la *Declaración de instrumentos musicales* de Juan Bermudo, publicado en 1555.

También tenemos constancia de la presencia de este instrumento en la corte napolitana de Fernando de Aragón, donde Johannes Tinctoris (c. 1435 – 1511) comentaba que se tocaba la vihuela, la cual era de invención española y que en Italia se llamaba *viola* (Andrés, 2009: 456). El carácter esencialmente aristocrático de la vihuela se hace visible, por ejemplo, en la corte del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, que tenía a su servicio músicos de vihuela. También es frecuente encontrarla en manos de personajes ilustres o tañida por relevantes artistas y hombres de letras, como Luis de Milán, que cantaba acompañado por su vihuela en la corte valenciana de los duques de Calabria. De este hecho dejaba constancia el propio Luis de Milán en *El Cortesano*: “Dijo don Luis Milán: Denme la vihuela, que para luego es tarde, para sanar un envidioso. Oyamos qué horas tocan. Las doce han dado. Mudemos de parescer, que si agora tañese y cantase, me apodararía el señor Joan Fernández a gallo reloj, que canta a media noche.” (Milà, 2010: 294).

En su *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El Maestro*, Luis de Milán también incluye unos versos dedicados a la vihuela, alrededor de la lámina de Orfeo (Perugini, 2012: 10):

El grande Orptheo,
primero inventor,
por quien la vihuela
paresce en el mundo,
si él fue primero
no fue sin segundo,
pues Dios es de todos,
de todo hacedor.

Otro ejemplo literario lo encontramos en el *Libro de Buen Amor*, escrito por el Arcipreste de Hita en el siglo XIV (Ruiz, 2010: 146):

El rabé gritador con la su alta nota,
Cab' él el orabín taniendo la su rota,
el salterio con ellos más alto que la mota,
la vihuela de péndola con aquéstos y sota.

El laúd, situado en una de las gárgolas, es un cordófono punteado, formado por una caja armónica con espalda abombada, cuya tabla contiene un orificio central de resonancia, y un mango, con trastes y clavijero. Su origen lo podemos situar en la civilización sumeria, llegando en la Edad Media a Europa proveniente de los territorios de dominación musulmana de España y Sicilia y fue considerado desde antes del siglo XV el instrumento de cámara por excelencia junto con el arpa.



Figura 6. *Hombre alado tocando un laúd*

Hacia el siglo IX el clavijero del laúd comenzó a inclinarse significativamente hacia atrás, con clavijas laterales y es posible que este tipo de laúd se desarrollara en Al-Andalus. Tenía un cuerpo abombado y el mango corto, con cuatro órdenes de cuerdas que se punteaban con el plectro (Andrés, 2009: 261), pero más tarde se abandonó esta técnica y se prefirió tocar con los dedos, ya que permitían realizar una interpretación más ligera. Este es el modelo que aparece representado en la gárgola de la Lonja, donde se puede apreciar también que el tañedor utiliza los dedos para tocar el laúd.

En cuanto a las referencias literarias donde aparece este instrumento, ya tenemos constancia del laúd en el siglo XIII en un escrito de Ramón Llull, titulado *Llibre de Contemplació de Déu*, donde dice: “Alcuns hòmens an subtilea en parlar [...], altres en sonar la viula, altres en sonar llaüt” (IV, 391) y, más adelante, “Per lo atemperament entellectual se forma l’atemprament sensual en lo llaüt o en la viula” (VII, 623) (Andrés, 2009: 259). Un siglo más tarde, en el *Libro de buen amor* (c. 1330), se muestra ya este término en castellano (Ruiz, 2010: 52):

Allí sale gritando la guitarra morisca
de las voses aguda e de los puntos arisca,
el corpudo laúd que tiene punto a la trisca,
la guitarra latina con ésos se aprisca. (1228)

En *Tirant lo Blanc* (1490), el laúd se une a otros instrumentos para acompañar la danza (Gómez Muntané, 2010: 36):

En les grans sales, llaüts, arpes e altres esturments, qui donaven sentiment e mesura a les danses que graciosament per les dames i cortesans se ballaven.
Tirant lo Blanc, capítulo 452.

Por su parte, Jorge de Montemayor incluye el laúd como parte de un pequeño conjunto instrumental, junto con dos instrumentos más de cuerda pulsada, en su obra *Los siete libros de la Diana*: “Después de alçadas las mesas, entraron tres ninfas por una sala, una de las cuales tañía un laúd, otra, un harpa, y la otra, un salterio; venían todas tocando sus instrumentos con tan grande concierto y melodía que los presentes estaban como fuera de sí” (Libro Cuarto).³

Aunque la aparición del laúd en la interpretación de la música medieval parece inevitable, parece que este

³ Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-siete-libros-de-la-diana--0/html/>

instrumento no se incluyó dentro del repertorio culto occidental hasta principios del siglo XV, puesto que fue en el siglo XIV cuando comenzaron a proliferar los laudistas, los cuales eran muy estimados en las cortes hispánicas de la Edad Media (Gómez Muntané, 2006: 4). En la corte del duque de Calabria y doña Germana de Foix, por ejemplo, se tiene constancia de que entre los numerosos instrumentos que se incluían en su inventario habían dos laúdes, procedentes probablemente de Italia (Nelson, 2004: 197). Sin embargo, fue durante el Renacimiento cuando empezó a decrecer su uso a favor de la vihuela de mano y de la guitarra en España, mientras que en Europa dominaba sobre el resto de los cordófonos punteados. El laúd se incorporó al instrumentario cristiano durante el siglo XIII, y dos siglos después empezó a adquirir los rasgos del instrumento clásico europeo, abandonando su robustez y aumentando la longitud del mástil, alargándose ligeramente su caja, con varilla-cordal y roseta y clavijero en ángulo recto, con tres órdenes dobles, siendo la primera sencilla (Andrés, 2009: 262).

4. Conclusión

Mediante estos ejemplos hemos podido comprobar que gracias a la iconografía de la Lonja podemos obtener cierta información sobre instrumentos antiguos y la interpretación musical, obteniendo detalles imposibles de conocer a través de las fuentes escritas, como su forma o el modo de tañerlos. Nos encontramos ante un caso en el que los autores de estas obras artísticas reflejan de una manera clara y objetiva la realidad, pero no siempre es totalmente cierta la información que nos ofrecen estas fuentes, ya que hay que tener en cuenta que las imágenes y las representaciones son obras fruto de la imaginación de su autor o del concepto que tiene éste de la realidad. Por ello, creemos necesario contrastar la información que nos pueden aportar las fuentes iconográficas con los recursos documentales escritos, ya sean históricos o literarios, para obtener unos buenos resultados.

La Lonja de Valencia es el edificio civil del siglo XV y XVI que más representaciones musicales tiene. En ella encontramos representados todo tipo de instrumentos, predominando los de viento, seguidos de los percusión y los de cuerda.

Podemos encontrar representados seis instrumentos que tocaban los ministriles en las cortes reales: la dulzaina, tanto en la Puerta de los Vicios como en la Capilla simbolizando la lujuria y la resurrección; el arpa, vinculado a la figura de Apolo, en un medallón de la fachada *Consolat de Mar* y a la del rey David, en la Puerta de la Redención, atribuyéndole un carácter divino; la vihuela de mano, que aparece en la Puerta de los Vicios tocada por una persona que parece que esté acompañando su canto; el laúd, representado en manos del hombre alado mientras entona un canto, lo que nos muestra cuál era una de las funciones principales de estos instrumentos y las prácticas habituales de la época; la flauta, que aparece en la Puerta de los Vicios en manos de un centauro, simbolizando la fiesta y la alegría, en el pabellón del *Consolat* tocada por un monstruo y en compañía de unas nácaras, como instrumento melódico y solista, y también aparece representada mediante la figura de Apolo, otorgándole aquí un origen divino; y, por último, la trompeta, que aparece representada en sus distintas variantes como instrumento mensajero en la Capilla, como instrumento melódico en el Pabellón del Consulado o con un carácter bélico en la Puerta de los Vicios.

De igual manera, hallamos también en la Lonja algunos de los instrumentos más populares que utilizaban los juglares, como la trompeta, que tenía ciertas funciones heráldicas, además de ser tocada en procesiones y demás festejos públicos. También tenemos la dulzaina, la cual gozaba de gran popularidad entre los juglares, que utilizaban para tocar las melodías o acompañar las voces. Y el atabal, con una función rítmica.

Con ello, podemos observar que en la Lonja encontramos representados instrumentos de todo tipo, algunos de carácter militar y heráldico, otros de tipo pastoril y otros de naturaleza cortesana, pero todos ellos muy populares en la época. Por ello, podemos deducir que los artistas que realizaron la decoración iconográfica de la Lonja estaban al corriente de la cultura musical de su época, tanto de la que tenía lugar en la ciudad de Valencia como en el resto de Europa y de las novedades que se producían en ella.

Por otra parte, si comparamos la iconografía musical de la Lonja con la de la Catedral de Valencia, vemos que en esta última la música ya no adquiere un carácter lúdico o de entretenimiento, o incluso bélico y heráldico, sino que se trata de una música celestial y gloriosa, tocada por un grupo de ángeles que generalmente se encuentran alrededor de la Virgen.

Bibliografía

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. (1997) “Iconografía musical y organología: un estado de la cuestión”. *Revista de Musicología*, vol. 20, núm. 2, Madrid, pp. 767 – 782.
- ANDRÉS, Ramón. (2009) *Diccionario de instrumentos musicales desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Barcelona: Ediciones Península.
- ANTORANZ ONRUBIA, M^a Antonia. (2008) “Músicos en la pintura gótica: fiestas y banquetes”. *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval: Zaragoza, del 12 al 26 de noviembre de 2008*. Zaragoza: Cátedra de Música Medieval Aragonesa, Institución “Fernando el Católico”, pp. 37 – 68.
- ATLAS, Allan W. (2002) *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal Música.
- AUSONI, Alberto. (2006) *Los Diccionarios del Arte: La música*. Barcelona: Editorial Electa.
- AVIÑO, Xosé. (2000) “La monodia profana”, en: *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. I, Barcelona: Edicions 62, pp. 42 – 67.
- BADENES MASÓ, Gonzalo (1992). *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Levante, el mercantil valenciano.
- FALOMIR FAUS, Miguel. (1994) “El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento”. *Ars longa: cuadernos de arte*, 5, Valencia, pp. 121 – 124.
- FERRER VALLS, Teresa. (1994) “La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV”. *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d’Elx, octubre-noviembre de 1992*, pp. 145 – 169.
- ____ (2007) “Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI”, en: E. Berenguer (coord.). *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Madrid: Fundación Caja Madrid, pp. 185 – 200.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. (2008) *Iconografía e iconología. La historia del arte como historia cultural*. Madrid: Ediciones Encuentro, S.A.
- GÓMEZ BAYARRI, José Vicente. (2009) “El esplendor de la Valencia del siglo XV” [en línea]. *Las Provincias*, Valencia, 1-II-2009 [Consulta: 9 febrero 2013]. Disponible en: <http://www.lasprovincias.es/valencia/20090201/valencia/esplendor-valencia-siglo-20090201.html>
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen. (1979) *La música en la casa real catalanoaragonesa durante los años 1336 – 1432*. Barcelona: Editorial Bosch.
- ____ (1996) “La música laica en el reino de Castilla en tiempos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (1458 – 1473)”. *Revista de Musicología*, vol. 19, núm. 1 – 2, Madrid, pp. 25 – 46.
- ____ (2001) *La música medieval en España*. Kassel: Edition Reichenberger.
- ____ (2006) “Las escuelas de ministriles a finales de la Edad Media”. *Goldberg: Early music magazine*, 41, Pamplona, pp. 59 – 67.
- ____ (2006) “Reflexiones: Música antigua e instrumentos musicales”. *Goldberg: Early music magazine*, 41, Pamplona, pp. 4 – 5.

- ____ (2009) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. De los orígenes hasta c. 1470*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2010) “El papel de la música en *Tirant lo Blanc* (Valencia, 1490). *Tirant*, 13, Valencia, pp. 27 – 38.
- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen y BERNARDÓ, Màrius. (2002) *Fuentes musicales en la Península Ibérica (ca. 1250 – ca. 1550): actas del Coloquio Internacional. Lleida, 1 al 3 de abril de 1996*. Lleida: Universitat de Lleida.
- GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. (2005) *Historia de la música occidental, I*. Madrid: Alianza Música.
- HOPPIN, Richard H. (2000) *La música medieval*. Madrid: Ediciones AKAL, S. A.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo. (1832) *Obras de Don Íñigo López de Mendoza*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- LÓPEZ-CHÁVARRI MARCO, Eduardo. (1957) “Representaciones musicales en la arquitectura valenciana medieval y en la renacentista”. *Archivo de Arte Valenciano*, 28, Valencia, pp. 25 – 35.
- LYNCH, John. (2007) “Monarquía e imperio: el reinado de Carlos V”, en: *Historia de España*, tomo XI. Madrid: El País.
- MILÀ, Lluís del. (2010) *El Cortesano*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- MONTEMAYOR, Jorge de. (1561) *Los siete libros de la Diana*. Barcelona: Casa de Jayme Cortey.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (2008) *Retórica y humanismo: El triunfo del Marqués de Santillana (1458)*. Valencia: Publicaciones Lemir, Univesitat de València.
- MUÑOZ, Ferran. (2001) *Mencía de Mendoza y La Viuda de Mateo Flecha. Las ensaladas de Flecha el Viejo, su relación con la Corte de Calabria y el Erasmismo*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- NELSON, Bernadette. (2004) “The court of don Fernando de Aragón, Duke of Calabria in Valencia, c. 1526 – c. 1550: music, letters and the meeting of cultures”. *Early Music*, vol. 32, núm. 2, Londres, pp. 195 – 222.
- PERUGINI, Carla. (2012) “Biografía erótica de la corte valenciana (Luís de Milán y Juan Fernández de Heredia)” [en línea]. *AnMal Electrónica*, 32 [Consulta: 4 de diciembre de 2012]. Disponible en: http://www.anmal.uma.es/numero32/Corte_valenciana.htm
- PORRAS ROBLES, Faustino. (2008) “Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica” [en línea]. *Revista electrónica LEMIR*, 12 [Consulta: 21 mayo 2013]. Disponible en: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/revista.html>
- RAVASINI, Ines. (2010) “Crónica social y proyecto político en *El Cortesano* de Luis Milán”. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4, Girona, pp. 69 – 92.
- RUBIO, Samuel. (1983) *Historia de la música española. Desde el “Ars Nova” hasta 1600*. Madrid: Alianza Música.
- RUIZ, Juan. (2010) *Libro de buen amor*. Madrid: Alfaguara.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. (1988) *Iconografía medieval*. Bilbao: Eusko Kultur Eragintza Etor, S.A.
- ____ (1998) *La Lonja y su entorno sociocultural*. Valencia: Fundación Valencia III Milenio.
- SERNA GARCÍA, María. (2013) *Iconografía musical de la Lonja de Valencia*. Tesis de Máster: Universidad Politécnica de Valencia.
- VILLANUEVA SERRANO, Francesc. (2009) “Mateo Flecha *el viejo* en la Catedral de Valencia: sus dos períodos de magisterio de capilla (1526-1531? y 1539-1541) y su entorno musical”. *Anuario Musical*, 64, Barcelona, pp. 57 – 108.
- ____ (2011) “Poemas inéditos del vihuelista y escritor Luis Milán y nuevas consideraciones sobre su identidad: el Ms. 2050 de la *Biblioteca de Catalunya*”. *Anuario Musical*, 66, Barcelona, pp. 61 – 118.

María Serna García

maria.musicologia@gmail.com

María Serna García (1987) és professora de flauta travessera i llicenciada en Musicologia pel Conservatori Superior de Música de València. Posseeix el Màster en Música per la Universitat Politècnica de València, obtenint la qualificació d'excel·lent en el seu Treball Fi de Màster titulat “Iconografía musical de la Lonja de Valencia”.

María Serna García (1987) es profesora de flauta travesera y licenciada en Musicología por el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Posee el Máster en Música por la Universidad Politécnica de Valencia, obteniendo la calificación de sobresaliente en su Trabajo Final de Máster titulado “Iconografía musical de la Lonja de Valencia”.

Maria Serna Garcia (1987) is flute professor and graduated in Musicology at the Conservatori Superior de Música de València. She is Master in Music by Universitat Politècnica de València, obtaining the highest grade in

his final dissertation entitled “Iconografía musical de la Lonja de Valencia”.

Cita recomanada

Serna García, María. (2015): «Iconografía de la Lonja de Valencia». *Quadrivium, -Revista Digital de Musicologia* 6 [enllaç] [Consulta: dd/mm/aa]