Universitat Autònoma de Barcelona

EL VIOLONCHELO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

Guillermo Turina Serrano

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Musicología

EL VIOLONCHELO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

Guillermo Turina Serrano

Bajo la dirección del doctor

Francesc Cortés

VOLUMEN I: Estudio

Barcelona, 2019

Índice

VOLUMEN I. Estudio

Agradecimientos

Hipótesis y metodología 1

Contexto histórico 5

España en el siglo XVIII 7

Las consecuencias de la Guerra de Sucesión 7

La consolidación de los Borbones en España 10

La revolución francesa. Consecuencias en España 14

El violonchelo en España. Llegada del instrumento y primeros intérpretes 17

Etimología y nomenclatura 17

La estirpe italiana 20

- Francesco Supriani (1678 - 1753) 20
- Giacomo Facco (1676 - 1753) 33
- Domenico Porreti (170? - 1784) 54
- Luigi Boccherini (1743 - 1805) 70
- Francisco Brunetti (1766 – 1833) 82

El violonchelo en los reinos de España: expansión 93

Cataluña

- La orquesta del Archiduque Carlos de Habsburgo 93
- El monasterio de Montserrat 96
- Tarragona 98

Madrid

- La Real Capilla 101
  - Antonio Literes 105
  - José Literes 110
- La Real Cámara 117
- El Real Monasterio de la Encarnación 120
  - Pablo Vidal 126

- El Monasterio de las Descalzas Reales 129
Antonio Cabezudo 134
- Las casas de Osuna y Benavente 137
Ávila 144
Cádiz 145
Córdoba 150
Granada 152
Guadalupe 156
Játiva 157
Las Palmas de Gran Canaria 156
Orihuela 160
Palma de Mallorca 160
Pamplona 163
Plasencia y Coria 168
Salamanca 169
Santiago de Compostela 170
Segovia 170
Sevilla 174
Talavera de la Reina 178
Toledo 180
Valencia 183

La fabricación de violonchelos en la luthería española 186
Gabriel de Murzia 185
Domingo Román 189
José Contreras 191
La familia Guillamí 195
Salvador Bofill 198
Silverio Ortega 199
Francisco Sanguino 200

El violonchelo en la música de cámara española del siglo XVIII 203
Los quintetos para dos violonchelos Op. 1 de Gaetano Brunetti 204
Francisco Corselli y su Concertino a 4 208
Die sieben letzten worte unseres erlösers am kreuze. Hob XX:1 de F.J. Haydn 211
Los cuartetos de Manuel Canales 218
La sonata G569 de Luigi Boccherini 220
Cuaderno de sonatas *de diferentes autores* del archivo de Santa María del Pi 224

Los métodos para violonchelo 228

Cuaderno de lecciones de violón de Joaquin de Acuña de Juan de Acuña 230
Arte y Escuela del violoncello de Pau Vidal. 237
Última lección de José de Zayas 244
Método de violoncello de Francisco Brunetti 246

Compendio biográfico de violonchelistas en la España del siglo XVIII 252

Conclusiones 268

Criterios de edición 278

Fuentes para la edición 280

BIBLIOGRAFÍA 303

VOLUMEN II: Anexo de partituras

Música para violonchelo y bajo continuo

Francesco Supriani: *Sonata a violoncello solo* 1
Giacomo Facco: *XXIII Sinfonie a violoncello solo* 7
Domenico Porreti: *II Sonatas para violoncello e basso* 119
Luigi Boccherini: *Sonata G569* 135
Pablo Vidal: *Pieza separada de la escuela…* 149
Anónimo: *VI Sonatas de diferentes autores* 154
Juan de Acuña: *Cuaderno de lecciones de violón* (1763) 196
José Zayas: *Última lección* 217

VOLUMEN III: Anexo de partituras

Música de cámara

Giacomo Facco: *Cantata "Perché vedi ch'io t'amo"* 1

Giacomo Facco: *Cantata "Cuando en el Oriente"* 8

Domenico Porreti: *Aria "Y por qué el acierto concibe"* 19

Gaetano Brunetti: *VI Quintetos para dos violines, viola y dos violonchelos.* (1771) 27

VOLUMEN IV: Anexo de partituras

Música orquestal.

Domenico Porreti: *Obertura 47 para orquesta* (1763) 1

Domenico Porreti: *Overtura* 41

Anónimo: *Concierto de violoncello* 53

Agradecimientos

En primer lugar quiero mostrar mi más profundo agradecimiento al Dr. Francesc Cortés, director de esta tesis, cuyo apoyo incondicional ha sido fundamental para poder llevar a cabo este trabajo. Sus puntualizaciones y reflexiones han dotado a las páginas de esta investigación de profundidad y de rigor, y su paciencia y tranquilidad me han hecho sentir libre en todo momento a la hora de tomar decisiones, lo cual ha sido un preciadísimo valor durante los tediosos años que conllevan una investigación de estas características.

Quiero agradecer también a todos los compañeros de profesión que me han ayudado, ofreciéndome música y materiales para ahondar en la investigación: Manuel Minguillón, Emilio Moreno, Guillermo Peñalver, Ignacio Ramal, Iván González, Drew Edward Davis y María Díez Canedo. De la misma manera, quisiera hacer un reconocimiento a las instituciones en las que he recabado información y documentos para esta tesis, tales como la Biblioteca Nacional de Madrid, el Archivo Real de Palacio, el Real Conservatorio de Madrid, la Biblioteca de Cataluña, la Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles y el Archivo Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar.

Quisiera mencionar también a los profesores que a lo largo de mis estudios de violonchelo hicieron que siempre me preguntara por qué y cómo había que hacer las cosas, y que me encaminaron hacia la interpretación con criterios históricos y la investigación. Sin Arantza López, Miguel Jiménez, Ángel Luis Quintana y Hilary Metzger, nada de a lo que he llegado habría sido posible.

Y a mi familia, cuyo esfuerzo porque me dedicara a la música fue implacable y mi agradecimiento nunca será suficiente. Porque Ana, mi madre, hizo aflorar en mí un amor desbordante y un respeto absoluto por la musicología. Porque José Luis, mi padre, me inculcó los valores del esfuerzo y el trabajo incansable. Y porque mi hermano, Luis, a quien de verdad debo mi pasión por esta profesión, me llevó de la mano por la música haciendo que todo pareciera un juego en el que divertirnos juntos para siempre. A mis amigos, Guillermo y Carlos, porque nuestra ilusión conjunta nos hace mejores personas. A Eugenia y a Tomoko, por acompañarme en el intenso viaje de grabar y llevar a los escenarios la música que fui descubriendo. Y a Eva, por estar siempre ahí cuando la necesito, por llenar mi vida de experiencias maravillosas y por cimentar junto a mí un hogar en el que ser feliz.

Hipótesis y Metodología

Esta tesis tiene el objetivo de crear la primera descripción del panorama violonchelístico del país a través de los documentos que han sobrevivido hasta nuestros días, arrojando una nueva luz en la configuración de una historia del violonchelo en España, desde el desembarco de este instrumento novedoso en las diferentes capillas y cortes, su consolidación a mediados del XVIII y su posterior culmen en la ciudad de Madrid a finales de siglo. Se trata de un primer paso indispensable para seguir avanzando y crear un mapa de la situación de uno de los instrumentos más importantes y numerosos de las actuales orquestas. Además, la recuperación del repertorio supone una oportunidad interpretativa sin precedentes para los instrumentistas que quieran ahondar en el barroco y el clasicismo español, puesto que hemos recogido piezas solistas y de música de cámara en las que el violonchelo juega un papel fundamental y los métodos para entender la pedagogía, analizando todos los que se escribieron en España, generando las primeras escuelas y su posterior desarrollo.

La consolidación tardó décadas en suceder en todo el territorio, aunque en las formaciones más importantes de Madrid y Barcelona encontramos pruebas de su uso desde los inicios del barroco por la influencia de los músicos de Italia y por el desarrollo que se estaba produciendo en la música del momento. El intercambio cultural con Italia y la influencia de su música sobre los gustos de la monarquía y la nobleza española provocó que la viola de gamba (denominada en aquel entonces como vihuela de arco) cayera en desuso para dejar paso al violonchelo, tanto en la novedosa ópera italiana que tanto éxito estaba cosechando como en las formaciones religiosas y el teatro. Además, la guerra de Sucesión que situó a los Habsburgo en Barcelona y terminó por zanjar la llegada de Felipe V de Borbón a Madrid, trajo consigo los primeros documentos en que se utiliza la denominación hoy por hoy utilizada, *violonchelo,* en detrimento del término *violón.*

Para llevar a cabo esta tesis hemos buscado las primeras fuentes documentales sobre la llegada del instrumento a España y su utilización a lo largo del siglo, muchas

de ellas no analizadas hasta ahora, aunando los resultados de dichos análisis con los recogidos en multitud de estudios para conformar un resultado completo gracias a la revisión bibliográfica en materia de musicología e historia del arte. Una gran parte de las fuentes documentales consultadas han sido transcritas en su grafía original y sin desplegar sus abreviaturas, han sido incluidas en este trabajo.

Por otro lado, contamos con repertorio inédito procedente de diferentes archivos y bibliotecas nacionales e internacionales, que arroja muchísima información sobre la evolución de las capacidades musicales de los instrumentistas dedicados al violonchelo, sobre su rol y el proceso de su evolución. El cambio estilístico que experimentaron las composiciones en España a lo largo del siglo es especialmente significativo, desde el primer barroco hasta el principio del romanticismo, pasando por el clasicismo. Prueba de ello son las obras editadas y recogidas en los anexos de esta tesis que, junto al análisis de los métodos pedagógicos, ofrecen una gran parte del legado musical del violonchelo en España en el siglo XVIII. Para llevarlo a cabo hemos realizado un vaciado de las bases de datos y los catálogos nacionales e internacionales y seleccionado los manuscritos relacionados con los autores que vivieron en España, trazando un puente entre el violonchelo y los métodos de enseñanza. La edición llevada a cabo es interpretativa, tratando de respetar el original lo máximo posible y corrigiendo solamente errores para facilitar su ejecución musical.

Otro de los criterios seguidos en esta tesis es la unificación de los nombres de los violonchelistas y músicos que conforman este estudio, escogiendo las formas más comunes que hemos encontrado en los archivos consultados, aceptadas en diccionarios y obras de referencia.

Con respecto a la parte organológica de esta tesis hemos analizado la bibliografía sobre la lutería española publicada hasta la fecha, localizando diecinueve instrumentos manufacturados a lo largo de la totalidad del siglo en cuestión y estableciendo unos parámetros claros en la evolución de los constructores españoles, que poco a poco afianzaron la apuesta por realizar sus ejemplares a imagen y

semejanza de los que se estaban produciendo en Italia en los talleres de Stradivarius, Amati y Guarnerius.

La tesis se divide en seis secciones: la primera de ellas presenta una breve introducción histórica para contextualizar de manera apropiada el desarrollo político y cultural de la España del siglo XVIII, desde la llegada de los Borbones tras la Guerra de Sucesión, hasta los albores de la Revolución Francesa y sus consecuencias en España.

El segundo capítulo comienza estableciendo los orígenes en España del instrumento, así como la evolución de la nomenclatura organológica y la posterior consolidación del término utilizado actualmente, *violonchelo.* Tras esta parte, establecemos una línea sucesoria a través de las biografías y catálogos de cinco instrumentistas italianos (salvo Francisco Brunetti, natural de Madrid pero descendiente de familia italiana) que vivieron en el país y que tuvieron una poderosa influencia sobre sus contemporáneos. Este capítulo cuenta con numerosas transcripciones inéditas de documentos recogidos fundamentalmente en el Archivo General de Palacio, cuya información hemos completado con los datos aportados por la numerosa bibliografía consultada.

El tercer capítulo, basado fundamentalmente en el análisis bibliográfico de estudios musicológicos, traza un mapa nacional con los datos sobre el estado de la cuestión a lo largo y ancho del territorio, para ofrecer información detallada de la utilización del instrumento en las diferentes formaciones. Gracias a la información recogida, podemos documentar un gran número de violonchelistas en España durante todo el siglo XVIII en al menos 21 regiones españolas. Utilizamos el término y no el de los distintos reinos para encontrar, aunque sea por convención, una división geográfica homologable a los distintos cambios habidos entre los siglos XVIII y XIX–

El cuarto capítulo está íntegramente dedicado a la organología y a los constructores de instrumentos nacidos en España. Hasta la fecha hemos podido contabilizar 19 violonchelos construidos por ocho lutieres diferentes. De todos estos

instrumentos ofrecemos referencias que hemos recogido en la bibliografía consultada, completando dicha información con biografías de todos estos constructores.

Las dos últimas secciones tratan sobre el repertorio específico para el instrumento que no ha sido mencionado como parte del segundo capítulo y de los autores italianos. El capítulo cinco versa sobre el papel del violonchelo en algunas de las obras de la música de cámara escritas en España (o para España, como es el caso de las *Siete últimas palabras de Cristo en la Cruz* que Franz Joseph Haydn escribió para la iglesia de la Santa Cueva de Cádiz). Todas las obras inéditas que forman parte de este capítulo pueden consultarse en su edición interpretativa en el anexo de partituras que completa esta tesis: los *Quintetos para dos violonchelos* op. 1 de Gaetano Brunetti, la *Sonata* G569 de Luigi Boccherini y el *Cuaderno de sonatas de diferentes autores* del archivo de Santa María del Pi. El sexto capítulo lo constituye el análisis de las cuatro obras pedagógicas de autores españoles. Dos de ellas (el *Arte y escuela del violoncello* de Pau Vidal y el *Método* de Francisco Brunetti) fueron publicadas en 2015 por Septenary Editions en Inglaterra en la edición del autor de esta tesis, y las otras dos (el *Cuaderno de lecciones de violón* de Juan de Acuña y la *Última lección* de José de Zayas) pueden consultarse también en el anexo de partituras.

Para completar y compendiar todo lo recogido en este trabajo, hemos incluido un breve compendio biográfico de cuantos violonchelistas aparecen en el desarrollo de la tesis.

El apéndice de partituras incluye un total de 48 obras inéditas, analizadas a lo largo de la tesis, en las que el violonchelo juega un papel fundamental,

Contexto histórico

Reunir en un estudio la historia del violonchelo en España en el siglo XVIII es una tarea ambiciosa pero a la vez verosímil y apasionante, en la que nos hemos encontrado con algunos problemas de difícil solución. Por un lado, el territorio ha ido transformándose a través de los siglos. Por otro lado, la documentación consultada no siempre es la suficiente, o no es tan específica como nos habría gustado, debido a la distancia temporal que nos separa de los hechos. Sin embargo, hasta la fecha no se había acometido una empresa con idénticos objetivos: agrupar en un volumen el conocimiento hasta ahora atesorado por la historia y la musicología sobre el violonchelo y su llegada a nuestro país, completándolo con los nuevos datos hallados. Esperemos que sirva como una primera piedra para futuros estudiosos de esta temática, que despierte interés no sólo para la comunidad científica sino también para los intérpretes y melómanos, deseosos de redescubrir músicos y compositores que hoy en día han sido olvidados por el paso del tiempo.

La musicología está trabajando intensamente desde hace décadas para recuperar estos autores gracias a la labor de grandes investigadores a los que por supuesto debo mi máxima admiración y respeto, y que han servido en numerosas ocasiones como fuente de inspiración para este estudio. Desde los trabajos de pioneros románticos como Josep Teixidor o Francisco Asenjo Barbieri, pasando por José Suibrá, José López Calo, Lothar Siemens o Antonio Martín Moreno, y la inspiración más actual que suponen algunos musicólogos como Paulino Capdepón, Judith Ortega, Jaime Tortella, Cristina Bordas, Nicolás Morales, Germán Labrador o José Carlos Gosalvez en España, y otros tantos internacionales como Uberto Zanolli, Annibale Cetrangolo o Sylvette Milliot. Todos ellos han sido fundamentales para llegar al punto de partida de esta tesis, junto con una enorme lista de músicos, investigadores e historiadores.

Las dificultades afrontadas para realizar este texto han buscado escudriñar en la situación en que se encontraba España a principios del siglo XVIII. Serán discutidas a lo largo de este trabajo. El violonchelo, desde el punto de vista organológico, era toda

una novedad para el que ni siquiera existía un nombre apropiado en la lengua española.

En una pequeña cuartilla custodiada en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional de España, de puño y letra de Francisco Asenjo Barbieri, nos encontramos en apenas ocho renglones la siguiente descripción:

"D. Antonio Cabezudo, músico violón.

En 9 de febrero de 1700 se libraron a D. Antonio Cabezudo músico violón, vecino de Madrid treinta y siete mil y cuatrocientos mvs. por los mismos que por decreto de dicho eminentísimo señor cardenal Portocarrero Arzobispo de Toledo manda se le den de ayuda de costa por una vez y por haver venido a ser oydo en esta santa yglesia.

Vide libro de gastos del año 1700. Folio 132." [1]

Este documento resume muy bien el devenir de las investigaciones. Por un lado, nos encontramos con una nomenclatura confusa al utilizar el término violón en lugar del estandarizado italianismo "violonchelo". ¿Podemos asegurar que Antonio Cabezudo era violonchelista? Por otro lado, se trata de uno de los últimos documentos del siglo XVII, del que quedaba menos de un año, con una descripción de un pago por un concierto en que participó un violonchelista, hipoteticamente. Pero, ¿es interesante la información aquí copiada por Barbieri? ¿Qué nos aporta para el estudio del desarrollo del violonchelo en la España del posterior siglo XVIII? Lo cierto es que se trata de uno de los pocos documentos que hemos encontrado en el que se menciona a Cabezudo, que atestigua que aquel hombre ganaba dinero a través de la música con lo que posiblemente era un instrumento similar al que hoy en día conocemos con otro nombre diferente. Nos sirve para comenzar cronológicamente este trabajo, como prólogo de un nuevo siglo en el cual el violonchelo iba a irrumpir en la historia de la música española. Había llegado para quedarse.

[1] Biblioteca Nacional de España, *Papeles Barbieri. Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos*. Mss/14024/10.

España en el siglo XVIII

Las consecuencias de la guerra de Sucesión

Los inicios del siglo XVIII determinaron el que iba a ser el futuro de España, provocando una serie de consecuencias cuyo resultado no sólo fue determinante para el país, sino para el devenir de toda Europa. La guerra de Sucesión además iba a traer consigo a grandes músicos en las respectivas cortes de los bandos beligerantes, entre los que se encontraban los primeros violonchelistas de este estudio, pioneros del repertorio para el instrumento: Francesco Supriani y Giacomo Facco.

Tras la muerte de Carlos II sin descendencia directa se desencadenó la guerra de Sucesión, de carácter global en Europa occidental. De entre todos los aspirantes al trono se enfrentaron los Habsburgo y los Borbones, ya que ambas dinastías tenían derechos sucesorios similares para hacer valer sus pretensiones sobre la corona española, adquiridos gracias a los descendientes de dos infantas, hijas de Felipe IV, padre de Carlos II, y casadas con Luis XIV de Borbón y Leopoldo I de Habsburgo. Al reclamar sus derechos de sucesión, se generó un conflicto internacional, ya que quien se hiciera con la corona y sus dominios adquiriría un poder tan sumamente elevado que dominaría toda Europa, haciéndose con el control de las vías comerciales por tierra y mar.[2] Tanto Leopoldo I como Luis XIV transfirieron sus intenciones en España a sus descendientes: el Archiduque Carlos, hijo menor del Emperador austríaco y Felipe de Anjou, nieto menor del Rey de Francia. Por otro lado, para evtar el gran imperio que podría llegar a formarse, Inglaterra y los Países Bajos buscaron otro candidato en la persona de José Fernando de Baviera, nieto de Leopoldo I e hijo de María Antonia de Austria.

A finales del siglo XVII, en unas Cortes de Castilla excepcionales que se convocaron para resolver el conflicto, se llegó a la conclusión de que era el propio Carlos II quien debía resolver la cuestión en su testamento, tal como finalmente hizo

[2] ALBAREDA SALVÓ, Joaquim: *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714)*. Barcelona: Crítica. 2010.

decantándose por José Fernando de Baviera. Sin embargo, Luis XIV firmó en La Haya en 1698 unilateralmente un tratado repartiendo el territorio para tratar de evitar desigualdades insalvables, pero dejando apenas el Ducado de Milán para el Archiduque Carlos.

El asunto terminó torciéndose definitivamente cuando en 1699 falleció el candidato elegido por Carlos II, por lo que se hizo otro tratado de partición en Londres en el año 1700 que reconocía al archiduque como el nuevo candidato a los territorios peninsulares. Sin embargo, Carlos II finalmente cambió su testamento movido por las presiones internacionales dejando todos sus territorios a Felipe de Anjou. Luis XIV era el monarca más poderoso de Euorpa y podría luchar por preservar la unidad territorial española, invalidando los tratados firmados hasta el momento.[3]

El 1 de noviembre del 1700 falleció Carlos II. En pocos años se iniciaría la guerra de Sucesión. Felipe de Anjou, el futuro Felipe V de Borbón, llegó a Madrid en febrero de 1701. Para acrecentar su presencia en el territorio y asegurar su descendencia dinástica, organizó su boda con María Luisa de Saboya en Figueras en noviembre del mismo año, tras jurar los fueros aragoneses en Zaragoza y los fueros catalanes en Lérida, estableciéndose en Barcelona durante el invierno y convocando allí las cortes catalanas. Sin embargo, los temores que suscitaba el grandioso poder borbónico indujeron al Tratado de La Haya, firmado en septiembre del mismo año por Prusia, algunos estados germánicos, Austria, Inglaterra, Las Provincias Unidas de los Países Bajos, Portugal y el Ducado de Saboya, formando la Gran Alianza que apoyarían al archiduque Carlos como heredero al trono y así evitar la gran unión entre Francia y España.

Aunque la guerra comenzó en las fronteras de Francia con los países de la Gran Alianza, pronto se convirtió en una guerra civil entre la Corona de Aragón y la Corona de Castilla. En septiembre de 1703, Leopoldo I de Austria proclamó formalmente al archiduque como Carlos III de España, siendo reconocido por los aliados y teniendo la posibilidad de entrar a la península desembarcando en Lisboa. Tras diversas tentativas

[3] *Historia General de España,* tomo XIX. Madrid, ed. Leonardo Núñez de Vargas, 1821.

bélicas en el territorio, finalmente los aliados sitiaron Barcelona en 1705 con la ayuda de la población catalana que mayoritariamente se decantaba por los Habsburgo. El archiduque estableció allí su corte durante el tiempo que duró el conflicto, lo cual supuso un importantísimo capítulo en la historia musical de España. El casamiento del Habsburgo con la princesa alemana Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel marcó el inicio de nuevos aires musicales. Probablemente con intención de mostrar superioridad sobre los Borbornes y mejorar en todos los aspectos la boda de Felipe V en Figueras, el enlace estuvo aderezado con multitud de para simbolizar la grandeza del momento. Se oficializó en la basílica de Santa María del Mar el 1 de agosto de 1708, se organizaron fiestas en las calles para agradecer el apoyo al monarca y se produjo la que es considerada la primera representación de ópera italiana de la historia de España para conmemorar el acto con los magníficos músicos de la corte del archiduque comandados por el veneciano Antonio Caldara y entre los que se encontraba el violonchelista Francesco Supriani.[4] Este lujoso dispendio no solo suponía una distracción de altísima calidad cultural, también era una maniobra para traer a la corte de los Habsburgo la mayor rivalidad que podía haber contra el afrancesamiento de la corte de los Borbones: la popular música italiana que también era un mecanismo de afirmación de su grandeza.

A partir de aquel momento, Felipe V condujo a sus tropas a Barcelona para intentar recuperar la ciudad. Posteriormente el archiduque fue a Madrid para proclamarse rey, aunque de manera efímera. La situación para Francia, en plena crisis económica en 1709, era insostenible. Tuvieron que retirar las tropas, comenzando a intuirse la firma de una paz que contentara de la mejor manera posible a todas las partes. Sin embargo, un giro inesperado sucedería en abril de 1711. José I de Habsburgo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico falleció, dejando como heredero a su hermano, el archiduque Carlos. Por otro lado, Luis de Borbón, el *Gran Delfín* de Francia y sucesor directo de Luis XIV, también había fallecido dejando como uno de los herederos más cercanos al trono a su hijo, Felipe V. La situación tenía que

[4] SOMMER-MATHIS, Andrea: "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación.....", en *Artigrama*, nº 12, 1996-97. Págs. 48 – 56.

resolverse lo antes posible para que el imperio resultante no desequilibrara a toda Europa. Por todos estos motivos, el 11 de abril de 1713 se firmó el Tratado de Utrecht, consensuado entre la Gran Alianza y los Borbones. La repartición del territorio estableció que Milán, Cerdeña, Nápoles y los Países Bajos Católicos pasaban a formar parte del Sacro Imperio de Carlos VI, Sicilia pasó a manos del Ducado de Saboya, Gran Bretaña pasaba a dominar Gibraltar y Menorca. Felipe V se mantuvo como rey de España bajo la condición de no poder ocupar nunca el trono francés. Se estableció de forma definitiva a la monarquía borbónica que perdura aun hasta nuestros días.

La consolidación de los Borbones en España

Con la firma del tratado de Utrecht comenzaba el reinado de los Borbones. Al fallecer en el año 1714 María Luisa de Saboya, la primera esposa de Felipe V, con quien había tenido cuatro hijos de los cuales dos llegarían a ser coronados (Luis I y Fernando VI), contrajo segundas nupcias con Isabel de Farnesio, quien iba a ejercer un poder mayúsculo en las decisiones políticas de su marido. El matrimonio engendró seis hijos entre los que se encontraba el futuro Carlos III.

El reinado de Felipe V introdujo reformas económicas y territoriales para enmendar la situación económica ruinosa, centralizando el poder en la ciudad de Madrid y dividiendo el territorio en provincias a semejanza de Francia. Culturalmente quiso dejar una impronta considerable, además de la construcción de palacios al estilo versallesco como el Palacio Real o el de la Granja de San Ildefonso, o la fundación de algunas Academias, reformó la estructura de la Real Capilla con nuevos sistemas de oposición y otras novedades como la creación de la primera imprenta musical.

Pero Felipe V comenzó a experimentar grandes cambios en su ánimo y su personalidad. Apodado como "el animoso" por cómo oscilaba su humor, desde 1717 comenzó a sufir ataques de histeria, cefaleas, locuras transitorias y tremendas depresiones, lo cual provocó una enorme hipocondría con respecto a casi cualquier cosa que sucediera llegando a extremos exagerados, creyendo que hasta sus ropajes

podían estar envenenados.[5] Movido por todos estos episodios, el monarca no se sentía con fuerzas para seguir gobernando un país, por lo que decidió abdicar en su hijo Luis, de tan solo diecisiete años, el 10 de enero de 1724. Este reinado duró solo ocho meses al fallecer el nuevo rey Luis I, debido a un ataque de viruela. La posible sucesión en su hermano Fernando, que tenía 11 años, fue impedida por Isabel de Farnesio que realizó todas las gestiones necesarias para que Felipe volviera a reinar con ayuda de sus ministros.

El segundo reinado del primer Borbón duró 22 años, hasta su fallecimiento el 9 de julio de 1746. Su deterioro físico y mental se había ido agravando, tal y como lo recogen algunos historiadores: *"al final de su vida este aburrimiento le llevaría a sumirse en una inercia total, preso de una profunda melancolía patológica",*[6] *"se había empeñado en llevar siempre una camisa usada antes por la Reina, porque temía que le envenenasen con una camisa; otras veces prescindía de esa prenda y andaba desnudo ante extraños; se pasaba días enteros en la cama en medio de la mayor suciedad, hacía muecas y se mordía a sí mismo, cantaba y gritaba desaforadamente, alguna vez pegó a la Reina, con la cual se peleaba a voces y repitió tanto sus intentos de escaparse que fue preciso poner guardias en su puerta para evitarlo".* [7]

Durante los últimos años de vida de Felipe V se produjo un hecho que cambiaría por completo el panorama musical de la corte y de la ciudad de Madrid. Isabel de Farnesio invitó en 1737 a Carlo Broschi, Farinelli, el contratenor más famoso del momento, a cantar para el rey y de esta manera aliviar las penurias que por sus enfermedades estaba sufriendo. Farinelli fue automáticamente contratado, siendo considerado casi como un ministro al que se le dio todo el poder que quiso sobre la música durante más de 20 años, siendo también protegido por los siguientes monarcas

[5] CERVERA, César: "La melancolía de «El Rey Loco»: Felipe V sufría un trastorno bipolar". *ABC,* 21 de febrero de 2015.

[6] FAYARD, Janine: «La Guerra de Sucesión (1700-1714)» *Historia de España* Vol. V. Barcelona, Labor, ed. Manuel Tuñón de Lara. 1991.

[7] VOLTES, Pedro: *La vida y la época de Fernando VI.* Editorial Planeta, 1998.

en la línea sucesoria. De esta manera, se revolucionó la Real Capilla y se reformó el Real Coliseo del Buen Retiro para consolidar un teatro de ópera para estrenar a algunos de los mejores autores, fundamentalmente italianos, para gusto y disfrute de la familia real y sus cortesanos y para exteriorizar el poder de la monarquía sobre las élites cercanas al rey. Durante estos años llegó a la plantilla de músicos de la corte madrileña el virtuoso del violonchelo Domenico Porretti, fundamental para el desarrollo musical de Farinelli y para la creación de la que podría considerarse primera escuela de violonchelistas de España. Permaneció al servicio de la Real Capilla durante 52 años.

La llegada de Fernando VI al trono supuso el fin del poder político de su madrastra Isabel de Farnesio y un periodo de paz en cuanto a la política exterior con el objetivo de reformar internamente España, con la ayuda del que iba a ser una de las figuras más influyentes: Zenón de Somodevilla y Begonchea, primer Marqués de la Ensenada. Nombrado secretario de Hacienda, quiso modernizar el país con medidas tales como la imposición del catastro para ingresar impuestos, abrir el libre comercio con America o, siguiendo la moda francesa, fundar algunas academias Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Por otro lado, Fernando VI contrajo matrimonio con Bárbara de Braganza, hija de Juan V de Portugal en enero de 1728, matrimonio que no tuvo descendencia pero que desplegó un absoluto amor por las artes y en especial por la música. Farinelli fue uno de sus protegidos. Desde 1721, Domenico Scarlatti fue el maestro de clavecín de Bárbara. La unión entre Fernando VI y Bárbara de Braganza es considerada por algunos historiadores como uno de los pocos matrimonios fieles y sinceros de cuantos se sucedieron en la casa real española, pese a que ese enlace fue una cuestión de estado y de conveniencia.

En agosto de 1758 falleció la reina, lo que desencadenó un empeoramiento en la salud mental de Fernando VI, abocándose a una tendencia depresiva similar a la que sufrió su padre Felipe V a lo largo de sus últimos años de vida. *"Padecía unos temores sumos creyendo que cada momento se moría, ya porque se sentía ahogar, ya porque le*

destrozaban interiormente, ya porque le iba a dar un accidente. Esto lo decía y repetía tantas veces y con tal vehemencia que eran innumerables, y sin que ninguna suerte de persuasiones ni convencimientos alcanzasen a detenerlo, prorumpía sin cesar en lo mismo, y estaba fijo y adherente a estas ideas tristes y melancólicas sin dar lugar a que se hablase ni se tratase de ninguna otra cosa." [8] Falleció el 10 de agosto de 1759, tras un año en que su locura iba acrecentando hasta que acabó con él.

Debido a la falta de sucesores por línea directa al no haber tenido descendencia, fue sucedido por su hermano, Carlos III, conocido como *el mejor alcalde de Madrid,* que gobernó desde el fallecimiento de su hermano hasta el año 1788. Casado con María Amalia de Sajonia desde 1738, tuvieron 13 hijos entre los que se encontraba el que sería su futuro sucesor, Carlos IV. El nuevo monarca ya había desempeñado importantes funciones políticas como rey de Nápoles y Sicilia desde 1734.

Durante su mandato se introdujo la Ilustración en España, contando con el apoyo de algunos importantes ministros que formaban parte de sus colaboradores políticos, como es el caso de Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, o de José Moñino y Redondo, conde de Floridablanca. Al comienzo del reinado se hicieron algunas reformas muy impopulares para recaudar más dinero y costear las grandes pérdidas que habían ocasionado los conflictos internacionales: la guerra de los Siete Años contra Inglaterra, o los diversos intentos por recuperar Gibraltar en plena guerra de Independencia de los Estados Unidos. El detonante de los conflictos fue conocido como *motín de Esquilache* al decretar un cambio en la vestimenta de los habitantes de Madrid, en favor de la capa corta y el sombrero de tres picos, que sustituyó la capa larga y el sombrero de ala ancha. El levantamiento popular se produjo en las principales ciudades de toda España, exigiendo al rey la bajada del precio de los alimentos y el cese de Esquilache. Carlos III trató de tomar las medidas necesarias para calmar a la población, entre las que se encontraba el destierro a Esquilache, sustituyéndolo por el conde de Aranda.

[8] PIQUER, Andrés: "Discurso sobre la enfermedad del rey nuestro señor D. Fernando VI (que Dios guarde)". Biblioteca Nacional de España, MSS/11201.

Entre las muchas reformas que promovió Carlos III destacaron la reforma de la enseñanza, la reorganización del ejército o la creación del Banco de San Carlos así como un plan para impulsar la industria de bienes de lujo. Con respecto a las disciplinas artísticas, fundó las Reales Fábricas de artesanía como la de Porcelana o la de Relojes. Sin embargo, según las noicias aportadas por crónicas contemporáneas y por estudios recientes, parece que la música no le producía mucho interés,[9] llegando incluso a diezmar la estructura musical instituidas por sus predecesores, suprimiendo la música de cámara y la ópera en la Corte. Sin embargo, durante el reinado de Carlos III se produjo la llegada a España de Luigi Boccherini, el violonchelista más influyente de cuantos vivieron en el país durante la segunda mitad del siglo XVIII.

La revolución francesa: consecuencias en España.

Al fallecer el monarca el 14 de diciembre de 1788 se ponía fin a un reinado que impuso el sistema del *despotismo ilustrado*, entrando de lleno en uno de los períodos más convulsos de la historia de Europa. El siglo XVIII fue un período en el que el nuevo rey, Carlos IV, tuvo que lidiar con la influencia de la Revolución francesa, la cual cambiaría la historia del mundo y por supuesto de España. Estalló con la toma de la Bastilla el 14 de julio de 1789.

En lo que a la música se refiere, Carlos IV se movía en el polo opuesto de su progenitor. Desde muy joven tenía su propia corte de músicos, entre los que destacó Gaetano Brunetti, que posteriormente sería nombrado director de la Real Cámara. Escribió un enorme catálogo de música orquestal y de cámara al servicio del monarca

Carlos IV se casó con María Luisa de Parma. Engendraron 14 hijos entre los que estaba el futuro sucesor, Fernando VII. Carlos IV era un monarca débil políticamente. La mayoría de las decisiones de su reinado corrieron a partes iguales entre su mujer y el valido Manuel Godoy. La situación económica y administrativa en

[9] ORTEGA, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759 – 1808): de la Real Capilla a la Real Cámara.* Tesis para la Universidad Complutense de Madrid. 2010. Pág. 131.

la que se encontraba el país al acceder al trono no era demasiado boyante. Se desplegó una política reformista de la mano del conde de Floridablanca. Pero las graves noticias que llegaban desde Francia a lo largo de 1789 provocaron un giro en las directrices iniciales. Se trató de impedir que la situación traspasara los Pirineos, ofreciendo todo el apoyo posible a Luis XVI.

La República Francesa fue proclamada en 1792 al encarcelar a Luis XVI, mientras Carlos IV decidió apoyarse en Manuel Godoy, todavía en la línea de los pensamientos ilustrados. Al año siguiente, Luis XVI fue guillotinado. Se desencadenó por toda Europa la guerra de la Convención. El ejército español no pudo contener a las tropas francesas que ocuparon todo el norte peninsular. Godoy se vió forzado a firmar la Paz de Basilea en 1795 para que la situación no empeorara, convirtiéndose en aliados a partir del año siguiente. Los desastres bélicos y algunos casos de corrupción en las políticas ejercidas provocaron la caída de Godoy en 1798.

Sin embargo, los peores episodios estaban por llegar. El militar Napoleón Bonaparte fue nombrado primer cónsul de la República el 11 de noviembre de 1799, adquiriendo poco a poco más poder hasta su autoproclamación como emperador en el 18 de mayo de 1804. Para consolidar la alianza con España, exigió la restitución de Godoy para tener el apoyo total de las tropas españolas en los diferentes movimientos beligerantes, fundamentalmente contra Gran Bretaña.

Las múltiples refriegas bélicas en las que se había sumido el país provocaron una crisis sin precedentes. La presencia de tropas francesas en el territorio agravó el rechazo hacia las políticas de Godoy. El príncipe Fernando, futuro rey, maquinó la *conjura de El Escorial* para destronar a su padre y sustituir a Godoy. El propio Fernando arrepentido por estos hechos, delató a sus camaradas para obtener el perdón de sus progenitores, pero el escándalo era mayúsculo y las tensiones cada vez mayores.

En marzo de 1808, la ocupación francesa era tan evidente que estalló el *motín de Aranjuez.* La nobleza española, de nuevo imbuida por el príncipe Fernando, aprisionó a Godoy y Carlos IV. Muy débil de salud y hastiado por los terribles sucesos decidió abdicar en su hijo. Pero Napoleón no aceptó todas estos cambios y ejerció las

presiones necesarias para que Fernando VII devolviera la corona a su padre, lo cual sucedió el 6 de mayo de 1808. Sin embargo, el plan trazado por el emperador de Francia pasaba por quitae de en medio a la familia real española para ceder la corona a su hermano, José Bonaparte, y así posicionarse contra el ejército británico establecido en Portugal.

La llegada de José Bonaparte a Madrid no estuvo exenta de buenas intenciones para con la música. Quiso establecer el modelo de conservatorio que se había puesto en marcha en París desde 1795. Mantuvo la Real Capilla, aunque con algunos problemas entre sus músicos como es el caso de Francisco Brunetti, violonchelista director de la Real Cámara que en 1808 se marchó para no tener que *"servir al gobierno intruso".*

Pero la cruenta *guerra de la independencia* ya había comenzado el 2 de mayo de 1808 por todo el país, produciéndose un levantamiento armado popular contra las tropas francesas. José Bonaparte intentó establecerse en Madrid, pero tuvo que huir a diferentes ciudades de España, aunque finalmente consolidó su gobierno en la capital gracias a la ayuda del ejército. La guerra se prolongó 5 años, hasta que, como consecuencia de la batalla de Arapiles, en julio de 1812, José Bonaparte se reintegró en Francia hasta la caída del imperio Napoleónico en Waterloo en junio de 1815. En 1814 se restauró la monarquía borbónica en la figura de Fernando VII, rey absolutista que provocó levantamientos militares al derogar la Constitución de Cádiz de 1812, sumiendo a España todavía más en una situación de pobreza que condicionó el resto del siglo XIX.

El violonchelo en España: llegada del instrumento y primeros intérpretes

Etimología y nomenclatura

La situación musical de España a principios del siglo XVIII era, cuando menos, dispar en casi todo el territorio. Localizar los primeros vestigios de la introducción del violonchelo no es tarea fácil. La nomenclatura con la que se denominaba al instrumento era muy variada y el término no aparece escrito en prácticamente ningún documento hasta mediados de siglo.

El violonchelo se diseñó probablemente en Italia a principios del siglo XVI, como instrumento grave de la familia del violín. El primer ejemplar que se conserva es de Andrea Amati, construído en 1572, como parte de un conjunto encargado para la corte de Carlos IX, rey de Francia. Tardó más de un siglo en generalizarse su uso y, aunque es seguro que fuera utilizado bajo diferentes nombres, según el estudio *Cello Story* de Dimitry Markevich[10] o al artículo dedicado al instrumento en *The New Gove Dictionary of Music and Musicians*, la primera vez que apareció el nombre *violoncello* en una composición fue en una partitura de Giulio Cesare Aresti: *Sonata a due o a tre*, en la que se incluyó una parte opcional específicamente escrita para el instrumento. Se publicó en Venecia en 1665.

Aunque la terminología moderna se empleaba en Italia, en los documentos españoles encontramos referencias tan variadas como *violón*, *baxo de violón*, *violone* o *violoncillo*. Se trataba de formas genéricas para nombrar a los instrumentos grandes que realizaban la función de bajo acompañante. En muchos casos es imposible distinguir si la referencia es un violonchelo o un contrabajo.[11]

[10] MARKEVITCH, Dimitry: Cello Story. Summy-Birchard Music 1984, p.16,

[11] GÁNDARA, Xosé Crisanto: "El violón ibérico" *Revista de musicología*, vol. XXII, 2, 1999. Págs. 123 – 164.

Los términos empleados eran muy diversos. La investigación de Gándara muestra ejemplos al respecto. De todos ellas, la definición más antigua es la recogido por Sebastían de Cobarrubias en 1611:

"Violones: juego de vigüela de arco sin trastes. El tiple dellos se llama violón, táñense con el arquillo. Vigüelas de arco, las que se tañen con el arquillo y tienen trastes." [12]

Más de un siglo después encontramos una nueva definición recogida en los escritos de Pablo Nasarre de 1723:

"La vihuela de arco se distingue del Violón, solo en dos accidentes, el uno es, que tiene las distancias de los puntos formadas con trastes, y en el Violón, no. La otra diferencia es que la vihuela tiene el mismo temple que la guitarra española con cinco cuerdas, y el Violón tiene el mismo que el del violín, estando las quatro cuerdas que llevan en quinta unas de otras". [13]

En el Diccionario de autoridades publicado en varios tomos entre 1726 y 1739, aparecen diferentes definiciones de esa diversidad terminológica: [14]

"VIOLON. S. m. Instrumento Músico, parecido enteramente al violín, y que solo se distingue en ser mui grande, y de cuerdas gruessas, por lo que sirve de baxo en la Música, ò conciertos. Llámase también Violón el sugeto, que le toca por oficio, y es aumentativo en el sonido de la voz.

Con sonoros templados violónes
En choros dos se ponen damas ciento,
Y la gala le cantan en centónes,
De versos proprios; pero à extraño intento."

[12] COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española.* Madrid, Luis Sánchez, 1611, pág. 1379.

[13] NASSARRE, Pablo: *Escvela Mvsica segvn la Practica Moderna.* Zaragoza, ca. 1723 y 1724.

[14] Versión online consultable y accesible en la página web de la Real Academia de la lengua Española (Consultado en 2018).

"VIOLONCILLO. S. m. dim. Violón pequeño. Tómase también por el sugeto, que le toca con poca destreza.

Violón toco, y soi Maestro
de los demás violoncíllos:
y à las bodas de esta casa
traheré todos mis Ministros."

Con la información recogida a lo largo de esta tesis, podemos concluir que a medida que avanzó el siglo se fue estandarizando el término hasta llegar al utilizado hoy día: el italianismo *violonchelo*. Una vez en el siglo XIX el término se consolidó, pese a haber exisitido una duda ortográfica entre la *c* y la *ch* que se perpetuó. Tal y como veremos, existen casos excepcionales de su utilización a principios de siglo, como la documentación de 1707 para la contratación de Francesco Supriani en la corte del Archiduque Carlos de Habsburgo. En la mayoría de actas y documentos consultados el término *violón* es el más utilizado, incluso en instituciones como la Real Capilla de Madrid. No hemos localizado la utilización de la nomenclatura moderna en los documentos del Archivo General de Palacio hasta el año 1831.[15]

Hay otros casos expecionales como las actas capitulares de la catedral de Sevilla.[16] En estos documentos aparece el 25 de noviembre de 1743 un acta en que se menciona el *violoncelo* y el *violonselo.* Otro ejemplo del año 1782 en un acta de ingreso a la catedral de Plasencia en la que aparece la nomenclatura *violonzuelo*.[17] En otras obras investigadas aparece la denominación italiana, como por ejemplo en el *Arte y rudimentos y escala armónica para aprender a tocar el violoncello con perfección y facilidad según el estilo moderno* de Pablo Vidal, que fue anunciado en la Gazeta de Madrid el 15 de agosto de 1797. En la catedral de Valladolid se conserva su *Arpegio armónico de violoncello y bajo, de buen gusto y arte, según el moderno estilo*

[15] Se puede consultar este documento del 6 de diciembre de 1831 en la biografía de Francisco Brunetti en el capítulo "El violonchelo en España: llegada del instrumento y primeros intérpretes". Págs. 91 – 92

[16] Ver el apartado "Sevilla" en el capítulo "El violonchelo en las diferentes regiones españolas". Págs 173 – 176

[17] Ver el apartado "Plasencia y Coria" en el capítulo "El violonchelo en las diferentes regiones españolas". Págs. 165 – 166

para perfeccionarse en dicho instrumento[18] y su *Arte y escuela del violoncello*[19] del que se custodian dos copias en la Biblioteca Nacional de España. De la misma manera, Francisco Brunetti escribió su *Método de violoncello*[20] (probablemente durante el primer tercio del siglo XIX), conservado en la Biblioteca del Conservatorio de Atocha en Madrid.

La estirpe italiana

Italia y sus músicos tuvieron una influencia decisiva en el desarrollo de la práctica del violonchelo en España. Los cuatro primeros casos que estudiaremos fueron italianos que residieron entre Barcelona (Supriani) y Madrid (Facco, Boccherini y Porreti). El último de ellos nació en España. Era hijo de un italiano consolidado como violinista de la Real Capilla de Madrid (Francisco Brunetti).

Francesco Supriani

Existen muchísimas incógnitas entre los datos que conocemos sobre la vida de Francesco Supriani, como, por ejemplo, su nombre. Los diversos documentos contemporáneos a su vida arrojan diversas formas en la grafía de su nombre: Supriano, Supriani, Scipriani, Soprani… En este texto nos decantaremos por la denominación Francesco Supriani por ser su apelativo más frecuente en las fuentes consultadas.

Francesco Supriani nació el 11 de julio de 1678 en la pequeña población de Conversano, en la actual región de la Apulia, que en aquel entonces formaba parte del Virreinato de Nápoles, gobernado por la corona española en manos de Carlos II "el hechizado". Citando el estudio preliminar del violonchelista Marco Ceccato a las *12*

[18] Archivo de música de la Catedral de Valladolid. Ms. 20

[19] Biblioteca Nacional de España. M/2282 y M/5307/70

[20] Biblioteca del Conservatorio Superior de Madrid. M1. 7041 (10).

Toccatas de Supriani, según el historiador Ulisse Prota Giurleo, sus padres habían sido Nicola Supriani, de Acquaviva y Maddalena Ferrari, de Conversano.[21]

Desconocemos cuándo y dónde comenzó sus estudios musicales y de violonchelo, pero probablemente los iniciaría en Nápoles, en el Conservatorio di Santa Maria di Loreto bajo la tutela del gran maestro de maestros, el violinista Gian Carlo Cailò. Durante aquellos años, la vida musical napolitana estaba en pleno apogeo ya que se trataba de una de las ciudades más importantes de Europa debido a su situación estratégica y geográfica. Eran, además, los mejores momentos de la ópera barroca en Italia. La ciudad contaba con cuatro conservatorios y más de quinientas iglesias que demandaban música en sus oficios.[22]

En el año 1707 Francesco Supriani contrajo matrimonio con la soprano Margherita Mencherelli, de Florencia, con la que podemos estar seguros había coincidido en la escena musical de la ciudad gracias a una serie de coincidencias. En aquel momento Europa se encontraba dividida en plena Guerra de Sucesión al trono español entre los Borbones y los Habsburgo. En 1705 el archiduque Carlos de Austria desembarcó en Mataró y decidió establecerse en Barcelona estratégicamente para hacer frente a Felipe V e iniciar la campaña para tomar el poder en Madrid. Una vez asentado, quiso formar su propia corte en la que debía haber música, teatro y, por supuesto, ópera italiana.[23] El séquito del archiduque contaba mayoritariamente con músicos austriacos, por lo que parecía lo más sensato traer a algunos músicos desde Italia para la correcta interpretación de la ópera.[24] Desde 1707, el reino de Nápoles

---

[21] CECCATO, Marco: Nota preliminar a las *12 Toccate per violoncello solo* de Francesco Paolo Supriano. Musedita, colección Minghén dal Viulunzèl, 2008.

[22] MAIONE y COTTICELLI, Paologiovanne y Francesco: *Storia della Musica e dello Spettacolo a Napoli. Il Settecento*. Napoli, CMA Pieta´dei Turchini, 2009.

[23] GARCÍA ESPUCHE, Albert (ed). *Danza i música. Barcelona 1700*. Barcelona, MUHBA, 2009.

[24] BERNARDINI, Laura: "Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Absburgo." *Recerca musicològica*, num 19 (2009). Págs. 199 – 227.

había pasado a la corona austríaca por lo que comenzaron a llegar a Barcelona varios intérpretes napolitanos en torno a la figura del que sería el maestro de capilla, Giuseppe Porsile. Junto a él llegaron otros, como el violinista Angelo Ragazzi, el laudista Domenico Sarao o Francesco Supriani.[25]

Se conserva un contrato fechado en el 6 de diciembre de 1707 en el que encontramos el nombre de "Francesco Supriani", con un salario de 400 doblones.[26] Pero lo más interesante lo encontramos en otros dos documentos del 9 y 11 de julio respectivamente del año siguiente, en que se concede una subida de salario a algunos de los músicos.

"…he resuelto que se les aumenten los salarios en la Forma siguiente; El Maestro de Capilla Joseph Porsile hà de gozar en todo diez doblones al Mes, el soprano Carlos Menga ocho… El Violoncelo Francisco Soprani, y el Violin Angel Ragazi también han de percivir la misma cantidad de ocho doblones…". [27]

"Por quanto se hallan al presente y continúan en mi Real Sitio Iusepe Porsile Maestro de Capilla, el Soprano Carlo Menga, el thenor Don Vicenco Campi, el Baxo Gaspar Coruo, el Archilaud Dominico Sarao, el Violoncelo Francesco Soprani…"

Durante aquellos años podría considerarse que el archiduque Carlos tenía a su servicio una auténtica compañía de ópera para la cual destacados compositores italianos del momento escribían. Aunque desconocemos qué obra fue la primera y de qué autor se trataba en aquella ocasión, la primera de la cual se tiene constancia la compuso Antonio Caldara con libreto de Pietro Pariati. Formó parte de los actos festivos para celebrar la boda del archiduque con la princesa Isabel Cristina de

[25] SOMMER-MATHIS, Andrea: *Op. Cit.*

[26] Archivo di Stato Nápoles. Segretaria del Viceré. Leg. 1135.

[27] Archivo di Stato Nápoles. Segretaria del Viceré. Leg. 1158.

Brunswich-Wolfenbüttel. La ópera en cuestión, llamada *Il più bel nome nei festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetha Christina Regina delle Spagne,* [28] fue estrenada el día 8 de agosto de 1708 en la Lonja de Barcelona. Caldara, que se había trasladado también a Barcelona, escribió para dicha corte al menos otras tres óperas, *Zenobia in Palmira*, *Imeneo* y *Scipione nelle Spagne* antes de regresar a Italia en el año 1709. Tenemos constancia de que durante aquellos años se interpretaron en la corte otras óperas como *Alceste* de Giuseppe Porsile o *Dafni* de Emanuelle Rincón d'Astorga. Y con total seguridad, en todas ellas participó Francesco Supriani.[29]

Aunque la mayor parte de los músicos se marcharon a Viena junto al archiduque cuando este fue nombrado emperador del Sacro Imperio en 1711, no fue así en el caso de Supriani, que regresó a Nápoles en 1710. Quien lo sustituyó en Barcelona fue el también napolitano Antonio Rayola, que se incorporó a los músicos del archiduque ese mismo año. En el artículo de Andrea Sommer-Mathis *"Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación..."* encontramos una referencia del archivo del estado de Viena, acerca del regreso de Supriani a su país

"…si llegase el caso de venir alguno, o todos de los expresados Músicos que fueron à España como hà subcedido con Francesco Sopriani, à quien de orden del Señor Carlos Borromeo se le aclaró su plaza por ser uno de los de la nueva planta y tener cavim.º en el citado aignam.to, quedarían exluydos del citado avanze de la nueva situacion de todo lo que es preciso informar…"

[28] *El más bello nombre que celebrar el nombre felicísimo de Su Majestad Católica Isabel Cristina reina de las Españas*

[29] CORTÉS, Francesc: "Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions". *Recerca musicològica*, num 19 (2009). Págs. 185 – 197.

Tal y como nos cuentan las pocas biografías existentes sobre Supriani, una vez en Nápoles se incorporó a la Real Cappella, formación a la que perteneció hasta 1730, retirándose a los 52 años de edad. Sin embargo, los músicos virtuosos que habían pertenecido a la Real Cappella eran solicitados para tocar en algunos actos solemnes a lo largo del año, por lo que Supriani nunca dejó de estar ligado a la corte napolitana hasta su fallecimiento el 28 de agosto de 1753. El último contrato del que tenemos constancia en la vida de Supriani lo firmó con el Teatro di San Bartolomeo para las festividades del Carnaval de 1735.

"A Salvatore Notarnicola D. 31.1.5 e per lui a Fran.co Soprani, disse sono per la quarta portione da lui promessali per l'onorario di sue virtuose fatiche dal medesimo fatte et faccende in sonare il primo Violoncello nel Teatro di San Bartolomeo per tutto il Carnevale di 1735." [30]

ROSSI, Nicolo María: *Partecipazione alla festa dei Quattro Altari,* 1732. Fragmento.
Varios miembros de la Real Capella tocando a la frente al Castel Nuovo de Nápoles. El violonchelista en primer lugar podría ser Francesco Supriani.

[30] Archivo Storico del Banco di Napoli. Giornale di casa. Conto 1286.

Durante sus años al servicio de la Real Cappella, Francesco Supriani se codeó con algunos de los mejores músicos de la escena italiana. Los maestros de capilla con los que trabajó fueron Alessandro Scarlatti – entre 1710 y 1725 – y Francesco Mancini – entre 1725 y su retirada en 1730–. Pero sabemos que en la corte también trabajaron grandes músicos como Leonardo Leo o Domenico Sarro, o el también virtuoso del violonchelo Francesco Alborea, llamado *"Franciscello"*, que trabajó en la misma formación hasta que en 1726 se trasladó a Viena para incorporarse a la corte del emperador Carlos VI.

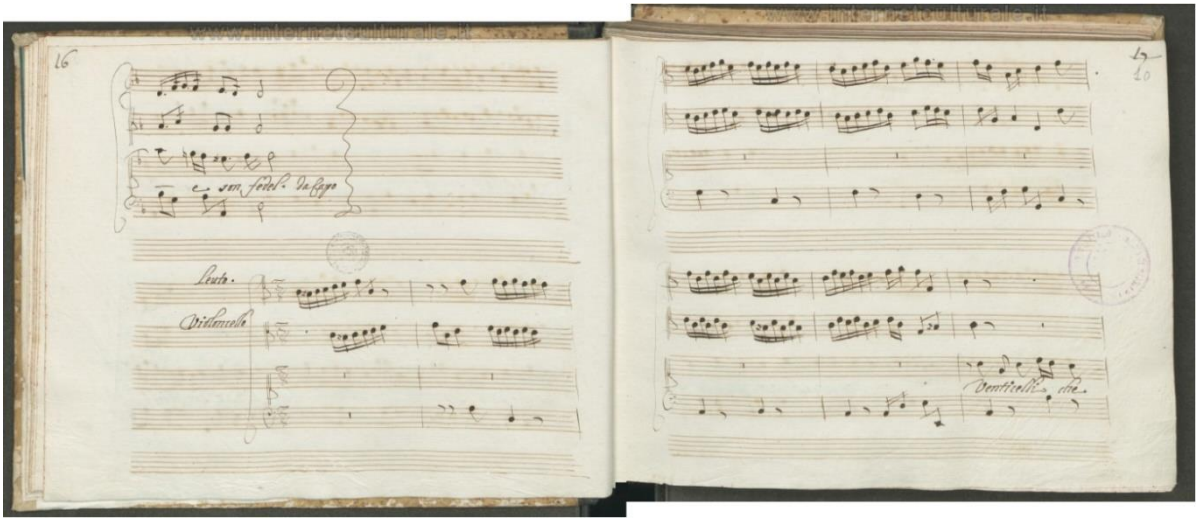
El estudio elaborado por Giacomo Sances[31] nos ofrece información sobre los trabajos realizados por Supriani para la iglesia de Santa Maria delle Anime del Purgatorio, también en Nápoles. Según los datos que ha recogido Sances, colaboró entre 1726 y 1746 en diversas festividades y actos religiosos como el carnaval o algunas misas de difuntos.

Que en la Real Cappella de Nápoles hubiera dos violonchelistas de la calidad de Supriani y Alborea no pasó desapercibido para los compositores que trabajaron en la ciudad. En el apartado a cerca del dúo de *violoncelli obligatti* del artículo de Rosalind Halton, "Nicola Porpora and the cantabile cello" [32] encontramos una interesante reflexión sobre la aparición de esta propuesta tan curiosa a partir de 1708. Nos muestra ejemplos como el aria de "Fra gl'insulti d'un mare tempestoso" de la ópera de 1708 de Nicola Porpora *L'Agrippina*, presenta un agitado dúo de cantantes y de violonchelos. También menciona la serenata de Alessandro Scarlatti *"Filli, Clori, Tirsi"*, en la que aparecen tres arias con dúo de violonchelos. De la misma manera, acerca de esta remarcable utilización del instrumento encontramos más datos en el artículo de

[31] SANCES, Giacomo: *Musica in Purgatorio. La vita musicale nella chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco dalla fondazione alla fine del XVIII secolo*, Napoli, Turchini Edizioni, 2017. Págs 119, 130, 163 y 228 – 234.

[32] HALTON, Rosalind: "Nicola Porpora and the cantabile cello", *Nicola Porpora: Musicista Europeo: Le Corti, I Teatri, I Cantanti, I Librettisti*. Laruffa Editore, 2011. Págs. 22 – 54

Guido Olivieri sobre la figura de Supriani y su método de violonchelo.[33] Tanto Olivieri como Halton mencionan el aria de Haendel *"Se m'ami oh caro"* presente en la cantata *Aci, Galatea e Polifemo* que escribió durante su estancia en Nápoles en el año 1708. Es el único caso en todo el catálogo del compositor germánico en que utilizó un dúo de violonchelos para una cantata, lo cual es tremendamente significativo. En una de sus obras de este periodo italiano, el Concerto Grosso op 3. no. 2 también encontramos un espectacular dúo en el segundo movimiento. Estos concertos, aunque publicados en 1734, fueron escritos entre 1710 y 1718. Sin embargo, el segundo destaca por tener una forma un poco más arcaica, por lo que podría perfectamente pertenecer también al viaje a Nápoles, dada la puntual utilización de dicho dúo. Olivieri hace mención a la serenata escrita en 1717 *Diana Amante* de Leonardo Leo, en la que encontramos la misma configuración instrumental. Leo fue un prolífico compositor para el violonchelo. Llegó a escribir hasta 6 conciertos para violonchelo solista, aprovechando la capacidad técnica de los intérpretes napolitanos y el mecenazgo del violonchelista amateur Domenico Marzio Carafa.



VIGNOLA, Giuseppe: "Venticelli che susurrate" de la ópera *Il Tullo Ostilio*. Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella de Nápoles, 34.2.34 [antiche segnature:] Rari 6.6.18; deinde Arie 612.

[33] OLIVIERI, Guido: "Cello Teaching and Playing in Naples in the Early Eigteenth Century: Francesco Paolo Supriani's Principij da imparare a suonare il violoncello". *Performance practice: Issues and Approaches*. Ann Arbor. Stenglein Publishing, Inc. 2009. Págs. 109 – 136.

Gracias a la costumbre del momento de algunos teatros de apuntar en la portada del libreto o de la partitura el nombre de los intérpretes de las óperas, tenemos constancia de algunas de las producciones en las que participó la mujer de Francesco Supriani, la soprano Margherita Mencherelli. En una de ellas, *Il Tullo Ostilio,* del compositor napolitano Giuseppe Vignola, estrenada en el teatro de San Bartolomeo durante las festividades del Carnaval de 1707 (el mismo año en que contrajeron matrimonio, justo antes de marchar a Barcelona) encontramos el aria *"Venticelli che susurrate",* escrita para dos violonchelos y soprano. Es imposible no fantasear con la posibilidad de que aquella ópera reuniera a Mencherelli acompañada de Supriani y Alborea, imitando con su virtuosismo el susurro del viento.

La música de Francesco Supriani

Principij da imparare a suonare il Violoncello[34]

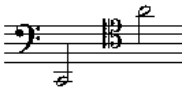
La principal contribución de Francesco Supriani a la historia de la música es la escritura del hasta la fecha considerado como el primer método de violonchelo, *Principij da imparare a suonare il Violoncello.* Se trata de un cuaderno manuscrito que inicia con dos páginas dedicadas a los principios básicos del solfeo, tales como los valores rítmicos de las notas, las diferentes claves y sus respectivas utilizaciones, las diferencias entre tempos binarios y ternarios, las alteraciones los nombres de las notas en clave de fa y en clave de do en cuarta. Esta introducción de solfeo elemental podría indicar que la obra estuviera pensada conceptualmente para el autoaprendizaje.

Tras la introducción, siguen dos páginas de sencillos ejercicios prácticos para el violonchelo, combinando escalas con arpegios y diversa suerte de intervalos. Parece una preparación para lo que podríamos considerar la segunda parte del método, las

[34] Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella. Nápoles. M.S. 9607bis.

12 Toccatas à solo. Dichas tocatas constituyen la única obra conocida hasta la fecha en la que la forma toccata es aplicada a una pieza para violonchelo. Además, tras los *Ricercare* de Domenico Gabrielli (1689) y las *Sonatas* de Domenico Galli (1691) probablemente sean la tercera obra escrita para violonchelo solo, aunque desconocemos la exactitud del año de su composición.

Hay muchas circunstancias llamativas en torno a las *12 Toccatas.* Por ejemplo, las ocho primeras siguen un orden de tonalidades de escala ascendente desde sol, salvo en el caso de las tocatas *quinta* y *sesta* (Sol mayor, La menor, Si bemol mayor, Do mayor, Re mayor, Mi menor, Fa mayor, Sol menor) y las cuatro restantes formarían tonalmente un acorde de re menor en segunda inversión (La mayor, Re menor, La menor, Fa menor). Todas las escalas y ejercicios de las dos páginas previas a las *12 Toccatas* comienzan en Sol y giran en torno a Sol mayor y Sol menor, dado que las cuerdas Sol y Re son las cuerdas centrales del instrumento. Parece una decisión lógica que el orden de las tonalidades de las tocatas también pertenezca al entorno de Sol. El rango utilizado por Supriani lleva desde el Do1 (cuerda al aire de la cuerda grave) del instrumento hasta el La4 (una octava por encima de primera cuerda). Esta amplitud en el registro del violonchelo puede considerarse una posición cómoda, instrumentalmente hablando.

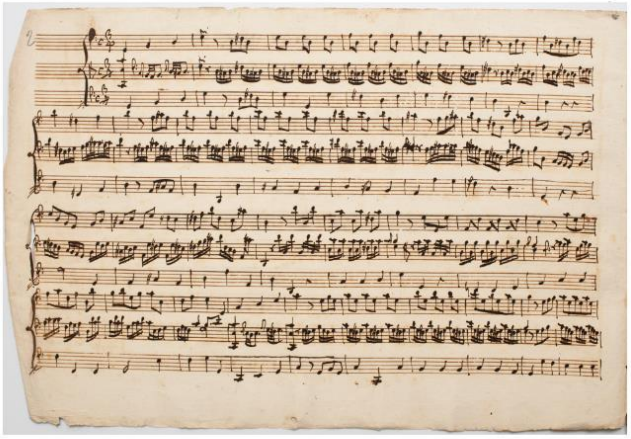


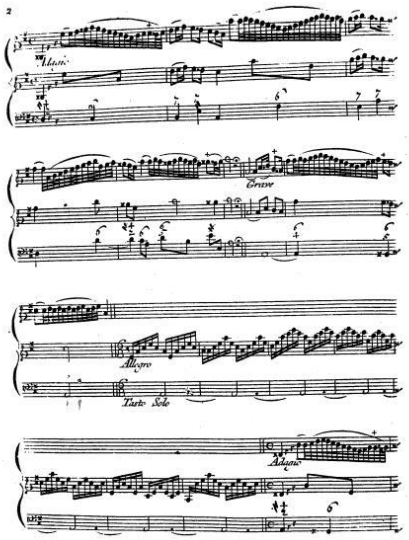
La música es extremadamente variada. Aunque una tocata, tal como indicaba Johann Mattheson, *"debe intentar dar la impresión de estar siendo improvisada, y nada es más inapropiado que el orden y las restricciones",* [35] encontramos diversidad de caracteres y tempos y, además de su evidente valor musical, son excelentes ejercicios para el desarrollo del conocimiento de la geografía de las posiciones principales de la mano izquierda, y a la vez un perfecto compendio de diversas articulaciones para el arco, en tempos binarios y ternarios. También la dificultad es variada, y mientras algunas tocatas son de sencilla ejecución, otras precisan de una habilidad técnica un poco más elevada.

[35] "Toccata", *The Harvard Dictionary of Music* . Ed. Michael Randel. The Belknap Press of Harvard Univesity Press, 1986.

Las *Toccatas* con diminuciones

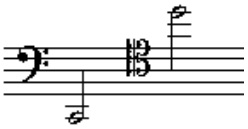
Quizás esta sea la obra más relevante del catálogo de Francesco Supriani. Escritas años más tarde que el *Principij da imparare a suonare il Violoncello,* consisten prácticamente en la misma música, pero, en las catalogadas erroneamente como *Sonata a due violoncelli*, Supriani añadió una línea de bajo continuo y en la parte de violonchelo difíciles diminuciones de principio a fin y en todos y cada uno de los compases. Para ello utilizó una partitura con tres líneas tal y como hiciera el editor holandés Estienne Roger en 1710 con las famosas sonatas del op. 5 de Corelli: una línea con la toccata limpia, otra línea con la toccata ornamentada y otra línea para el bajo.





Pero hay dos salvedades. Por un lado, la *Toccata undecima* es diferente. En lugar de la aparecida en el *Principij* en La menor, Supriani sitúa una toccata en Si menor con el orden invertido, es decir, la línea superior es la toccata ornamentada y la segunda línea es la toccata limpia. Se trata de una obra basada en figuraciones rítmicas a partir de la escritura melódica en forma de contratiempo, y resulta más cómodo tener la línea del bajo cerca de la línea del violonchelo. Por otro lado, de la *Toccata duodecima* solo se conserva la primera página y de forma incompleta, ya que agregó una línea de bajo continuo, pero no la línea con diminuciones.

La dificultad de las tocatas con diminuciones es del más alto nivel, muy poco común en la música para violonchelo de aquel momento, y propia de un virtuosísimo excepcional. Además de que el rango es mayor, yendo desde el Do al aire de la cuerda grave al Re de octava posición en la cuerda La (Re4), haciendo totalmente necesaria la utilización de las posiciones de pulgar encima del batidor, conocidas con el término italiano *capotasto*. Además, aparecen una serie de dificultades técnicas nuevas: dobles cuerdas, las articulaciones de arco virtuosísticas, los grandes saltos interválicos, trinos, apoyaturas… Estas tocatas ornamentadas pueden considerarse una obra fundamental para entender el desarrollo de la técnica violonchelística napolitana que desembocaría en la obra de Salvatore Lanzetti, nacido en Nápoles en 1710. Nos demuestra las capacidades técnicas que debía poseer Francesco Supriani. Son un perfecto ejemplo de cómo los violonchelistas de la época agregaban diminuciones y dificultades a las sencillas melodías, práctica muy común en el violín, en los instrumentos de tecla o de viento, pero de la que apenas se conoce literatura en el mundo del violonchelo de principios del siglo XVIII.



La *Sinfonía*, la *Sonata* y el supuesto *Studio per Violoncello*

Estas tres obras tienen en común la instrumentación para violoncello y bajo continuo, pero el erróneamente denominado *Studio per Violoncello*[36] es muy diferente a las otras dos.

La *Sinfonia*[37] y la *Sonata*[38] responden a los cánones de sonatas barrocas: alternancia de movimientos lentos y rápidos para mostrar la capacidad melódica del

[36] *Studio per Violoncello*. Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella, Nápoles. M.S. 9608.

[37] *Sinfonia di violoncello solo*. Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella, Nápoles. M.S. 9608.

instrumento y sus posibilidades. La *Sinfonia* en Do mayor, consta de los movimientos *Amoroso, Allegro Assai, Larghetto* y *Presto,* con dos movimientos centrales ternarios y los dos de inicio y final binarios. El registro utilizado es el mismo que en las *12 Toccatas*, aprovechando la resonancia de las cuerdas centrales del violonchelo y apoyándose en los agudos para los momentos melódicos. La *Sonata* en La menor, es la única obra instrumental de Supriani custodiada en la Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi de Milán. Se compone de *Andante, Allegro, Adagio* y *Presto,* aunque el primer movimiento es claramente identificable como una siciliana, el allegro como una corrente y el presto final como una giga. El rango utilizado responde a los mismos parámetros que el de la *Sinfonia*.

El caso del *Studio* es completamente distinto. Para empezar, se trata de una obra dividida en tres movimientos, rápido-lento-rápido, en que el segundo, llamado *Senza prescia,*[39] también es similar a una siciliana que cuenta con un pequeño *Largo* tras un calderón final, que bien podría considerarse un recitativo instrumental. Los dos rápidos, sin indicación de tempo, son probablemente la música más difícil escrita por Francesco Supriani, con un rango incluso más extenso que el que encontramos en las Toccatas con diminuciones, llegando a una quinta por encima, y con todo tipo de dificultades, como dobles cuerdas, arpegios, escalas en semicorcheas y bariolajes.

Las cantatas

De estilo Scarlattiano, las cantatas para soprano y bajo continuo constituyen los únicos ejemplares de música escrita por Francesco Supriani para una formación diferente. Probablemente las escribiera para interpretarlas junto a su mujer, Margarita Mencherelli, para que cobre un mayor sentido dentro de la totalidad de su catálogo.

---

[38] *Sonata di violoncello a solo*. Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Milán. MI0344, Fondo Noseda N.22.1

[39] *Sin prisa*.

Estas cantatas siguen los patrones contemporáneos de la alternancia de recitativos y arias. Desconocemos el autor de los textos de esta música.[40]

"Chi m'invola da te, mio beltesoro?", [41] formada por *Recitativo, Aria Amoroso, Recitativo* y *Aria Larghetto,* el texto trata el mito de Filis, mujer de Demofonte, quien llamado por el deber tuvo que abandonar a su esposa. La distancia del amor hizo que Filis sea considerada en diversos mitos como la constante mujer que espera el regreso del marido.

"Il mio cor che sta in catene", [42] consta de *Aria, Recitativo* y *Aria* situando en el centro de la acción al personaje mitológico de Cloris, muy recurrente en la literatura de la cantata italiana a lo largo de todo el periodo barroco.

"Bella, se un di potessi", [43] utiliza la temática de la fidelidad y la constancia en el amor. En esta cantata, cuyos movimientos son *Recitativo, Aria Larghetto, Recitativo* y *Aria Andante,* encontramos la peculiaridad de un pequeño arioso que interrumpe el primer recitativo para después volver a él. Supriani utiliza el texto *"un invisible arquero que, hiriendo el corazón escribe en él con flecha de oro: - A la belleza que te ligó, te gustó y te ató ama fielmente, si amor logró vencerte-. Entonces te darías cuenta…".* La frase que pronuncia el arquero es tratada como un pequeño aria dentro del recitativo dándole el carácter de una voz diferente dentro del mismo movimiento. Este ejemplo de originalidad es una muestra más de las capacidades compositivas de Francesco Supriani.

[40] La primera grabación mundial de estas cantatas, así como de otras piezas de Francesco Supriani, fue realizada por Eugenia Boix, Guillermo Turina y Tomoko Matsuoka en el disco monográfico *Francesco Supriani: Principles to learn to play the cello* del sello holandés COBRA records en 2016. COBRA0053.

[41] The British Library, Londres. Add. 14226

[42] The British Library, Londres. Add. 14226

[43] Se conservan dos ejemplares de esta cantata, en la Santini-Bibliothek, Münster. SANT Hs 4100 y en el Museo internazionale e Biblioteca della musica di Bologna. MS.DD.45.17.

Giacomo Facco

Para continuar narrando la historia del desembarco del violonchelo en España tenemos que seguir con músicos italianos. Existe un paralelismo entre la llegada a Barcelona de Francesco Supriani y la llegada a Madrid de nuestro siguiente protagonista: las dos fueron provocadas por la Guerra de Sucesión. La primera, por situar al Archiduque Carlos de Habsburgo en la ciudad condal para posicionarse en el conflicto en territorio estratégico, y la segunda, por las consecuencias de la firma de la Paz de Utrecht y la pérdida de Sicilia, que fue cedida al ducado de Saboya. Carlo Filippo Antonio Spínola y Colonna, Marqués de los Balbases, había sido hasta aquel momento el virrey de Sicilia y, tras la pérdida del territorio, decidió poner rumbo a España junto a todo su séquito, entre los que se encontraba el músico Giacomo Facco.

Sobre su lugar de procedencia, él mismo dejó datos confusos para los futuros biógrafos en un documento que estudiaremos, en el que se describió a sí mismo como *"Don Jayme Faco nacido Veneciano profesor de Música de 20 años á esta parte, y Maestro de Capilla que fue en Italia…"*. [44] Cualquier lector del siglo XXI entendería el gentilicio *Veneciano* como procedente de Venecia. Sin embargo, en los tiempos del nacimiento de Giacomo Facco, se conocía como la Serenissima Repubblica di Venezia al estado del noreste de Italia que ocupaba, además de algunas ciudades bañadas por el adriático extra-peninsulares, que actualmente estarían situadas en Croacia, Grecia, Albania, Turquía, etc., ciudades como Verona, Treviso, Pádua y, por supuesto, Venecia como capital.

Así pues, cuando Facco se declaraba Veneciano en ningún caso se estaba refiriendo a su ciudad de origen, se refería al estado en que había nacido. Uno de los principales estudiosos de Giacomo Facco, Anibale Cetrangolo, en su texto *Musica italiana nell'America coloniale. Premesse. Cantate del veneto Giacomo Facco,*[45] sitúa

[44] ZANOLLI, Uberto: *Giacomo Facco, Maestro de reyes: introducción a la vida y la obra del gran músico véneto de 1700.* Mexico City, Editorial Don Bosco, 1965. Pág. 210.

[45] CETRANGOLO, Annibale: *Musica italiana nell'America coloniale. Premesse. Cantate del veneto - Giacomo Facco.* Padova, Liviana Editrice. 1989.

un registro bautismal del músico en la pequeña población de Marsango, provincia de Padua, en 1676.

Nada sabemos sobre su infancia, su juventud y sus estudios musicales. El primer registro que tenemos sobre su actividad data de 1705. Aparece en un oratorio interpretado en Palermo:

Il Convito Fatto da Giuseppe. Ai Fratelli in Egitto / Figura di quello instituto da / Cristo ai Fedeli / Col Sacramento dell'Eucarestia, / Dialogo a 4 voci, e più stromenti / Da cantarsi per la festivitá de'SS. QuarantaMartiri, e S. Rainieri, de le / 40 ore di questa Cittá, / Consacrato all'Illustrissimo, / e Reverendissimo Monsigno: / D. Filippo / Ignazio Truxillo, e Guerrero / Giudice de Monarchia, Abb / te di S. Maria di Terrana.

Sotto il Governo de'Signori / Li sig. D. Giuseppe Alliata Principe di Villafranca etc. / D. Girolamo Bonano, e D. Marc'Antonio: / Vanni Rettori de la medesima Chiesa.

Composto da Don Pietro Riccio, / E posto in Musica/ Da Don Jacopo Facco.[46]

Probablemente, Facco había llegado a Palermo para servir al anteriormente citado Carlo Filippo Antonio Spínola, Marqués de los Balbases, el entonces Virrey de Sicilia. La familia Spínola, de la alta nobleza española, siempre había servido a su país en diferentes actividades políticas. De Felipe IV recibieron el Marquesado de los Balbases en 1621 en la figura de Ambrosio Spínola, general genovés, comandante del ejército español durante la Guerra de los Treinta años, donde adquirió su fama gracias a la rendición de la ciudad holandesa de Breda, que llevaría al lienzo Diego de Velázquez en el conocido cuadro de *Las lanzas*. A partir de entonces, el marquesado fue heredándose de padres a hijos, llegándole a Carlo Filippo en 1699, momento en el que residía en Venecia y donde, casi con total seguridad, debió conocer a Giacomo

[46] ZANOLLI, Uberto: *Op. cit.* Pág. 88.

Facco. Asombrado con sus capacidades artísticas, pudo contratarlo como parte de su séquito.

A partir de entonces y casi hasta el final de sus días, la vida de Giacomo Facco estuvo ligada a la de los Marqueses de los Balbases. Sabemos, por ejemplo, que antes de ser nombrado Virrey de Sicilia, Carlo Filippo fue gobernador del Castel Nuovo de Nápoles. Esto explicaría el porqué de la existencia de algunas de las tres cantatas en italiano de Giacomo Facco en la biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, fechadas en 1702. Todas ellas para soprano y bajo continuo, sus títulos son:

- *In grembo ai fiori*
- *Sentimi amor quella beltá severa*
- *Clori pur troppo bella.*

El caso de *Clori pur troppo bella* es tremendamente significativo. Es quizás la obra de Giacomo Facco que fue más popular, pues de ella hemos encontrado cuatro ejemplares en cuatro bibliotecas diferentes de cuatro países distintos. La primera, citada en el texto previamente, en la Biblioteca San Pietro a Majella de Nápoles, fechada en 1702 y manuscrito hológrafo del propio autor.[47] La segunda, en la British Library de Londres, aparece a nombre de *"Giacometti"* en un volumen que recoge 34 cantatas de diversos autores, casi todos ellos relacionados con la escena Napolitana de principios del XVIII (Alessandro Scarlatti, Giusepe Porsile, Francesco Supriani, Giovanni Bononcini…).[48] El tercer ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid, en el segundo tomo de las *Piezas de canto, unas con bajo y otras instrum[enta]das: Arie italiane di diversi autori escogidas para la Exma. A. Duquesa de Osuna* fechado en 1706.[49] En este caso, la cantata aparece sin firma y sin autor, como la gran mayoría de cantatas presentes en este volumen. El cuarto ejemplar se encuentra en el departamento de música de la Bibliothèque Nationale de Paris.[50]

[47] Cantate 111(3) [antiche segnature:] 34.4.14

[48] British Library. GB-Lbl, Add. 14249.

[49] Biblioteca Nacional de España. M/2245

Seguramente debieron residir en Sicilia al menos hasta el año 1707, aunque quizás gracias al estreno de *Il Convito Fatto da Giuseppe. Ai Fratelli in Egitto,* Facco ya había estado previamente en Sicilia. Sin embargo, podrían ser conjeturas solo fundadas sobre los datos que tenemos de Spínola y Facco. La certeza histórica nos dice que en 1707, en plena Guerra de Sucesión al trono de España, el Marqués de los Balbases fue nombrado Virrey de Sicilia, el último bajo dinastía española. Estableció allí su residencia hasta 1713 y luchó por la defensa del territorio ayudado por la aristocracia siciliana para compensar la falta de ayuda que se le envió desde España, debido al conflicto en que estaba sometido el país.

Sin embargo, la llegada a Palermo no fue fácil: el momento de alta tensión política y el fallecimiento de su mujer, Isabel María de la Cerda Folch y Cardona hicieron que el Marqués volviera a cambiar su hogar a una ciudad cercana y más tranquila, Messina, una vez más con todos sus empleados. Allí, en la plaza de la catedral, fueron interpretadas dos nuevas obras de Giacomo Facco en las festividades de la Virgen de Sacra Lettera de 1710: la serenata *Augurio di vittore alla Sacra Real Maestá di Filipo Quinto, gran Monarca delle Spagne* y el diálogo *La Contesa tra la pietà e l'incredulità decisa de Maria Vergine.*

Tal como nos cuenta Uberto Zanolli siguiendo una metodología romántica en la narración de su libro *Giacomo Facco: Maestro de reyes*, Giacomo Facco debió conocer en los días entre Sicilia y Messina a su mujer, Angela Colonna Petitafan, probablemente muy unida a los Spínola, incluso puede que fuera familiar de ellos al compartir el apellido Colonna. En 1711, Angela Colonna dio a luz a Pablo Facco, el hijo primogénito que continuaría la tradición familiar ejerciendo la misma profesión que su padre y con el que llegaría a trabajar codo con codo, algún día futuro, en la corte de Madrid.

Durante aquellos años Giacomo Facco desplegó un período de gran actividad creativa. Además de varias óperas representadas en el Teatro della Munizione de

[50] Biblithèque National de Paris. Vm 7 – 55. Fol. 14

Messina, como *La regine de Macedonia,*[51] *I rivali generosi*[52] o *Penélope la casta,*[53] se custodian en la biblioteca del Conservatorio Vincenzo Bellini de Palermo dentro de una colección de cantatas manuscritas de diversos autores, seis ejemplares de Facco:

- *Or che spunta nel prato*
- *Emireno d'Egitto,*
- *Bella, leggiadra Armida*
- *Vidi su molli erbette nel bel giardin di Flora*
- *Perché vedi ch'io t'amo*
- *Menzogniere speranze*

Todas las cantatas son para soprano y bajo continuo, a excepción de *Or che spunta nel prato,* para contralto, y *Perché vedi ch'io t'amo,* que incluye un aria con parte de violonchelo obligato.[54]

La estancia en Sicilia de Facco y de Spínola tenía los días contados. El 11 de abril de 1713 los principales países beligerantes de la Guerra de Sucesión firmaron la Paz de Utrecht. España cedió el Virreinato de Sicilia al Duque de Saboya Victor Amadeo II, el cual, en octubre de ese mismo año, se trasladó a Palermo para tomar posesión de su nuevo territorio, nombrándose un nuevo virrey. Así pues, Antonio Spínola fue nombrado mayordomo mayor durante el recorrido de Isabel de Farnesio desde Parma hacia Madrid, Probablemente algunos miembros de su séquito como

[51] Libreto de Nicola Merlino. Biblioteca nazionale centrale de Roma, IT\ICCU\BVEE\025497

[52] Libreto de Apostolo Zeno. Hay varios ejemplares repartidos por diferentes bibliotecas italianas, entre ellas en Venecia, Florencia, Parma y otras.

[53] Libreto de Matteo Noris. Tambien existen varios ejemplares en bibliotecas italianas de Bolonia, Roma, Milán y otras.

[54] CETRANGOLO, Anibale: *Musica italiana nell'America coloniale. Premesse. Cantate del veneto Giacomo Facco.* Liviana Editrice. Padova, 1989.

Facco pusieron rumbo a España para rehacer sus vidas y comenzar un nuevo capítulo en la historia de Europa.[55]

Hay un vacío documental en los años que siguieron al abandono de Sicilia. Poco o nada sabemos de la vida de Giacomo Facco y los pocos datos que tenemos también están ligados al ex – virrey. El editor holandés Estienne Roger publicó en dos volúmenes (el primero en 1716 y el segundo en 1719) los *Pensiere Adriarmonici* para violín solista, dos violines, viola, violonchelo y bajo continuo. El opus 1 del catálogo del compositor, como se indica en la portada, está dedicado a "*Don Carlo Filippo Antonio Spinola Colonna, Marchese de los Balbasses".* La trascendencia de esta música queda patente en la inclusión de algunos pasajes en la página 23 de *L'art de se perfectionner dans le Violon* de Michele Correte, publicado por su autor en París en 1782. Por otro lado, Spinola, *"Marqués de los Balbases, y de Rosano, Duque del Sexto, Barón de de Gonosa, Gran-Protonotario del Consejo de Italia, Capitán General de la Cavallería de Milán y Virrey de Sicilia"* [56] fue nombrado consejero de estado de Felipe V el 30 de marzo de 1715, lo que pudo ser una causa más para impulsar su regreso a España.

PENSIERI ADRIARMONICI
O uero
Concerti à cinque, Trè Violini, Alto Viola, Violoncello, e Basso per il Cembalo.
Consecrati
ALL' ECCELLENZA
Del Signor
DON CARLO FILIPPO ANTONIO SPINOLA
Colonna
Marchese de los Balbasses, Duca del Sesto Rocca Diperozzi, e Poutorno Baron de Ginosa, Feudatario de Ponteccurone, Casalnocchio, Montebello, Montemarsino, e Padorno, Gran Protonotario del Supremo Consiglio d'Italia, Consigliero di Stato di Sua Maestà Cattolica, e Suo Gentilhuomo di Camera, Castellano del Castel nouo di Napoli, Caualiero del Ordine di San Giacomo, Grande di Spagna &c.
Da
GIACOMO FACCO
Musico Veneto, e Servitore attuale
DI SUA ECCELLENZA
OPERA PRIMA
Libro Primo
A AMSTERDAM
Chez Jeanne Roger

[55] ÁLVAREZ-OSSORIO, "Antonio: De la conservación a la desmembración. Las provincias italianas y la Monarquía de España (1665-1713)". *Studia Historica 26.* Universidad de Salamanca 2004 Págs. 191 - 223

[56] GARMA Y SALCEDO, Francisco Xavier: *Theatro Universal de España: descripción Eclesiástica y Secular de todos sus Reynos y Provincias en General y Particular ue consagra al rey Don Felipe V el animoso Don Francisco Xavier de Garma y Salcedo, cavallero de la Orden de Alcantara; por mano del Señor Don Joseph Carrillo de Albornòz, Duque de Montemar.* vol. IV Madrid, 1738. Pág. 133.

A partir de su llegada a Madrid y su posterior incorporación a la corte de Felipe V contamos con información mucho mas detallada. Facco se encontraba de paso en Madrid a principios de 1720, porque habían solicitado sus servicios en la Capilla Real de Portugal. Al enterarse de esa oportunidad, Carlos Borja Centellas y Ponce de León, Patriarca de las Indias, escribió el siguiente informe para presentárselo al monarca recomendándolo junto a otros músicos italianos que también se encontraban en la ciudad:

"El Patriarcha. *22 de Henero de 1720.*

…dize que se halla en esta Corte Jacome Facco, hombre de primera habilidad en el Violón y en el Violín, y en otras partes de la música, y es propio para que sirva en la R.l Capilla, como lo han solicitado para la de Portugal: Que ahora no ay plaza vacante en su Cuerda, se le puede recibir con seiscientos ducados, los trescientos de ellos gozaba Dn. Gabriel Saabedra arpista supernumerario, ya entrado en número, y no haze falta oy la plaza supernumerario, porque los dos Arpistas son mozos y no se instituyo, por no serlo, y tener muchos achaques los que antes las servían, y los otros trescientos ducados se le podran asignar en vacante de jubilados que actualmente ay en la R.l Capilla y huviere en adelante, quedando este Músico con la obligación de asistir a las funciones de Capilla con el instrumento y papel que le repartiere el Maestro de ella." [57]

En el mismo informe, cuyo manuscrito muestra caligrafías de distintas manos, encontramos tres anotaciones posteriores, la última fechada el 12 de mayo de 1720:

"El Mo. De Capilla me ha informado que tiene muy buena habilidad; que esta es la que puede facilitar la gracia porque en la Capilla ay bastantes violones. Que si se le admite puede ser con la calidad de que aya también de tocar el violín, mandándoselo el Mo. Porque también tiene esta habilidad."

"Admitanse estos músicos como dice el Patriarcha descontándose este aumento en las primeras vacantes."

[57] *Facco, Dn. Jacome. Músico Violín de la R. Capilla. Maestro de música del Príncipe.* Archivo General de Palacio. Madrid, Expediente 330/18. Sic.

"Asi se respondio al Patriarcha y viajaron los Decretos a la Casa y Thesoreria mayor."

Pero la contratación de Giacomo Facco para la corte de Madrid no finalizó con su nuevo puesto de violinista en la Real Capilla. El que había sido el maestro de música y de clavicordio del Infante Luis, Príncipe de Asturias, Giuseppe Draghi Cardinalino, había fallecido durante el inicio del año 1720. Al quedar su plaza vacante y encontrarse el Infante sin maestro alguno, volvieron a dirigirse nuevos documentos hacia Joseph Rodrigo, secretario personal de Felipe V, solicitando ocupar dicha plaza. En estos documentos encontramos por vez primera la españolización del nombre *Giacomo Facco* convirtiéndolo en *Jayme Faco*:

"Señor: D. Jayme Faco Maestro de Capilla que fue en Italia y en Sicilia queda a los pies de vuestra Magestad.

Señor.

Dn. Jayme Faco nacido Veneciano profesor de Musica de 20 años á esta parte, y Maestro de Capilla que fue en Italia, y en Sicilia en tiempo del Virrey Marq. de los Balbasses; puesto a los R.s.p.s. de V.M. dize se halla vacante la plaza de Maestro de Música de Ser.mo Señor Príncipe de Asturias; por aver fallecido Dn. Joseph Dragui Cardinalino que tenía la honra de ocuparla; y siendo el Sup.te capaz de desempeñar dicho empleo como puede V.ra Mag.d servirse mandar informar su habilidad.

Sup.ca Humildem.e á V.M. se digne proveer en él la referida plaza en que rezibirá Merced de la Veningnidad de V.ra Mag.d" [58]

Tras esta solicitud para el puesto, encontramos un memorial en forma de carta de recomendación de Restaino Cantelmo-Stuart y Brancia, Marqués de Pópoli, noble y militar napolitano al servicio de España. Situado en lo más alto del escalafón durante

[58] *Ibidem.*

los años de la Guerra de Sucesión, durante los cuales participó muy activamente en el Sitio de Barcelona, llegando a formar parte de los Consejos de Guerra y Finanzas del Rey de España en 1715, fuenombrado tutor del Príncipe de Asturias en 1716.

"Señor mio: Haviendo muerto aquí en Madrid los días pasados Dn. Joseph Dragui Cardinalino, que servía de enseñar al Príncipe á tocar el clavicordio, y hazer unos conciertos de música y de instrumentos; de los cuales S. A. gusta mucho en los ratos que nó está aplicando á sus estudio; y haviendome informado que sugeto hay, para suzederle en éste empleo, hallo que D. Jayme Faco, que presenta el memorial adjunto, es hombre de mucha habilidad para esta profession, y el mejor que se enquentra aquí, y Persona de muy buenas costumbres; como podrá informar de todo esto el Marques de los Balbases.

V.S. se sirva ponerlo en la R.l noticia de S.Mag.d a fin que se digne mandar lo que fuere mas de su R.l agrado.

Dios gu.e a V.S. m.s.a.s como desse.

Palazio 9 de Febrero de 1720. B.lm de V.S."

A continuación, con grafá de diversas manos, encontramos una serie de notas en el mismo memorial: un resumen de la misiva y unas anotaciones aclaraciones:

"El Duque de Popoli. Dize que ha muerto el Maestro que cuidava de enseñar a S.A. á tocar el clavicordio y hazer unos conciertos de Musica de que gusta S. A. los ratos que no esta aplicado a sus estudios.

Que se ha informado que sugeto ay, para suzederle en este empleo, y halla que Jacome Facco (de quien remite memorial) es hombre de habilidad, y el mejor que se encuentra aquí, y Persona de mui buenas costumbres, para que V.M mande lo que sea de su agrado.

NOTA. Este sugeto, es el mismo que ha representación del Patriarcha, se ha rezivido para servir en la Capilla."

"…al Duque de Popoli que reservad.te se informe de las costumbres de este sugeto y se anote"

"Responde: que antes de escrivir este papel se había informado de las costumbres de este sugeto: y ahora á tomar otras noticias fidedignas, y uniformes le aseguran ser sus costumbres, su trato, y buen juicio, mui buenos, y que nunca ha dado el menor escandalo."

"Como lo pide. Tr.do por aviso de Popoli en el Palacio"

Días más tarde, continuó el intercambio epistolar y documental entre Joseph Rodrigo y el Marqués de Popoli para terminar de confirmar algunos detalles. Se publicó un Real Decreto firmado por Felipe V nombrando a Giacomo Facco Maestro de Música del Príncipe de Asturias.

Más adelante, el 18 de abril de 1720, se celebraron las oposiciones para seleccionar violinistas para la Capilla Real en la residencia del Patriarca de las Indias, quien ya había recomendado a Facco para este puesto a su llegada a Madrid. Transcribimos a continuación el informe de lo sucedido:

"El Patriarcha *18 de Abril de 1720*

Para proponer a V.M. la plaza de violín que vacó por muerte de Jacome Guisi el goze de setecientos ducados, tubo examen público en su Casa en la forma que prevé la planta de la R.l Capilla, y de siete actores que hubo, han tenido la aprobación quatro, que son Jacome Faco y Theodosio Dalp por primeros y Dn. Man.l Philips y Gerónimo Dalp por segundos.

Dize que cada uno en su grado están estimados con igualdad, y que siendo de tanta destreza los dos primeros, deven quedar en el goze dando el de setecientos ducados a cada uno.

Que los dos segundos aprovados sin ventaja mereze la grazia Dn. Manuel Philips, por haver cinco años que asiste a las funciones de la Capilla y ser hijo de Dn.

Carlos Philips músico de violón de ella que ha treinta años que sirve, y es de parecer le conzeda V.M. la plaza de resulta con el goce de trescientos ducados.

Estos tres gozes importan mil y setecientos ducados, cuia cantidad componen los setecientos que gozava Jacome Guisi con su plaza, quatrocientos que con otra de la misma cuerda goza Theodosio Dalp, y seiscientos que tiene Jacome Faco, que repartidos en estos dos, los mil y quatrocientos, a setecientos cada uno, quedan los trescientos para Dn Manuel Philips, sin nuevo gravamen de la R.l Hacienda.

Informese reservadamente Rodrigo del Maestro de Capilla de lo que le parece."[59]

A lo que el Maestro de Capilla, José de Torres, respondió:

"Al Maestro de Capilla le parece muy arreglada esta proposición, assi por lo que toca á las dos plazas iguales de 700 duc.s como por la de los 300 de resulta,porque los tres propuestos son los mas sobresalientes que hubo en la oposición."

De esta manera, la plantilla de músicos que formaba la Capilla Real de la corte de Felipe V a la llegada de Giacomo Facco en 1720, era la siguiente:

Maestro de Capilla: José de Torres

Organistas: Ignacio Pérez, José Sanz, Diego de Lana, Gabriel de Saavedra.

Arpista: Pedro Peralta.

Violinistas: Carlos Philips, Ignacio Amato, Antonio Milani, Toedorico Dalp, Jaime Facco, Manuel Philips.

Violonchelistas y/o contrabajistas: Antonio Literes, Nuncio Brancati, Juan Cuzoni, Francisco Fleuri.

Oboista: José Jezebek

Fagotistas: Antonio Valdivieso, José Sánchez, Antonio Loreita.

Trompa y/o trompeta: Gregorio Fernández de la Cuerda.

[59] Madrid, Archivo General de Palacio, Real Capilla, caja 138.

Uno de los capítulos más importantes tanto en la vida de nuestro protagonista, Giacomo Facco, como en la historia de la música española estaba a punto de ocurrir, un año después de los hechos anteriormente narrados. En 1721 iba a tener lugar en el Coliseo del Buen Retiro el estreno de la ópera en dos actos, con textos del poeta de corte José de Cañizares y música de Facco bajo el título:

"Melodrama al Estilo Italiano/ Su Título/ Amor es Todo Ymbenzión/ Júpiter y Amphitrión/ Fiesta que se representó a sus Mag.des / En el coliseo del Buen Retiro/ Letra de Dn. Joesph Cañizares/ Y Musica de Dn. Jaime Facco/ Año de 1721"

Se trata de un melodrama musical,[60] a mitad de camino entre la zarzuela y la ópera, que en los estudios de Zanolli y de Centrangolo es considerada la primera ópera de estilo italiano con libreto en español de la historia. Sea como fuere, es una prueba más de la importancia de Giacomo Facco en la corte madrileña y es también otra muestra de la colonización de la música española por parte de los músicos italianos a lo largo del siglo XVIII. Han sobrevivido hasta llegar a nuestros días dos ejemplares de dicha obra: el estudiado por José Subirá en 1948, actualmente en paradero desconocido, objeto de su artículo *"Jaime Facco y su obra musical en Madrid"* [61], y la copia que se conserva en la Biblioteca Pública de Évora,[62] en Portugal.

Sabemos que ambas copias presentaban diferencias, gracias a los datos que dejó recogidos Subirá. La acción transcurre en dos jornadas, narrando la historia de Júpiter que al enamorarse de Alcmena, en ausencia de su marido Anfitrión, toma el aspecto físico de este para embaucarla, provocando toda suerte de complicaciones. El ejemplar de Madrid incluía una *Loa* inicial a diferencia del de Portugal. Probablemente fue

[60] MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española.* Madrid, Alianza Música. 2006. Pág. 224.

[61] SUBIRÁ, José: "Jaime Facco y su obra musical en Madrid", *Anuario Musical*, vol. III, 1948. Págs. 109 - 132

[62] Biblioteca Pública de Évora, arquivo da Sé (P-EVc). Ms. CLI/2-7. RISM ID no.: 110002209

utilizado como parte de la festividad onomástica de la Reina Isabel de Farnesio: la *Gazeta de Lisboa* hace referencia a una "commedia musical" representada en el teatro del Buen Retiro de Madrid el 10 de diciembre de 1721 que bien podría ser *Amor es todo Ymbenzión.* En el ejemplar de Évora coinciden hasta 18 personajes y una orquestación muy grande, con cuerdas, oboes, flautas, trompas y serpentón, mientras que la copia de Madrid no incluye la parte instrumental y sólo presenta las voces con la parte del bajo continuo. Emilio Cortalero Mori[63] rescató dos noticias de la citada *Gazeta de Lisboa* aludiendo a otras posibles representaciones de dicha obra, en las fiestas en Aranjuez por la onomástica del rey Felipe V el 22 de mayo de 1721, y el año anterior en el Palacio del Buen Retiro hace referencia a otros títulos muy significativos: *Júpiter y Anfitrión,* representada el 19 de abril y Las *Amazonas de España,* el 23 de abril.

Las Amazonas de España es otra de las obras escénicas en castellano que compuso Facco después de su llegada a la corte de Madrid. Fue encargada por la Reina Isabel de Farnesio para celebrar el nacimiento del infante Felipe. También cuenta con libreto de José de Cañizares. La trama se centra en torno a los amores de Celauro y Aníbal a Marfilia y Clorilene, ambas amazonas. Tras multitud de batallas y malentendidos, la obra finaliza con una triple boda.

Algunas investigaciones[64] arrojan información sobre otras obras teatrales de Giacomo Facco representadas en Madrid en el Palacio del Buen Retiro del mismo período y con el mismo libretista. Tal es el caso de *La hazaña mayor de Alcides,* estrenada en 1723 con motivo de la boda entre el infante Carlos y la Princesa de Beaujolais. En 1724, con motivo de la abdicación de Felipe V en su progenitor el Príncipe Luis, se programaron unos festejos entre los que destacó el estreno de *Fieras*

[63] CORTARELO y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800,* Madrid ICCMU: Instituto complutenso de ciencias musicales., 2005. (Ed. Facsímil)

[64] LÓPEZ ALEMANY, Ignacio: *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724: estudio y documentos.* Woodbridge, Tamesis Book, 2006.

afemina amor; sobre el texto de Calderón de la Barca, elegido por el efímero nuevo monarca, con música de Facco.

Las Amazonas de España volvió a representarse el 18 de enero de 1728 en Lisboa, según Annibale Cetrangolo en una de sus publicaciones en torno a la figura de Facco.[65] Se representó durante los festejos en torno a los matrimonios entre la infanta María Ana Victoria de Borbón, hija de Felipe V e Isabel de Farnesio, con José de Braganza, primogénito de Juan V de Portugal, y el matrimonio entre el futuro rey de España en 1746, Fernando VI con Maria Barbara de Braganza. La doble ceremonia fue acordada en Madrid. Se nombraron dos embajadores extraordinarios: por parte de Portugal fue Don Rodrigo Annes, Marqués de Abrantes y de Fontes; por parte de España fue Carlo Ambrosio Spinola, el Marqués de los Balbases, hijo de Carlo Filippo Spinola.

Facco formó parte del séquito que se desplazó a Lisboa para la doble ceremonia. Es0cribió la música para el texto de Joseph de Natividade con título *Fasto de Hymeneo, ou Historia Panegyrica dos Desposorios dos fidelissimos Reys de Portugal, nossos Senhores, D. Joseph I e D. Maria Anna Vitoria de Borbonm que dedica […] Fr. Joseph da Natividade […]il celebre d. Jayme Faco,* que se estrenó como parte de los festejos en torno a los preparativos del doble enlace.

Durante este periodo, el 1 de mayo de 1727, el marqués de los Balbases organizó en su palacio para la festividad onomástica del Rey Felipe V, el estreno de otra obra de Facco, la Serenata *Festejo Harmónico que en obsequio del dia del nombre de su Magestad catholica […]celebró en su Palacio el Marqués de los Balbases […] en el primer dia de mayo[…] Lisboa 1727.* La obra en cuestión era una serenata a seis voces dividida entre los personajes del Poder, la Fama, el Logro, la Inmortalidad, la Inspiración y el Obsequio. Una vez más el texto era de José de Cañizares.

[65] CETRANGOLO, Anibale. *Esordi del melodrama in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729.* Firenze, Leo S. Olschki Editore. 1992

Pero, sin lugar a dudas, la obra musical que suponía la guinda del exuberante pastel que se organizó para las ceremonias en Lisboa fue la composición de la ópera en tres actos *Amor aumenta el valor*, estrenada en enero de 1728 en el palacio del Marqués de los Balbases. El libreto fue escrito por Cañizares nuevamente. Pero lo curioso de esta composición es que estaba dividida en cuatro partes: una Loa inicial con música de Giacomo Facco, un primer acto compuesto por José de Nebra, un segundo de Felipe Falconi y el último escrito de nuevo por Facco. La temática versa sobre la defensa de la ciudad de Roma por Horacio Cocles ante el sitio de los etruscos. De alguna manera, Cañizares debía buscar un paralelismo entre Horacio y Fernando de Borbón como imagen del poder ante la adversidad. Lamentablemente sólo se conservan la Loa y el primer acto de la obra.[66]

Una serie de sucesos cambiarían la suerte en la vida de Giacomo Facco, pasando de ser uno de los músicos más laureados de la corte española a un personaje olvidado y apartado del primer plano de la música española. El 10 de enero de 1724, Felipe V decide abdicar del trono español. La salud del monarca de Francia, Luis XV parecía delicada y, tras lo decidido en el Tratado de Utrecht, la única manera de que Felipe V pudiera acceder al trono del país vecino era abdicar de la corona española. Por ello, el hasta entonces Príncipe de Asturias, Luis de Borbón y alumno de clavicordio de Giacomo Facco, fue nombrado Rey de España a los 17 años de edad. En agosto del mismo año, la viruela atacó al joven monarca, llevándolo a la muerte el 30 de agosto de ese mismo año. Felipe V se vió impelido a recuperara el trono, nombrando a su hijo Fernando como nuevo Príncipe de Asturias para garantizar la continuidad de la línea sucesoria.

Todos estos movimientos y desgracias provocaron una reubicación laboral en la vida de Facco. Ya no tenía a un alumno predilecto al que dar lecciones, se encontraba sin trabajo. Otro de los hijos de Felipe V e Isabel de Farnesio, el infante Carlos, iba a provocar un nuevo destino en la vida de nuestro protagonista. Carlos de Borbón y Farnesio heredaría los ducados de Parma, Plasencia y Toscana y trasladó su corte al Alcazar de Sevilla en 1729. Durante su juventud emprendió musicales, de la

[66] Madrid. Biblioteca del Palacio Real. Volumen MS. 686.

mano de Miguel Godro como maestro de baile y de Facco en el estudio de la música. El 20 de enero de 1731, con el fallecimiento del Duque de Parma, Antonio Farnesio, el infante Carlos por fin heredó el ducado del Estado de la Toscana. Tras una solemne ceremonia, el 20 de octubre del mismo año, en el Salón de los Embajadores del Alcázar de Sevilla, el infante y todo su séquito pusieron rumbo a Italia, dejando a sus dos maestros de música de nuevo sin alumno. Todavía en Sevilla y sin trabajo ni sueldo, decidieron los dos desocupados escribir una petición de clemencia a Felipe V:

"Señor.

Dn. Jayme Facco y Dn. Miguel Godro P.tos a los P.es de V. Mag.d. Dicen que habiendo tenido la honra de ser nombrados por Maestros de Musica y Baile para el Ser.mo S.or Ynfante Duque y haviendose quedado por orden de V. Mag.d sin destino, quando se fue su Al. A sus Estados, y por esta razón cesandoles su sueldo.

Sup.can a V Mag.d se digne mandar que desde primero de óctu.re de 1731 se les assista, por la R.l Casa de V. Mag.d

Constado de Certifica.on como lo ha mandado, con el P.e Mro. Niel cuia gracia esperan de la R.l Piedad de V. Mag.d.

Fdo en 26 de Sep.re 1732."

Tras un breve resumen, añadido en el que se repite la totalidad del mensaje, el monarca Felipe V emitió una Real Orden con la resolución:

"He resuelto que a Dn. Jaime Facco y Dn. Miguel Godro, se continúen por mí R.l Casa los sueldos que tenían por Maestros de Musica y Baile del Infante Don Carlos, desde el día primero de Octubre del año pasado de mil setecientos y treinta y uno. Tendreis lo entendido y prevendréis o conveniente para su cumplimiento.
En Sevilla á 26 de Septi.re de 1732."

Las desgracias para Facco no habían terminado. El primogénito del compositor, Pablo Facco, había sido admitido como violinista de la Capilla Real el 8 de julio de

1728. La suerte de su padre Giacomo iba a seguir un camino opuesto. En mayo de 1734, la Tesorería Real decidió eliminar el sueldo que se le seguía manteniendo como maestro del Príncipe de Asturias. Tras una serie de intentos frustrados, Facco vuelve a dirigirse a su majestad pidiendo clemencia para recuperar su sueldo.

"Dn. Jaime Facco M.ro de Musica del Principe de Asturias, puesto a los R.s P.s de V.M. dice que el año de 1720 por su R.l decreto fue servido V.M. de honrarle con el empleo de M.ro de Musica del Principe Dn. Luis (que Dios haya) con el sueldo de 12 Dob.s al mes situados en la thesoreria maior, los que se le continuaron á pagar todo el tiempo de su Reinado y continuando hasta el fin del año de 33 y habiendo acudido para que se le pague lo que se le está deviendo, se halla con el embarazo de reparo, que pone el Oficial de la Thes.a, diciendo, de haver cesado esta Mrd por haver muerto el S.mo Rey Dn Luis, y no poder continuársele á pagar esta Mrd hasta que V.M lo mande, y habiendo exemplar Dn. Diego Xaraba y Dn. Fran.co Larras, M.ro que fue de la S.ra Reina Saboyana (que Dios haya) el haver gozado su sueldo hasta que murieron (aunque havia faltado la Reyna m.os a.os antes) como consta, y no habiendo R.l orden que prueba esta negazion en la Thes.a May.or en contrario, y hallarse el Sup.te con conocida escasez y mucha familia que mantener de Mujer, e hijos, ni otro medio por tanto

Supp.ca Rendidam.te se sirva V.M mandar subsista su R.l decreto del año 20 del Maestro del Principe que por haver muerto el S.or Rey Dn. Luis se le deniega y se le pague lo atrasado en que bá, Mrd. que espera de la gran piedad de V.M.[…]

B.n. Retiro 14 de julio de 1740" [67]

A través de Don Francesco Pico, Duque de Mirandola, mayordomo mayor de Felipe V desde 1738 y marido de la hija del Marqués de los Balbases, muy relacionado con la vida y familia de los Facco, la petición llegó a manos del Rey en agosto de 1740, siendo aceptada por el monarca. Pero el Decreto de Incompatibilidad decretado el 7 de abril de 1739 que prohibía a los trabajadores de la Casa Real ostentar dos sueldos,

[67] *Facco, Dn. Jacome. Músico Violín de la R. Capilla. Maestro de música del Príncipe.* Madrid, Archivo General de Palacio. Expediente 330/18.

anuló la aceptación de la súplica de Giacomo Facco, quedando suspendida dicha paga y relegándolo a su puesto y sueldo como violinista de la Capilla Real.

La llegada de Carlo Borschi, conocido como Farinelli, a la corte Española había eclipsado a todos los demás músicos que se encontraban trabajando para la familia real. Casi todos los estudios sobre Giacomo Facco señalan la llegada del castrato a Madrid como el principio del fin en su producción artística y, salvo por su puesto como violinista en la orquesta, los documentos de palacio no señalan ningún indicio de actividad compositiva.

Facco realizó una última tentativa para recuperar su sueldo como maestro del infante Carlos por recomendación del Duque de Mirandola. El 15 de Abril de 1747, aprovechando la llegada al trono de Fenando VI tras la muerte de su padre Felipe V el 9 de julio de 1746, parecía la última posibilidad para recuperar un sueldo digno con el que cuidar a su familia.

"Dn. Jaime Facco. Madrid 15 de Abril de 1747

[…]Zertificamos que por los libros y papeles de los oficios de n.ro cargo consta que S.M. (que está en Gloria) p.r su real Decreto del 26 deSep.re de 1732 fue servido resolver que a Dn. Jayme Faco se continuase p.r esta su Real Casa el sueldo que tenia p.r Mro. De musica del S.r Infante Dn. Carlos desde el dia 1º de Octubre del año 1731, y habiendo justificado en estos oficios que gozava p.r los R.s Alimentos de S. A. 4 d 320 rr.s, dev.do, en cada un año, se le ha considerado en ellos á este respecto lo corresp.te, á lo devengado hasta 7 de Abril de 1739m que le cesaron por el R.l Decreto de Incompatibilidad de dos gozes por obtener el de violin de la Real Capilla. Y para que conste donde combenga damos la presente de orn. Del Ex.mo S.r Duque de la Mirandola […]"[68]

Dicha petición nunca obtuvo respuesta, aunque su mujer, Angela Colonna Petitafan, intentaría conseguir al enviudar una pensión en 1757. El 16 de febrero de 1753 falleció Giacomo Facco en la ciudad de Madrid.[69]

[68] *Ibidem.*

[69] ZANOLLI, Uberto: Op. cit. Pág 248.

CATÁLOGO DE LA OBRA GIACOMO DE FACCO

El orden de las obras que componen este catálogo se ha realizado en función de la procedencia de las bibliotecas y archivos donde se encuentran. Se ha tratado de respetar la cronología de su creación.

Cantatas italianas.

Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella, Nápoles. Fechadas en 1702.
Signatura: *Cantate* 111(1,2,3) [antiche segnature:] 34.4.14

- *In grembo ai fiori.*
- *Sentimi amor quella beltá severa*
- *Clori pur troppo bella*

Otras signaturas de *Clori pur troppo bella:*
British Library, Londres. GB-Lbl. Add. 14249.
Biblioteca Nacional de España, Madrid. M/2245
Bibliothèque Nationale de Paris. Vm 7 – 55. Fol. 14

Biblioteca de Conservatorio Vincenzo Bellini de Palermo.
Signatura: *Cantate da Arm.* I. Fondo Pisani. 11.

- *Or che spunta nel prato.*
- *Emireno d'Egitto.*
- *Bella, leggiadra Armida.*
- *Vidi su molli erbette nel bel giardin di Flora.*
- *Perché vedi ch'io t'amo*[70]

[70] La primera grabación mundial de la cantata con violonchelo obligado *Perché vedi ch'io t'amo*, así como de otras piezas de Giacomo Facco, fue realizada por Eugenia Boix, Guillermo Turina y Tomoko Matsuoka en el disco monográfico *Giacomo Facco: Master of Kings* del sello holandés COBRA records en 2018. COBRA0063.

- *Menzogniere speranze.*

Música escénica italiana.

Biblioteca de Conservatorio Vincenzo Bellini de Palermo.

- *Il Convito Fatto da Giuseppe. Ai Fratelli in Egitto.* (1705)
- *Serenata Augurio di vittore alla Sacra Real Maestá di Filipo Quinto.* (1710)
- *La regine de Macedonia.*
- *I rivali generosi.*
- *Penélope la casta.*

Cantatas españolas.

Biblioteca Nacional de España. Signatura M/5004

- *Si el ave, si la fiera y si la planta.*

Biblioteca Nacional de Cataluña. *Quadern de cantates de diversos autors.* Signatura M1321.

- *Amada libertad, enorabuena.*

Signatura M 761/19

- *Tono à Solo al SSmo. Sto. con violines. Morir mas es vivir.*

Archivo Parroquial de la Iglesia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Signatura CMar_Au-325

- *Que dime, o pastor.*

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical de Ciudad de México, CENIDIM. Col. Sánchez Garza. Signatura CSG 175

- *O que brillar, de aurora tan luziente.*

Archivo Histórico Arquidiocesano "Franciso de Paula García Peláez" de la Catedral de Guatemala. Signatura M 278.

- *Quando en el Oriente.*

Música escénica española.

Biblioteca Nacional de España. Signatura M/5004

- *Serenata Pastores del yda.*

Biblioteca Pública de Évora. Signatura Ms. CLI/2-7

- *Amor es Todo Ymbenzión. Júpiter y Amphitrión*

Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Signatura MUS/MSS/686

- Loa de *Amor aumenta el valor*

Música instrumental.

Publicado por Estienne Roger en Amsterdam. Dos volúmenes: 1716 y 1719.

- *Pensiere Adriarmonici*

Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia. Signatura Vol. 1184223.

- *23 piezas a violoncello e basso*

Por localizar

Las siguientes obras no han sido localizadas. Sus títulos se han extraído de crónicas y artículos sobre la vida y obra de Giacomo Facco.

- *Las Amazonas de España*
- *Fasto de Hymeneo, ou Historia Panegyrica dos Desposorios dos fidelissimos Reys de Portugal*
- *La hazaña mayor de Alcides.*
- *Fieras afemina amor.*
- *Festejo Harmónico en obsequio del dia del nombre de su Magestad catholica.*

Domenico Porreti

Nacido en la primera década del siglo XVIII en la población napolitana de Sora, antes de llegar a Madrid se instaló en Barcelona cuando todavía era un niño. Según Teixidor, se formó como violonchelista con alguno de los músicos que acompañaron al Archiduque Carlos de Habsburgo en Barcelona.

"En efecto todos los profesores de violón de Europa admiraron el sobresaliente mérito de un D. Domingo Porreti de la cámara y capilla de S.M.C.; pero sobre todo y en gran manera más aquel arte sublime de herir las cuerdas con el arco, móvil de aquel tono encantador que di[ferencia] la escuela del Porreti de todas las demás; pues esta divina escuela de violón la aprendió el célebre Porreti en Barcelona a principios del siglo XVIII; y esto lo sabemos por confesión del mismo profesor, hombre de una providad, y candor tal que no se permitía así mismo ni siquiera la gloria, de haber perfeccionado la escuela que había tomado de sus maestros, siendo así que la había llevado a su última perfección.

No hemos podido averiguar quién fue su maestro de violón en Barcelona, aunque por confesión del mismo sabemos que fue un violinista de la capilla de palacio." [71]

De cualquier manera, no pudiendo cerciorar la información de Teixidor y siendo uno de los músicos más virtuosos de su tiempo, no es descabellado pensar que comenzara sus estudios en Nápoles y, quizás sí, bajo la tutela de Supriani del que sabemos que debió ser un gran maestro: haber escrito el primer método pedagógico del violonchelo es prueba de ello. Nicolás Morales en su artículo "A la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII",[72] sitúa el nacimiento de Porreti en el año 1709, lo cual constituiría una prueba

[71] TEIXIDOR, Josep: *Historia de la música española*, Ed. Begoña Lolo. Lérida. Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996. Pág 101. (Ed. Facsímil y estudio crítico).

[72] MORALES, Nicolás: "A la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII." *Campos interdisciplinares de la musicología*: V Congreso de la Sociedad

de que en ningún caso fue alumno de los músicos del archiduque Carlos en Barcelona: todos ellos marcharon a Viena en 1713, momento en el que Domenico Porreti habría tenido solo 4 años, lo cual parece una edad demasiado temprana para comenzar los estudios de un instrumento como el violonchelo en aquel entoces. Por la música que ha sobrevivido hasta nuestros días de ambos autores, sabemos que contaban con una técnica muy por encima de los violonchelistas de su tiempo, con un dominio absoluto del registro agudo del instrumento en las posiciones de la mano izquierda con pulgar. Aunque esta técnica era de sobras conocida e incluso común entre los violonchelistas de la segunda mitad del siglo XVIII, es más extraño encontrarlo en la primera mitad. En ambos casos eran posiciones comunes tanto en la literatura musical de Domenico Porreti como de Francesco Supriani.

Desconocemos cuándo se produjo su llegada a Madrid. Sabemos que empezó a participar en las funciones de la Real Capilla desde el año 1734, coincidiendo con la llegada del nuevo maestro de capilla, Francisco Corselli. Tan solo tres años después se iba a producir un hecho fundamental que cambiaría el panorama musical de Madrid y que jugaría un papel importantísimo en la vida de Domenico Porreti. En agosto del año 1737 llegó a Madrid el famosísimo castrato Carlo Broschi, Farinelli. Ante la admiración que produjo en el rey Felipe V de Borbón y su esposa Isabel de Farnesio, nombró el 30 de agosto de ese mismo año al popular cantante como músico de cámara del rey con el mayor sueldo de cuantos músicos había en la corte. La admiración de los monarcas por Farinelli nunca cesó, y en palabras del propio músico *"soy escuchado siempre como si fuese la primera vez"*. [73] Pero cuando dichos magníficos recitales privados se producían, otros músicos acompañaban al castrato, tales como Corselli o Porretti.

El primer documento con referencias a Porreti es una misiva enviada por el Patriarca de las Indias al rey, en la que, tras un extenso texto, añade:

Española de Musicología. Barcelona, 25-28 de octubre de 2000. Begoña Lolo coord., Vol. 1, 2002. Págs. 67-86

[73] Fragmento de una carta de Carlo Broschi al conde Sicinio Pepoli del 16 de febrero de 1738, vid. C. Vitali *La solitudine amica*, Palermo, Sellerio. 2000.

"…Y si V.M. se sirviese así resolverlo debo hacer presente a V.M. desea servir en la Rl. Capilla Dn Domingo Porreti, músico violón, cuia abilidad y destreza con particular manejo en este instrumento me han informado los maestros excede con primor a quanto profesores han oydo de su cuerda. Y siendo tan especial y por que no carezca la Rl. Capilla de esta abilidad me ha parecido hacerle presnte a V.M para que fuese de su Rl. Agrado le admita con goze de trescientos ducados para que pueda hacer merito, interin que ay vacante de su cuerda, señalándose en la resulta de 800 ducados de Dn Antonio Moreno, si V.M le concede el ascenso…

n. Ildefonso. Julio 15 de 1732." [74]

Esta propuesta de contratar a Porreti para la corte debió ser aceptada inmediatamente por Felipe V, ya que encontramos el comentario escrito con mano diferente *"Me conformo en todo con vuestro parecer".* Sin embargo, su contratación tardó al menos 5 años en llevarse a cabo como miembro de la Real Capilla, aunque parece que en algunas ocasiones sí se contaba con él para determinadas celebraciones. La plaza tardó en quedar vacante, tal como atestigua el siguiente documento redactado por el Patriarca de las Indias en Noviembre de 1736, aunque tal como nos cuenta Nicolás Morales, el 29 de septiembre de 1735 se le concedió un sueldo anual de 3.300 reales que al año siguiente aumentó a más de 10.000 reales. Esta era una cantidad muy elevada, impropia para el común de los músicos que trabajaban en la corte.

"Señor:

En papel de aviso del 12 del crr.te me remite, de orden de V.M Dn Sevastian de la Quadra el memorial adjunto de Dn Domingo Porrety, músico violón, para que informe sobre su contenido: y cumpliendo con la R. Orden devo hacer presente a V.M. expone el suplicante que habiendo deseado servir en la Rl. Capilla no ubo plaza vacante en su cuerda y interin Mandó V.M. gozase trescientos Ducados con obción a la primera que vacase y que habiendo pasado mas de un año en cuio Tiempo a asistido a las funciones que ha tenido V.M. en su Rl.Capilla sin que en este tiempo aya avido vacante de su

[74] Madrid. Archivo General de Palacio. Personal. Caja 103. No. 5.

cuerda: en esta atención recurre a la piedad de V.M. suplicándole concederle sueldo competente a poderse mantener con decencia.
Todo quanto representa es cierto, señor, pues habiendo llegado a mi noticia la singular destreza de este músico, porque no havia vacante de su cuerda, atendiendo a asegurarle para la Rl. Capilla le propuse a V.M con el goze de trescientos ducados que estaban libres y V.M. se los concedió con obcion a la primera vacante; pero no haviendose causado esta aun, me parece es acreedor por su mucha abilidad a que V.M. le conceda goze competente para su decente manutención y porque a esta instancia, me persuado le estimula mas que el interés, su propia estimación entre los de sus facultades quienes admirándole primoroso cada día mas, a costa de su continuo estudio, explicar su emulzaon juzgando su destreza por el corto sueldo que goza.

El goze que me parece se le puede señalar son mil ducados atendiendo a que a maiores y menores sueldos en su cuerda: mayor el de una de las plazas dotadas V.M. en la capilla de Sn Ildefonso y menores en la planta de la Rl Capilla y aunque es superior en avilidad a todos se proporciona su distinción en el goze de mil ducados que es superior a las plazas de su cuerda arregladas en la planta de la Capilla, aunque inferior a las dotadas para la de Sn Ildefonso para cuio aumento tubo presente V.M. carecían en aquel Rl sitio del ingreso de fiestas particulares, y otras utilidades que representaron tenían en la corte.

Para situar los mil ducados a este músico, si V.M. se conformase, devo hacer presente oy diferentes gozes de músicos de voz, y instrumento, que han vacado, pero me parecía que los sueldos de estas vacantes substituiesen hasta que se enquentren músicos para ellas pues hacen notabe falta especialmente las vozes que aun que mi solicitud y diligencia ha encontrado algunas en Italia y España, no he podido conseguir vengan a la capilla por el atraso que experimentamos en individuos causado de las precisas ingerencias que V.M ha tenido y tiene…

San Lorenzo el Real a 17 de Nov.bre de 1736." [75]

Otro memorial que por su contenido debe pertenecer a la misma década que el anterior, nos muestra la consolidación de Porreti como maestro del Príncipe, con el

[75] *Ibidem*

detalle del agradecimiento por haber traído a palacio al que iba a ser uno de sus grandes valedores y compañeros musicales en Madrid:

"Dn. Domingo Porreti, Músico violon con el maior rendion.to puesto a los pies de V.M. le representa: merece la honra de ser uno de los Criados de la Rl. Capilla, como ha de ser admitido a la asistencia de las R.es Operas que se han celebrado y celebran por su Alteza en la Rl. Camera de V.M. que a el acompañamiento diario en la diversión de oir a Farinelo; y la singular y que mas aprecia de permitirle V.M. enseñe el manejo de el Violon a el Ser.mo S.r Infante D.n Phelipe; en cuia atención y a la de aver otros Músicos con mas sueldo que el de mil ducados que V.M. le concedió el año pasado.

A V.M. sup.ca se digne augmentarle hasta mil pero para poderse mantener, como corresponde, a la decencia que necesita para la asistencia que hace en servicio de V.M. de cuia piedad confía alcanzar esta nueva gracia con la qual nada le quedaría que apetecer en adelante."[76]

Sus cualidades como intérprete y como maestro del infante no pasaron desapercibidas, y muy pronto se convirtió en uno de los músicos más importantes al servicio de la familia real, tal como demuestra el siguiente memorial enviado al rey por el Patriarca de las Indias dos años más tarde para solicitar un aumento de sueldo:

"El mérito y trabajo que en su memorial representa este músico asistiendo diariame.te a las funciones de Palacio y a enseñar el manejo de el Violón al s.or Infante Dn. Phelipe, es tan cierto como notoria su singular abilidad en el manejo de este instrumento; pero debo hacer pres.te a S. M. obedeciendo su Rl. Precepto, que como músico violón de la Real Capilla goza en su consignación los un mil du.s que expone; y extras judicial.te tengo entendido percive por el volsillo del Infante Dn. Phelipe quatro mil R.s y seis mil q. le consideran los Principes de ayuda de costa por la asistencia que hace a su R.l Quarto: añadiéndose a esto lantesilla de diez y siete R.s diarios que se le dan como músico nombrado p.a las jornadas.

[76] *Ibidem.*

Su sueldo de un mil Duc.s es de los menores de la R.l Capilla; y solo conceden algunas de las plazas dotadas p.a la de Sn Ildefonso, cuios gozes quiso S.M. continuarles mandando se extinguiesen como fueren vacando, y así se ha efectuado; y aun que existen algunos son inferiores al de este músico con lo que le está agregado anualmen.te, aun sin considerarle el ingreso de la Mesilla, que disfruta casi todo el año.

Si S.M. no obstante se inclinara a concederle el aumento que pide, será preciso añadirle a la consignación de la Rl. Capilla pues los gozes que al pres.te están vacantes son de plazas que se deben proveer en los ministros que carece: todo lo qual pondrá V.S. en noticia de S.M. para que resuelva lo que sea mas de su Rl. Agrado.

Dios FG.e a V.S. m.s a.s como deseo:
El Pardo, Febrero a 9 de 1738." [77]

Años más tarde, encontramos una certificación donde hace constar la labor en la Capilla Real emitida por el maestro de capilla en 1744 que probablemente sirvió a los músicos para cobrar parte de su salario en especies, lo cual era una práctica de lo más común en aquellos años:

"Zertifico io como los Señores Don Domingo Porreti, Don Gabriel Terri, Don Domingo Ziaini y yo asistimos a la música en el Real Quarto de Sus Magestades desde 18 de julio hasta el dia 7 de noviembre de la Jornada de San Ildefonso de año 1742, y defalcados los días en que no hubo música, en todo hacen 96 dias. Tambien asistimos al mismo Real servicio en la Jornada sucesiva de San Lorenzo el Real del mismo año desde el dia 9 de noviembre hasta todo el dia 4 de diciembre, que hacen 26 dias, y entre una y otra jornada hacen en todo 122 dias cabales, y para que conste en donde convenga lo firmo.

Aranjuez y Junio 6 de 1744.
Francisco Courcelle."

[77] Madrid, Archivo General de Palacio. Expediente Domenico Porretti. Caja 842.

Aunque, tan solo han aparecido hasta ahora 8 obras con autoría de Porreti, en otro memorial de la caja 842 del Archivo General de Palacio encontramos informaciones sobre otras 24 piezas para instrumento solista, que quiso publicar con el patrocionio de la reina:

"Dn Domingo Porretti; alos Rls. Pies de V.M con la mas profunda veneración expone que de alguos años a esta parte se ha desvelado en componer 24 conciertos de violon, violines, viola, bajo y en algunos d'ellos instrumentos de aliento. Y habiendo merecido mediano aplauso en los mas distinguidos maestros d'esta corte, estos le han animado a que, por via de impresión en Madrid, saliesen a la pública censura. Y careciendo dicha obra de mayor merito le busca el sup.te en el alto patrocinio de V.M. a quien umildemente suplica, le conceda el especial onor de dedicarlo a sus Rs. Pies u de su Mag. La reina.
Esta gracia spera recibir el sp.te de la notoria beningnidad de V.M.
3 de noviembre de 1756".

Hay constancia escrita de otra obra de Porretti que lamentablemente no ha llegado hasta nuestros días. En la *Satisfacción a los reparos hechos por Don Antonio Roel del Río* en la que el Padre Antonio Soler contestaba a las críticas del susodicho sobre el método teórico *La llave de la modulación* de Soler de 1762. El maestro de capilla hacía referencia a algunas obras del violonchelista algunas impresas en Madrid en un apartado sobre la modulación:

"y las impresas en esta Capital de Don Domingo Porreti, una de las cuales es concertada a cuatro violonchelos". [78]

[78] SOLER, Antonio: *Satisfaccion a los reparos precisos hechos por D. Antonio Roel del Rio, a la Llave de la modulacion / por su autor el Padre Fr. Antonio Soler*: Biblioteca Nacional de España. M/1902. Pág. 54

Debido al entusiasmo de los reyes con respecto a los nuevos músicos de corte, éstos comenzaron a formar parte del séquito allá donde fueran los monarcas, recibiendo un trato de favor muy por encima del resto de sus empleados. Por ello, a cada uno de los Reales Sitios a los que se desplazaba el monarca se llevaba consigo a Porreti. Pero esto acarreaba algunos problemas logísticos que el propio músico trató de solventar:

"Dn.Domingo Porreti con la mayor sumission a los Pies de V.E rendidamente expone: que haviendose dignado la Mag.d del Rey N.trp Señ.r y que Dios prospere nombrarle por maestro de violon del serenis.mo Señ.r Infante M. Antonio, y siendo inevitable el conducir varios instrumentos a los Reales Sitios para desempeñar las diferentes asistencias en los Reales Quartos, y haver V.E. condescendió en conceder al difunto M. Joseph Nebra y M. Felipe Sabatini, actual maestro del Príncipe N.tro Señ.r un carro de tres mulas para suvirse de lo mismo que el sup.te expone; por tanto y con la mayor sumission A V.E. suplica que en atención a todo lo expuesto merezca el sup.te experimentar el notorio carro y justificada conducta de V.E. mandando se le destine lo mismo que están gozando los demás compañeros en que recibirá singular merced. Madrid 25 de Diz.re del 1769". [79]

Esta misiva incluye una nota manuscrita de otra mano, que no se ha podido identificar, en que se puede leer *"Abonese a este interesado el propio carruaje, que se abona a Dn. Phelipe Sabatini, como solicita en este memorial."*

En el capítulo familiar de la vida de Domenico Porreti, contrajo matrimonio el 18 de junio 1742 con Antonia Facco, hija de Giacomo Facco, aunque enviudó seis años después.[80] En el año 1753 contrajo segundas nupcias con Manuela Pradel, hija del

[79] Madrid, Archivo General de Palacio. Expediente Domenico Porretti. Caja 842.

[80] FERNANDEZ GARCÍA, María: *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Caparrós Editores. Madrid, 1995. Págs. 312 – 313.

mayordomo de los Duques de Osuna,[81] matrimonio del que nacieron cuatro hijos entre los que se encontraba Joaquina, quien sería la segunda mujer de Luigi Boccherini. Este casamiento supuso para Porreti una mejora en su status, acercándole todavía más a la clase noble española. Con respecto a una de sus hijas, Porreti pidió al monarca ayuda tras el fallecimiento de su esposa en febrero de 1773. La hija se encontraba enferma e impedida en su movilidad, por lo que solicitó un colegio en el que estuviera bien atendida y cuidada:

"D.n Domigo Porreti, músico de cámara y de la Real Capilla.
Sirve desde el año 1735 hasta el presente, aviendo debido a la piedad de V.M. la honra de destinarle por Maestro de ser.mo Infante D.n Antonio en el manejo del Violón en el año de 69. Acaba de fallecer su muger dejandole quatro hijos, entre ellos una niña de 10 a 11 años impedida de suerte que sin el auxilio de una muleta no puede andar. Desea como padre su educación, y ponerla en parage seguro donde lo consiga, y evite los riesgos del mundo por si Dios la llama a juicio. Y solicita que V.M. se digne concederla una plaza en el colegio de Monte Rey." [82]

Sobre las capacidades musicales e instrumentales de Porreti se conservan bastantes testimonios. Carlos Broschi "Farinelli", dejó escrito sobre él que había que *"probar en cámara los recitados solo con las solas voces, a fin de corregir y poner corriente las partes de los virtuosos, bien entendido que se halle siempre en estas pruebas el Señor Porretti (quien componiendo con su violoncelo y sus dedos toda la orquesta) no es menester de otros instrumentos…".* [83] Que un músico del nivel y la trascendencia de Farinelli admirara de esta manera a Domenico Porretti es sin lugar a

[81] *Ibidem*

[82] *Ibidem*

[83] MORALES BORRERO, Consolación: *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI.* Madrid, Editorial Patrimonio Nacional. 1787.

dudasuna prueba irrefutable de que se trataba de uno de los mejores músicos del momento.

En el testamento de la Reina Doña Bárbara de Braganza se menciona de forma explícita a Porreti: *"Mando que a Don Domingo Porreti que en mi quarto hà practicado su especial habilidad en el manejo del violon, en recreación honesta mia se le den mil doblones en dinero."*[84]

La ilustración sobre estas líneas pertenece a *Fiestas Reales* de Farinelli, manuscrito RB II/1412 de la Biblioteca del Palacio Real. Se trata de un libro en el que el castrato describía todos los entresijos de los preparativos de las óperas en la corte de Fernando VI. A la izquierda del dibujo se puede ver a 5 músicos detrás del clave. El primero de ellos podría ser Domenico Porretti sujetando su violonchelo.

[84] Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia. Libro 401. En el folio 15 aparece el testamento. La cantidad que se le abonó a Porreti fue la cuantiosa suma de 60.000 reales, tal y como figura en el Libro 403 del mismo apartado del archivo.

Algunos datos más específicos sobre la vida personal de Domenico Porreti los encontramos en el archivo de la parroquia de San Sebastián, en la madrileña calle de Atocha, que proporciona bastante información sobre algunas familias relacionadas con los músicos de la corte como los Facco (Pablo Facco fué enterrado en esta iglesia en 1769) que, como hemos visto, estaban emparentados con los Porreti. En el libro *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo* encontramos la transcripción de lo referido a Domenico Porretti, en que figuran intereseantes datos como su fecha de defunción el día 23 de enero de 1784, los nombres de sus hijos o el nombramiento de testamentarios de su primera mujer, Antonia Facco, de Giacomo Facco y Farinelli:[85]

"D. Domingo Porreti, natural de Cora (o Sora) en el reino de Nápoles, hijo de Francisco Porreti y de Dª Marcia Antonia Porreti, contrajo matrimonia el 18 de junio de 1741 con Dª Antonia Faco, natural de Madrid, hija de D. Jaime Faco y de Dª Angela Colonna, siendo testigos D. Jaime Faco, D. Pablo Faco y D. Pedro Gil y Bolea. Tenían su domicilio en la calle de Atocha. (20 Matrim., fol. 265).

Dª Antonia Facco, casada con D. Domingo Porreti, murió el 28 de mayo de 1747 en la de Cantarranas. Nombró testamentarios a su marido, a D. Jaime Facco, su padre que vive cale de Francos, y a D. Carlos Brosque Farineli, que vive en la calle del Prado Dejó por único heredero a su marido y se enterró en esta iglesia (26 Dif., fol 404).

Domingo Porreti, viudo de Dª Antonia Faco, contrajo matrimonio el 28 de diciembre de 1749 en la iglesia de San Martín (fol. 231) con Dª Manuela Pradel, natural de Madrid, hija de D. Manuel Pradel y de Dª. Florencia García; y se velaron en esta de San Sebastián el 6 de marzo de 1753 (22 Matrim., fol. 266 vto).

Tuvieron estos hijos: María Antonia, que nació el 31 de diciembre de 1755 en la calle del León (36 Baut., fol 232). Domingo María, que nació el 12 de mayo de 1757 en la misma calle; la madre está bautizada en la parroquia de San Martín, de Madrid (37 Baut., fol. 132). Francisco Mariano, que nació el 9 de junio de 1758 en la misma

[85] FERNANDEZ GARCÍA, María: *Op. Cit.*

calle, siendo padrino D. Antonio López de Aparicio, beneficiado ede la parroquia de Santa María la Mator de la Real Ahambra, fortaleza de la Ciudad de Granada (37 Baut., fol. 340 vto.)

Dª Manuela Pradel, casada con D. Domingo Porreti, murió el 1 de febrero de 1773 en la calle del Lobo a los 40 años de edad, y se enterró en la bóveda de la capilla de Jesús Nazareno (32 Dif., fol. 68 vto).

D. Domingo Porreti, viudo de Dª Manuela Pradel, murió el 23 de enero de 1784 en la calle del Lobo a la edad de 80 años; se enterró en el convento de Trinitarios descalzos (34 Dif., fol 431)."

De hecho, años después de morir, su fama seguía siendo muy alta, tal y como demuestran la entrada en el diario del Rafael de Amat, el noble barcelonés conocido como Barón de Maldá, del 24 de enero de 1785:[86] *"…se trova en esta ciutat, de passatger, un alemany nomenat Heser, singular en obres de música i de rara habilitat en sonar lo violí i viola d'amor que ha admirat a quants l'han oït en las serenates de casa Ramón Mateu i altres, principalment als de la Facultat de la Música; no havent-se oït per ara altre músic que s'igualàs a est, fora de Domenico Porreti…"*[87]

Conocemos también de Domenico Porreti que debió ser un excelente pedagogo. Fue el profesor de cámara de los infantes Felipe y Antonio, y tuvo alumnos como Antonio Villazón, que perteneció a la Real Capilla, o probablemente Francisco Brunetti, quien lo sustituyó al morir en su plaza en 1784.[88]

---

[86] AMAT Y DE CORTADA, Rafael de (Barón de Maldá): *Calaix de Sastre*. Volumen I. Barcelona, 1988. Curial Edicions Catalanes SA. Pag. 141.

[87] *"Se encuentra en esta ciudad, de pasajero, un alemán llamado Heser, singular en obras de música y de rara habilidad en tocar el violín y la viola d'amor que ha admirado a cuantos lo han oído en las serenatas en casa Ramón Mateu y otro, principalmente a los de la Facultad de Música; no habiéndose oído por ahora a otro músico que se iguale a este, fuera de Domenico Porretti…".*

[88] Vid. En la tesis, págs. 83 – 92.

El estudio de Nicolás Morales *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle,*[89] nos acerca a otras facetas de la vida del músico un tanto diferentes, relacionadas con sus capacidades como negociante y emprendedor. Su trabajo en la corte y sus otros negocios lo llevaron a enriquecerse llegando a ser uno de los músicos más adinerados del momento en Madrid. El inventario de sus pertenencias es impresionante, destacando el tener en posesión dos magníficos violonchelos Stradivarius de diferentes tamaños, *"un violon grande su artífice Antonio Estradivarius y un violon del mismo Artificie"* y una colección de pintura con cuadros de autores como el Greco, José de Ribera o pintores de la escuela de Rubens. Además, el haber contraído matrimonio con Manuela Pradel lo situó en una posición más elevada en el escalafón social.[90]

Tal como nos cuenta Morales, en los meses previos a la llegada al trono de Carlos III en 1759, el nuevo monarca decidió establecer cerca del Palacio del Buen Retiro una fábrica de porcelana. Una parte de los materiales de construcción como las baldosas y los ladrillos aparecen a nombre de Domenico Porreti. En este mismo periodo, los hornos de Porreti se utilizaron para la fabricación de pan para el Hospicio Real de Madrid. Por otro lado, también se dedicó a la fabricación de telas. Las riquezas que llegó a acumular le sitúan como una de las personas que más prosperaron económica y socialmente en la corte española.

La obra musical de Porreti

La música que ha sobrevivido hasta nuestros días de Porreti es más bien escasa. Se conservan dos sonatas, en sol y la mayor, manuscritas en un cuaderno de sonatas custodiado en la British Library y otras dos sonatas, de las cuales una de ellas en re

[89] MORALES, Nicolás: *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746).* Madrid, Casa de Velázquez. 2007.

[90] *Ibidem.* Pág. 562

mayor fue publicada en el año 2004,[91] conservadas en la colección musical del Conde de Schönborn-Wiesentheid y custodiada en el Palacio de Pommersfelden de la ciudad de Wiesentheid, Alemania. También se ha localizado un concierto de violonchelo con acompañamiento de violines.[92] En los archivos de música del Palacio Real de Madrid se encuentra una *Overtura* para vientos y trompas del año 1763, similar en forma a otra que pertenece a la colección de música del archivo de la catedral de Durango, México.[93] Han aparecido dos rarezas en su reducido catálogo: Una *Marcha para flauta sola*,[94] en un cuaderno de obras para el instrumento que incluye música de Pietro Antonio Locatelli o Luis Misón, entre otros, y el aria para soprano, dos violines y bajo continuo "*Y por qué el acierto concibe*" que forma parte de los fondos del archivo parroquial de la iglesia de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar.[95] De algunas de estas obras puede consultarse su primera edición interpretativa en el anexo de esta tesis.

[91] Publicada por Alejandor Garri en Garri Editions, Mühlheim, 2004.

[92] Grabado por primera vez por Josetxu Obregón y la Ritirata en el disco *The cello in Spain* (Glossa, 2015)

[93] DAVIES, Drew Edward: *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, México*. UNAM – IIE – ADABI, 2013.

[94] DÍEZ CANEDO FLORES, María: *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli y otros autores, México, 1759.* Tesis Doctoral para la Universidad Nacional Autónoma de México. Programa de Maestría y Doctorado en Música, leída en Noviembre de 2014.

[95] BONAESTRE i BERTRAN, Francesc y GREGORI, Josep María: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volums 2/1 i 2/2: Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (Arxius i documents. Eines de recerca)*. Generalitat de Catalunya, 2009.

CATALOGO DE LA OBRA DE DOMENICO PORRETI

Música para violonchelo solista

Colección de sonatas para violonchelo de diferentes autores en la British Library, Londres. Signatura: GB-Lbl Add. 31528

- *Sonata per violoncello e basso* en La mayor.
- *Sonata per violoncello e basso* en Sol menor.

Colección musical Schönborn-Wiesentheid, Palacio de Pommersfelden, Wiesentheid. Signatura M/703

Publicada por Alejandor Garri en Garri Editions, Mühlheim, 2004.

- *Sonata per violoncello e basso* en Re mayor.

Signatura M/703

- *Concerto di violoncello con violini e contrabasso.*

Música orquestal

Archivo musical de la Real Capilla de Palacio de Madrid. Signatura: RC 0996

- *Obertura 47ª con violines y trompas. 1763.*

Archivo musical de la Catedral de Durango. Signatura: Ms. Mús. 172.

Las particellas de trompas están perdidas.

- *Overtura con 3 violines, trompas i Baxo.*

Música vocal

Arxiu Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Signatura: CMar: Au-808

- *Aria â Solo Con Violines / Y por que el acierto concibe*

Otros

Colección Antigua de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México. Signatura: Ms. T- 4 – 53.

Forma parte del manuscrito XII Sonatas a Flaura Sola è Basso di P. Locatelli &… [otros autores]. Mex.co y Marzo 1759.

- *Marcha No. 86 para flauta.*

Luigi Boccherini

Pocos datos significaticos podemos aportar sobre la música y la biografía de Luigi Rodolfo Boccherini. Gracias a estudiosos del compositor y violonchelista italiano han sido publicados durante las últimas décadas completas y detalladas biografías sobre él. Es el caso de *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada* de Jaime Tortella, publicado por la Sociedad Española de Musicología en el año 2002 o elcatálogo, compilado por Yves Gerard en 1969.[96] Por coherencia metodológica resumiremos en este trabajo su biografía, el objetivo de esta tesis no es aportar nuevos materiales a la vida de Boccherini, sino el análisis de la llegada de la música de violonchelo y de los violoncelistas en España.

Podemos asegurar, sin embargo, que la edición interpretativa de la sonata G569 que aparece en el anexo de partituras de este trabajo es la primera vez que se realiza, aunque el editor G, Zanibon, de Padua, publicó casi la totalidad de las sonatas catalogadas por Yves Gérard. Esta pieza, tal y como detallaremos más adelante, es con total probabilidad una de las pocas sonatas que escribió durante sus años en España.[97] En las casi cuatro décadas que vivió en el país, Boccherini desarrolló una copiosa producción de música de cámara, desde el trio hasta el octeto, y orquestal, y un tanto reducida para violonchelo acompañado.

Luigi Boccherini nació en Lucca el 19 de febrero de 1743. Su padre, Leopoldo Boccherini, era cantante y contrabajista de la Capilla Palatina de la ciudad y fue, con total seguridad, uno de los primeros maestros de quien nos ocupa este relato. El desarrollo artístico y musical fue supervisado y promovido por la familia, tanto en el caso de Luigi Boccherini como violonchelista, como en el de sus cuatro hermanos: Giovanni Gastone, María Ester y Anna Matilde como bailarines y Riccarda como cantante de ópera. De hecho, gracias a las destacadas aptitudes de Luigi Boccherini con el violonchelo, muy pronto el maestro de la Capilla Palatina de Lucca tuteló su

[96] GERARD, Yves: *Thematic, bibliographical and crictical catalogue of the Works of Luigi Boccherini.* Londres, Oxford University Press. 1969

[97] Vid. En la tesis, *"La sonata G569 de Luigi Boccherini."* Págs. 217 – 221.

formación instrumental y en el canto. Se trataba del también violonchelista Domenico Francesco Vannucci. En 1753 se trasladó a Roma donde según algunos biógrafos uno de los grandes virtuosos del momento fue su mentor, el conocido como "Giovannino del Violoncello", Giovanni Battista Costanzi.

En 1756 ya había regresado a su ciudad natal, labrándose con tan solo 13 años una brillante y prometedora carrera, apareciendo a veces como solista junto a la Capilla Palatina interpretando sus propios conciertos, llenos de virtuosísimo y hermosas melodías, y a veces como compositor de música para el culto. A partir de este momento, realizó junto a su padre diversos viajes para tocar juntos algunas de las sonatas que el propio Luigi había escrito. Ciudades como Venecia, Trieste o Viena fueron testigo del portentoso músico que deslumbraba con su talento sobre el escenario. De hecho, en Viena tuvieron tanto éxito que ambos, padre e hijo, fueron contratados como músicos del Burghteater de la corte imperial. Trabajaron allí en períodos de un año, entre 1760 y 1761, y entre 1763 y 1764. Sin embargo, la competencia era feroz en Viena, una de las ciudades más importantes de Europa en aquel momento. Apenas existen pruebas de que Boccherini tuviera actividad como solista durante aquellos años, salvo cuando regresaba a Italia, pero las referencias informan de que cada vez que salía a escena el éxito era arrollador y no dejaba indiferente a nadie su técnica y su creatividad compositiva. Con semejantes capacidades, no es de extrañar que en abril de 1764 le concedieran la plaza de violonchelista de la Capilla Palatina de Lucca, que ya había solicitado años antes ante el consejo de la ciudad:

"Excelentísimos señores, excelentísimo Consejo

Luigi Boccherini, humildísimo servidor y súbdito de sus Excelencias y del Excelentísimo Consejo, postrado humildemente con todo obsequio, suplicando expone:

Que tras haber completado sus estudios en Roma y haber sido reclamado en dos ocasiones en Viena, se presentó seguidamente en todas las otras cortes electorales

del Imperio, en las que ha logrado la mayor aceptación como intérprete de violonchelo, instrumento para el que, al no existir intérpretes en esta ciudad, es preciso recurrir a un forastero en cada ocasión.

Que, deseando establecerse por fin en su Patria, y complaciéndose en poder emplear su modesta habilidad en el servicio de su muy Venerado Príncipe, se atreve a presentarse a sus Excelencias los Magníficos Ciudadanos, y al Excelentísimo Consejo, rogándoles tengan a bien concederle algún alivio para su honesta subsistencia admitiéndole entre los músicos de la Capilla de Sus Excelencias.

Y esperando de la beneficencia de su Príncipe y del Excelentísimo Consejo, lleno de confianza en cuanto sabe y puede, se encomienda:

Que de lagracia, etc. Quam Deus, etc.

A 28 de Agosto de 1761" [98]

Durante estos años entre Lucca y Viena, la producción de Boccherini comenzó a ser constante y tremendamente voluminosa en su faceta como compositor. Escribió sus primeros opus, para dúo (G.56 – 61), trío (G.77 – 82) y cuarteto (G.159 – 164), iniciando uno de los catálogos más extensos en la historia de la música de cámara. De hecho, dichos cuartetos podrían considerarse los primeros que se escribieron, anteriores a los que se consideran como la primera piedra de dicha formación de Franz Joseph Haydn. Con toda probabilidad Boccherini los compuso para ser tocados junto su agrupación, también considerada como el primer cuarteto estable que existió, junto a sus compañeros y amigos los violinistas Filippo Manfredi, Pietro Nardini, y el también violinista, pero en esta formación violista, Giuseppe Cambini.

Corría el año 1764 y Boccherini, no contento con el nivel salarial en la orquesta ni con la ocupación que ostentaba como instrumentista – funciones de acompañante y bajo continuo, tan comunes para los violonchelistas de aquel periodo –

[98] *Epistolario de Luigi Boccherini*. Ed.Arpegio, colección Tempo de Minuetto. El documento original en italiano se encuentra en el Arch. di Stato de Lucca, Cons. Generale 650, Scritture (1764 – 1766), 385.

decidió solicitar una licencia que le permitiera marchar a Milán a continuar con su formación. Allí conoció a Govanni Battista Sammartini, considerado uno de los primeros sinfonistas, quien dejó un enorme poso en la manera de componer del violonchelista de Lucca, Probablemente en Milán fue donde comenzó a forjarse lo que algunos biógrafos han denominado el Quartetto Europeo o el Quartetto Toscano[99] mencionado anteriormente. Durante al menos medio año, en 1765, estuvo activo en varios conciertos por el norte de Italia, periodo del que se conserva la opinión de Cambini, escrita casi cuarenta años después de aquella experiencia:[100]

"Pasé seis afortunados meses en mi juventud llenos de estudio y llenos de gratificación. Tres grandes maestros – Manfredi, el principal violinista de toda Italia con respecto a la interpretación orquestal y del cuarteto, Nardini, quien adquirió su fama como virtuoso gracias a la perfección en su forma de tocar, y Boccherini, cuyos méritos son sobradamente conocidos, me concedieron el honor de aceptarme como violista junto a ellos. De este modo estudiábamos cuartetos de Haydn (aquellos que hoy en día son conocidos como los opus 9, 17 y 21) y algunos que el propio Boccherini acababa de escribir y que hoy en día se siguen oyendo con enorme placer; y debo decir que con estas piezas que ensayábamos tanto, parecíamos hechiceros para quien nos escuchaba. Hasta el mejor actor no haría una escena de una obra distinguida sin haberlo pasado antes; me cause dolor y me tengo que encoger de hombros cuando oigo a un músico exclamar "¡Vamos! ¡Toquemos cuartetos!", tan ligeramente como uno podría decir en sociedad "¡Vamos" ¡Juguemos a las cartas¡". El resultado será en efecto vago y carente de significado, y no podrá uno quejarse de que el público no quiera escuchar y bostece, tal como le ocurrirá al lector de mi escrito."

En el año 1766, probablemente tras el fallecimiento de su padre en el mes de agosto, quizás por insistencia de Manfredi o quizás por la necesidad de conocer otros

[99] TORTELLA, Jaime: *Op. Cit,* Págs. 21 – 22

[100] El texto original puede consultarse en "Ausführung der Instrumentalquartetten" publicado en el *Allgemeine musikalische Zeitung* del 22 de agosto de 1804. Es especialmente interesante la referencia a este texto en el artículo de Edward Klorman "The first profesional string quartet? An account attributed to Giuseppe Maria Cambini", en *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association,* Volumen 71, número 4, p. 629 – 643. En dicho artículo se duda de la autoría del texto mencionado.

lugares de los que tanto habría oído hablar y en los que tantas cosas sucedían, el hecho es que Boccherini y su buen amigo violinista emprendieron un viaje del que el violonchelista y compositor no regresarían nunca. La intención era realizar una gira que iniciarían en Génova como campamento base para moverse por la región vecina de la Toscana, tras lo que continuarían su camino con el claro objetivo de llegar a la ciudad a la que todo gran músico que quisiera darse a conocer quería llegar: Londres. Sin embargo, los planes se iban a torcer y el destino de Boccherini cambiaría para siempre.

Durante 1767 los dos músicos rondaron algunas ciudades del sur de Francia como Toulouse o Montpellier, antes de su llegada a París, ciudad en la que residirían durante un periodo de tiempo más largo, unos seis meses, hasta 1768. La figura de Boccherini ya empezaba a sonar con bastante fuerza por el hecho de que Vernier había publicado en 1767 su primera colección de cuartetos y Bailleux sus primeros tríos, lo cual había sido anunciado con mucho éxito en el *Mercure de France*. Por otro lado, el Barón de Bagge, un hombre muy influyente de la sociedad parisina, melómano empedernido que organizaba conciertos privados en su casa, fue uno de los primeros valedores de los dos amigos en París, organizando algunas veladas en que ambos tocaron. Estas veladas fueron un trampolín para los italianos, puesto que les acercaba a otros músicos, tal y como cuenta Louis Picquot *"allí se daban cita cuantos músicos distinguidos se contaban en París, entre otros Gossec, Gaviniés, Capron y el mayor de los Duport."* [101]

[101] PICQUOT, Louis: *Noticia de la vida y obra de Luigi Boccherini*. Madrid, Tiempo de Minuetto, Asociación Luigi Boccherini, 2005.

El siguiente paso fue presentarse en el Palacio de las Tullerias en el Concert Spirituel de 20 de marzo de 1768. Los conciertos que allí se ofrecían eran la plataforma musical más importante que había en París y una de las más influyentes de toda Europa. Pero la crítica no fue muy entusiasta con ninguno de los dos intérpretes italianos. Manfredi tocó un concierto de violín de su propia composición y Boccherini una de sus sonatas. De hecho, se conservan las memorias de uno de los asistentes, Louis-Petit Bachaumont, quien dejó plasmada su opinión comparando a los dos intérpretes: "*El afamado violinista Manfredi no ha obtenido el éxito que esperaba, ya que su música ha parecido plana, la interpretación floja y deslavazada, y su modo de tocar enloquecido y desordenado. M. Boccherini tocó el violonchelo con idéntico resultado, provocando muy poco aplauso entre el público; sus sonidos eran estridentes para el oído, y sus acordes no eran armoniosos.*" [102] En la que era la publicación cultural más importante del país en aquel momento, *Le Mercure de France,* publicada en el mes de abril de ese mismo año, apareció una crónica no entusiasta, pero sí complaciente sobre el paso de Boccherini por las Tullerías y que podemos apreciar en la ilustración junto a estas líneas en que se puede leer que *"Boccherini, ya conocido por sus tríos y cuartetos que provocan un gran efecto, ha ejecutado con maestría una sonata de su composición".* [103]

Du dimanche, 20 mars.

Il commença par une ſymphonie. On chanta enſuite, *Lauda Jeruſalem*, motet à grand chœur du célèbre *Lalande*. M. *Manfredi* exécuta ſur le violon, un concerto de ſa compoſition, & eût lieu d'être ſatisfait de la façon dont le public rendit juſtice aux talens de l'artiſte & du compoſiteur. M. l'Abbé *le Vaſſeur* chanta un nouveau motet à voix ſeule, de la compoſition de M. l'Abbé *Girouſt*, Maître de Muſique de la cathédrale d'Orléans. Sa voix, rare dans ſon eſpèce, (c'eſt une taille) forte, timbrée & conduite avec goût, a rendu, au gré des auditeurs, toutes les beautés du motet de l'agréable & ſavant Muſicien à qui nous devons ce nouvel ouvrage. M. *Boccherini*, déja connu par ſes trio & ſes quatuor, qui ſont d'un grand effet, a exécuté, en maître, ſur le violoncelle, une ſonate de ſa compoſition. Mlle *Moriset*, de la Muſique du

Aunque sabemos que el nivel de los violonchelistas franceses que frecuentaban los conciertos del Palacio de las Tullerías era cuando menos excelente, tal y como atestiguan las crónicas y las composiciones de los hermanos Duport, los hermanos

[102] ROTHSCHILD, Germaine: *Luigi Boccherini: su vida y su obra*. Madrid, Tiempo de Minuetto. Asociación Luigi Boccherini, 2010.

[103] *Le Mercure de France*, abril de 1768.

Janson o Cupis, entre otros, parece atrevido pensar que las capacidades técnicas de Boccherini estuvieran por debajo de las de sus colegas franceses, aunque el mundo de la crítica no deja de ser el reflejo de opiniones individuales. Sin embargo en este caso se recoge que unánimemente el público fue poco entusiasta en el aplauso, sobre lo cual se han escrito algunas hipótesis muy interesantes para poder entender esta reacción de la audiencia congregada allí, además del rechazo habitual hacia lo italiano por parte de la prensa francesa.[104]

El cómo y el por qué llego Boccherini a Madrid también ha suscitado diversas hipótesis. Por un lado, algunas biografías señalan que el embajador de España en París en aquel momento, Joaquín Atanasio Pignatelli, fue quien podría haber conocido a los dos intérpretes en algunas de sus apariciones públicas en París y haberles aconsejado trasladarse a España y no a Inglaterra, para seguir la estela de los éxitos de Doménico Scarlatti o Farinelli.[105] Otros biógrafos aseguran que fue en París donde Boccherini conoció a la soprano romana Clementina Pelliccia, que se encontraba en París de gira con la Compañía de los Reales Sitios, de la cual se enamoró perdidamente, pudiendo alterar así sus planes para enrolarse en la misma compañía y continuar la gira junto a ella, gira que iba transcurrir por diversas ciudades españolas.[106]

---

[104] TORTELLA, Jaime: "El bajo con violín, una rareza en la obra de Boccherini", en *Sonograma Magazine,* 7 de enero de 2013. Jaime Tortella desarrolla la hipótesis de que probablemente en aquel concierto del 20 de marzo de 1768 en que Boccherini interpretó una sonata de su propia composición, Manfredi pudo ser quien realizara el papel del bajo con el violín. Sin embargo, tal y como nos explica Tortella, que la línea acompañante de tesitura más grave que la melodía, sea interpretado por un instrumento de tesitura más aguda que el que interpreta la parte principal, puede dar lugar a momentos armónicamente extraños y, sobre todo, sensaciones acústicas muy raras a las que por supuesto el público no está habituado, puesto que algunos instrumentos estaban muy determinados para una utilidad musical, para un rol que al ser diferente de lo habitual pudo generar esta opinión inesperada de los asistentes y de Louis-Petit Bachaumont.

[105] PICQUOT, Louis: *Op. cit.*

[106] TORTELLA, Jaime: *Op. cit.* Pág. 27

Lo cierto es que durante la primavera de 1768 Boccherini llegó a España tal y como atestigua un programa de mano de una ópera representada en Aranjuez de Juan Francisco Majo llamada *L'almeria* en que se especifica que *"el aria final del acto segundo es compuesta y acompañada con el violoncello a solo del Sr. Luis Boccherini…"*. [107] Boccherini se mantuvo como miembro de la compañía al menos hasta el otoño de 1769, interpretando diferentes óperas en ciudades como Valencia, Palma de Mallorca, Madrid y en los teatros de corte de Aranjuez y El Escorial, siendo en estas dos últimas localizaciones donde la familia real entró en contacto con el músico de Lucca. Lo cierto es que durante el año 1769 Luigi Boccherini y Clementina Pelliccia contraen nupcias, y que durante el año 1770 nuestro protagonista comenzó a trabajar al servicio del infante don Luis de Borbón, para quien realizaría las labores de violonchelista y compositor de cámara.

Al tratarse de una posición con un salario muy elevado, la producción compositiva de Boccherini creció mucho, comenzando a explorar nuevas formas más allá del cuarteto de cuerda y apareciendo por primera vez los quintetos para dos violonchelos en 1771 con la serie op.10, G. 265 – 270, genero del que se convirtió en el mayor creador de la historia de la música llegando a componer más de un centenar de ellos. Seguramente la inmersión en este género nace de los quintetos anteriormente escritos por Gaetano Brunetti en 1771 para el Príncipe de Asturias que también analizamos en este trabajo y cuya edición se puede consultar en el anexo de partituras de este trabajo.

Boccherini pasó los siguientes 15 años de su vida al servicio del infante Don Luis, a quien siguió ciegamente allá donde iba, desplazando incluso a su familia si así las circunstancias lo exigían, tal y como pasó cuando el infante fue desterrado lejos de Madrid en su palacio de Arenas de San Pedro, entre otras cosas por la preocupación de su hermano, Carlos III, de que pudiera generarse un conflicto sucesorio con los posibles descendientes del infante al poner de manifiesto su deseo de contraer matrimonio. Don Luis era un hombre extremadamente culto, preparado para la vida eclesiástica desde su niñez y llegó a ser el administrador del arzobispado de Toledo y

[107] COTARELO Y MORI, Emilio: *Op. Cit.*

Sevilla con tan solo 7 años, aunque renunció de todos sus cargos en cuanto le fue posible. Durante toda su vida tuvo músicos y artistas en su séquito, por lo que no resulta extraño que en aquellas veladas veraniegas en las que conoció a Boccherini se quedara impresionado con el nivel del de Lucca y decidiera ofrecerle una plaza entre sus músicos. De hecho, este entorno cultural debió ser agradabilísimo para el músico y debió permitirle experimentar y crear piezas del más alto nivel que serían interpretadas por excelentes músicos y conviviendo con artistas entre los que cabe mencionar al excelso pintor aragonés Francisco de Goya. Además, en este periodo de estabilidad y éxito profesional el matrimonio Boccherini Pellicia tuvo descendencia. El 6 de agosto nació Joaquina, la primogénita de 6 hermanos.

Durante los primeros años, la residencia habitual del infante se encontraba en la población de Boadilla del Monte. Hay diferentes teorías sobre los posibles músicos para los que debió escribir nuestro autor sus quintetos con dos violonchelos. Por lo que sabemos, algunos de los músicos con los que normalmente compartiría música Luigi fueron Manfredi, hasta que regresó a Lucca en 1772, Francisco Landini, violinista y antiguo primer violín de la Capilla Real y Francisco Font, que además dejó una estirpe de grandes músicos, integrada por sus tres hijos que posteriormente estarían también en la corte. La familia Font tuvo un papel fundamental en la vida del de Lucca, llegando a ser grandes amigos para el resto de sus vidas. Al marchar a Arenas de San Pedro, el quinteto, llamémoslo "oficial", estaba conformado por los cuatro miembros del clan de los Font (Francisco a la viola y sus hijos Antonio, Pablo y Juan en los violines y el segundo violonchelo) y el propio Boccherini.

También a esta época pertenece el inicio de su andadura como sinfonista. Al entrar al servicio del infante, escribió sus primeros *Concerti a grande orchestra* op. 12, G.503 – 508, género del que también llegaría a ser uno de los autores más prolíficos, llegando a escribir una treintena de ellos.

Pero el destino de Boccherini y su patrón dió un giro de 180º entre los años 1775 y 1776. Los constantes asuntos sentimentales y relaciones morganáticas del infante con mujeres de la plebe se habían convertido en un quebradero de cabeza para

la familia real española, además de llegarse a afirmar que había contraído una enfermedad venérea, probablemente sífilis. Finalmente, don Luis contrajo matrimonio de forma pactada con María Teresa de Vallabriga y Rozas, condesa de Chinchón, aceptando además marcharse lejos de Madrid debido a toda la mala prensa que había vertido sobre la corte. El matrimonio con todo su séquito, entre los que por supuesto se encontraba su fiel músico de Lucca, terminó en Arenas de San Pedro, en el palacio de la Mosquera construido para el infante, donde residirían hasta el final de los días de don Luis de Borbón, el 7 de agosto de 1785.

Francisco de Goya (1784), "La familia del infante don Luis de Borbón." Uno de los personajes a la derecha podría ser Luigi Boccherini. Concretamente el que aparece de perfil con la casaca roja. De hecho, algunas hipótesis explican que esta escena muestra la marcha de Manfredi de la corte por el parecido de este con el sujeto que aparece más a la derecha del cuadro. Pero dado que Manfredi regresó a Lucca en 1772, parece extraño pensar que Goya, autorretratado en esta pintura, agregara al violinista italiano a esta composición doce años después.

Los años al servicio de Don Luis fueron extremadamente prolíficos y llenos de música y músicos para Boccherini. En 15 años escribió al menos 12 tríos y 12 sextetos, 18 sinfonías, 42 cuartetos y 78 quintetos, según la catalogación cronológica recogida por Alfredo Boccherini y Calonje,[108] además de otras obras de mayor o menor envergadura entre las que cabría destacar su famosos *Stabat Mater* y alguno de sus conciertos para violonchelo.

La ausencia del Infante hizo que su trabajo en Arenas de San Pedro finalizara, lo que unido al fallecimiento de Clementina el 2 de abril de 1785 provocó su marcha ya que nada exigía que el músico italiano mantuviera su vivienda allí. Regresó a Madrid, junto a sus seis hijos comenzando una nueva vida llena de incertidumbres.

Sin embargo, las buenas noticias despejaron el panorama aciago. Por un lado, había encontrado a una nueva compañera de aventuras con las que además se iba a casar en segundas nupcias el 4 de julio de 1787, Maria Pilar Joaquina Porretti, la hija del gran violonchelista de la Capilla Real. Por otro lado, un nuevo patrón iba a aparecer en el panorama laboral de Boccherini durante once años. Ni más ni menos que el rey de Prusia, Federico Guillermo II, un gran melómano y además violonchelista que contaba con una de las mejores cortes musicales, que tenía enrolados en sus filas a los hermanos Duport; al mayor de ellos como maestro de capilla, cargo que allí era denominado "súperintendente de la música" y al menor como violonchelista principal. Si había un lugar en Europa en que pudieran sonar maravillosamente los quintetos con dos violonchelos de Boccherini, ese lugar era la corte de Potsdam. Como guinda del pastel, Boccherini fue nombrado maestro de cámara de la casa de Benavente – Osuna.

Todos estos cambios entre 1784 y 1786 mermaron la producción compositiva de Boccherini. Sin embargo, el nuevo patronazgo desde Potsdam y la estabilidad aportada por la segunda mujer hicieron que su actividad sobre el papel volviera a florecer con grandes páginas de música de cámara además, de algunas obras para la orquesta que había comenzado a dirigir. Sus composiciones sobre todo para la ya

[108] TORTELLA, Jaime: *Op. Cit.* Págs. 481 – 493

consolidada formación de cinco instrumentistas incluyendo dos violonchelos fueron muy numerosas, llegando a componer más de 60 piezas, además de algunos tríos, cuartetos y otro género de obras. Además, es destacable su creación con libreto de Ramón de la Cruz de la zarzuela *La Clementina,* la única obra escénica que Boccherini escribió.

Pero se aproximaba el fin de siglo y con ello la suerte del compositor comenzó a cambiar. El 16 de noviembre de 1797 falleció Federico Guillermo II finalizando así el último gran contrato de Boccherini, aunque en 1796 comenzara una nueva relación laboral junto al Marqués de Benavente, guitarrista para el que arregló algunos de sus quintetos con dos violonchelos formando los famosos quintetos con guitarra, la cual ni mucho menos llegaba al nivel económico que se ofrecía desde Prusia. En 1798, con el nombramiento del duque de Osuna como embajador de Viena también se interrumpió su trabajo como maestro de cámara de la casa Benavente-Osuna. A partir del cambio de siglo, prácticamente el único sustento que iba a tener la familia Boccherini iba a ser la pensión vitalicia provinente de la Casa Real desde la muerte del infante Luis de Borbón y el dinero que generaban la publicación de su música, fundamentalmente a través de las casas Pleyel y Janet et Cotelle. Huelga decir que la suma de estos ingresos no podría considerarse ni mucho menos como una situación de pobreza, pero era una cantidad que distaba mucho del nivel de vida que había podido llevar la familia en las últimas décadas.

Con la llegada del siglo XIX Boccherini empezó a sentir los achaques de la edad y la merma de la tuberculosis que en repetidas ocasiones ya le había dado problemas. Siguió componiendo hasta 1804, aunque con menor intensidad. Sus últimas composiciones que vieron la luz editorial fueron publicadas en París por Sieber y Nouzon tras acabar las relaciones profesionales con Pleyel un tanto a disgusto, tal como podemos ver en la correspondencia que intercambiaron.[109] Uno de los últimos trabajos de gran prestigio que tuvo Boccherini fue como músico de cámara de

[109] BOCCHERINI, Luigi: *Epistolario*. San Cugat Editorial Arpegio, 2009. Colección Tempo de Minuetto. Editorial Arpegio.

Lucien Bonaparte durante el año que pasó en Madrid como embajador de Francia en Madrid entre 1800 y 1801. De hecho, a su regreso al país vecino, Bonaparte quería seguir disfrutando de la música de Boccherini y por ello continuó haciéndole encargos en los años posteriores. De hecho, en su catálogo personal anotó que 12 quintetos y su segunda versión del Stabat Mater estaban dedicados al francés.

El 28 de mayo de 1805 fallecía en su domicilio de Madrid el compositor y violonchelista Luigi Boccherini a los 62 años de edad, dejando un legado musical magnífico por su calidad y su cuantía y por la importancia mayúscula en la historia de la música y del violonchelo.

Francisco Brunetti

Francisco fue el primer hijo de Gaetano Brunetti, el violinista y compositor italiano que perteneció a la capilla musical de la Casa Real desde 1760 hasta 1798, año de su muerte. Nacido en Madrid en 1766, fue uno de los violonchelistas más reputados de su tiempo y, aunque hubo algún periodo en que estuvo sin trabajo, casi toda su vida estuvo ligado a la corte.

Aunque probablemente inició sus estudios de violonchelo con Domenico Porretti, gracias al mecenazgo del Príncipe de Asturias los hermanos Francisco y Juan Brunetti marcharon a París muy jóvenes para estudiar con los más destacados profesores del momento, entre 1782 y 1784. En el caso de Francisco, su profesor de violonchelo fue el gran Jean-Louise Duport. Tales eran sus capacidades técnicas que llegó a debutar en los salones del Palacio de las Tullerías en las series del Concert Spirituel el 8 de septiembre de 1784, recibiendo magníficas críticas en el prestigioso *Mercure de France:*[110]

"Apresurémonos a hablar del Sr. Brunetti, estudiante de violoncello del Sr. Duport "el joven", el que le ofrece el más grande honor. Toca de forma encantadora y segura y, su reputación, incluso mejora la de su maestro. El Sr. Brunetti, músico de cámara del Príncipe de Asturias, regresó ya a España: quizás hubiera sido deseable que se quedara más tiempo en París para consolidar sus excelentes principios; pero al menos se fue con una formación lo suficientemente brillante para demostrar que su tiempo fue bien empleado". [111]

Al regresar a España, solicitó al Patriarca de las Indias la supresión de una plaza de viola de la Capilla Real para introducir una nueva de violonchelo. De ésta manera, su solicitud fue admitida y, sustituyendo al recientemente fallecido Porretti, se

[110] *Le Mercure de France* del 18 de septiembre de 1784. Pág. 129.

[111] Traducción del autor de la tesis.

creó una plaza expresamente para él al servicio de Carlos IV que, en poco tiempo, fue ampliada como miembro de la Real Cámara en el año 1789.

Ha sobrevivido hasta nuestros días un memorándum personal escrito, cuando dirigido al Patriarca de las Indias solicitando su plaza en la Capilla Real.

"D. Francisco Brunetti, hijo legítimo de dn. Cayetano Brunetti, puesto a L.R.P. de V.M. con la más profunda reverencia dice: que desde su tierna edad su referido Padre determinó aplicarlo a el noble arte de la Música, lo que el exponente abrazó, asi por ser la voluntad de su Padre, como por tener un exercicio honrado, y poder ser útil en algún modo à la Patria; para este efecto se le destinó el instrumento del Violon, y se le encargó su enseñanza a uno de los mejores Maestros que se conocían en este Reyno; el Exponente, señor, procuró en un todo poner de su parte toda aplicación afin de aprovechar el tiempo; pasados algunos años, y vino por los mayores facultativos dar buenas esperanzas de hacerse particular en dicho instrumento; movido de su gran caridad y zelo vuestro amado hijo el Principe de las Asturias mandó a su referido Padre le remitiese a Paris, y a costa y expensas de su R.l A. siguió su estudio en dicha corte con el mas celebre Maestro, siempre procurando el Exponente seguir su aplicación todo quanto sus fuerzas le permitían para de este modo no malograr el beneficio que vuestro amado Hijo el Principe le hacia, y el desvelo que su referido Padre tenia, por lo que mereció en aquella córte los mayores aplausos, asi de ellos primores de su facultad, como de ellas Sentar en la primera Nobleza; restituido à esta, mereció ser oído por vuestro amado Hijo el Príncipe, de quien recibió el honor de quedar complacido de su aplicación en Paris; y después ha recibido varias enhorabuenas y aprobaciones de los mas principales que profesan su facultad y considerando que V.M. en todo el feliz tiempo de su reynado se hà esmerado en promover todas las artes para la mayor felicidad de su reyno, y en premiar à todos aquellos sujetos que se han excedido en ellas; hallándose en el dia el exponente yà separado de la casa de su Padre por haber contraído matrimonio con el beneplácito de vuestro amado Hijo el Príncipe, y con la licencia correspondiente de sus Padres; y no teniendo el Exponente lo necesario para sufragar los gastos de su casa, por tanto A. V. M. rendidamente suplica se digne concedanle Plaza de Violon en su real Capilla y aunque en ella no hai vacante alguna de esta clase, se halla vacante una de violin, para la que es regular pase uno de los que obtienen la cuarta plaza de Viola, y por

consiguiente resultará esta vacante, y no siendo tan necesaria la de Viola, como la del Violon, pide a V.M. que la dicha de Viola se reduzca à un Violon mas, por el motivo de que el Baxo es mas necesario que la Viola; de estos exemplares hai algunos, pues en el año de 60, V.M. fundó dos plazas de tenientes de Sochantes, suprimiendo una plaza de Baxo, y su renta que era de 12 D.rS anuales la distribuyó en las dos dichas Tenencias: en el año de 64, V.M. suprimió una plaza de Contrabaxo y la destinó para distribuciones de los Capellanes Cantores, todo esto lo mandó executar. V.M. por considerar era mas necesario lo que determinó, que lo que estaba establecido, y si esto à V.M. no le parece conveniente, pide y suplica que en una de las plazas que hai vacantes en la Capilla solo con el fin de proveerla quando se presente algún facultativo con un particular merito ó singular habilidad, las quales en varias ocasiones se hà provisto yá en tiples, yà en tenores, yá en Baxos y Contraltos, y al presente se hallan vacantes, que se le destine à una de ellas en calidad de Violon, con la dotación de V.M. tenga por conveniente, mediante à que por su merito, habilidad y aplicación se considera acreedor à las gracias que V.M. se hà servido conceder, à que quedará eternamente agradecido, y pidiendo incesantemente à Dios dilate su vida mS.aS. Para bien de esta Monarquia

=Señor A.L.R.P. de V.M. su mas humilde serv.= Francisco Brunetti." [112]

Pocos años después de morir su padre, lo sustituyó como director de la Real Cámara a partir de 1803. Sin embargo, la muerte de rey Carlos IV y la llegada de José Bonaparte en 1808 provocó grandes cambios en la administración musical de la cámara, lo que hizo abandonar su puesto a varios músicos entre los que se encontraba Francisco Brunetti alegando *"no querer servir al gobierno intruso"* tal como escribió desde Murcia, a dónde fue a exiliarse durante algunos años tras pasar una temporada en la Mancha:

"Dn Francisco Brunetti, músico de cámara de V. M. y de la R.l Capilla con la veneración que debe a L.R. P. de V.M. hace presente: Que luego que las tropas francesas amenazaron a Madrid se decidio a salir de aquella población, lo que ejecutó aun antes de que entrasen en ella, abandonando quantos bienes tenia que consistían

[112] Madrid, Archivo General de Palacio. Caja 138

en porción considerable de ricos muebles que la precisión y decencia correspondiente a su empleo e inmediata servidumbre a V.M. exigia tuviere como efecto tema en Madrid y sitios r.s de Aranjuez, San Lorenzo y S.n Ildefosnso..

No dudo ni un momento hallar en V.M. el amparo que todo buen basallo y fiel servidor ha encontrado, y a pesar de que por las circunstancias de aquella época ya se le devian por razón de sus sueldos 100.000 y mas reales y que por consecuencia necesitaría no se hallara con los mayores haveres para su marcha y precisa subsistencia emprendio su viage y se vino a esta ciudad de Murcia donde existe; pero como señor, a la merced de algunas personas piadosas q.e socorren su indigencia, y sin lo qual acaso ya hubiera sido victima de la miseria.

No le ha sido posible contarse en el numero de los que han tenido la buena suerte de presentarse a V.M. a implorar su Rl. Piedad por que la cortedad de recursos que ha tenido no se lo ha permitido y asi se redujo a tolerar su amarga suerte confiado en que variando las cirscunstancias y ocurrencias del Rey no llegaría el caso de que también se mejorase su situación, mas viendo se dilata el momento de la redención y que los apuros del exponente cada dia se hacen mayores, mayor su conflicto y mas su miseria , porque las pocas alajas que pudo traerse las ha vendido p.a poder comer, le es forzoso molestar la soberana atención de V.M. y elevar a su R.l clemencia sus clamores en busca de remedio.

Una de las cosas, señor, que mas le contristan, es la consideración de que los empleados de R.l Hacienda han sido agraciados, en fuerzas de r.s ordenes unos con las dos terceras partes del sueldo q.e disfrutaron por sus empleos, y otros con el todo de que hay infinitos exemplares en esta ciudad y solo existe en ella el exponente criado que ha servido con inmediación a V.R. persona que no goza sueldo en parte alguna de el, y no se persuada que esta sea la mente de V.M. por que esta bien penetrado de su justificación.

No tiene poca parte la reflexión q.e hace de q.e un servidor de V.M. que por no verse precisado a servir al Rey intruso abandono quanto tenia, y quantos partidos pudiera haverle hecho, se vea en lo mejor de su vida sin tener que comer, habiendo gastado su patrimonio en adquirir en las cortes y ciudades extranjeras los conocimientos de su profesión y lo que es mas hallarse en aptitud de poder desempeñar algun destino honorifico y qual corresponde a la educación y principios para los que mereció de sus padres no perdonasen faticas ni gastos por crecidos q.e fuesen, y verse poco menos que

pidiendo limosna para su manutención. Por todo señor lleno de confianza en el piadoso corazón de V.M.

A sus R.s P.s suplico que en consideración a lo expuesto se digne apiadarse de la amarga situación del exponente y concederle o bien las dos terceras partes del sueldo que disfrutava como músico de cámara y R.l Capilla de V.M. sobre la tesorería de r.tas de una ciudad o algun destino decente en que al mismo tiempo que vea util a la Patria pueda vivir sin estar expuesto a los efectos de la indigencia, y a la merced de los que quieran socorrerle: así es propio de la R.l Magnanimidad de V.M. de su justificación, y asi lo espera p.a tener un nuevo motivo de pedir por su conservación al todo Poderoso.

Murcia 6 oct.re de 1810".

Un año más tarde, volvió a escribir una nueva carta de auxilio a la casa Real, lo cual debió ser por fin atendido, ya que los acontecimientos comenzaban a provocar una gran mejoría en España en general y para Brunetti en particular. En 1814 recuperó su plaza como director de la Real Cámara tal como se deduce de otro documento del expediente personal de Francisco Brunetti en el Archivo General de Palacio:

"Dn. Francisco Bruneti músico de la R.l Camara de V.M. puesto a sus R.ls Pies con el respeto que debe dice: que habiendo sido nombrado, por la vondad de V.M. para dirijir la música de su R.l Camara solicita el título de Directo de d.cha en atención a su antigüedad, merito en su profesión y señalados servicios, cuyo nombremiento obtuvo su difunto padre por tanto.

A V.M. sup.co rendidamente se sirva expida su R.l Orden para que se le confiera el esperado nombramiento de director de la Música de la R.l Camara de V.M. gracia que espera de la notoria bondad y justificación de V.M.

Madrid y Agosto 16 1814."[113]

[113] Madrid, Archivo General de Palacio. Expediente 16.691

Por ello, en 1814 y ya de nuevo desde Madrid, comenzó a seguir los pasos necesarios para volver a ser nombrado maestro de la Real Cámara. Para ello, lo primero que tuvo que hacer es solicitar la renuncia como músico de la Real Capilla:

"Fiel siempre a mi Rey no dudé un momento en seguir la causa de la Patria, porque sostenia los derechos de V.M.M y abandonando cuanto tenía me fugué de Madrid prefiriendo como buen Español morir peleando en defender de mi amado soberano que vivir bajo de iugo de un intruso. Constantemente he permanecido en el exercito 2º; de mis servicios podrán informar todos sus gefes.

He sido muchas veces buscado i aun rogado para que volviese a Madrid al servicio del intruso haciéndome partidos ventajosos; y con mas lisonjeros me solicitaron los Ingleses para llevarme a Londres. Los desprecié todos: por q.e mi intención era, y es, la de vivir y morir entre leales Españoles.

Si estos fueron mis sentimientos en aquella época de aflicion de amargura; ¿quales serán ahora quando tengo la satisfa.on de ver a mi venerado amo, y soberano el S.or D.n Fern.do 7º sentado el trono de sus maiores? Si entonces huí de los malos Españoles porque abandonaban la causa de su legítimo Rey; ¿con quanta mas razón detestaré ahora de su compañía?

Yo disfruto del sueldo de doce mil reales por la Plaza de la R.l Capilla, , honreme pues V.M. dispensandome una sola gracia que le suplico, y es la de adimitirme la formal renuncia que hago de d.cha plaza mandando darla por vacante y que se fixen edictos para proveerla por oposición; pues yo llevo de satisfacciones con estar siempre a los R.s Pies de V.M. y contentsimo con solo el sueldo que disfruto por la Plaza de la Camara , me tendré por el mas afortunado, si logro, como lo espero, q.e V.M. se divierta y recree descansando algunos momentos de la difícil y penosa taree de gobernar los hombres.

Esta gracia suplico, y espero del corazón magmanimo de V.M.

Madrid, 11 de Octubre de 1814" [114]

[114] *Ibidem.*

Sin embargo la salud de Francisco Brunetti comenzó a verse mermada con el paso de los años. Tal y como muestran los dos siguientes expedientes de 1819 y 1821 respectivamente:

"Año de 1819.

D.n Francisco Brunetti, músico de vuestra R.l Cámara y Director de música de ella, a V.M. con el debido respeto expone: que padeciendo continuamente dlores reumáticos y de estomago, le han dispuesto los facultativos que le asisten como único remedio, los baños minerales; en cuyo caso y para alivio de su salud quebrantada, a V.M.

Sup.ca se digne concederle dos meses de licencia, con los q.e tendría suficiente para remediar o contener por algun tiempo sus achaques; Gracia q.e espera conseguir del Piadoso corazón de V.M. a q.e guardará eternamente agradecido.

Madrid, 26 de junio de 1819." [115]

"Excmo señor.

D.n Francisco Brunetti, músico director de la R.l Capilla de S.M., con todo respeto hace presente a V.M.: que para contener en la estación del Imbierno los dolores de reuma y cólicos q.e padece le aconsejan los facultatibos q.e le asisten, tome los baños termales de Trillo; y para recibir este remedio.

Supp.ca a V. E. se digne concederle su licencia por el término de dos meses q.e se creen precisos; en lo que recibirá singular merced.

26 de junio de 1821." [116]

[115] *Ibidem.*

[116] *Ibidem.*

Estos achaques unidos a que posiblemente sus capacidades físicas no le permitían desempeñar su trabajo como violonchelista al mismo nivel que otros músicos, como Francisco Rosquellas o Francisco Pareja, que desde principios del siglo ya formaban parte de la Real Capilla, provocaron que a mediados de la década de los años veinte Brunetti fuera apartado de su trabajo al mismo tiempo que a otros compañeros. Por ello, solicitaron una pensión conjuntamente o algún puesto de trabajo que pudiera quedar vacante:

"D. Fran.co Bruneti, D. Fran.co Bacari y D. Juan Font músicos de la R.l Capilla y Cámara de V.M. por el espacio de mas de cuarenta años a S.R.P. con el mas profundo respeto hacen pres.te:

Que aun cuando se hallan en la actualidad separados de sus destinos a la violencia de la emulación malediciencia e intriga de algunos hipócritas, han vivido y viven en la confianza de que su honradez, buena conducta moral y política y puro amor a V.M. les garantizará algun día de calumnias infundadas y hallarán una justa acogida en el paternal corazón de V.M. de cuyos soberanos dros., intereses y sentim.tos ni han podido ni pueden separarse jamas como criados fieles y obedientes. En este concepto Señor:

A V.M. suplican; que si no fuese de su soberano agrado alg.s buelban a obteber los destinos a q.e la consideración de V.M. les ha creido s.mpre dignos, se digne por un efecto de ella, concederles la jubilación que sea de su soberano agrado, para que al menos puedan vivir con el honor y decencia correspondientes a la clase a que han pertenecido y alimentar a sus desgraciadas familias cristianas y amantes, sin intervalo, a su amado Rey. Gracia que esperan de la justificación de V.M.

Madrid. Abril 20, 1828." [117]

En el último documento del expediente personal de Francisco Brunetti del Archivo General de Palacio encontramos un último intento desesperado por ocupar

[117] *Ibidem.*

algún oficio o una jubilación digna para poder vivir bien el *"último tercio de vida"*. La plaza de primer violonchelo de la Real Capilla había quedado vacante por el fallecimiento de Francisco Pareja el 6 de diciembre de 1831.

"D. Francisco Brunetti natural y vecino de esta corte postrado A.L.R.P. de V.M. se atreve a suplicarle con todo el respeto y veneración debida que se digne por un momento echar una mirada paternal y de compasión sobre uno de sus mas fieles y antiguos criados de V.M.: Señor, en el reynado de vuestro augusto Padre el Rey D. Carlos 4º (q.e.e.g.) el suplicante ganó y obtuvo, en rigurosa oposición de concurso, la plaza de primer violoncelo de su R.l Capilla y en el de V.M. fue agraciado por V.M. mismo con el destino de Director de la Orquesta de vuestra Real Cámara. V.M. sabe muy bien el esmero y exactitud en que desempeño ambas plazas hasta la desgraciada y fatal época en que V.M. tubo por combeniente el separarle de ellas. El suplicante, sumiso a vtr.a Real voluntad obedeció, como era su deber, y ha sufrido sin murmurar su adversa suerte, seguro y esperanzado de que siendo público y notorio su buen desempeño artístico y su adhesión jamas desmentida a vuestra Real persona y familia, en cuyos principios fue educado, volvería a tener vuestra Real gracia.

En el día, señor, se halla vacante la plaza de 1er violoncelo de la Rl. Capilla y V.M. que es la misma que el suplicante obtuvo por rigurosa oposición de concurso y desempeñó por tantos años en la mayor aceptación; y convencido íntimamente de que en nada ha desmerecido por su edad, en quanto a mérito artístico se atreve postrado a L.R.P. de V.M a….

Suplicarle con la mayor sumisión que sin perjuicio de los informes que tenga a bien tomar acerca de su conducta moral y política, se digne por un efecto de su natural beningnidad y generosidad reponerle en ella, y quando a esto no hubiese lugar señalarle por via de pension o jubilación y en su mérito de su señalado servicio y buen comportamiento, la cantidad mensual que fuere de su Real agrado para atender a su subsstencia en el ultimo tercio de su vida.

Nuestro señor guie la importante vida de V.M. y Real familia dilatados años para felicidad de su criado. Madrid 11 de enero de 1832." [118]

[118] *Ibidem.*

Brunetti estuvo años luchando por recuperar algún puesto de trabajo digno o al menos una jubilación adecuada. De hecho, en julio de 1830 fue nombrado profesor de violonchelo del recién creado Real Conservatorio de Música de María Cristina, en Madrid. Dicho nombramiento fue cancelado a principios de agosto del mismo año por razones probablemente políticas, situando en el puesto a Felipe García Hidalgo.

Poco conocemos de la música que escribió Francisco Brunetti. Según Germán Labrador,[119] publicó dos obras para violonchelo y piano en París. En la Biblioteca Nacional de España se conserva un manuscrito con el título *Tema con variaciones para violoncello obligado con acompañamiento de toda la orquesta dedicadas al Smo. Sr. Infante D. Francisco de Paula y compuestas por D. Francisco Brunetti.* [120] Quizás su obra más importante es el manuscrito custodiado por la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Madrid, su *Método de violoncello,*[121] un gran cuaderno de 84 páginas con toda suerte de ejercicios desde los más sencillos a los más virtuosos para el aprendizaje instrumental que analizaremos en otro apartado. En esta misma biblioteca se encuentra su *Concierto para violoncello,*[122] en tres movimientos de estilo clásico *Allegro, Adagio, Rondo,* que recuerda a los conciertos de sus conteporáneos Haydn o Boccherini.[123]

---

[119] LABRADOR, Germán: "Brunetti, Francisco". *Luigi Boccherini, diccionario de Términos, Lugares y Personas*. Madrid, Tiempo de Minuetto, serie SUMA. Asociación Luigi Boccherini, 2008.

[120] Manuscrito del año 1815 con la signatura MC/5307/71. Se trata de unas difíciles variaciones que probablemente el propio Brunetti estrenaría. Catalogado en el volumen *La colección de música del infante don Francisco de Paula Antonio de Borbón,* de las Colecciones Singulares de la Biblioteca Nacional, Elaborado por Isabel Lozano Martínez y José María Soto de Lanuza.

[121] BRUNETTI, Francisco: *Método de violoncello.* M.17041 (10). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

[122] BRUNETTI, Francisco: *Concierto de violoncello.* M.1070. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

[123] La primera grabación mundial de este *Concierto para violoncello*, fue realizada por Guillermo Turina junto a La Tempestad, dirigida por Silvia Márquez, para el disco *Devoción en la cámara* del sello discográfico IBS Classical, grabado en 2019.

El violonchelo en los reinos de España

A lo largo del siglo XVIII la música interpretada por agrupaciones estables tenía fundamentalmente dos actividades: la música escénica, con sus mayores exponentes en el teatro y la ópera, y la música para el culto religioso de las diversas capillas en los centros eclesiásticos de todo el país. Mención aparte, por supuesto, tendrá la Capilla Real de Palacio y la Real Cámara que aglutinaron a los mejores músicos que pasaron por España entre los que se encontraron algunos de los violonchelistas que han aparecido en el relato de esta investigación, como fue el caso de Antonio Literes, José de Zayas, Domenico Porreti o Francisco Brunetti. Algunas familias poderosas, como la Casa de Benavente – Osuna, o la Casa de Alba también contaban con sus propias formaciones para sus festejos y actividades privadas y quizás de estos núcleos de músicos es de donde nacieron un mayor número de piezas instrumentales.

Veamos cómo se conformaron algunas de las agrupaciones más importantes del territorio a lo largo del siglo de forma cronológica comenzando desde Cataluña, ya que en Barcelona se formó la primera gran orquesta para la ópera.

Cataluña

La orquesta del Archiduque Carlos de Habsburgo

Entre los devenires de la Guerra de Sucesión, la llegada de Carlos de Habsburgo a España se produce en septiembre de 1703, instalándose en Barcelona en octubre de 1705 y creando su corte en la que iba a haber músicos y cantantes para poder organizar la que iba ser la primera ópera italiana estrenada en España. En agosto de 1707, la futura esposa del archiduque, Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfenbüttel, desembarcaba en Mataró anunciando su boda que tendría lugar el 23 de abril de 1708.

Otro hecho importante se produjo en 1707, cuando Nápoles pasó a ser territorio de los Habsburgo, puesto que la gran mayoría de músicos que iba a poner

rumbo a España para reunirse en la corte del archiduque junto a otros austríacos y españoles iban a ser napolitanos. En un documento del 6 de diciembre de 1707 recogido por Andrea Sommer-Mathis en su artículo "*Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII*" ;[124] se recoge la contratación de al menos 9 músicos que llegaron a Barcelona expresamente para servir a los Habsburgo, entre los que se encontraba Giusepe Porsile, que iba a ser el maestro de capilla, el violinista Angelo Ragazzi, Francesco Supriani, violonchelista, o Domenico Sarao, laudista entre otros.

Con respecto al maestro de capilla Giusepe Porsile,[125] su vida estuvo siempre ligada a la del archiduque, aunque no siempre con la misma fortuna. Cuando Carlos de Habsburgo fue nombrado emperador de Austria en 1711, la corte se mantuvo en Barcelona regida por su esposa, Elisabeth, que finalmente emprendió viaje a Viena para reunirse con su esposo dos años más tarde. Este viaje lo realizó junto a Porsile, que era su maestro de canto. Sin embargo, este esfuerzo no se vio recompensado como esperaba el músico, puesto que al llegar a Viena quien fue nombrado maestro de capilla fue Johann Joseph Fux. Porsile no cesó en su empeño de satisfacer al emperador y en 1717 se presentó a la oposición de vicemaestro, plaza que finalmente ocupó Caldara. Aunque siempre le ofrecieron un estipendio y seguía componiendo en para la corte, sostuvo durante años que se le trató de mala manera en comparación otros músicos. Fue un compositor reconocido que escribió música tanto sacra como profana en Europa central, estrenando música en Francia y la zona de Bohemia, aunque siempre estuvo a la sombra de sus contemporáneos. Giusepe Porsile falleció en Viena el 29 de mayo de 1750.

Durante los años en Barcelona se había formado una plantilla de instrumentistas confeccionada de la siguiente manera, según los datos que nos ofrece Sommer-Mathis:

---

[124] SOMMER-MATHIS, Andrea: *Op. Cit.*

[125] BENETT, Lawrence E.: "Porsile [Persile, Porcile, Porsille], Giuseppe" *Grove Music Online de la Oxford Music* de la editorial Macmillan. Consultado el 2016.
http://www.oxfordmusiconline.com/

Maestro de Capilla: Giusepe Porsile.

Vicemaestro: Giulio Cavaletti.

Organista: Franz Neubauer.

Violines: Angelo Ragazzi, Nicola Ancropoli, Joseph Carl Denck y Bernard Ziller.

Violonchelos: Francesco Supriani y Antonio Rayola.

Contrabajo: Domenico d'Apuzzo.

Laúd: Domenico Sarao.

Trompetas: Franz Küffel. Thomas Walch, Johann Florian Zisrich, Andreas Zechart, Mathias Schmid.

Oboes: Johann Franz Fasser, Johann Georg Schindler, Johann Adam Reischel, Johann Georg Rescheuer, Daneil Franz Hartmann, Anton Lackner.

Fagot: Ferdinand Ender.

Timbales: Heinrich Mayer y Johann Gotyfried Denck.

En nuestra tesis hacemos un exhaustivo repaso a la vida y obra del violonchelista Francesco Supriani, ya que su contratación supone un antes y un después en la historia del violonchelo en España. [126]

La música que esta formación interpretó durante el tiempo que trabajaron en Barcelona fue de la más alta calidad. Además de los servicios religiosos que normalmente se hacían entre la catedral, el palacio y algunas iglesias de la ciudad, estos músicos produjeron la primera ópera realizada en la Península Ibérica en el siglo XVIII. Este hecho se produjo en la Lonja de Barcelona, con ocasión de la boda entre el archiduque y Elisabeth Christine, aunque es difícil precisar de qué obra y de qué autor se trataba en aquella ocasión.[127] Durante aquellos años, autores como Antonio Caldara, de quien estrenaron *Il più bel nome Nel festeggiarsi il nome felicissimo di Sua Maestá Cattolica Elisabetta Cristina Regina de le Spagne* por la onomástica de la

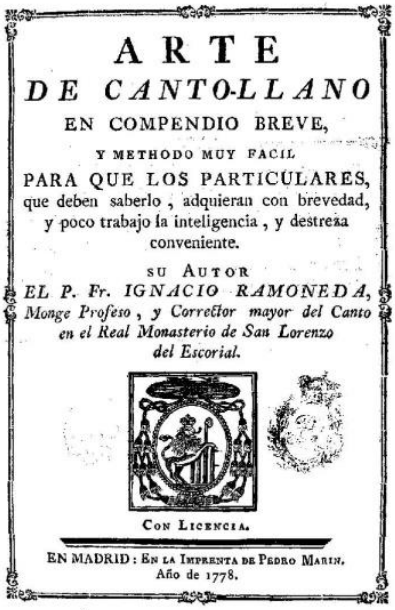
[126] Vid. En esta tesis "El violonchelo en España: llegada del instrumento y primeros intérpretes." Págs. 20 – 32

[127] CORTÉS, Francesc: "Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions", en *Recerca Musicològica* XIX, 2009. Págs. 185-197

archiduquesa, Emanuele d'Astorga de quien tocaron *Dafni*, o Andrea Fiorè con su *Zenobia in Palmira* completaron una programación enviadable en aquellos tiempos. De esta manera conformaron tres años de estrenos operísticos en la Ciudad Condal, poniendo la primera piedra de un estilo que acababa de desembarcar en España.

El monasterio de Montserrat

La enseñanza musical que se producía en el monasterio de Montserrat generó la aparición de algunos violonchelistas a lo largo del siglo, tal y como nos relatan Jaime Tortella y Josep Bassal en su *Historia del violonchelo en Cataluña.*[128] Mencionan a cuatro músicos, de los cuales el primero, Ignasi Ramoneda, nació en la década de los 30 y era un multi - instrumentista, práctica habitual en aquella época, que tocaba el órgano e instrumentos de cuerda frotada entre los que estaba el violonchelo. Fue maestro en el Monasterio de El Escorial desde 1756, en donde falleció en 1781. Allí se conservan algunas de sus composiciones, entre las que destaca su *Arte del cantollano* de 1778, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.


ARTE
DE CANTO-LLANO
EN COMPENDIO BREVE,
Y METHODO MUY FACIL
PARA QUE LOS PARTICULARES,
que deben saberlo, adquieran con brevedad,
y poco trabajo la inteligencia, y destreza
conveniente.
SU AUTOR
EL P. Fr. IGNACIO RAMONEDA,
Monge Profeso, y Corrector mayor del Canto
en el Real Monasterio de San Lorenzo
del Escorial.
CON LICENCIA.
EN MADRID: EN LA IMPRENTA DE PEDRO MARIN.
Año de 1778.

© Biblioteca Nacional de España

Julián Zarco Cuevas en su texto *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial* publicado por la imprenta del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en 1930, presenta la siguiente biografía de Ignacio Ramoneda:

[128] BASSAL, Josep, TORTELLA, Jaime: *Historia del violonchelo en Cataluña,* editorial Arpegio. San Cugat, 2015.

"Hijo de Ignacio Gali y de Cristina Gali Ramoneda, nació en Terrasa. Tomó el hábito el 18 de noviembre de 1756, Supo tocar muy diestramente varios instrumentos y el órgano. Murió el 19 de octubre de 1781. Es uno de los buenos compositores jerónimos laurentinos. Obras: Miserere, a 4 voces y órgano. Arreglado y publicado por el P.L. Villalba. Arte de cantollano. Madrid, 1778. Hay otra edición compendiada, publicada por el P. Rodó en Madrid en 1827. Veni Creator, a 8, con violines, trompas y bajo. Lamentaciones (5), a 2 y 8, con clave y contrabajo. Responsorios de Tinieblas, a 4, con clave y violón. Responsorios, del Corpus, a 8 con violines, trompa y bajo. Benedictus (2), de 6º tono, a 4 voces solas. Misa, a 8 voces solas. Firmada en Barcelona en 1754. Letanía, a 6 voces y bajo numerado. Indice de la librería del coro de San Lorenzo. Ms. H. III. 26, de la Laurentina."

Otro violonchelista natural de Terrasa y que pasó por el monasterio de Montserrat fue Joaquin Samaranch, cuya fecha de nacimiento nos es desconocida pero que, tras su paso el monasterio de la Encarnación de Madrid, marchó a trabajar a la capilla de la catedral de Toledo en 1764. Ostentó aquel puesto hasta que ingresó en la Real Capilla en el año 1784, ocupando la tercera plaza en la sección de los violonchelos que había quedado vacante por el fallecimiento de Domenico Porreti. Veinte años más tarde, ascendió a la segunda plaza en la que se mantuvo hasta el final de sus días en 1805.

Y aun hubo otros cinco violonchelistas educados en Montserrat. Josep Vinyals – nacido en Terrasa en 1772 y fallecido en la misma ciudad en 1825 –, perteneció toda su vida a la comunidad del monasterio llegando a ser maestro de capilla.[129] Francesc Vinyals permaneció en el monasterio hasta 1796 en que fue seleccionado como maestro de capilla en Martorell. Sin embargo sus habilidades instrumentales le permitieron acceder a una plaza de violín en la capilla de San Isidro de Madrid que mantuvo hasta su fallecimiento en 1838. Aunque comparten apellido, no se ha

[129] De las obras que escribió Josep Vinyals la editorial Tritó ha publicado su opus más característico: sus *Sis quintets per a instruments de vent* en la edición crítica de Josep Dolçet.

probado que estos dos músicos fueran parientes. También los hermanos Pau (1761 – 1839) y Ramón (1781 – 1846) Marsal i Boguñá, pasaron por el monasterio: El mayor de los hermanos llegó a ser maestro de capilla de las ciudades de Terrasa, Ibiza y Palencia, mientras que el menor estuvo siempre ligado al monasterio ordenándose sacerdote, y siendo intérprete de violín y violonchelo. Miguel Cardellach i Galí (1742 – 1809), también natural de Terrasa, fue ordenado sacerdote en 1759 y fue violonchelista y organista de Montserrat a lo largo de toda su vida. Llegó a ser Prior de la institución.

Tarragona

Las primeras pesquisas sobre la llegada del violonchelo a Tarragona las encontramos en la capilla musical de la catedral. Entre la música conservada en su archivo, algunas piezas de Francesc Frexes, maestro de capilla de la catedral entre 1747 y 1756, ya cuentan con una parte específica de violón. De la misma manera sucede con la música escrita por Antoni Milà, maestro de capilla dela iglesia de Santa María de Vilafranca del Penedés entre 1743 y 1762 y de la catedral de Tarragona entre 1770 y 1789, Las primeras que cuentan con una parte de violón pertenecen a un manuscrito fechado en 1744.[130] Sin embargo, según la documentación rastreada por Montserrat Canela Grau en su tesis sobre Antoni Milà, solo hay una referencia al contrabajo en un acta de 1782, por lo que en este caso no podemos asegurar que la figura del violón equivalga en todos los casos a la del violonchelo.

Entre las actas recogidas por Canela, encontramos algunas menciones al violón. La primera aperece fechada el 23 de febrero de 1765 en referencia a la súplica del músico de Jacintho Arnet al canónigo Botines por estar mal de la vista, solicitando tocar el violón debido a este problema:

[130] CANELA GRAU, Montserrat: *Antonio Milà: tres décadas de paisaje sonoro devocional.* Tesis doctoral por la Universidad de Salamanca, leída en 2017. Pág 159.

"Suplesca per dit Arnet.
Botines que lo Semmaner Arnet esta impossibilitat per la poca vista que te de continuar dit offici: Y demana una subvencio y continuar a tocar lo violo. Dni que se admet la renuncia Y que los Sors Sindichs busquen subjecte Y que se done de la obra lo aparega als Sors Sindichs y Admor y que en lo interim lo altri." [131]

Parece que su petición fue atendida positiva tal como podemos comprobar en el acta del 15 de abril del mismo año:

"Dictus Dnus Can.s Botines Sind.s prop.t que V.S. se ha de servir resolder s se donara la Distrib.o al que tocaba lo violo M.n Arnet…" [132]

En 1778 vuelven a aparecer referencias a Arnet en un acta del 17 de febrero en que parece señalarse que los achaques siguen haciendo mella y por lo tanto había que buscar un sustituto:

"…y havent lo Sor Cane Penite excitat la especie qe li comunica lo Sor Mtr de Capella desde Barna de trobar alli un niño qe pot servir de Semmaner y tocar la Viola s[em]pre qe convinga, lo qual ha ofert transferirse a esta Ygla. pera servir dits oficis, com se li asseñalia un salari o renda ab la qual puga mantenirse: trobantse Arnet en lo estat qe no ignora a V.S podra igualment resoldrer sobre esta especie lo qe li aparega convenient. Et Dni dixt Que continuant a Arnet lo mateix salari qe gosa, se donaran al Semmaner sobredit 30£ de salari cada any, ames de la renda qe aixi per raho de semmaner pot guañar residint, y servint a la Capella, component junta dita renda 100 o 108£ cada any." [133]

[131] *Ibidem.* Pag. 757

[132] *Ibidem.*

[133] *Ibidem.* Pag. 782

Su enfermedad fue deteriorándole hasta desembocar en lo que eran considerados ataques de locura, tal como recoge el acta del 19 de febrero de 1781:

"Sobre una malaltia de un musich:

Dominus Canonicus Plana proposuit. Que de alguns dias a esta part se experimenta que lo Mussich Arnet ha fet algunas accions que demostran haverseli renovat la pasio de Locura de que ha estat acomes diferents vegadas: Per lo que apar que podria pendrerse ab ell alguna providencia y señala dament per lo que mira al servey de la Capella. Et Dm Detterminarunr que lo Senyor Obrer, y dit Senyor Canonge Plana se servescan pendrer informes del Mestre de Capella, y fent relació del estat en que se troba se resoldra lo que aparega mes convenient." [134]

El 7 de agosto del mismo año tras un nuevo episodio conflictivo entre Arnet y el cabildo, finalmente fue despedido:

"Sobre lo musich Arnet y se despatxa:
Dominus Canonicus Ruiz Administrador Opere proposuit. Que se ha presenta a Sa Merce un paper del Mussich Arnet en que diu que cedeix a favor del Hostaler ahont ell posava tot lo que alcansa de la Obra, en paga del que li esta devent de despesa: Lo dit Hostaler demana estos diners que Sa Merce tingue reparo en entregar sens ordre de V.S. respecte de que temps ha, que esta ausent y no serveix en la Capella. D[omi]ni determinarunt que se done per despedit a Arnet y se busque altre que ocupe sa plasa; y que se escriga a sa germana que procure en ferlo recollirlo." [135]

[134] *Ibidem.* Pág. 812

[135] *Ibidem.* Pág. 819

Posteriormente encontramos referencias a Josep Hernàndes, natural de Reus, que fue admitido como músico de "violó" para cubrir la plaza de Arnet, aunque más tarde opositó a una vacante de violín, el 9 de febrero de 1782.

"Sobre provisió de dos plassas de musichs.

Dominus Canonicus Plana Sindicus proposuit, que en virtud de comssio de V.S. en lo ultim Capitul tingueren los Sindichs de V.S. una conferencia… y tambe de las dos plassas vacants de Mussichs…

…y en quant al assumpto de musichs respecte que lo Musich de Reus que preten la Plassa de Viola es bas tantament habil en est instrument y en lo de contrabaix, y no podentse al p[rese]nt esperarse, que vulga ningun foraster servir esta Plassa ab lo salari que tenia Arnet, aparegue no ser exessiu lo de 150£ / que ell demana, que es lo mateix que diu ell li ofereixen en Lleyda; pero considerant, que tal vegada li acomodara mes Tarragona que Lleyda per raho de tenir algun Patrimoni en Reus, de que li sera mes facil cuidar posat en esta ciutat, tal vegada se aderira a servir la Plassa ab lo Salari de 140, o de 145£…

…y admeteren a Hernandes de Reus per la plassa de Violó deixant a la direccio del Senyor Obrer lo acordar ab ell lo salari procurant lo ahorro que sia possible, y aixi mateix aprobarent lo acordat per dits comisionats en ordre a la provisio de la plassa de Violi." [136]

Madrid

La Real Capilla.

Sobre la creación y el desarrollo de la Real Capilla se han publicado numerosos estudios de entre los cuales nos gustaría destacara algunos de ellos sobre los que nos hemos basado para el presente trabajo. Sobre los inicios de esta formación, las investigaciones recogidas por Begoña Lolo en *La música en la Real Capilla de Madrid:*

[136] *Ibidem.* Pág. 830

José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738) [137]o por Antonio Martín Moreno en su *Historia de la música española,* [138] marcan los inicios, mientras que otros estudios como *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*[139] o la tesis de Judith Ortega *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759 – 1808): de la Real Capilla a la Real Cámara* [140] recogen más información sobre su desarrollo a lo largo del siglo, además de ahondar en el repertorio que estos músicos interpretaban.

Si había una formación a la que todo músico quería pertenecer, esa era la Real Capilla. Y no sólo porque los salarios eran inigualables, ya que dicha institución era parte del séquito de la monarquía española. El hecho de que probablemente los mejores músicos del país pertenecían a esta agrupación era un aliciente más para que los intérpretes nacionales e internacionales probaran suerte siempre que quedaba una plaza vacante e intentaran acceder a una de estas posiciones.

Las funciones de estos músicos se solían desempeñar en los diversos lugares en los que los Borbones fijaban su residencia, ya que no siempre se encontraban en la ciudad de Madrid: en ocasiones residían en los Reales Sitios de Aranjuez, donde pasaban la mayor parte de la primavera y otras veces en El Escorial, o en El Pardo. Entre los años 1728 y 1733, la corte de Felipe V se trasladó a Sevilla para regresar a Madrid en 1734, donde pasaría sus últimos años de vida, alternando las localizaciones antes mencionadas con su palacio en La Granja de San Ildefonso. Sin embargo, debido a uno de los episodios más tristes, la sede de la Capilla cambiara de lugar numerosas veces. Dicho suceso ocurrió durante la navidad de 1735, en que el Real Alcázar se

---

[137] LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738).* Universidad Autónoma de Madrid, 1998.

[138] MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española.* Vol. 4. Madrid Alianza Música.. 2006.

[139] MORALES, Nicolás: *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746).* Madrid, Casa de Velázquez. 2007.

[140] ORTEGA, Judith: *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759 – 1808): de la Real Capilla a la Real Cámara.* Tesis Doctoral para la Universidad Complutense de Madrid. 2010.

incendió y una gran parte del archivo musical se destruyó para siempre. En este lapso la formación fue reubicada en la iglesia de San Jerónimo y en el Palacio del Buen Retiro. En el año 1764 finalizaron las obras del Palacio Real y toda la corte se trasladó a las nuevas estancias.

La tarea principal de la Real Capilla estaba relacionada con los servicios religiosos de la familia real. La persona al frente del organigrama de la institución era el Patriarca de las Indias, título honorífico de la Iglesia que era elegido por el rey. Por otro lado, había un grupo de religiosos para los oficios, una sección dedicada a los asuntos legales y la formación musical.

Las reformas de Felipe V

La llegada de Felipe V implicó una serie de reformas en la estructura de la Real Capilla: rentas fijas para cada músico y un sistema de oposiciones a la última plaza de cada sección cada vez que hubiera una baja, que solía ser por fallecimiento en la mayoría de los casos. Además, en dicha reforma se establecen que el número de músicos instrumentistas de la orquestas en 1701 serían 14 cantantes y 22 instrumentistas, entre los cuales había tres violonchelistas. Pero con el paso de los años y las exigencias musicales, la plantilla fue creciendo y pasando por diversas etapas. Un buen ejemplo lo tenemos recogido por Antonio Martín Moreno en su *Historia de la música española* [141] en el que nos muestra en una tabla los componentes de la Real Capilla en el año 1715. Recogemos aquí los instrumentistas de aquel momento:

4 Organistas: Diego Saravia, José de Torres, Manuel del Campo y José Sanz.
2 Arpistas: Juan Francisco de Navas y Antonio Armendáriz.
6 Violines: Jaime Guisi, Carlos Philipi, Ignacio Amato, Juan Recalte, Francisco Gutierrez y Antonio Atilani.
3 Violonchelos: Antonio Literes, Juan Fleuri y Juan Cuzoni

[141] *Op. cit.* Pág. 32

1 Contrabajo: Nuncio Bracati

1 Archilaúd: Manuel del Pino.

2 Bajones: José Sánchez y Antonio Loresta.

2 Oboes: José Gesembek y José Antón.

2 Clarines: Gregorio González y José Gesembek (el mismo oboe).

La llegada del siglo XVIII encontró en el cargo de maestro de capilla a Sebastián Durón, natural de Brihuega, Guadalajara, que ya había trabajado en las últimas décadas del siglo anterior en las catedrales de Zaragoza, Sevilla y Palencia, dando el salto como organista de la Real Capilla en 1691. Pero la calidad musical de sus composiciones y su labor con el instrumento hicieron que Carlos II le concediera el magisterio como recompensa a su buen hacer. Con la llegada de Felipe V su posición empieza a verse afectada, ya que no era tan del gusto del nuevo monarca y además se declaraba partidario de los Austrias en detrimento de los Borbones. El alzamiento del Archiduque Carlos en 1706 destapó a Durón en Madrid, lo que provocó que al ser recuperada la ciudad por las tropas de Felipe V, Durón fuera exiliado junto con otros músicos leales al archiduque. Vivió durante algunos años entre Bayona y diversas localidades del sur de Francia. Aunque su calidad como organista hizo que se le invitara a ocupar algunas plazas como la que quedó vacante en Palencia en 1714. Durón falleció en Cambo les Bains el 3 de agosto de 1716 debido a una tuberculosis.

Con la marcha de Durón al exilio, hubo que contratar a un nuevo maestro de capilla que en esta ocasión fue el madrileño José de Torres.[142] Nacido en 1670, entró en el Colegio de Niños de la Capilla a los 10 años y con sólo 16 años obtuvo por oposición la plaza de órgano de la Real Capilla. Al quedarse huérfanos de maestro de capilla en 1706, Felipe V no sustituyó directamente a Durón y encargó realizar sus labores a diversos músicos relacionados con la corte. José de Torres asumió el papel de compositor en gran medida, lo cual probablemente fue determinante para que se le otorgara el magisterio definitivamente en 1720 que ostentó hasta el final de sus días en el año 1738. A Torres le debemos la creación de una imprenta musical apoyada por

[142] LOLO, Begoña: *Op. cit.*

Felipe V, la cual no había existido hasta aquel momento y tuvo una importancia mayúscula en la difusión de las nuevas tendencias musicales del momento por el país. Además, mientras que el estilo musical de Durón era más afrancesado, Torres inculcó tendencias italianas que abrirían las puertas a casi un siglo de italianización musical en España. Por otro lado fue un importante teórico como muestra la publicación de sus *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y arpa* que fue tremendamente influyente entre los músicos de aquel momento.

En 1738 el que ocupó esta posición es Francisco Corselli (que en algunos documentos figura como Francesco Courselle), natural de Piacenza, nacido en 1705, ya había estrenado algunas obras escénicas y religiosas en Italia antes de llegar a España. En el año 1734 llegó a Madrid y su primer trabajo fue el de maestro de música de los infantes. Se le prometió la plaza de maestro de capilla en 1737, la cual le fue concedida tras el fallecimiento de José de Torres. Fue quien impulsó la creación del archivo musical de la Real Capilla y la contratación de más músicos para aumentar la plantilla, diseñando un nuevo sistema de oposiciones para acceder a las vacantes. Fue fundamental para la renovación de la música en la corte de Felipe V y mantuvo el cargo hasta el final de sus días en 1778. Se conservan muchas de sus obras, algunas de ellas escritas específicamente para los concursos de oposición. En este mismo trabajo se puede leer un comentario más detallado sobre su *Concertino a 4 instrumentos de cuerda* en el capítulo *El violonchelo en la música de cámara española del siglo XVIII*, por su posible relación con las oposiciones a la plaza de violonchelo ofertada en el año 1770.

Mención aparte en este estudio merece el que fue primer violonchelista de la corte durante más de 50 años y que además fue uno de los grandes compositores de la escena teatral española de principios del siglo XVIII, Antonio Literes.

Antonio Literes Carrión

Para referirnos a él utilizaremos su denominación "Literes" y no "Lliteres" por ser la forma más habitual que hemos localizado en los documentos contemporáneos.

La mayor parte de la información sobre Antonio Literes Carrión aquí recogida proviene del estudio *Antonio Lliteres. Introducció a la seva obra* de Antoni Pizà[143] y el artículo exhaustivo de Nicolás Solar Quintes "Antonio Literes Carrión y sus hijos (Nuevos documentos para su biografía)".[144]

Nacido en Artá, provincia de Mallorca, el 18 de junio de 1673, Antonio Literes comenzó sus estudios musicales como cantor en el Real Colegio de los Niños Cantorcitos de Madrid probablemente a partir de 1688, tras recibir la tonsura clerical en Mallorca en 1686. Fue alumno de José de Torres, entre otros, y comenzó desde niño sus estudios de violonchelo. De acuerdo con la entrada "Literes, Antonio" de Louise K. Stein en el *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,[145] el profesor con el que comenzó a estudiar el instrumento fue Manuel de Soba, quien según los documentos recuperados por Barbieri,[146] también había sido cantorcico y *"fue recibido por músico y violón en la Real Capilla en 1 de agosto."* Con dicho instrumento, Literes consiguió su plaza en la Real Capilla en el año 1693. Se conserva en el archivo de palacio el acta de su nombramiento firmada por el Patriarca de las Indias:

"El Rey Nuestro Señor, por resolución a consulta mía, su fha. De 23 de Septiembre pasado de este año, se a servido hacer merced a Antonio Literes, Colegial del Real de Niños Cantorcicos, de recibir por músico violón de la Real Capilla, con el goce de una plaza y dos distribuciones y que, en el interín, que no se incorporase en el Rol por el atraso de las Rentas, se le socorra cada mes con Duzientos Reales de Vellón por el Thesorero de ella. De que doi avis a Vuesa Merced para que disponga que se la

[143] PIZÀ, Antoni: *Antoni Literes. Introducció a la seva obra.* Mallorca, Edicions Documenta Balear. 2002.

[144] SOLAR QUINTES, Nicolás: "Antonio Literes Carrión y sus hijos (Nuevos documentos para su biografía)". *Anuario Musical.* Barcelona, 1950. Págs. 169 – 190

[145] STEIN, Louise K.: "Literes, Antonio", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol.14. Stanley Sadie y John Tyrrell (eds.). Londres, Macmillan, 2001, Pags. 884–885.

[146] *Op. Cit.* Pág. 259.

haga su asiento en los libros de su Magestad que están a cargo de Vm, cuia vida G. Dios ms a.s como deseo.

Madrid y 23 de Setiembre de 1693. El Patriarca."

Literes fue uno de los máximos exponentes de la música teatral del momento, junto a Sebastián Durón y José de Nebra. Su zarzuela *Acis y Galatea* fue un éxito rotundo: estrenada en Coliseo del Buen Retiro en diciembre de 1708 como parte de los actos del vigesimoquinto aniversario de Felipe V, llegó a los teatros públicos en 1710. Hubo al menos cinco reposiciones en Madrid hasta el año 1727, además de las que se ofrecieron en los teatros de Valencia o Lisboa. Durante el exilio de Durón a Francia, Literes fue nombrado maestro de capilla interino de la Real Capilla, repartiéndose gran parte de las labores compositivas con José de Torres. Además compuso música para los corrales de comedias, los teatros y los coliseos, así como música teatral para la corte. Algunos ejemplos son *Júpiter y Joo* (1699), *Antes difunta que ajena* (1711) o *Celos no guardan respeto* (1723).

Su éxito no sólo se produjo entre el público que asistía a ver los espectáculos con su música. Han llegado hasta nuestros días testimonios que sitúan su calidad como compositor entre los mejores del momento. Benito Feijoo, en su *Teatro crítico universal* dejó escrito este gran alegato hacia el músico mallorquín:

"Los Compositores ordinarios, queriendo seguir los pasos de los primorosos, aunque no caen en yerros tan groseros, vienen a formar una Música, unas veces insípida, y otras áspera. Esto consiste en la introducción de accidentales, y mudanza de tonos dentro de la misma composición, de que los Maestros grandes usan con tanta oportunidad, que no sólo dan a la música mayor dulzura, pero también mucho más valiente expresión de los afectos que señala la letra. Algunos extranjeros hubo felices en esto; pero ninguno más que nuestro D. Antonio de Literes, Compositor de primer orden, y acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad, y dulzura de la Música antigua con el bullicio de la moderna; pero en el manejo de los puntos accidentales es singularísimo; pues casi siempre que los introduce, dan una energía a la Música,

correspondiente al significado de la letra, que arrebata. Esto pide ciencia, y numen; pero mucho más numen que ciencia; y así se hallan en España Maestros de gran conocimiento, y comprehensión, que no logran tanto acierto en esta materia: de modo, que en sus composiciones se admira la sutileza del Arte, sin conseguirse la aprobación del oído". [147]

Tal y como nos cuenta Solar Quintes en su artículo anteriormente mencionado, gracias a algunos documentos sabemos que Literes también trabajó en la orquesta de la Duquesa de Osuna, no solo como intérprete sino también como copista. Se conservan dos recibos firmados por el propio músico por las ganancias de los servicios prestado como miembro de la agrupación.

"He recibido del Sr. D. Manuel de Angulo Thes.o de la Exma. Sra. Duquesa de Osuna mi Sra. Duzientos y setenta y cinco reales de vellñon en virtu de la orn. Que ay de S. E. por la correspondiente en esta presente mesa del sueldo que tengo señalado por músico de la Rl. Capilla, de que he de dar recibo correspondiente a favor de la Thes.ria de S. E. por la buena obra que esto me haze.

Madrid, 31 de Henero de 1737. Son 275 Rs. de vn," [148]

Sus capacidades como compositor y el éxito que lograron sus obras, muchas de ellas escritas expresamente para la corte, fueron motivo suficiente para que el propio Literes considerara pedir un aumento de sueldo a través del Patriarca tal y como atestigua este documento del 10 de septiembre del año 1720:

"Don Antonio Literes, primer violón de la Capilla dio memorial representando a V. M. que ha treinta y dos años que sirve no sólo con el violón sino con diferentes composiciones hechas para el servicio de V. M. que no ha logrado aumento alguno y

[147] FEIJOO, Benito: "Discurso XVI. Música de los Templos." *Teatro crítico universal.* Párrafo 16. Tomo 1. Madrid, Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados. 1726.

[148] SOLAR QUINTES, Nicolás: *Op. Cit.* Pág. 172

es mui corto el sueldo que tiene y muchas obligaciones, por lo que suplica a V. le conzeda trescientos ducados en las vacantes de la Capilla". [149]

A esta solicitud del violonchelista y compositor, se unió el apoyo del Patriarca con la siguiente misiva dirigida a su majestad, en la que por otro lado denuncia las peticiones de aumento de salario de otros músicos de la Capilla Real que a su juicio no merecen tanto.

"Dize el Patriarca que cuanto expresa este Músico es cierto, y su habilidad tan conozida en la composición y violón, que no haze poco quien le compite: que por estas zurcunstancias y su métito ha representado a V. M. la razón de conzederle algún aumento y también porque siendo segundo violón, antes de la nueva planta tenía novecientos ducados, y ahora después de ella sólo tiene seiscientos, siendo primero quando D. Juan Cuzoni de último goza ochocientos por mrd. de V. M.; que así como con sinceridad pone presentes las razones que hacen a favor de este Músico, y hizieron al de otros, también podrá las que no favoreciesen a otros muchos que viciosamente o con pretexto de antigüedad pretendiesen aumentos, porque los que se distinguen en habilidad se han de distinguir en el premio. Por estos motivos es de parecer que V. M. conzeda a Literes los trescients ducados que pide, en vacantes de jubilados de la Capilla y será ponerle en el goze que tenía (diecinueve años ha) favoreciéndole ahora el mérito de todo este tiempo." [150]

Conocemos de Antonio Literes que vivió en Madrid casi toda su vida en la calle Jacometrezzo, del centro histórico de la capital. Además, gracias a la repartición de los bienes que dejó Literes al morir y que se efectuó ante notario entre los hijos que tuvo de sus dos matrimonios poseemos cierta información interesante. En el inventario de sus posesiones, encontramos dos instrumentos: una *"guitarra de Madrid, apreciada por el susodicho en 30 reales"* y *"un violón de cremona, echo de manos de Stradibarius,*

[149] *Ibidem.* Pág. 170

[150] *Ibidem.* Pág. 171

mal tratado, que se apreció por José Contreras maestro biolero de la Reina Nuestra Señora en 29 de Mayo del año pasado, valorado en 540 reales". [151]

Su familia aportó un gran número de trabajadores al servicio de la Casa Real. Su cuñado, Isidro Montalvo, era copista de la capilla. Su hijo José, de su primer matrimonio, fue otro de los violonchelistas que pertenecieron a la capilla y con el que llegó a coincidir en la orquesta entre 1728 y 1745. De su segundo matrimonio nació Antonio Literes Montalvo, quien fuera organista de la Capilla entre 1745 y 1768.

Uno de los hechos más destacados por cuantos biógrafos se han acercado a la vida y obra de Antonio Literes Carrión se produjo tras el incendio de la Nochebuena de 1734 en el Alcázar de Madrid. Junto a Torres y Corselli, Literes fue uno de los encargados de recomponer el repertorio de la institución.[152] Es una prueba más de su compromiso con la música y con la Casa Real, donde mantuvo su puesto de compositor y violonchelista hasta el final de sus días, el 18 de enero de 1747.

José Literes Sánchez

Se trata del que fuera primogénito del matrimonio entre Antonio Literes Manuela Sánchez Aguilar. Heredero de la profesión instrumental de su padre, también se dedicó al violonchelo llegando a formar parte de la Capilla Real desde 1728 y 1745, compartiendo sección con su propio padre.

En el mismo Archivo de Protocolos en que Solar Quintes desempolvó la información sobre Antonio Literes Carríon, se encuentra en el legajo 17.117, folio 387 una declaración de pobreza de José Literes que también transcribimos aquí como uno de los pocos documentos informativos que se conservan de susodicho personaje.

---

[151] *Ibidem.* Pág. 182

[152] PIZÁ, Antoni: *Op. cit.* Pág. 38.

"En la villa de Madrid a veintiséis días del mes de Setiembre de 1746 ante mi el es.no y los testigos pareció D. Joseph Literes, natural y vecino de ella, músico violón de la Rl. Capilla de S.M., de estado soltero, hijo lex.mo de D. Antonio Literes, natural de la ciudad de Mallorca, también músico de la Rl. Capilla; y de Da. Manuela Sánchez de Aguiar, su mujer, ya difunta, natural que fue de la ciudad de Cuenca: Estando enfermo en cama, de la enfermedad que Dios ntro. Sr. Fue servido darle, y al parecer en su cabal juicio, memoria y entendimiento natural; habiendo hecho la protretación de ntra. Sta. Fee, en cuyos divinos misterios dijo ha vivido y protesta vivir y morir como católico y fiel christiano bajo de cuyo amparo y Patrocinio: Declara es pobre de solemnidad y que no tiene vienes algunos mrs. Superan a mucho más los acreedores con que se halla, y pide al Sr. Su Padre que si llegase el caso de cobrar lo satisfaga hasta donde alcanze para alivio de su alma, en cuya atención suplica al Sr. Cura de la Parroquia de Sant Martín, donde es actual Parroquiano, le haga enterra de limosna y todos los sufragios que pudiese por su alma. Y por si en algún tpo. Sea por el motivo que fuese, le tocasen algunos bienes muebles y raíces, dros. y acciones habidos y por haber en esta Corte o fuera de ella, instituye y nombra por su único y universal heredero en todos ellos al dicho D. Antonio Literes su Padre, para que los haya y herede con la bendición de Dios y la suya.

Anula y revoca cualquier otra disposición testamentaria que hubiera otorgado, excepto esta declaración que ha de ser su última voluntad, y no la firma por la gravedad de su enfermedad. Lo hizo un testigo que lo fueron llamados y rogados: Francisco Peserra, D. Juan Pacheco, pbro., el P.e Antonio Cortezedo, de los Clérigos menores de N.a S.a de Portaceli, Pedro Quintana y Juan Francisco de la Puente- Testigo y a ruego. D. Francisco Peserra."[153]

En una nota añadida al documento transcrito sobre estas mismas líneas, el escribano añadió *"Murió ese mismo día"*

[153] *Ibidem.* Pág. 179

La llegada de Farinelli y el caos económico

Un factor importantísimo para el desarrollo de la música de la Real Capilla fue la llegada en el año 1737 del cantante castrato Carlos Broschi, más conocido como Farinelli. Tras la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla, el monarca, aquejado de procesos de demencia que le hacían permanecer en la cama durante semanas, apenas tenía estímulos que le provocaran satisfacción. La reina Isabel de Farnesio, sabiendo que uno de los pasatiempos favoritos del rey era escuchar música, no dudó en ofrecerle un puesto de trabajo al que era ídolo entre los cantantes más famosos del momento.

Farinelli era de origen napolitano, nacido en enero de 1705. Se encontraba en el apogeo de su carrera ofreciendo conciertos por toda Europa. Al llegar a Madrid en agosto de 1737 y ser escuchado por Felipe V, el resultado fue tan impresionante que el rey recuperó el humor y el optimismo, llegando a ofrecerle al castrato todo aquello que él quisiera. A los pocos días fue nombrado criado del rey con un sueldo altísimo y dotándole absolutamente de todo el poder sobre la música y el teatro de la corte. Farinelli se mantuvo trabajando en la corte también durante el reinado de Fernando VI y de algunos meses del reinado de Carlos III, que suprimió toda la actividad musical en la corte, por lo que regresó a Italia en 1760 para retirarse en las afueras de Bolonia, lugar en que falleció en 1782.

Podría decirse que en aquellos años se produjo el esplendor de la ópera italiana en la corte madrileña: se reformó el Real Coliseo del Buen Retiro para acoger multitud de óperas, casi todas ellas con libreto de Pietro Metastasio, y de diversos autores como Francesco Corradini, Leonardo Vinci, Nicolo Jommelli, Adolf Hasse y por supuesto del maestro de capilla durante aquellos años, Francisco Corselli.[154]

Sin embargo, aunque la música teatral estaba en pleno apogeo, la Real Capilla atravesó durante este periodo algunos de sus peores momentos. El pago de los salarios

[154] LEZA, José Máximo: "Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)". *Antigrama,* 12. Zaragoza 1996 – 1997. Págs. 123 - 146

era extremadamente intermitente debido al tiempo que pasó la corte en Andalucía y a las situaciones bélicas que atravesaba el país, además de que la reforma que Felipe V había realizado a principios de siglo se había quedado obsoleta, por lo que el Patriarca de las Indias promovió una nueva reforma en el año 1739 que finalmente no tuvo el efecto deseado.[155] El movimiento de los músicos entre la Real Capilla y el Real Coliseo estaba trayendo muchos problemas a la institución religiosa de la corte, lo cual se añadió al incendio del Real Alcázar y de una gran parte del archivo musical.

Fernando VI y la estabilidad.

Tres años antes de la llegada al trono de Fernando VI, el que fuera ministro de hacienda y Marqués de la Ensenada, elaboró un plan para recuperar la estabilidad económica del país, también de las instituciones de Palacio, entre las que por supuesto se encontraba la Real Capilla. Además de cuestiones administrativas, cuyo objetivo era controlar a los músicos, la plantilla creció mucho, triplicando el número de violines o fijando plazas de algunas especialidades de viento. Además, se creó el puesto de vicemaestro que fue asignado a José de Nebra, organista de formación y compositor. Corselli estaba desbordado con la cantidad de trabajo que asumía en su puesto de maestro. De esta manera, el organigrama de la Capilla queda fijado en 1757, estableciendo un modelo que perdurará durante el reinado de Carlos III y Carlos IV sin apenas cambios. La plantilla de músicos quedó así configurada:

4 Organistas: José de Nebra, Antonio Literes, Miguel Rabaza y José Moreno Polo.
12 Violines: Miguel Geminiani, Gabriel Terri, Cosme Pereli, Pablo Facco, Francesc Manalt, Francisco Landini, Antonio Marquesinia. José Bonfanti, Felipe Sabatini, Francisco Faini, Esteban Isern y Francisco Lenzi.

[155] El tercer capítulo de *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe siecle* de Nicolás Morales, intitulado *"Les années noires de la musique sacrée (1724 – 1746)* cuya traducción es *"Los años negros de la música sacra"* ofrece información muy detallada sobre las penurias que pasó la Real Capilla durante más de dos décadas en lo referente a las funciones religiosas que, no lo olvidemos, era la labor principal de la formación independientemente de que sus músicos participaran en actividades diferentes como las que se ofrecían en el Real Coliseo del Buen Retiro.

4 Violas: Juan de Ledesma, Francsico Guerra, Manuel Dalp y Felipe Monreal.

3 Violonchelos: Domenico Porretti, Antonio Villazón y Juan Orri.

3 Contrabajos: Bernardo Alberich, Francisco de Zayas y Carlos Millorini

3 Bajones: Rafael Pastor, Justino Cantero y Miguel de Lope.

2 Fagotes: Francisco Bordas y Onofre Genesta.

4 Oboes/Flautas: Manuel Cavaza, Francisco Mestres, Juan López y Luis Misón.

2 Trompas: José Princraut, Antonio Scheffler.

2 Clarines: Felipe Crespo y Antonio Sarrier.

El fallecimiento de Francisco Corselli en 1778 provocó la llegada de un nuevo maestro de capilla, plaza que fue ocupada por Antonio Ugena, vicemaestro en aquel momento, que ostentó el cargo hasta su jubilación en el año 1805, estableciendo a José Teixidor.[156] Ugena, natural de Vélez (Málaga) nacido en la década de 1740, había perteneció durante su infancia al Real Colegio de Niños Cantores. Fue nombrado vicemaestro de la Real Capilla en 1776 porque Corselli comenzaba a sufrir los achaques por su avanzada edad. Todo su magisterio estuvo lleno de conflictos no solo por los problemas económicos de la corte y por tanto de la formación, si no por su incapacidad de controlar las diferentes secciones que estaban bajo su mandato y por sus dudosas actividades – llegó a ser acusado de robar dinero destinado al colegio de niños–. Todo ello, además de que no era un músico de tan alta calidad como sus predecesores en el cargo, provocó que la Real Capilla atravesara uno de sus peores momentos.

Hasta 6 fueron los violonchelistas que trabajaron en la formación a lo largo de estos años. Todas las sustituciones que se produjeron fueron por el fallecimiento de alguno de los que poseía una plaza en la formación. Tal y como hemos indicado anteriormente, Domenico Porretti compartía sección con Antonio Villazón y Juan Orri. Villazón, de Villanueva de la Cañada, fue formado en el Colegio de Niños Cantores entre 1735 y 1746. En ese mismo año se le concedió la plaza que dejaba vacante José de Literes. Había estudiado con Porreti, lo cual facilitó su acceso a la capilla, en la que

[156] MARTÍN MORENO, Antonio: *Op. Cit.* Pág. 58

ocupó la plaza de segundo violonchelo. Falleció en el año 1780 y su plaza la ocupó Ramón Rodriguez Monroy.[157] Monroy, nacido en Gata, Cáceres, se mantuvo al servicio de la Real Capilla llegando a ascender hasta el puesto de primer violonchelo en 1787. En ocasiones participó en la cámara de Carlos IV como contrabajista, puesto que también ocupó en la orquesta de la duquesa de Osuna en la década de los ochenta.[158] Juan Orri, natural de Olot (Gerona), machó a Madrid en 1734 para ocupar la plaza de violonchelo en el monasterio de las Descalzas.[159] En 1748 obtuvo la plaza en la Real Capilla, perteneciendo a esta formación hasta el final de su vida. Cuando falleció en 1770, la tercera plaza fue concedida por oposición a José de Zayas y en 1784, al fallecer Porretti, quien ocupó la tercera plaza fue Joaquin Samaranch, de quien ya hemos hablado más ampliamente en este capítulo.[160]

Se conservan las actas del proceso por el cual se informó de la muerte de Villazón en 1780 y de la plaza vacante resultante en el Archivo General de Palacio que pasamos a transcribir a continuación: de Joseph Dominguez a Francisco Bahamonde informando del fallecimiento de Villazón, abriendo la posibilidad de un proceso de ascenso y deoposición a la plaza vacante. Veamos los documentos y los concursos:[161]

"Mui s.or mio y mi dueño:
He recibido firmadas las nóminas de la R.l Capilla correspondientes al mes de Enero próximo y quedo enterado de que se pasará la orden para q.e se depositen los 547 r.s y 14 mvs. de las faltas de todo el año próximo pasado.
Hoy ha muerto D.n Antonio Villazón, músico de instrumento segundo violón de la R.l Capilla, que gozaba 10.__ r.s de sueldo anual, lo q.e aviso a vm. Para su inteligencia.

[157] ORTEGA, Judith: *Op. Cit.* Apéndice I. Biografías. Pág. 115

[158] *Ibidem.* Págs. 93 – 94

[159] *Ibidem.* Págs. 77 – 78

[160] Vid. En esta tesis en el apartado "El monasterio de Montserrat". Págs. 96 – 98

[161] Madrid, Archivo General de Palacio, Real Capilla, caja 138.

Ntro S.or g.e a vm. M.s a.s
Madrid 8 de Febrero de 1780,
Hm.d de V. M..
Su mas at.to seg.ro serv.or.
Joseph Domínguez."

Solicitud de ascenso a la la plaza vacante de segundo violonchelo por Joseph Zayas, miembro de la Real Capilla desde 1770:

"Señor D.n Joseph de Zayas, puesto a los R.s pies de V. M. con el debido respeto dice:
Que p.r fallecimiento de D.n Antonio Villazón ha quedado vacante en vuestra Rl. Capilla la Plaza de segundo violón, y hallándose el suplicante sirviendo la tercera plaza de la misma cuerda en esta at.on.
Sup.ca a V. M se digne conferirle el ascenso a esta vacante; cuya gra. espera recibir de la innata piedad de V. M.
Madrid, 9 de febrero de 1780.
Joseph de Zayas."

Solicitud de la plaza vacante de tercer violonchelo por Ramón Rodríguez Monroy:

"Dn. Ramón Rodríguez Monroy, primer violón de Ntra. Señora de la Soledad A S. R. P de V. A. dize:
Estan vacantes en la Real Capilla una plaza de fabout y otra de violón, en cuya atención a V.A.:
Supp.ca tenga la bondad de dignarse para un oficio, p.a que sele confiera la de violón o en el interin se verifique plaza de contrabajo o la de fabout se la permute a este, mediante su mayor utilidad.
Gracia que espera la R.l benignidad de V. A.

El Pardo 9 de Febrero de 1780"

Informe del Patriarca de las Indias con la resolución definitiva del reparto de plazas:

"Por muerte de D.n Ant.o Villazón ha vacado en la R.l Capilla de V.M. la segunda plaza de violón, q.e ocupaba y siendo conforme a las R.s intenciones de V.M. de que haya opción en estas Plaz.s en su observancia, propongo a V.M. para ella a D.n Josef de Zayas, que goza la Plaza tercera de la misma clase, y la ha servido y sirve con exactitud, y fideli.a

Y conformándose V.M con este ascenso, propongo para la tercera q.e resulta.se y está dotada con 80__ r.s a D.n Ramón Rodriguez Monroy de cuya habilidad y mérito que ha sido probado diligentemente han dado la mejor censura los Juezes y examinadores, no desmereciendo por otra parte su buen proceder, edad y salud.
V.M resuelva lo q.e se mas de su R.l agrado.
El Pardo. 1 de marzo de 1780."

Respuesta definitiva del monarca el 1 de marzo de 1780:

"Conformándome con lo q.e exponeis nombro p.a esta plaza a d.n Josef de Zayas, y p.a la tercera de esta clase que resulta vac.te a d.n Ramón Rodrig.z Monroy, y prevengo se observe en lo sucesivo lo que tengo mandado en quanto al concurso y oposición que de preceder a las propuestas desempant.s plazas que por resulta defunción o en otro qualquier modo vacaren."

La Real Cámara

En las estancias reales, la cámara era el lugar privado al que muy pocos tenían acceso. Quizás la gente más allegada al Rey; su familia y los ayudas de cámara, así como los criados más próximos y leales entre los cuales debía haber un selecto grupo de músicos que satisficieran las necesidades del monarca. Además, estos criados

seguirían al rey y a su familia a los diferentes Sitios Reales en los que habitaban a lo largo del año. [162]

El organigrama de esta formación de siervos reales estaba encabezado por el camarero mayor, también conocido como sumiller de corps, cargo que ostentaba algún miembro de la alta nobleza, y que a su vez tenían a su cargo los gentiles hombres y los ayudas de cámara. En el siguiente grado en el escalafón se encontraban los médicos y las personas encargadas del vestuario y aspecto físico, así como algunos cargos administrativos.

Las bases que sustentaban la Real Cámara se dictaron en 1749 bajo la supervisión del marqués de la Ensenada, tal y como ocurriera con la Real Capilla. Dicha normativa fue reformada en 1761 durante el reinado de Carlos III al quedar viudo. Entre los nuevos criados agregó algunos músicos como un maestro de baile y un violinista de danza, aunque normalmente se contaba con más músicos para completar de mejor manera las veladas con baile. Normalmente estos músicos pertenecían a la Real Capilla y, una de las grandes ventajas de la cámara es que la música no debía sujetarse a ninguna actividad más que la del placer de ser escuchada, por los que los compositores y los músicos gozaban de una libertad mucho mayor.

. Durante los reinados de Felipe V y Fernando VI hubo una selecta formación de músicos que participaban en las veladas como músicos de cámara, tales como Francisco Corselli, Nicolás Conforto, Pablo Facco, Gabriel Terri o Domenico Porreti. Carlos III no tenía especial interés en la música por lo que suprimió lo establecido por sus predecesores, tal y como hizo con la ópera de la Corte. Sin embargo, el caso de Carlos IV es totalmente diferente. Ya siendo Príncipe de Asturias con 17 años y al contraer matrimonio con Maria Luisa de Parma formó su propia corte musical encabezada por el que había sido su maestro de violín desde 1761 a la cabeza, Felipe Sabatini. Sabatini era violinista de la Real Capilla desde 1747 y probablemente el hecho de que su figura fuera tan cercana a la del príncipe fue fundamental para inculcar el gusto por la música instrumental del monarca, ya que organizaba la

[162] ORTEGA, Judith: *Op. Cit.* Págs. 121 – 183

actividad musical de su cuarto, tarea que desempeñó hasta su fallecimiento en noviembre de 1770. Durante estos años, el príncipe llegó a tener unos 10 músicos asiduamente en su cámara, con los que además tocaba él mismo el violín. El que fuera su sustituto también cambió el devenir de la música en la corte, pues se trataba de Gaetano Brunetti que llegaría a ser el director de la Real Cámara y que surtiría de diversas obras al futuro rey, entre las que se encuentra su opus 1 en los *Quintetos para dos violines, viola y dos violonchelos* que cuentan con una mención aparte en este estudio.[163]

Durante lo que podría considerarse la época dorada de la música de cámara en la corte española, los violonchelistas que pasaban por la cámara del príncipe, fue coronado rey en 1788 fueron aquellos que ocupaban las primeras plazas de la Real Capilla: Domenico Porreti, Ramón Rodriguez Monroy (aunque normalmente realizando el papel de contrabajo), José de Zayas y Francisco Brunetti, (que, como vimos en su biografía, llegó a ser director de la Real Cámara al fallecer su padre en 1803) son quienes más se prodigaron como violonchelistas, aunque otros como Antono Villazón asistieron en alguna ocasión.

Algunos otros miembros de la corte, a parte del monarca, tenían sus músicos de cámara, como fue el caso de Isabel de Farnesio, quien retirada en La Granja de San Ildefonso formó su propia cámara con Corradini a la cabeza desde 1747, Christiano Reynaldi a partir de 1750 o Francisco Landini desde 1760. Pero quizás el caso más conocido es el del hermano de Carlos III, el infante don Luis de Borbón.[164]

El caso de Christiano Reynaldi es parecido al de Giacomo Facco. Un multi-instrumentista especializado en el violonchelo, pero que en la corte de Madrid fue empleado más asiduamente como violinista porque no se necesitaban más

[163] Vid. En esta tesis "El violonchelo en la música de cámara española del siglo XVIII." Págs. 201 - 204

[164] Vid. En esta tesis el capítulo "El violonchelo en España: llegada del instrumento y primeros intérpretes." Págs 71 – 82.

violonchelistas. Nacido en Cracovia en 1719. Diferentes referencias biográficas aseguran que fue alumno de Giuseppe Tartini.[165]

Fue contratado tal y como hemos visto anteriormente por Isabel de Farnesio en 1750, y permaneció como músico de aquella cámara hasta su fallecimiento en 1767. Realizó funciones de violonchelista y de violinista, participando en diversas jornadas en los Sitios Reales.

En el archivo de la Parroquia de San Sebastián de Madrid se conserva una referencia a su defunción: [166]

"Renaldi, Cristiano Federico (Músico)

De 48 años, casado con Dª María Magdalena Guadalande murió el 6 de marzo de 1767 en la calle del Sordo; era natural de Cracovia (Polonia). Hizo declaración de pobre, y nombró por herederos a sus dos hijos llamados D. Antonio y D. Francisco Antonio, enterrándose en esta iglesia (30 Dif., fol. 260 vto)…"

De Christiano Reynaldi solo se conservan seis sonatas para violín y bajo continuo publicadas en Madrid en el año 1761.

El Real Monasterio de la Encarnación.

Inaugurado el 29 de julio de 1616, fue mandado construir por Felipe III en un momento clave para la historia de Madrid. Poco a poco se estaba convirtiendo en uno de los puntos clave del país y se iba a convertir en uno de los centros religiosos más importantes de Castilla. La ciudad se fue llenando de conventos, iglesias y monasterios.

[165] TEIXIDOR y BARCELÓ, Josep de: *Historia de la música española*, editado por Begoña Lolo, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996. Pág. 113

[166] FERNÁNDEZ, Matías: *Op. Cit.*

Además, se había trasladado allí la corte de Felipe II poco más de 50 años atrás, el 12 de febrero de 1561, por lo que la explosión demográfica y el crecimiento de la región estaba siendo muy rápido y elevado.

La organización de la vida en el monasterio fue configurada por las monjas y los capellanes, tratándose de una orden contemplativa, con funciones basadas en la oración en favor de la familia real, promotora del monasterio. La estructura del funcionamiento interno situaba a la priora al frente de las monjas y de los doce *capellanes* y ministros a los que ella misma seleccionaba que también tenían por encima a un capellán mayor y a un maestro de capilla que debía haber sido ordenado sacerdote previamente.

De los doce capellanes ocho debían ser cantores; *"…personas de buena vida y fama, buenos eclesiásticos y limpios cristianos, los ocho de los cuales han de ser por lo menos músicos, bien diestros y de buenas voces…".* Los otros cuatro capellanes eran los llamados *de altar* y debían estar educados en leyes y teología. [167]

La música era necesaria en las liturgias de las monjas y así estaba decretado por los reyes en el acta fundacional de Felipe III que posteriormente amplió Felipe IV: *"…se digan en dicho convento dos Aniversarios cantados, en lugar de la misa coneventual, el primero por nuestra alma, cuando Dios nuestro Señor fuere servido de llevarnos de esta vida, el segundo por la Reina Doña Margarita…".*

La capilla de música estaba regentada por el Maestro de Capilla que era el encargado de la enseñanza musical entre los niños. En origen, el acta fundacional cifra la cantidad de músicos intérpretes en cinco: un organista que además debía ser presbítero, una corneta, un bajón y dos ministriles. El acceso a estas plazas se realizaba por oposición y la supervisión de dichas pruebas corría a cargo de la priora y el capellán mayor. La presencia de músicos en la capilla se producía en los oficios de las

[167] Citamos literalmente el Acta fundacional que se encuentra en el Archivo General de Palacio, Sección Patronatos. Caja 13046/2. Es recogido en la introducción de los fundamentos históricos y culturales.Vid. CAPDEPÓN, Paulino: *La música en el Real Monasterio de la Encarnación en el siglo XVIII* por Paulino Capdepón y publicado por Patrimonio Nacional Español. Madrid, Editorial Alpuerto, 1997.

principales celebraciones litúrgicas a lo largo de todo el año aunque también se celebraban allí algunas festividades de la familia real.

A lo largo del siglo XVIII hubo diez maestros de capilla a cargo de la agrupación del monasterio, aunque la formación fue cambiando en forma y en número de músicos a medida que la música fue evolucionando y se requerían otros instrumentos. El primero de ellos fue Matías Juan de Veana, probablemente de Játiva aunque se desconoce su procedencia con exactitud, [168] quien ocupó el cargo durante doce años y que ya anteriormente había sido maestro de capilla en la catedral de Palencia desde 1680 y de Salamanca desde 1692. El día 16 de octubre de 1693 la priora de la Encarnación realizó el nuevo nombramiento en el monasterio, en donde permaneció hasta 1705, año en el que falleció el 1 de abril.

El sucesor de Veana en el cargo fue Francisco Hernández Plá, músico valenciano cuya fecha de nacimiento es desconocida y que ocupó dicha posición hasta el año de su fallecimiento en 1722. Fue maestro de capilla de la catedral de Sigüenza hasta su nombramiento en el monasterio de la Encarnación en octubre de 1708. Aunque ganó la plaza para el mismo puesto en Toledo en 1710, prefirió quedarse en Madrid por tratarse de un trabajo más sencillo con menos obligaciones.

El siguiente maestro de capilla fue el conquense Diego de las Muelas, nacido en 1698 y que en 1707 entró como niño cantor en la catedral de Sigüenza donde probablemente coincidió con Hernandez Plá durante algunos meses. Con 20 años ya era maestro de capilla en Astorga y con 21 fue elegido para el mismo cargo en la catedral de Santiago de Compostela. Sin embargo, solo ostentó dicho puesto hasta 1723, año en el que el 5 de abril fue nombrado para el magisterio de la capilla del monasterio de la Encarnación. Su fama debía ser muy elevada pues Francesco Corselli pidió que se compraran algunas de sus obras tras el famoso incendio de 1734 para el archivo de la Real Capilla. De las Muelas falleció el 5 de enero de 1743, y prueba de su enorme valía como compositor es que algunas de sus obras siguieron interpretándose

[168] Capdepón recoge la información de Martín Moreno, que sitúa el nacimiento de Veana en torno a 1656 en Játiva. Vid.MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española. Siglo XVIII.* Madrid, Alianza Editorial. 2006.

hasta finales del siglo XVIII en el propio monasterio, además de que al menos dos de sus composiciones se conservan en archivos de México y Guatemala.[169]

La línea sucesoria de maestros de capilla continúa con Pedro de Rodrigo, de quien desconocemos su procedencia. Accedió al cargo en la catedral de Oviedo en 1722[170] aunque duró allí poco más de un año al sustituir a de las Muelas en Santiago de Compostela, donde ostentó la plaza hasta ser nombrado en 1744 en la Encarnación. Pedro Rodrigo falleció en el año 1750 dejando paso al siguiente maestro, Juan Bautista Bruguera y Morreras, de quien tampoco tenemos documentación sobre sus orígenes, pero debió ocupar el cargo entre 1750 y 1757 machándose después a Figueras con idéntica función. Destacó por su oposición a las novedades teóricas propuestas por el Padre Antonio Soler en su *Llave de la modulación* apoyando el manuscrito anónimo *Laberinto de laberintos* que circulaba entre los músicos y cuyas teorías fueron juzgadas por Soler. Con este cometido llegó a publicar su *Carta apologética…* en Barcelona en 1766 en que defiende de manera furibunda el *Laberinto* frente a la *Llave*.[171] Tal y como sospecha Capdepón en su estudio sobre el monasterio de la Encarnación, el dolor expresado en esta carta parece confirmar que quien escribió el Laberinto de laberintos debió ser el propio Juan Bautista Bruguera.

Tampoco conocemos el origen de José Mir y Llusá. La primera información que existe es su contratación como maestro en la catedral de Segovia entre 1731 y 1744 y su posterior nombramiento en el mismo cargo en la catedral de Valladolid entre 1744

---

[169] STEVENSON, Robert: "Muelas, Diego de las." *Grove Music Online* de la *Oxford Music* de la editorial Macmillan. Consultado el 2016.
http://www.oxfordmusiconline.com/

[170] CASARES, Emilio: *La música en la catedral de Oviedo.* Universidad de Oviedo, 1980.

[171] BRUGUERA Y MORRERAS, Juan Bautista: *Carta apologética que en defensa del Labyrinto de labyrintos, compuesto de un autor cuyo nombre saldrá presto al público, escribió Don Juan Bautista Bruguera , Morreras Presbítero, Maestro de Capilla de la Iglesia de Figueras en Cathaluña, contra La Llave de la Modulación i se dirige a su autor el M. R. P. Fr. Antonio Soler Monge Geronymiano, Organista, i Maestro de Capilla en el Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial.* Biblioteca Nacional de España, M/1902(4).

y 1751. Aunque durante este periodo opositó al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, no obtuvo la plaza. Sabemos que tuvo alguna relación con la Encarnación a partir de ese año ya que ingresó en la Congregación de la Soledad, tal y como habían hecho todos los predecesores en el cargo. Permaneció allí hasta su fallecimiento el 27 de diciembre de 1764. Como curiosidad podemos añadir que también se opuso a la *Llave de la modulación* de Soler de la misma manera que los más eminentes músicos del Madrid de aquel momento, como el ya mencionado Francesco Corselli o José de Nebra, entre otros.

Antonio Rodriguez de Hita fue el siguiente en ocupar el cargo en el año 1765.[172] Natural de Valverde, Madrid, nace en el año 1724 y comienza a destacar a muy temprana edad, consiguiendo el puesto de segundo organista del Colegio de Alcalá en 1737. Desde 1744 ocupó el cargo de maestro de capilla de la catedral de Palencia hasta 1765, años durante los cuales tuvo una gran producción compositiva. Sin embargo, su intención de trasladarse a Madrid ya quedó patente al opositar al mismo cargo en las Descalzas en 1757 aunque no fue seleccionado para el puesto. Ocho años después obtuvo la maestría en el monasterio de la Encarnación hasta su fallecimiento en 1787. Sin embargo, aunque siempre estuvo ligado a la iglesia, no sólo escribió música sacra para los oficios y las festividades de las diferentes instituciones para las que trabajó; escribió también varias zarzuelas y algunas obras teóricas como *Diapasón instructivo, consonancias físicas y morales. Documentos a los Profesores de Música* de 1757 o *Noticia del gusto español en la música* de 1777. Además, Rodríguez de Hita es recordado por haber sido el maestro del prestigioso músico y poeta Tomás de Iriarte.

Quienes ocuparon el puesto en lo sucesivo apenas mantuvieron su posición dos años. El primero, Jaime Balius y Vila, nacido en Barcelona en torno a la mitad del siglo, había sido maestro de la Seo de Urgell hasta ocupar semejante cargo en la catedral de

[172] AGUIRRE, María Dolores: *El magisterio de Antonio Rodriguez de Hita en Palencia. Su pensamiento musical.* Diputación Provincial de Palencia Departamento de Cultura de la Excma, 1983.

BONASTRE, Francesc: "Estudio sobre la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodriguez de Hita" de la *Revista de Musicología* vol. II de 1979. Págs. 47 – 86.

Gerona en 1781 y posteriormente en la catedral de Córdoba en 1785. Sin embargo, por algunas complicaciones con los músicos de la capilla cordobesa, tuvo que abandonar la ciudad y marcharse a Madrid, en donde comenzó su actividad en el monasterio de la Encarnación, aunque dos años después regresó a la ciudad califal en que permaneció hasta el fin de sus días el 3 de noviembre de 1822. Tras él, llegó el turno de Sebastián Tomás, de quien apenas tenemos datos biográficos a parte de su paso por las catedrales de Teruel y Valladolid y su estancia en la Encarnación hasta 1792, año en el que falleció el 20 de noviembre.

Y para cerrar el siglo quien ocupó el puesto fue Franciso Antonio Gutierrez, natural de León, en donde nació en la década de los sesenta. Había sido anteriormente maestro de la catedral de Segovia desde 1783, hasta que diez años después solicitó ir a Madrid para opositar para el puesto en la Encarnación. Mantuvo el cargo hasta 1799, año en que fue elegido para el mismo cargo en la catedral de Toledo que ostentó hasta su muerte el 11 de noviembre de 1828.

El estudio de Paulino Capdepón incluye un apéndice final en que se recoge información del *Libro de la congregación de María Serenísima de la Soledad que se venera en la Boveda de la Iglesia del Real Convento de la Encarnación*. En dicho volumen se recogen algunos de los nombres de los músicos que pasaron por la capilla ya que muchos de ellos se incorporaban como feligreses de la Congregación de La Soledad. Gracias a estos datos y los archivos funerarios, Capdepón elabora un listado de músicos divididos entre sus funciones e instrumentos. A continuación ofrecemos el listado de los violonchelistas que aparecen en dicho informe:[173]

"Violones

[173] CAPDEPÓN, Paulino: *La música en el Real Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII)*, volumen 2 de la colección de Patrimonio Nacional Español. Madrid, Editorial Alpuerto, 1997. Pág. 74

Juan de la Barrera: ingresó en la Congregación de la Soledad el de julio de 1677.
Roque Coix: ingresó en la Congregación de la Soledad el 1 de enero de 1684 y falleció el 30 de junio de1713.
Francisco Pardo: ingresó en la Congregación de la Soledad el 18 de julio de 1713 y falleció el 5 de septiembre de 1758.
Pablo Vidal: ingresó en la Congregación de la Soledad el 1 de abril de 1757 y falleció el 18 de diciembre de 1807."

De los tres primeros violonchelistas que pasaron por el monasterio de la Encarnación no tenemos más datos. Pero Pablo Vidal merece un capítulo aparte por muchos motivos, pero el más importante es su composición del *Arte y Escuela del violoncello*, ya mencionado como el primer método escrito en España para el aprendizaje del instrumento.

Pablo Vidal

Es imposible situar el lugar y fecha de nacimiento de Pablo Vidal; no contamos con la información necesaria para ello, ni actas bautismales, ni testamentos, ni por ahora ha aparecido algún documento esclarecedor al respecto, aunque si tenemos algunas pistas de su posible procedencia.[174] El primer dato que tenemos acerca del violonchelista se encuentra en el archivo del hospital de la Santa Cruz de Barcelona, y atestigua que perteneció a la compañía de ópera Nicola Setaro que se encargaba de la representación de ópera italiana (que ya estuvo de moda entre 1708 y 1714 durante los años del archiduque Carlos en Barcelona) en el Teatro de la Santa Creu entre 1750 y 1753

[174] ORTEGA, Judith: "Pablo Vidal", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores. 2002.

Tal y como nos cuenta Juan Pablo Fernández González en su tesis, [175] el 1 de abril de 1753 tras la finalización de la temporada de ópera, fue contratado en la Casa de Osuna como violón. Otra de las pistas que nos hacen creer que su procedencia es catalana es que precisamente otros tres músicos fueron contratados ese mismo día: dos compañeros, al menos en la última temporada de la ópera de Barcelona (Salvador Rexach, violinista barcelonés, y Francisco Torner, contrabajista de Vilafranca del Penedés) y el fagotista Juan de Miserachs, del que también desconocemos la procedencia.

Pablo Vidal permaneció como músico de la Casa de Osuna hasta el fin de sus días. Desde un principio se le adjudicó un salario de 9 reales al día aunque en la documentadísima biografía de la tesis de Fernández González encontramos datos como que la tesorería de la Casa de Benavente pagó al músico el valor del precio del traje que tuvo hacer para participar en algunos de los festejos nobiliarios que organizaban. El siguiente dato cronológico que encontramos está documentado en los legajos de las actas de las oposiciones de la Real Capilla de Madrid, a la que opositó en agosto de 1770 por la plaza vacante que había quedado por la muerte de Juan Orri.[176] Finalmente se le otorgó el puesto a José de Zayas. Sin embargo, pudo compaginar su labor en la casa de Osuna con su actividad como violonchelo en la capilla del Real Monasterio de la Encarnación donde, según Ortega, trabajó desde 1775.

En 1781 es contratado como músico de la orquesta de la Condesa-Duquesa de Benavente donde trabajó hasta que dicha formación dejó de existir en el año 1792. Por segunda vez intentó obtener una plaza en la Real Capilla el 21 de agosto de 1783. En esta ocasión, iba recomendado al Patriarca de las Indias gracias a una carta de la duquesa de Osuna, pero tampoco tuvo suerte en ese segundo intento. Dos años antes

[175] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo: *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733 – 1844).Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española.* Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Granada en la Facultad de Filosofía y Letras, en Diciembre de 2005.

[176] Madrid, Archivo General de Palacio. Caja 138.

de fallecer se jubiló, pero por haber pertenecido al servicio de la Casa de Osuna tantos años, se le adjudicó una pensión manteniendo su sueldo de 9 reales.

Con respecto a sus obras, disponemos de poca música compuesta por él y poca información. Sólo disponemos de algunos ejemplares y algunas noticias aparecidas en la prensa de la época. En la *Gazeta de Madrid* hay dos anuncios publicados a finales de siglo: el primero del 10 de junio de 1796 en que se anuncia la publicación de un concierto de violonchelo y el 15 de agosto de 1797 en que se anuncia su nueva obra *Arte y rudimentos y escala armónica para aprender a tocar el violoncello con perfección y facilidad según el estilo moderno.* Ninguna de estas obras se ha conservado, aunque según José Carlos Gosálvez, hay un ejemplar de un concierto anónimo para violoncello en el archivo musical de la catedral de Valladolid, contemporáneo a aquella época y que hipotéticamente se correspondería con la música de Pablo Vidal.[177] Por otro lado, en el mismo archivo de la catedral se encuentra otra obra titulada *Arpegio armónico de violonchelo y bajo, de buen gusto y arte, según el moderno estilo para perfeccionarse en dicho instrumento.* Se trata de una obra de evidente carácter pedagógico en la línea de las obras que compuso.

En el *Diario Noticioso* anunció otras dos obras en 1805 y 1806, *Tema nuevo y seis variaciones* para guitarra y *Fandango.* Además, en el inventario musical de los duques de Osuna hay una referencia a algunas *Arias italianas* con acompañamiento de guitarra. Sin embargo, en uno de los anuncios de la *Gazeta de Madrid*, informa de la existencia de otras obras para violonchelo: *"Se hallarán así mismo conciertos, trios, sonatas y duetos para dicho instrumento, todo con equidad"*. Dónde se encuentran éstas obras o, si alguna de ellas sobrevive, es un dato desconocido.

Pero la obra más importante por la que Pablo Vidal debería ser recordado es su *Arte y Escuela del violoncello.*[178] Se conservan dos ejemplares de diferentes copistas en

[177] GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: "Introducción al violonchelo solista en España (siglo XVIII – principios del XIX)". *Revista de musicología* XX, 1. 1997. Pags. 439-446.

[178] Vid. En esta tesis "Los métodos para violonchelo españoles." Págs 225 - 247

la Biblioteca Nacional de España[179] que son el objeto de estudio que origina la edición crítica publicada en 2015. [180] Ambos ejemplares presentan ciertas diferencias, donde la más notable es la inclusión en el MS. 553 de una obra aparte llamada *Pieza separada para los alumnos más aventajados de la escuela.*

El Monasterio de las Descalzas Reales.

De la misma manera que el monasterio de la Encarnación, el monasterio de las Descalzas Reales se fundó con el objetivo de responder a las necesidades eclesiásticas del traslado de la capital a Madrid, con el mecenazgo de los reyes que a cambio verían su alma purificada a través de las oraciones de las congregaciones que fueran a habitar las estancias de acuerdo con las actas fundacionales. Fundó y reguló la institución Juana de Austria el 24 de marzo de 1601, aunque empezó a construirse a mediados del siglo XVI.

La estructura interna y el funcionamiento iba a estar a cargo de la orden de Santa Clara. Tenía una forma de proceder similar a la de la Encarnación: 33 monjas iban a ser quienes habitaran en el monasterio, bajo la supervisión de la abadesa y el capellán mayor, que a su vez se encargaría del buen funcionamiento del resto de capellanes que conformarían, entre otras, la capilla de música. En las actas fundacionales se establece además que una de las labores de las monjas debe ser la de priorizar las fiestas de la liturgia entre las que destacan aquellas con *"solemnidad y música los capellanes y cantores".* [181]

---

[179] BNE MS. 5307/70 y BNE MS.553.

[180] TURINA, Guillermo: *Violoncello methods in 18th-Century Spain. Volume 1. Arte y escuela del violoncello. Pablo Vidal.* Summer Hill Frome, Somerset, Septenary Editions, 2015.

[181] CAPDEPON, Paulino: *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII).* Madrid, Patrimonio Nacional Español. Editorial Alpuerto S.A. 1999.

Los capellanes músicos debían ser nueve, ocho repartidos de dos en dos por su tesitura como cantores y un maestro de capilla, aunque se dispone que haya otros dos que puedan asistir y ampliar algunas festividades. Por otro lado, es relevante que en la plantilla de las Descalzas Reales siempre debía haber un organista con un salario aparte de los capellanes.

La capilla de música, debía tener un director en la figura del maestro de capilla, cuyas funciones aparecen descritas en el capítulo XII del acta fundacional de la siguiente manera:

"Y así mismo gobierne y rija el coro, llevando el compáss y haciendo el oficio que suelen hacer los demás Maestros de Capilla, para lo cual se procure persona de habilidad, y si fuere posible, que tenga buena voz."

La formación se completaba con instrumentistas asalariados. En los primeros años del siglo se trataba de un bajonista que junto al organista acompañaba a los capellanes cantores. En caso de que las exigencias de la festividad y su música requiriesen de la participación de más músicos, se contrataban esporádicamente a otros y *"entre los ministriles que asimismo fueren llamados y vinieren a celebrar las fiestas, se reparten seis ducados y que entre los monasterios se proveyeren de predicadores se repartan en cada un año sesenta ducados, aplicándolos conforme al tiempo y predicadores que cada uno de ellos hubiere proveído el Capellán Mayor".*

El cargo de maestro de capilla del monasterio de las Descalzas reales fue ostentado por siete personas a lo largo del siglo XVIII. El primero de ellos fue Juan Bonet de Paredes, cuya fecha de nacimiento nos es desconocida, pero del que al menos conocemos su trayectoria, que se inició como maestro en la localidad soriana de Berlanga de Duero en 1678 y que más tarde pasó por la catedral de Ávila en 1682 y por la de Segovia en torno a 1685. Su llegada en Madrid debió producirse en 1687 ya que fue nombrado maestro de capilla de la Encarnación en ese mismo año, y 4 años después maestro de las Descalzas. Sin embargo, sus días finalizaron como maestro en Toledo desde 1706 hasta su fallecimiento en 1710. Bonet de Paredes fue uno de los primeros que participaron en las polémicas españolas entre algunos músicos con

respecto a algunos conflictos de teoría y práctica musical a principios del siglo XVIII, en su caso contra Sebastian Durón, maestro de la Real Capilla, en el año 1694, al glosar una nota dentro de una ligadura.

El siguiente fue Miguel de Ambiela. Nacido en La Puebla de Albortón, Zaragoza, en el año 1666, fue maestro de capilla de la colegial de Daroca en 1675 y en 1676 en Lérida. Cinco años después es nombrado maestro en Jaca y a partir del 1700 lo fue en el Pilar de Zaragoza, en donde permaneció hasta 1707 en que fue elegido para el magisterio de las Descalzas reales de Madrid. En el cargo que aquí nos ocupa permaneció durante los próximos tres años, hasta que en 1710 le ofrecieron el trabajo en la catedral de Toledo, en donde permaneció hasta su muerte en el año 1733. Ambiela también participó en una de las polémicas más conflictivas de la teoría musical española del XVIII, la de la Misa *Scala Aretina* de Francesc Valls. [182]

Del siguiente maestro apenas tenemos información biográfica. Se trata de José de San Juan. El primer dato que ha llegado hasta nuestros días es que permaneció durante tres años en el magisterio de la catedral de Sigüenza desde 1708, desde donde marchó a las Descalzas Reales ocupando esta posición hasta su muerte, hacia el año 1747. La música de San Juan tuvo muchísimo éxito entre sus contemporáneos.[183]

Un italiano[184] fue el siguiente maestro de capilla, Francesco Corradini, de quien sabemos que fue un importante compositor de música escénica, tanto en Nápoles,

---

[182] AMBIELA, Miguel de: *Disceptación Música y Discurso Problemático en que se convierte la entrada de el segundo tiple en el Miserere Nobis de la Missa que don Francisco Valls, presbítero y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catredral de Barcelona compuso con el título de "Scala Aretina" por Don Miguel de Ambiela, racionero y maestro de capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de Toledo,* Biblioteca Nacional de España, 2/60621(7)

[183] Tomás de Iriarte en su famoso poema *La música* enumera a algunos de los compositores españoles que escribieron *"obras inmortales"* y lo sitúa en el mismo verso que algunos de los más reputados:
"…de Guerrero, Victoria, Ruiz y Morales,/De Literes, San Juan, Durón y Nebra."

[184] Hay discrepancias en su lugar de procedencia. Casi todas las biografías sitúan su ciudad natal en Nápoles, pero otras aseguran que era natural de Venecia.

ciudad en la que probablemente comenzó sus andaduras como compositor, como en España, donde debutó en Valencia en 1728. Tras dos años se asentó en Madrid, donde obtuvo encargos de la Casa Real para escribir algunas óperas, zarzuelas y comedias musicales. En 1741 se le otorga el puesto de maestro en las Descalzas y es nombrado como uno de los directores musicales del Palacio del Buen Retiro, bajo el mandato de Farinelli. A partir de 1749 fue maestro de la infanta Maria Antonia de Borbón – hasta que se desposó con Victor Amadeo III de Saboya – y maestro de música de cámara de Isabel de Farnesio. Estos trabajos lo apartaron de la escena madrileña que prácticamente había dominado con su música. Corradini falleció en Madrid el 14 de octubre de 1769.

El sucesor de Corradini en las Descalzas fue José Picanyol,[185] el que fuera asistente de Francisco Valls en la Catedral de Barcelona en la década de los 30. Más tarde se trasladó para trabajar en la iglesia de las Carmelitas de Tarazona hasta su llegada a Madrid en 1747, en que en el día 17 de agosto ya era maestro del monasterio. Probablemente murió entre los años 1757 y 1758, pues es en ese mismo año fue contratado el siguiente maestro de capilla, Antonio Ripa. Natural de Tarazona. Se cree que su nacimiento se produjo en torno a 1720 y fue maestro de capilla de su ciudad con 17 años. En 1753 fue seleccionado como maestro de la catedral de Cuenca, en donde permaneció hasta que ostentó el cargo de las Descalzas entre 1758 y 1768, año en el que fue nombrado para el magisterio de la catedral de Sevilla tras el fallecimiento de Francisco Soler. Antonio Ripa mantuvo dicho puesto hasta que falleció en 1795, gozando de una gran estimación entre los músicos tal y como demuestra su nombramiento en el año 1787 como miembro de la Academia Filarmónica de Bolonia.

El último magisterio que vivió el siglo XVIII en el monasterio de la Descalzas Reales fue el de Manuel Mencía, siendo uno de los que más tiempo mantuvo su posición. Nacido en la década de los 30 en Verlanga, Sigüenza, fue elegido maestro de

[185] STEVENSON, Robert: "Picañol (Picanyol), José" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de la editorial Macmillan. *Grove Music Online de la Oxford Music* de la editorial Macmillan. Consultado el 2016.
http://www.oxfordmusiconline.com/

capilla de la catedral de León en 1755 aunque fue expulsado siete años más tarde por algunas faltas consideradas graves como no ordenarse sacerdote en el plazo pactado de dos años. [186] Así pues, marchó a Madrid donde fue contratado en las Descalzas en 1769 y en donde permaneció como maestro hasta su fallecimiento en el año 1805.

Con respecto a los músicos y violonchelistas que pasaban por la capilla del monasterio de las Descalzas Reales, es difícil saber con seguridad quienes fueron por tratarse de puestos normalmente asalariados sin oposición fija. Pero gracias a algunos documentos que se han conservado recogidos también por Capdepón en su estudio, sabemos la plantilla que fue utilizada en tres momentos concretos y que al menos arrojan cierta luz a nuestro estudio sobre el violonchelo en España en el siglo XVIII con nuevos nombres de instrumentistas.

Músicos Asalariados en la plantilla de 1709. Miguel de Ambiela, maestro de capilla.

Tiple: Cristobal Calafiel
Tenor: Bartolomé Hervás
Bajón principal: Francisco Vázquez
Segundo bajón: José Soriano
Corneta: Francisco Ocampo
Arpista: Antonio Cabezudo
Violón: Pedro de Liborna
Afinador de órganos: Echevarría

Músicos Asalariados en la plantilla de 1719. José de San Juan, maestro de capilla.

Bajones: Francisco Alonso y Manuel del Río
Arpista: Miguel López

[186] CAPDEPÓN, Paulino: *Op. Cit.* Págs. 54 – 57

Violón: Antonio Cabezudo
Afinador del órgano: Pedro Liborna Echevarría.[187]

Músicos Asalariados en la plantilla de 1780. Manuel Mencía.

En este caso solo existen los datos parciales y con respecto a la plaza de violón figura como *"No se cita el nombre"* aunque el hecho de que aquí aparezca certifica que dicho instrumento participaba en la música de aquel periodo en el monasterio de las Descalzas Reales.

Antonio Cabezudo

De Antonio Cabezudo han llegado a nuestros días pocos datos biográficos. El primer documento en que hemos encontrado alguna referencia sobre él se encuentra entre los denominados Papeles Barbieri de la Biblioteca Nacional:[188]

"Solicitud de D. Antonio Cabezudo a la Reina en 23 de septiembre de 1698, en que dice que de algunos años a esta parte "ha asistido a todas las fiestas de música consagradas a S.M. así en el palacio como en el Buen Retiro y otras partes con el exercicio de tocar el violón y violín de que se halla con la inteligencia que es notorio así en las músicas extrangeras como españolas" y que por tanto desea ocupar la plaza vaca de violón de la dancería por ausencia de Pablo Enriquez." [189]

[187] CAPDEPÓN, Paulino: *Op. Cit.* Pág. 115. En esta transcripción de Capdepón o en los originales, hay datos que podrían ser rectificados al entrar en contadicciones. Si comprobamos el arpista, violón y afinador del órgano entre 1709 y 1719 parece que hubiera habido algún tipo de confusión, pues los mismos nombres y algún apellido parecen haberse movido de sitio. Quien era constructor de órganos y por ende suponemos que se trataba del afinador incluido en estos documentos era Pedro Liborna Echevarría, que construyó entre otros uno de los órganos de la Catedral Primada de Toledo o de El Espinar, en Segovia.

[188] Op. Cit: Pag 106.

[189] BNE, *Papeles Barbieri. Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos.*

Podemos concluir tras la lectura de este memorial que Cabezudo asistía asiduamente a la *Dancería de la reina,* agrupación musical que acompañó a las diferentes esposas que tuvo Carlos II hasta su muerte para ofrecerles música para sus bailes y su distracción. Durante su matrimonio con Mariana de Neoburgo, este grupo de músicos estuvo activo entre 1689 y 1700 y, tal y como hemos visto en el documento recogido por Barbieri, Pablo Enriquez dejó su plaza en 1698 tras cuatro años al servicio, pero finalmente su vacante no fue concedida a Cabezudo y quien fue seleccionado fue Francisco Gutierrez.[190]

Otro documento recogido por Barbieri y citado en la introducción de esta investigación relata un pago por sus servicios probablemente en Toledo:

"D. Antonio Cabezudo, músico violón.

En 9 de febrero de 1700 se libraron a D. Antonio Cabezudo músico violón, vecino de Madrid treinta y siete mil y cuatrocientos mvs. por los mismos que por decreto de dicho eminentísimo señor cardenal Portocarrero Arzobispo de Toledo manda se le den de ayuda de costa por una vez y por haver venido a ser oydo en esta santa yglesia.

Vide libro de gastos del año 1700. Folio 132." [191]

Lamentablemente, el resto de la información que conocemos sobre este músico está incompleta o es errónea. Por lo que vemos en las plantillas del Monasterio de las Descalzas Reales, Cabezudo perteneció a la formación durante al menos diez años,

[190] SANHUESA FONSECA, María: "Carlos II y las "danzerías de la reyna": violones y danza en las postrimerías de la Casa de Austria." *Revista de Musicología*. Vol. 20, No. 1 Enero-Diciembre 1997. Págs. 261-274

[191] BNE, *Papeles Barbieri. Apuntes biográficos de diversas personas, cartas y otros documentos.* Mss/14024/10.

entre 1709 y 1719, en donde recibía como salario 75.000 maravedíes.[192] Hay una única obra conservada de la que además permanece extraviada la parte de bajo continuo: la cantada *"Que fiero rigor"* perteneciente a un libro de cantatas de diversos autores de la Biblioteca Nacional de España,[193] de la que además hay una copia en el archivo de la catedral de Jaca.[194]

Por último, encontramos un documento un tanto curioso en el cual se menciona a Cabezudo. Se trata de la documentación recogida por el monje Desiderio Arisi sobre diferentes artistas de Cremona entre los que se encontraba Antonio Stradivarius, el famoso lutier.[195] Además de datos biográficos, Arisi pudo consultar parte de la correspondencia del constructor de instrumentos e hizo un listado de sus encargos. Entre toda esta documentación, encontramos la siguiente referencia del 12 de mayo de 1701: [196]

"Nel 1701, 12 Maggio, Lettera da Madrid di Antonio Cavezudo nella quale esprime non aver ricevuto migliori stromenti d'Antonio benchè n'abbia avuto da molte parti, e di questi Stromenti ne hà ricevuto per servizio di tutta la Corte, e di molto

[192] SUBIRÁ, José: *Temas musicales madrileños.* Biblioteca de estudios madrileños, vol. XII. Instituto de estudios madrileños, C.S.I.C. Madrid, 1971.

[193] BNE, M/2618. *Cantadas a lo humano de el P. M. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Magestad en Sn. Martin de Madrid.* Págs. 24 – 28.

[194] MARÍN, Miguel Ángel: *Antología musical de la catedral en el siglo XVIII.* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses. 2002.

[195] ARISI, Desiderio: *Accademia de' pittori cremonesi con alcuni scultori ed architetti pur cremonesi.* Biblioteca Statale di Cremona, MS AA.2.21.

[196] Transcripción recogida en el artículo "The Spanish Puzzle. Antonio Stradivari's quartet of decorated instruments." de Nicholas Sackman, publicado en la página web www.themessiahviolin.uk en 2017. Pág. 7.

Duchi, Principi, e Grandi di Spagna. Questo Sogetto è Maestro della Capella del Rè Carlo II e del presente Duca d'Angio." [197]

Lo curioso del asunto es que Antonio Cabezudo nunca ocupó el puesto de maestro de capilla de Carlos II, ni siquiera llegó a pertenecer a su corte de músicos, aunque cómo hemos visto anteriormente sí que participó en ocasiones en las dancerías de la reina y quizás en aquellos encuentros pudo probar algún ejemplar de Stradivarius como el que poseía Antonio Literes, ya miembro de la Real Capilla desde 1693. Quién sabe si fue un error de entendimiento de Demetrio Arisi, o una carta de Cabezudo en la que realmente presumía de un cargo que no ostentaba. El único testimonio que sobrevive de dicha misiva es el que hemos transcrito y no existemás información al respecto.

Las casas de Osuna y Benavente

No fue efectiva la unión entre ambas casas nobiliarias hasta muy entrado el siglo, concretamente el 29 de diciembre de 1771 con el matrimonio entre María Josefa de la Soledad Pimentel, condesa y duquesa de Benavente, y Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Pacheco, duque de Osuna. El interés musical y cultural de estas casas exige un estudio más detenido[198]

La casa de Osuna se inició con la familia Téllez Girón en torno al siglo XI, pero su titulación de ducado no fue concedida por Felipe II hasta el año 1562 en que le fue otorgado Pedro Téllez Girón de la Cueva, V Conde de Ureña. Participando siempre en

[197] *"12 de mayo de 1701. Carta desde Madrid de Antonio Cavezudo, en la que declara que nunca ha recibido mejores instrumentos que aquellos de Antonio, bien que ha tenido instrumentos de todas partes, y que por estos instrumentos ha habido encargaos de toda la Corte, de muchos Duques, Príncipes y Grandes de España. Este sujeto es Maestro de Capilla del Rey Carlos II y del presente Duque de Anjou."*

[198] *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733 – 1844).Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Granada en la Facultad de Filosofía y Letras, en Diciembre de 2005.

las cuestiones militares y políticas de la monarquía, poco a poco tuvieron que desligarse de sus tierras, fundamentalmente en Andalucía, para acercarse a la residencia de la familia real, estableciéndose en Madrid durante la mayor parte de la genealogía hasta llegar al siglo XVIII. El VI Duque de Osuna fue Francisco Maria de Paula Téllez Girón, quien comenzó el siglo que aquí nos ocupa, siendo uno de los grandes apoyos de Felipe V entre la alta nobleza española al resolverse la Paz de Utrecht. Sin embargo, al fallecer en 1716 sin descendientes varones, el título pasó a manos de su hermano menor José María Joaquín, quien ostentó dicho rango hasta su muerte en 1733, siendo heredada por su hijo Pedro Zoilo que todavía se encontraba en plena infancia. La regencia del título fue ejercida por su madre Francisca Bibiana, hasta la mayoría de edad.

Por su parte, la casa de Benavente tuvo sus orígenes en el personaje portugués del siglo XIII Vasco Martins a quien llamaban *"Pimentel"* y que sirvió en las casas reales de Portugal y Castilla. En los últimos años del siglo XIV, Enrique III de Castilla concedió el título de condado de Benavente a los Pimentel, territorio que a través de los siglos fue creciendo a la par que la casa de Osuna, permaneciendo siempre muy ligados a la realeza y participando en sus actividades. Los Reyes Católicos ampliaron su titulación creando para el IV conde, Rodrigo Alonso Pimentel, el título de Conde Duque. Formaron parte de los Grandes de España y ocuparon puestos políticos de gran influencia. Nacido en 1706, el XIV Conde Duque de Benavente fue Francisco de Borja Alfonso Pimentel, que contrajo nupcias con María Faustina Tellez Girón en 1738, hija del VII duque de Osuna. De este matrimonio nació María Josefa, la única heredera de la casa de Benavente. A su vez, al casarse con el único heredero de la casa de Osuna, Pedro Alcántara, la unión de ambas casas se culminó definitivamente y supuso el inicio de uno de los palacios nobiliarios de Madrid con un mayor mecenazgo cultural, que iba a atraer a algunos de los mejores músicos de Europa y del país.

Su residencia se encontraba en las inmediaciones del Palacio Real y entre sus aposentos destacaban algunos de los salones por los que los mejores artistas del momento desfilaban en tertulias, bailes, fiestas y conciertos, además de ser parte de la

audiencia habitual de algunos de los teatros importantes de Madrid, e incluso llegaron a invertir en la producciónes de los Caños del Peral o los Reales Sitios.

La música siempre estuvo presente entre las actividades de ambas familias antes de unirse con el matrimonio de María Josefa y Pedro. El VI duque de Osuna, por poner un ejemplo de su gusto por la música, dio una pensión a Sebastián Durón hasta que falleció en 1716. Pero entre 1720 y 1733 se consolidó una capilla de músicos del más alto nivel al servicio de José Téllez Girón. Baltasar Caballero fue el primer protegido, tras haber trabajado en Zamora y Salamanca y haber estado trabajando como violón en la compañía teatral de Madrid de Juan Álvarez. A esta capilla pertenecía también Antonio Literes[199] que desempeñaba las funciones de violonchelista y copista. En 1722 se incorporó un joven de 20 años llamado José de Nebra, que en aquel momento ya era organista de las Descalzas Reales. La actividad musical y escénica de Madrid era frenética y muchos músicos iban de una formación a otra, siendo la Capilla Real una de las agrupaciones que nutría de un mayor número de músicos a esta formación, como es el caso de los violinistas Francisco Landini, Francesc Manalt o los violonchelistas José de Literes (entre 1732 y 1737), Juan Orri (entre 1747 y 1748) y Pablo Vidal (entre 1753 y 1808), aunque en ocasiones puntuales también se contrató a Cayetano Vidal, Francisco Rosquellas o Francisco Pareja, tratados anteriormente.

Además, algunos de los músicos que pasaron por los salones de la casa de Osuna eran también contratados como maestros de música de las mujeres de la familia. Tal es el caso de algunos compositores que hoy día resultan más desconocidos como entre 1743 y 1744 en que lo fue Giovanni Battitsa Mele, [200] músico napolitano

[199] Se puede leer en este mismo capítulo una biografía detallada de Antonio Literes en el apartado sobre la Real Capilla.

[200] DIETZ, Hanns-Bertold: "Mele (Melle), Giovanni Batista". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de la editorial Macmillan. *Grove Music Online de la Oxford Music* de la editorial Macmillan. Consultado el 2018.
http://www.oxfordmusiconline.com/

que triunfó en los teatros madrileños con su música escénica o José Antonio Moretti, que fue maestro entre 1749 y 1751. Otros más conocidos como Antonio Literes, José Lidón (que acabaría por ser director de la orquesta de la Condesa-Duquesa) o Blas de la Serna, también pasaron por este trabajo. Por otro lado, algunos instrumentistas como Manuel Carreras y Gaetano Brunetti impartieron la enseñanza del violín entre los miembros de la casa.

En la casa de Benavente aparece documentada la contratación de algunos violinistas a mediados del siglo como Manuel Palomino, Carlos Dimas o José de Herrando, también de la plantilla de la Capilla Real. Este último solicitó en una ocasión en 1755 la contratación de determinados músicos para una festividad, entre los que aparece notificado el pago de 150 reales de vellón a *"Rio, violón, un ensayo y dos días de Salve"*.

En 1781 la Condesa-Duquesa de Benavente decidió crear su propia orquesta con músicos asalariados y otros contratados para reforzarla en caso de necesidad. En una partida presupuestaria del 30 de abril de ese mismo año[201] encontramos la información de que la plantilla se configuró de la siguiente manera:

Maestros de Clave: *José Lidón* y *Blas de Laserna*.
Primeros violines: *Bonifacio Zlotek* y *Christoval Andreosi*.
Segundos violines: *Manuel Carril, Francisco Basset* y *Pascual Juan Carril*.
Viola: *Rafael García*.
Violón: *Pablo Vidal*,
Contrabajo: *Ramón Monroy*.
Oboes: *Gaspar Barly* y *Manuel Julián*.
Trompas: *Jerónimo German* y *Cayetano Canaut*.
Fagot: *Joaquín Garisuain*.

Esta formación fue cambiando en forma y número de músicos a lo largo de los años, pero quizás uno de los cambios más significativos fue la inclusión de Luigi

[201] Archivo Histórico Nacional. Nobleza, Osuna-Cartas, leg. 390 – 2.

Boccherini entre 1786 y 1787.[202] Lo cierto es que la orquesta tuvo diferentes directores desde su creación. Muy probablemente, primero llevó las riendas el violinista Bonifacio Zlotek desde la posición de concertino, al menos en la música instrumental, entre 1781 y 1786. Tras él, Boccherini tuvo relación contractual con la Condesa-Duquesa entre 1786 y 1787,[203]en el puesto de director. Sin embargo, al acabar dicho contrato había fallecido Zlotek, que fue sustituido en el cargo por Rafael García de Sena hasta que la orquesta se disolvió en 1792. A partir de este año la Condesa-Duquesa decidió prescindir de una formación estable y contratar músicos en los casos en que eran necesarios, es decir, festividades y funciones profanas. En algunos documentos se recoge la contratación de un cuarteto de cuerda en 1796 para la realización de unas academias y de hasta 16 músicos para organizar un baile.

Dos de los violonchelistas a los que contrataban en estas ocasiones eran Francisco Pareja y Francisco Rosquellas el hijo de Jaime Rosquellas, violinista de la Capilla Real (aunque alguna vez contaron con Manuel Martínez o José Alarcón). De Francisco Rosquellas, nacido en Barcelona en 1766 no disponemos de mucha información.[204] Sabemos que fue uno de los instrumentistas que trabajó en la Casa de Alba, donde coincidió con músicos como Gaetano Brunetti. Se conserva una nómina de 1793[205] en la que aparece su nombre junto al resto de músicos asalariados en ese momento:

---

[202] Existen discrepancias entre los diferentes biógrafos de Boccherini sobre el número de años que pasó como director de la orquesta. Según Jaime Tortella en su *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, ocupó dicho cargo entre 1786 y 1798. Sin embargo, según la tesis doctoral mencionada anteriormente de Juan Pablo Fernández González *El mecenazgo musical en las Casas de Ousna y Benavente (1733 – 1844)…* tan sólo ostentó el cargo entre 1786 y 1787.

[203] Archivo Histórico Nacional. Nobleza, Osuna-Cartas, leg 390 – 1. *"…pagarán en virtud de este y de recibo a D. Luis Boquerini, músico Director de mi orquesta 10.000 reales de vellón importe de los diez meses contados desde Marzo de 1786 en que le admití con el sueldo de mil reales en cada uno, hasta fin de Diciembre del mismo año; tomándose la razón en mi contaduría Madrid, 30 de abril de 1787. La Condesa-Duquesa".*

[204] ORTEGA, Judith: *Op. Cit.* Apéndice I. Biografías. Pág. 99

"…Cayetano Brunetti, otro de la casa de Alba 3000 rs anuales
Pedro Nadal, ídem 12 rs diarios
Francisco Rosquellas violón, de S. E. 10 rs diarios
Ramón Herrero templador de clave. 3 rs diarios."[206]

En 1813 fue contratado como violonchelista de la Real Capilla, llegando a ser primer violonchelo de la agrupación en 1832 y participando en ocasiones en la Real Cámara. Francisco Rosquellas falleció en Madrid el 9 de agosto de 1849.

Debía ser un buen virtuoso del instrumento ya que se conservan testimonios de que al menos en dos ocasiones interpretó un concierto de violón, en 1792 y en 1797 tal como atestigua el *Diario de Madrid* entre sus noticias sobre los conciertos el sábado 10 de marzo de 1792:

"Hoy sábado 10 del corriente, a las 7 y media de la noche, se executará el séptimo concierto en el Teatro de los Caños del Peral, dividido en dos partes, en la forma siguiente. Primera parte. Se dará principio con un Alegro de Sinfonia….Tocará un concierto de violón D. Francisco Rosquillas…."[207]

De Francisco Pareja, natural de Brihuega, Toledo, desconocemos su fecha de nacimiento. Sus primeras actuaciones se produjeron en el Teatro de los Caños del Peral[208], tal y como se recoge también en diversos ejemplares del *Diario de Madrid*

---

[205] EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *La Duquesa de Alba y Goya, estudio biográfico artístico.* Madrid, Aguilar. 1928.

[206] ORTEGA, Judith: *Op. Cit.* Pág. 230.

[207] *Diario de Madrid.* Tomo XXIII. Pág. 304.

[208] Los conciertos llevados a cabo en los diferentes teatros de Madrid merecería una mención aparte en este estudio, como es el caso del Teatro de los Caños del Peral o el Teatro Príncipe. Vid. GOSÁLVEZ, José Carlos: "El violonchelo en la España del siglo XVIII y principios del XIX: una historia en construcción."

entre 1788 y 1799, en que participó en varios conciertos de cámara y como solista, interpretando en varias ocasiones conciertos de violonchelo. Siempre estuvo vinculado al teatro, tanto en las funciones de ópera y baile como en los conciertos estrictamente instrumentales, al menos hasta el año 1805 en que fue nombrado supernumerario de la Real Capilla. Sin embargo, ese mismo año falleció Joaquín Samaranch, dejando libre una plaza que le fue concedida a Pareja como último violonchelo de la formación hasta que José Bonaparte tomó las riendas del país, lo que le hizo escalar posiciones para ser situado en la segunda plaza. Francisco Pareja falleció en Madrid el 6 de diciembre de 1831.

La llegada y la marcha de los franceses a la corte de Madrid a principios del XIX conllevaron muchos cambios en la estructura de la Capilla Real ya que algunos músicos, como es el caso de Francisco Brunetti, no quisieron servir al gobierno de Bonaparte. Estos hechos provocaron que las posiciones tanto de Rosquellas como de Pareja, que sí decidieron mantenerse en la Capilla Real ante cualquier situación, variaran durante aquellos años. A partir del año 1823, debido a que Brunetti fue apartado de la corte por un decreto de Fernando VII, Rosquellas y Pareja se quedaron como los dos únicos miembros violonchelistas.

Allí se recoge una misiva de Vicente Joaquín Osorio dirigida al Marqués de Astorga, en el que le solicitaba ayuda por *"haber perdido la plaza de Violón en la orquesta del Teatro de los Caños"*. En los conciertos que allí se celebraban, además de Pareja, Vidal y Rosquellas, también actuó Mariano Montero, del que el *Diario de Madrid* recoge el 30 de marzo de 1794 lo siguiente: *"músico forastero en esta corte, tocará un concierto de violón, deseoso de agradar a tan respetable público por ser la primera vez que tiene el honor de servirle*. La tesis doctoral *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767 – 1808)* de Josep Martínez Reinoso, dirigida por Miguel Ángel Marín y leída en la Universidad de la Rioja en 2017, recoge información a este respecto, como las plantillas de músicos utilizadas para los bailes de máscaras en Madrid entre 1767 y 1773, en las que figuran los violonchelistas Fernando Blumenstein, Alejo López, Francisco Sierra y Francisco Miranda.
Consultado online en 2019: https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/122696.pdf

Otros lugares de España

Lamentablemente la presencia de violonchelistas en el resto de España no nos ofrece tanta información como en Madrid y Barcelona. Pero algunos vestigios han sobrevivido hasta nuestros días aunque solo sea en ocasiones a través de pequeñas fuentes documentales recogidas en catálogos, inventarios y crónicas de la época. A continuación realizaremos un recorrido por las diferentes ciudades en las que hemos podido localizar estas pequeñas pinceladas sobre el violonchelo que esperemos arrojen la suficiente información para que el día de mañana se localicen nuevas fuentes de información para tener un mayor mapa geográfico de la situación del instrumento en nuestro país.

Ávila

En el cuarto volumen de la *Historia de la música española* de Antonio Martín Moreno,[209] encontramos referencias a dos violonchelistas que trabajaron durante la primera mita del siglo en la capilla musical de la catedrarl de Ávila. Se trata de Manuel Romero, que ocupaba el cargo en 1720 y de Antonio Peréz, en 1740.

Apenas hemos encontrado más información del paso de violonchelistas por Ávila. Tan solo una pequeña referencia en el catálogo publicado en Madrid en el año 1989 por la Sociedad Española de Musicología sobre los fondos del Monasterio de Santa Ana de Ávila.[210] En el apartado de instrumentos musicales aparece la siguiente documentación del libro de cuentas:

"1789-1792: 886rs., por la compra del violón, cuerdas y caja"[211]

[209] MARTÍN MORENO, Antonio: *Op. Cit.* Págs. 98 – 103

[210] DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (Siglos XVI-XVIII). Catálogo*. Madrid, Sociedad Española de Musicología. 1989. Págs. 21 – 23.

Tal y como nos cuenta Alfonso De Vicente en este catálogo, en el Monasterio de Santa Ana se utilizaba en el siglo XVII y a principios del siglo XVIII fundamentalmente el arpa como instrumento destinado a las funciones del bajo continuo. Pero también poseían un clavicordio del siglo XVI que seguramente utilizaban con el mismo objetivo. Sin embargo, sobre todo en las partituras de principios del siglo XIX, el arpa comienza a ser sustituida por una parte de violón con un pianoforte como instrumento armónico (adquirieron dos pianofortes durante la primera mitad del siglo XIX).[212] Desconocemos quién tocaba este violonchelo, probablemente alguna de las monjas. Pero el hecho de que fuera adquirido, siendo este además el instrumento más caro de cuantos compraron entre el siglo XVII y XVIII es tremendamente significativo, pues certifica que el violonchelo se había convertido en un instrumento indispensable en el panorama musical español de finales de siglo.

Cádiz

La importancia de Cádiz a lo largo del siglo XVIII era mayúscula, con un entorno cultural muy destaco. Una de los reformas que introdujo Felipe V en el comercio con América fue el traslado de la casa de contratación a Cádiz, para facilitar la entrada y salida de barcos sin la necesidad de llegar a Sevilla por el Guadalquivir que había dejado de ser navegable para cierto tipo de barcos.[213] Debido al auge comercial que se estaba produciendo entre España y América, la población de Cádiz aumentó exponencialmente llegando a convertirse en una de las ciudades más grandes

---

[211] *Ibidem.* Recogido del Legajo 7.1 del Archivo del Monasterio de Santa Ana de Avila *"Cuentas de 11-11-1793 a 11-11-1795."* Pag. 23.

[212] *Ibidem.* Pág. 21.

[213] CRESPO SOLANA, Ana: *El comercio y la Armada de la monarquía: la Casa de Contratación y la intendecia general de la marina de Cádiz, 171 7– 1750.* Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996. Págs. 63 – 78

y cosmopolitas de España, poblada por comerciantes fundamentalmente españoles, italianos y franceses. De hecho, en 1780 la ciudad contaba con un teatro para la ópera, el Teatro Principal, en el que se representaron óperas napolitanas en la mayoría de los casos.[214]

Tal y como nos cuenta Marcelino Díez Martinez en *La música en Cádiz. Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII,* [215] desde principios de siglo se utilizaba el violonchelo en la catedral en las *siestas del corpus.* Desconocemos quién era su propietario, pero en este trabajo se aporta cierta información relativa a los posibles músicos que tocaban este instrumento. Aparecen notificados los pagos de 60 reales a algunos ministriles *"por su asistencia con el violón a la siestas de la octava del Corpus".* En la primera década del siglo el pagó se realizó al cornetista Alejandro Gónzalez, a quien además en 1698 se le había concedido una ayuda de costa *"porque tenía gastados algunos doblones en la compra de un violón".* Entre 1711 y 1738 a quien se le abonaban los 60 reales por el desempeño de las funciones de violón al bajonista José Ruiz.

En el año 1741 la catedral adquirió un violonchelo en propiedad tal y como figura en uno de los inventarios del archivo, junto a una anotación en la que figura que *"el violón está en poder del Maestro de Capilla"* que en aquel momento era Miguel Medina Corpas. Hay constancia de otro pago en 1759 para *"transportar el violón desde el Hospital de Mujeres hasta la Catedral once veces".*

Por otro lado, se conservan tres documentos en el Archivo Histórico de la Nobleza[216] que reflejan la correspondencia de finales del año 1795 entre Nicolás

[214] LEÓN RAVINA, Gema: *La ópera en Cádiz en el Siglo XIX, un estudio cualitativo.* Tesis doctoral dirigida por José María Esteve Faubel, leída en la Universidad de Alicante en marzo de 2018.

[215] DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: *La música en Cádiz. Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII.* Universidad de Cádiz, Colección Cádiz y la música, 2004

[216] Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza. Signatura LUQUE,C.129,D.379-381.*Correspondencia particular entre José Sorrano Bilbao, Nicolás Sarraillos y [Francisco de Paula Fernández de Córdoba Venegas, VI] conde de Luque, acerca del encargo de madera de achano a Cádiz, o en su defecto a otra parte, para suelos o fondos de violín y violón.*

Sarraillos y Josef Sorrano Bilbao, mencionando al conde de Luque, Francisco de Paula y a un presunto lutier francés que trabajaba en Cádiz llamado Juan Pedro Bidot.[217] Además de en estos documentos, la única referencia que existe de Juan Pedro Bidot la encontramos en la página 331 del libro de Arnaud Bartolomei en que aparece en una tabla de comerciantes franceses en Cádiz elaborada a partir de un padrón general de extranjeros de 1791. Aparece su estado civil como casado y su llegada a España está fechada en 1767.

El primer documento es una misiva escrita por Sarraillos y dirigida a Sorrano, en la que pone sobreaviso al receptor de un pedido de maderas para Bidot, para construir violines, violas y violones para un juego de instrumentos para el conde de Luque; concretamente 24 violines, 2 violas y 2 violonchelos. Parece que el lutier llevaba tiempo intentando conseguir estas maderas y por eso había decidido pedir ayuda a su amigo Sarraillos.

"S.or D.n Josef Sorrano Bilbao.
Cádiz Diz.bre 4 de 1795.
Muy s.or mio y Dueño: sin embargo de las diligencias practicadas por mi amigo Juan Pedro Bidot en buscar la Madera de achano o arzes de Italia y las repetidas veces q.e me escrivio no se encontraba assy q.e llegue a esta he querido por mi mismo desengañarme solicitándola sin que me quedase rencor por ver tal genero se encuentre ni menor tampoco la ay en Barcelona adonde el mismo amigo Bidot escribió en vista de mi empeño. Porlo q.e devuelvo a Vmd. La miuta. Siendo indispensable recurrir a Italia.
Zelebrase q.e Vmd. Lo pase bien, deseoso de nuevos preceptos q.e obedeciera gustoso su mas attento sevidor.
Q. S. M B.
Nicolas Sarraillos."

---

[217] BARTOLOMEI, Arnaud: *Les marchands français de Cadix et la crise de la Carrera de Indias (1778-1828)*. Casa de Velázquez, Madrid, 2017.

Probablemente este documento incluía el que a continuación transcribimos: una detallada lista de las maderas solicitadas por Bidot. Por las proporciones que solicita de maderas y los diferentes tamaños entre unos y otros, parece evidente que en este caso los dos violones que quiere construir son dos violonchelos.

"Apuntación de madera de Achano o Arces de Italia para suelos o fondos de violín, de viola y violón; que el s.or D.n Josef Sorrano se ha de serbir encargar a Cadiz y en su defecto a otras partes para el conde de Luque.

Para suelos o fondos de Violin.

Para 24 fondos se necesitan 48 piezas que cada una ha de tener de largo una quarta y siete pulgadas, y de ancho 5 pulgadas y de grueso 6. Una orilla una pulgada cumplida, y 6 las otras tres líneas, procurando que cada dos piezas sean hermanas y venga señalado cada par.

Para 24 mangos con sus cabezas de la misma madera.

Cada mango con su cabeza ha de tener de largo onze pulgadas de grueso dos y media y lo mismo de ancho.

Para zercos de dchos. Violines

Se necesitan 4 palos de la misma madera. Su largo media vara y dos pulgadas. Su grueso pulgada y media cumplida, y lo mismo su ancho. Y otros quatro palos de media vara y media quarta de largo, y sus gruesos y anchos como los quatro anteriores, y los ocho han de ser de la misma madera de Arze.

Madera pa. Dos violas.

Para dos fondos se necesitan quatro piezas de dcho. arze. El largo de cada uno es una quarta y ocho pulgadas. Su ancho, 9 pulgadas, su grueso 6, una orilla pulgada y media, y por la otra quatro líneas, procurando que cada par sean hermanos y vengan señalados.

Para los dos mangos de dchas. Violas con sus cabezas se necesitan dos palos del mismo arze, su largo ha de ser once pulgadas y media, de ancho dos y media y los mismo de grueso.

Para zercos de dchas. Violas dos palos de la misma madera de dos pulgadas de ancho, una de grueso y su largo medua vara y tres pulgadas.

Para tapas de dchas. Violas se necesitan quatro palos de pinabete de los mismos largos, anchos y gruesos que quedan referidos para los fondos de dchas. Violas.

Para dos Violones.

Se necesitan para dos fondos, quatro piezasde madera de Arze. Su largo 3 quartas y 9 pulgadas, su ancho una quarta y una pulgada, su grueso 6. Una orilla pulgada y media y la otra media pulgada.

Para zercos de dchos. Violones quatro palos de 9 pulgadas de ancho, una pulgada de grueso y el largo de estos palos ha de ser uno de tres quartas y siete pulgadas, dos de media vara y media quarta, y otro de tres quartas.

Para las dos cabezas de dchos. Violones se necesitan dos palos de media vara y 9 pulgadas de largo, 3 pulgadas de grueso y 6 de ancho.

Para las dos tapas de dcho Violón se necesitan quatro piezas de pinabete de los mismos largos, anchos y gruesos que se ha dicho de los fondos de referidos violones.

Se previene que el pinabete ha de ser mui blanco, mui vetimenudo, mui seco y mui especial.

El Arze ha de ser de mui buena calidad, mui seco y de aquel que hace unas aguas mui hermosas y que dentro encontradas con las vetas y últimamente se procurará que dchas. Maderas sean todas mui especiales."

La respuesta de Sorrano no nos ofrece información muy certera de qué sucedió con estas maderas:

"Málaga, 12 de Diz.e de 1795.

Muy s.r mio de mi mayor estimaz.on por Calbo. He sabido el quebranto de su salud q.e he sentidio infinito, y mucho mas el no haver podido proporcionar con todo mi esfuerzo el q.e baya Diaz, pues me persuado q.e solo con su visita havia de experimentar alivio, dezia nos ha quedado q.e hazer para persuadirlo a q.e pasara por quatro días a ver a Vm., pero se descarta en el asunto q.e tiene pend.te en este juzgado al q.e espera el casero imediato precisam.te la última desolación de la corte y puede interesarle el estar en Mala a su llegada ochenta mil R.s.

Yo quisiera tener tanto influjo con el q.e le hiciera desentenderse de este particular, pero nada he podido conseguir, haviendo echo q.e tenia q.e hacer, pero me queda la satisfac.on a q.e Calbo q-e ha esforzado su comisión q.to era deseable asido testigo de todo.

De Cadiz me havisan sobre la madera lo q.e advertirá Vm. Por la ads.ta q.e reciví el correo pasado. Celevrase tenga Vm. Total alivio en su indisposiz.n y que asegurado de mi ver.do afecto mande q.to guste a su mas constante y verd.do Svdor.

Q.S.M.B.
Josef Sorrano Bilbao.
Sr. Conde de Luque."

Córdoba

Los datos que tenemos nos informan de que en el año 1735 en la catedral de Córdoba, una de las instituciones religiosas más ricas y poderosas del país, había una formación musical estable que contaba con *30 músicos entre organistas, bajones, bajoncillos, chirimías, oboes, violines, violones, arpas, peregrinas, claves y flautas dulces,* según palabras del cronista Rafael Vázquez Lesmes[218] recogidas en *La música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila,* de Luis Pedro Bedmar.[219]

Algunos de los músicos que pasaron por la capilla a lo largo del siglo aparecen reflejados en el estudio de María Asunción Onieva sobre los años que permaneció como maestro de capilla Juan Manuel González. [220] El primero que encontramos fue

[218] VÁZQUEZ LESMES, Rafael: *Córdoba y su Cabildo Catedralicio*. Córdoba, Cajasur, 1987.

[219] BEDMAR, Luis Pedro: *La música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila*. Centro de Documentación Musical de Andalucía de la Consejería de Cultura, 2009.

[220] ONIEVA ESPEJO, María Asunción: *La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobésentre épocas (1716-1804): "villancicos y cantadas."* Tesis Doctoral para la Universidad de Córdoba. 2012.

Diego de Rojas y Montes, que ingresó como mozo de la catedral y perteneció siempre al entorno musical de esta. En 1751 aparece como violinista de la capilla, aunque su labor pedagógica fue importantísima, llegando a publicar *"Promtuario armónico y conferencias theóricas, y prácticas de canto llano, con las entonaciones de Choro, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba."* Falleció en 1762[221]

Otros músicos encargados de tocar el violonchelo fueron multi-instrumentistas. En 1753 fue contratado Esteban Redel[222] que aunque obtuvo la plaza de trompa y clarín también tocaba el fagot, el violín, el violonchelo y el contrabajo. Falleció en 1757. Ese mismo año también lo fue su hijo, Matías Redel, que fue contratado como violinista pero al que el cabildo concedió otros pagos *"por tocar el violón, oboe y flauta siempre que se le ordena"*. Falleció en 1804[223]

Hubo al menos otros dos violonchelistas: Francisco Javier Merlo, mozo desde 1753 al que se le concedió una ayuda para comprar un violón en 1765 y que en 1769 ingresó en la capilla para sustituir a Diego de Roja. Permaneció en la capilla hasta su fallecimiento en 1777. Vicente Marín, nacido en Orihuela, aprobó las pruebas de acceso a la capilla en 1779, manteniendo su cargo al menos hasta 1805 en que debido a una lesión pasó a tocar el violín.

[221] *Ibidem.* Pág. 120

[222] *Ibidem.* Pág. 115

[223] *Ibidem.* Pág. 119

Granada

Entre los archivos recogidos en el documentario musical de la Capilla Real de Granada, en las actas capitulares encontramos algunas informaciones relativas al violón. [224]

El 30 de agosto de 1706, en una polémica oposición[225] para cubrir una vacante en Capilla Real de Granada, se examinó a Alonso de Medina, fundamentalmente en las labores de cantante, pero al que uno de los examinadores sugería darle *"con el salario de cincuenta ducados y doce fanegas de trigo y ganar parte entera en los percances, con la obligación de tocar el violón de arco en todas las funciones que se cantare a ocho en esta real capilla o fuera de ella, su música; y así mismo tocar el arpa siempre que a los maestros o al señor presidente de coro pareciere…".*[226] Parece que Alonso de Medina nunca llegó a acceder a la Real Capilla, pero este hecho nos ofrece información sobre la utilización del violonchelo ya en los primeros años del siglo XVIII en Granada.

20 años más tarde encontramos el memorial de Juan de Úbeda,[227] en el que solicita la plaza de ministril para tocar el violín y el violonchelo:

---

[224] LÓPEZ CALO, José: *Documentario Musical de la Capilla Real de Granada. Volumen I. Actas Capitulares.* Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2006.

[225] Tal y como reflejan las actas, los miembros del Cabildo trataron de boicotear en varias ocasiones la oposición de Alonso de Medina con diferentes estratagemas ; *"…empezó el examen cantando al órgano dos versos, uno de octava y otro de seguidillo, echándole el organista el golpe de órgano, para confundirle la voz… llegase el caso de que cantase villancico alguno con la circunstancia de haberle puesto dos tenores cuando cantó a cuatro, para confundirle la voz y que no se oyese…". "…no habiendo yo visto hasta ahora un examen tan riguroso, a que se agrega el despecho, osadía y desvergüenza con que los músicos don José Lascano, con José Cahiprieto y don Juan de Armenteros se levantaron a dar gritos contra los señores prebendados que estaban presidiendo el acto, que lo eran el señor Fermín y el señor Fuente, injuriando al opositor, sólo a fin de perderlo…"*

[226] *Ibidem.* Págs. 196 – 198

[227] *Ibidem* Págs. 239 – 240

"Se leyó otro memorial de Juan de Úbeda, natural de la ciudad de Murcia, músico en los instrumentos de violón y violín, en que suplicaba al Cabildo le admitiese a examen para la plaza que estaba vacante de don Joseph Belloc, refiriendo que en dicho instrumento que él tocaba ejecutaba lo mismo en el facistol que los demás ministriles de corneta y bajón; y conferido este punto, reconociendo ser corto el salario que se le daba, y no se había de encontrar sujeto que tuviese la habilidad de tocar corneta y violín, se acordó por todos votos (excepto del señor Ayala, que dijo se pusiesen edictos, según la constitución, y que no se oponía a la resolución del Cabildo) se admitiese el dicho Juan de Úbeda a examen, mañana, sábado, 18 del corriente, se le avisase al maestro de capilla tuviese citados a los músicos para dicho examen, el que hecho se citaría a cabildo para la terminación."

Finalmente se le admitió como miembro de la Capilla Real de Granada:

"Se admite a Juan de Úbeda en dicha plaza por violinista, con 30 ducados y ocho fanegas de trigo. Asimismo fue preguntado de la habilidad de los violines que se habían opuesto, y dijo que Juan de Úbeda, uno de los opositores, era el mejor de los que se habían concurrido y que podía servir la plaza de ministril; en cuya consideración se pasó a votar, y se declaró por todos votos la inhabilidad de los dos opositores a la plaza de corneta y se admitió a Juan de Úbeda, violinista, en la dicha plaza vacante de corneta, con la obligación de servir como por semanerías, como los ministriles, en el coro; y respecto de saber tocar violón, violín y chirimía, quedaba a elección del maestro de capilla el instrumento que había de tocar; y se le señalaron de renta treinta fanegas de trigo y los percances de música, y se previene haberse hecho elección del violinista por haber estado puesto edictos a la plaza de corneta y no haber aparecido más que los dos referidos, que se dieron por inhábiles, y habiendo estado más de tres meses vacante."[228]

En otro acta de 1729 se informa del recibimiento como posible nuevo ministril a Joseph Pérez en la plaza de corneta. Al aceptarlo para el puesto, se reubicó a Juan de

[228] *Ibidem.* Págs. 240 – 241.

Úbeda puesto que *"había entrado con la obligación de tocar el violón y que no había forma de tenerlo para las funciones que se ofrecían".* [229] Por lo tanto y gracias a esta nueva contratación, *"en cuanto a Juan de Úbeda que se le hiciese saber por mí, el infraescrito secretario, que trajese el violón siempre que se lo mandase el maestro, y asimimo que se aplicase a el instrumento de chirimía y bajocillo, con apercibimiento de que no haciéndolo así se despidiría y se nombraría en su lugar a otro".* [230]

En diciembre de 1736, encontramos información sobre Gabriel de la Peña en la que se asegura que era *"bajonista, respecto de hallarse proporcionado, así en el bajón con que asiste al coro, como en el violín y el violón, de que usa cuando es necesario…".* Finalmente el Cabildo resolvió asignarle *"media parte en los percances de la música",* ofreciéndole trabajo esporádico.[231] Diez años más tarde, aparece otro multi instrumentista en las actas con destreza en el violonchelo, Nicolás de Huerta, *"organista de esta real capilla, tocaba también el violón y tenía derecho, como se le ofreció por los edictos, a la parte entera de fiestas, pudiendo suplir con dicho instrumento la falta de bajo…".*[232]

En el año 1756, el Cabildo ascendió al puesto de maestro de capilla al arpista de la Real Capilla, Juan Guiarte, Por ello, la escasez de músicos que pudieran interpretar la parte de bajo refleja la necesidad de tener otros instrumentistas pues solo disponían de Agustín Quero para las funciones del violonchelo: *"habiendo de echar de menos el compás de Juan Guiarte, cuya falta se echa mucho más de ver cuando la capilla se divide, pues entonces absolutamente no hay de quien echar mano, porque Agustín Quero, que hoy toca el violón, va con una de las partes de la capilla, sin que*

[229] *Ibidem.* Págs. 246 – 247

[230] *Ibidem.* Pág. 247

[231] *Ibidem.* Pág. 277

[232] *Ibidem.* Pág. 286

pueda sufragar este defecto…" [233] Sin embargo, debieron perderse algunas actas o se debió tomar la decisión de no contratar a nadie, porque no vuelve a aparecer información a este respecto.

En 1767 encontramos un acta del fallecimiento de un músico de violón de la capilla, Diego de Estremera y la consecuente convocatoria de edictos:

"Edictos a la plaza de violón. Con el motivo de haber fallecido Diego de Estremera, músico ministril, se declara por vacante su plaza, y que a ella, con la expresión de violón, se fijen edictos en la forma, sitios y tiempo acostumbrados." [234]

Pocos meses después, en enero de 1768, figura la elección de Tomás Muñoz para esta plaza, estableciendo además suplentes para las festividades:

"Se votó la plaza de músico violón, y por mayoría de votos salió elegido Tomás Muñoz, músico de la capilla del Salvador, y se acordó que se haga en él la consulta, según las nuevas constituciones.

Se agregaron suplentes a la capilla de música. Y teniendo en consideración el dicho informe, y el que hizo el señor protector de la capilla de música, de la falta y la decadencia en que se hallaba, y lo permitido en dichas constituciones, se le consignaron al dicho don Elías Salmerón (uno de los opositores) y don Gaspar López, músicos, 30 ducados a cada uno por año, de ayuda de costa, con la obligación de que ayuden y suplan en lo que puedan, a más de la parte de fiestas que tiene el don Elías Salmerón, y que para si se le ha de conceder al citado López se da traslado a la capilla de música." [235]

[233] *Ibidem.* Pág. 346

[234] *Ibidem.* Pág. 377

[235] *Ibidem.* Pág. 377

Tras casi 70 años al servicio de la capilla, *"se da cuenta de la muerte de don Juan de Úbeda, cuya plaza de ministril de aire y cuerda se dio por vacante…"* [236] aunque tal y como analizamos en actas anteriores había sido contratado para que desempeñara en ocasiones el papel del violonchelo, parece que más adelante dicha labor fue desempeñada por el resto de músicos que hemos ido mencionado en esta sección del trabajo, tales como Agustín Quero, Diego de Estremera o Tomás Muñoz.

Guadalupe

El real monasterio de Guadalupe, en la provincia de Cáceres, perteneciente a la órden de los Jerónimos desde el siglo XIV, contaba con un nutrido grupo de ministriles desde finales del siglo XVI. De entre los músicos que participaron de la actividad del monasterio, hemos encontrado dos casos a los que se les atribuye el instrumento del violón: Francisco de Luna y José Moreno. [237]

Sobre Francisco de Luna aparece un memorial en el libro de pagos realizados a los ministriles médicos y cirujanos del monasterio del año 1755 con la siguiente información:

"En 29 de mayo [1755] se le cargan [a Francisco de Luna] por orden del p[adr]e m[aes]tro de capilla por vn bordón para el biolón doce r[eale]s." [238]

[236] *Ibidem.* Pág. 377

[237] VICENTE DELGADO, Alfonso de: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI – XIX).* Madrid, tesis doctoral por la Universidad Complutense de Madrid. 2010.

[238] *Ibidem*

Por su parte, José Moreno, hijo del copista Miguel Moreno también miembro de la capilla del monasterio de Guadalupe, ocupó el cargo de violón entre 1795 y 1821. [239]

Játiva

La principal actividad musical de la ciudad valenciana de Játiva se producía en la colegiata de Santa María con su capilla de músicos, principalmente en los oficios litúrgicos. Según la tesis *La música a Xàtiva durant el segle XVIII*, la presencia de un violón ya aparece documentada en 1717 entre las determinaciones capitulares del archivo municipal de Játiva. Encontramos el pago a de 30 libras al violonista Christoval Lahoz:

"…acordaron constituir, según que constituyen, los salarios siguientes:

Primeramente a Mosén Juan Serrat, clergue Maestro de Capilla, treinta libras.= a Mosén Francisco Quilis, organista y arpista, treinta libras.= a Joaquim Llorens, corneta, treinta libras.= a Christoval La[h]oz, violonista, veinte libras, y a Joseph Falcó, baxonista, diez libras…" [240]

En el año 1720, con la contratación de Juan Damasceno Esbrí se consolida el papel de violón durante más de 40 años, ya que perteneció a la formación hasta su fallecimiento en 1761. [241]

La primera referencia que encontramos sobre Damasceno la encontramos en un acta del 12 de marzo de 1720 en que parece que hacía ya tiempo que participaba en la música de la capilla de la catedral:

---

[239] *Ibidem.* Pág. 732.

[240] GARCÍA COMPANY, Josep Manel: *La música a Xàtiva durant el segle XVIII.* Tesis doctoral por la Universidad de Valencia. Valencia, 2015. Pág 537

[241] *Ibidem.* Pág. 85.

"Por quanto por parte de Mosén Juan Damaceno Esbrí y de Mathías del Villar se ha representado el que hace dias están sirviendo a la Capilla de la Collegial Iglesia de esta Ciudad, aquel de violonista y este de violinista, en cuyos empleos acuden puntuales a dicha Capilla aunque sin salario de esta Ciudad. Por tanto, y estando ciertos de la habilidad de entrambos, y que son necesarios para dicha Capilla, acordaron señalar salario a cada uno de ellos; es a saber, al dicho Mosén Juan Damasceno Esbrí, por el Violón quince libras; y al dicho Mathías del Villar, por el Violín, diez libras, cuyos salarios deven correr desde este dia en adelante, y pagarse por tercias cumplidas según los demas."[242]

En el año 1770 aparecen algunos músicos sin salario fijo en la relación de empleados por la capilla. Entre ellos estaba Joaquim Cameno, que según los testimonios tocaba *"el violí, el violó, el violoncel i garanteix que quasi almoment pot ensinistrar-se en la trompa."* [243] Es especialmente significativa la distinción entre violón y violonchelo.

Las Palmas de Gran Canaria

Con la llegada en 1676 del joven Diego Durón al puesto de maestro de capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria se produjo la consolidación musical del templo gracias a la escuela de alumnos que formó a lo largo de los 55 años que ostentó el cargo hasta su fallecimiento en 1731. Los mozos del coro, cuando cambiaban la voz, aprendían algún instrumento para poder seguir participando en la capilla, lo cual permitió no tener que llevar músicos desde la península y tener un grupo autosuficiente con el paso de las décadas. Aunque no hay registros anteriores al año 1705 sobre el violonchelo, ya que el papel de bajo era normalmente interpretado por

[242] *Ibidem.* Pág. 540

[243] *Ibidem.* Pág. 93

arpistas y bajonistas, en este año Durón encarga la compra de un violón que iba a ser utilizado en primera instancia por Fernando Ferreira y más adelante por Eugenio Zumbado, tal y como se recoge en las actas capitulares de la catedral de Las Palmas.[244]

El fallecimiento de Durón conllevó la búsqueda por parte del cabildo de un nuevo maestro de capilla. Pasaron 4 años hasta que el representante en Madrid de esta institución encontró un candidato que se ajustara a lo que buscaban. Se trataba de Joaquín García, natural de Anna, Valencia, que probablemente se encontraba trabajando en la capital y que fue contratado para ocupar el cargo en 1735 y permaneció ostentándolo hasta su fallecimiento en septiembre de 1779. Sin embargo, el nuevo maestro iba a tener bastantes problemas con algunos de los músicos de la capilla que, en una década de extrema pobreza en Las Palmas, aprovechaban cualquier opción para hanar dinero fuera de las labores de la catedral. Así sucedió, entre otros, con Eugenio Zumbado, que al no personarse en unas pruebas de unos villancicos para la fiesta del corpus de 1731 fue multado por el cabildo y amenazado con la expulsión.[245]

Entre las obras que García escribió para la capilla de la catedral de Las Palmas, encontramos al menos dos piezas con un papel específico de violonchelo, probablemente escrito para Eugenio Zumbado; se trata de los villancicos *"Fuera, fuera" para 4 voces, violón y bajo continuo* de 1735 y *"Del Ayre del Campo" a solo con violón* de 1741.[246]

---

[244] ROMERO NARANJO, Francisco: "Europa y América. Música litúrgica en ámbito hispánico. La catedral de Las Palmas de Gran Canaria y su maestro de capilla Diego Durón de Ortega (1653 – 1731). Documentación y marcas de agua". *Anuario Musical* nº 71. Barcelona, 2016. Pags. 57- 79.

[245] CUÉLLAR FRANCÉS, Rafael: *El maestro de capilla Joaquín García (Anna c. 1710 – Las Palmas 1779),* Tesis doctoral para la Universitat Jaume I. Castellón, 2015.

[246] Aunque, tal y como recoge en su tesis Rafael Cuéllar Francés, en la portada de *Del Ayre del Campo* figura la anotación siguiente: *"…esperando si mejoraría algún músico para componerlo a más voces o con otros instrumentos, el año de 1741 que fue el de los catarros y broncazos- Maestrp D. Joaquín García. Y por fín no lo cantó para quien se hizo por aber caído enfermo y se cantó en el órgano, pues el*

Orihuela

Desde el siglo XVI, la catedral de Orihuela adquirió muchos instrumentos para la música de sus oficios. La existencia de un gran órgano desde 1591 o la compra de dos bajones, una corneta, una chirimía y un arpa en la década de 1630 son buena prueba de ello. Ya entrado el siglo XVIII, en la década de 1710 compraron un clavicordio y dos oboes, lo cual no deja de ser una prueba de la adaptación de la capilla a las nuevas tendencias musicales. Además, en 1714 adquirieron *"un violón que se vende"* y un violín. [247]

En las actas capitulares recogidas en la tesis *Del silencio a la voz. Joaquin López maestro de capilla de la catedral de Orihuela (1785 – 1813),* encontramos referencias a varios instrumentistas que tocaban el violón. Según este estudio, durante los últimos 15 años encontramos dos violonchelistas (en las actas de la catedral de Orihuela sí que hay distinción entre violón y contrabajo). Son los casos de Agustín Teatino, que ocupó su plaza desde muy temprana edad hasta su fallecimiento en el año 1803,[248] e Isidro Franco, violón de la capilla hasta 1796.[249]

Palma de Mallorca

Desde el 2 de julio de 1715, las islas de Mallorca e Ibiza, el último reducto de quienes apoyaban al archiduque Carlos de Habsburgo, se convirtieron en provincias españolas tras los sucesos de la toma borbónica, poniendo punto y final a la Guerra de Sucesión Española, aunque Menorca, por los acuerdos firmados en la Paz de Utrecht, había quedado dominada por Gran Bretaña. Por otro lado, su situación geográfica

---

arpista aber caído también enfermo". Por lo tanto, resulta imposible asegurar que dicha pieza fuera interpretada con un violonchelo o con cualquier otro instrumento.

[247] PEREZ BERNÁ, Pedro: *Del silencio a la voz. Joaquin López maestro de capilla de la catedral de Orihuela (1785 – 1813).* Tesis doctoral para la Universidad de Valencia. Valencia, 2013. Pag. 100.

[248] *Ibidem.* Pág. 210

[249] *Ibidem.* Pág. 89

provocaba la llegada de muchos barcos fundamentalmente desde el sur de Italia que utilizaban las islas para hacer escala, por lo que la mezcla cultural que allí se producía congregaba las tendencias mediterráneas del momento.

Con respecto al desarrollo musical de Palma de Mallorca, la tesis doctoral *Som pobres de solemnitat!: cap a l'emancipació del músic prerromàntic a Palma de Mallorca* de José Joaquín Esteve Vaquer detalla en profundidad el desarrollo y funcionamiento de la capilla de música de la Catedral de Mallorca y del teatro y la ópera.[250]

La formación más importante de cuantas había en Mallorca era la capilla de música de la catedral. Fundada a finales del siglo XVI, su formación se había ido adaptando a los diferentes cambios estilísticos, muy influidos por la estética italiana, dando lugar a la llegada de nuevos instrumentos necesarios para la correcta interpretación de la música.[251] Pero el siglo XVIII y sus problemas sociales provocaron que la catedral poco a poco fuera perdiendo fuerza económica y hubo que ir reestructurando la plantilla de músicos de la formación.

Mientras que el violín se introdujo oficialmente en la capilla por primera vez en el año 1720, la llegada del violonchelo no se produjo hasta unos años más tarde.[252] Con la documentación recogida por Esteve Vaquer, sabemos que a lo largo del siglo XVIII pasaron al menos cuatro violonchelistas por Palma de Mallorca. José Arias Roque,[253] nacido en Osuna, Sevilla, en 1754, había sido músico del *Regiment de Dragons del Rei* y participó en actividades de la capilla desde 1784, siendo también

[250] ESTEVE VAQUER. Josep-Joaquim: *Som pobres de solemnitat!: cap a l'emancipació del músic prerromàntic a Palma de Mallorca.* Tesis doctoral por la Universidad Autónoma de Barcelona, dirigida por el doctor Francesc Cortès. Leída en 2016. Disponible online: https://ddd.uab.cat/record/166121

[251] ESTEVE VAQUER. Josep-Joaquim: *Op. cit.* Volumen I. Pág. 54.

[252] *Ibidem.* Pág 107.

[253] ESTEVE VAQUER. Josep-Joaquim: *Op. cit.* Volumen IV. Pág. 189 – 191.

intérprete de contrabajo, violín y trompa. Durante estos primeros años al servicio de la catedral, obtuvo algún permiso para tocar con compañías cómicas en Menorca. En 1790 fue definitivamente contratado para la capilla, pero tardo poco en ser despedido al no presentarse en una función para la que se le había llamado en 1791. Por ello, pasó a formar parte de la banda de músicos del Regimiento de Milicias de Mallorca, aunque en febrero del año 1800, al unirse la capilla de la catedral y la capilla real, José Arias volvió a incorporarse a la disciplina eclesiástica. En documentos posteriores, figura como trompista en 1817 o como intérprete de viola entre 1825 y 1827. Falleció a los 87 años en Palma de Mallorca, el 21 de mayo de 1841.

Otro de los violonchelistas que trabajaron en la capilla fue Miquel Jaume Rigo,[254] nacido en Palma en noviembre de 1763. Pertenecía a una familia de músicos de la isla. En el año 1782 presentó un memorial para solicitar ayuda al cabildo para marcharse a Madrid a estudiar con alguno de los músicos de la corte. Finalmente no se lo permitieron, pero le ofrecieron pertenecer a la capilla de música en las funciones que se realizaran fuera de la catedral. En 1785, Miquel Jaume volvió a insistir en su deseo de ir a estudiar a Madrid, lo que finalmente le fue concedido, regresando a Palma en el año 1787 y recuperando su trabajo en la capilla que fue ampliado para que pudiera participar en la totalidad de las funciones. Sin embargo en 1794 vuelve a marcharse a Madrid por el fallecimiento de su hermano y, al regresar de nuevo a Mallorca no le concedieron de nuevo su plaza en la capilla. Por ello, decidió unirse al grupo de músicos que constituían la capilla real de música de Santa Aina. Como en el caso de José Arias Roque, con la fusión de las dos capillas volvió a trabajar en la catedral a partir del 1800. En un plan musical elaborado en septiembre de 1817, Miquel Jaume aparece como intérprete de violonchelo o contrabajo. Por otro lado, también participó en las temporadas de ópera de la Casa de Comedias de Palma entre 1824 y 1827, en cuya orquesta normalmente hacía las funciones de primer violonchelo. Falleció el 14 de junio de 1846, siendo todavía músico de la capilla de música de la catedral.

[254] *Ibidem.* Págs. 216 – 220

El tercer violonchelista que nos presenta Esteve Vaquer es otro mallorquín, Andreu Llabés Pou,[255] nacido en diciembre de 1774. Se inició en sus estudios musicales en la propia capilla de la catedral, bajo la tutela de Jaume Sancho, ingresando como miembro en 1791 tras la expulsión de José Arias Roque por su falta de disciplina laboral. En mayo de 1805 el cabildo le nombra organista debido a los achaques de Josep Alcover, el organista titular. En el mismo plan al que nos referimos anteriormente elaborado en 1817, Llabés figuraba también como violonchelista y contrabajista además de como organista. Junto a Miquel Jaume también participaba en las temporadas de ópera entre 1824 y 1827, haciendo el papel normalmente de segundo violonchelo aunque también en ocasiones de contrabajista. Ocupó sus cargos en la catedral hasta el final de sus días, falleciendo en abril de 1856.

El último de los violonchelistas que aquí recogemos de los que trabajaron para la capilla de la catedral de Palma de Mallorca es Feliu Pons Boscana,[256] nacido en Palma en 1761. También estudió en el seno de la capilla, en la que comenzó a participar en sus funciones desde 1782, y en la que fue poco a poco ascendiendo hasta que en 1789 fue nombrado ministril. Pero Feliu Pons pertenecía al grupo de músicos que fueron expulsados en 1791, por lo que también comenzó a trabajar en la capilla real de santa Aina y en el año 1800 regresó a la catedral tras la unión de ambas formaciones. Según los documentos antes mencionados, también figuraba como violonchelista y contrabajista, aunque se especificaba que también podía tocar el clarín. Falleció en noviembre de 1832.

Pamplona

La catedral de Pamplona era el mayor centro religioso y cultural de toda Navarra y, por ello, es donde encontramos una mayor afluencia de músicos a lo largo del siglo XVIII.[257] Su capilla tuvo un gran desarrollo entre los siglos XVI y XVII

[255] *Ibidem.* Págs. 221 – 223

[256] *Ibidem.* Págs. 237 – 238

llegando a su apogeo en el siglo que aquí nos ocupa. La plantilla, de unos veinte músicos, se encargaba de las funciones musicales al servicio del culto. En los archivos consultados por María Gembero para su trabajo *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII,* especifica que en las diferentes actas aparecen mencionados a lo largo del siglo tanto el violón como el contrabajo, por lo que podemos asegurar que sí existía el violonchelo en esta institución.[258] De hecho, el violón llegó a sustituir al clave – utilizado por los organistas en las funciones lejos de la catedral y para su estudio personal – en algunas funciones al aire libre gracias a una petición del maestro de capilla Francisco de la Huerta en 1785: *"el uso del clave en las funciones de fuera hacía una música displicente, por su delicadeza y multitud de cuerdas que necesariamente se destemplaban con el transporte, y era dificil afinarlas, y que sería mucho mejor substituir en su lugar el violón, obligándose a tañerlo…"*[259]

Pero este hecho no estuvo exento de polémica y se debatió durante años. En 1790 el organistas de la capilla, Cristobal de Lapuerta, solicitó no tener que llevar su clave, en ausencia de arpista, a una función al aire libre, a lo que los músicos se opusieron ya que *"el violón no es mas que un mero bajo y nunca debe considerarse acompañamiento como lo son el clave y la arpa."* Aunque probablemente la intención de Lapuerta era comprensible por la complicación del transporte de un instrumento como el clave, no deja de ser el reflejo de lo que estaba sucediendo en la música con las funciones del bajo continuo que poco a poco estaban desapareciendo en detrimento del uso de los instrumentos graves de cuerda.

Con respecto a los instrumentistas que realizaban las funciones de violón, encontramos el primer caso en 1729, cuando el multi instrumentista Manuel Campillos se presentó con un memorial desde Palencia para una vacante de bajón

---

[257] GEMBERO, María: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII. Tomo 1.* Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura. 1995.

[258] *Ibidem.* Pág. 56.

[259] *Ibidem.* Pág. 59.

asegurando que tocaba también el violín y el violón. Aunque le concedieron la plaza nunca llegó a acudir a Pamplona. [260]

Quizás el músico más importante de cuantos tocaron el violón en la catedral de Pamplona fue José de Lallana.[261] Contratado en la catedral el 18 de enero de 1754, en 1762 informa de que podía participar *"con el manejo de el biolón, a más de los cuatro instrumento que tocaba."* ya que también sabemos que era intérprete del violín y el bajón, aunque se le eximió de tocar estos instrumentos en 1779 y en 1792 respectivamente. En 1779 ofreció a la institución con una gran parte de la música que había escrito aunque no eran del todo del agrado de Juan Antonio Múgica, maestro de capilla en aquel entonces. Se conservan en el archivo de la Catedral de Pamplona las actas de este ofrecimiento y su posterior rechazo por parte de Múgica y que pasamos a transcribir parcialmente.[262]A continuación, el memorial sobre el regalo de Lallana del 27 de agosto de 1779.

"…se leió un memorial de don Joseph de la Llana, músico instrumentista de nuestra santa iglesia, en que por manos de M. Y. C. ofrecía a los S.P. de la Madre de Dios del Sagrario, para su maior obsequio y veneración, un juego de vísperas… Y al mismo tiempo prometía copiar para el mismo fin otras obras que tiene, tanto propias como de algunos maestros de gusto y crédito."

Acta capitular del cabildo del 1 de octubre de 1779 en que se recoge la opinión de Múgica:

[260] *Ibidem.* Pág. 62.

[261] *Ibidem.* Pág. 216.

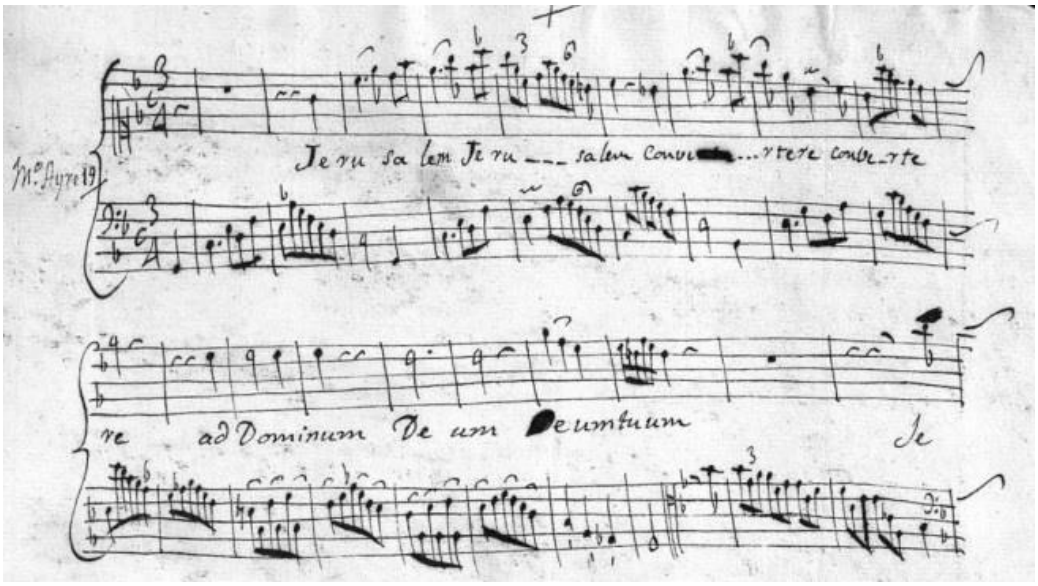
[262] *Ibidem.* Pág. 294.

"…con este motivo, y el de haverse observado en nuestro maestro de capilla alguna repugnancia en hazer cantar los papeles que assí el dicho La Llana como otras personas le han entregado a este fin en diferentes ocasiones, y considerándose el M. Y. C. que esto, sobre ser mala correspondencia, servirá de atraso a otros para hazer iguales demostraciones, con prejuicio de maior culto divino…"

Lallana fue responsable de la basílica de San Fermín de Aldapa desde 1764, que además fue su lugar de residencia. En la década de los 90, diversos achaques empezaron a mermar sus habilidades llegando a quedar ciego en 1793 y por tanto inhabilitado, a pocos meses de llegar a conseguir la jubilación que finalmente no le fue concedida. Aunque se desconoce la fecha exacta de su fallecimiento, las actas de la catedral lo citan como difunto en agosto de 1795.

De las obras que se conservan de Lallana, casi todas ellas repartidas entre el archivo de la colegiata de Roncesvalles, el archivo de la catedral de Pamplona y los fondos de la Biblioteca Nacional de España, destaca para el objetivo de este estudio el manuscrito *Lamentación tercera del Jueves Santo con violón obligado,* fechada por el propio autor en 1764.[263] Se trata de una obra para soprano, violonchelo y bajo continuo. El texto en latín, la tercera lección de las Lamentaciones de Jeremías que ya otros grandes autores de la historia de la música habían utilizado para su música, como Thomas Tallis o Tomás Luis de Victoria, separa la pieza en tres partes de una duración similar con seis movimientos cortos respectivamente que oscilan entre Do menor y Sol menor, cada uno de los cuales se inicia con las tres primeras letras del alfabeto hebreo en la voz: Aleph, Beth y Ghimel. El tratamiento de la voz de soprano y del violonchelo es idéntico, con las mismas dificultades y los mismos giros melódicos, convirtiendo el concepto de la pieza con *violón obligado* en un dúo para soprano y violonchelo con el acompañamiento del bajo continuo. Concluye la lamentación con la clásica llamada a Jerusalén *"Ierusalem, Ierusalem, convertete ad Dominum Deum tuum."*

[263] Biblioteca Nacional de España. M.GUELBENZU/1379



Aunque la plaza de Lallana fue cubierta por Mariano Cortés, que no tocaba el violón, desde 1785 formaba parte de la capilla Ignacio de Miguel y Doz que había obtenido la plaza de bajón. Natural de Zaragoza, en su memorial figura que *"tañe violón, violeta, bajo, obue, flauta, chirimía y contra-bajo".* Pero las actas no reflejan en ningún caso que de Miguel desempeñara la función de violonchelista que debía ser prácticamente siempre cubierta por Lallana en casos en que fuera necesario. Quizás por ello, tras su fallecimiento, el cabildo decidió pedirle a José Javier Marín, capellán de la catedral desde 1796, natural de Nagore y con gran experiencia como violinista en Jaca, que se debía *"aplicar al instrumento de violón, para hacer uso de él cuando sea conveniente".* [264] Sin embargo, Marín estuvo de viaje entre Jaca y Madrid en los siguientes dos años, dimitiendo de su cargo en 1798.

La catedral tenía en posesión un violón y existe documentación de 1778 del pago a Pedro Dudomen, ebanista, para que lo arreglara, así como del pago a Jorge Armendariz por cambiarle las cuerdas en 1797 y a Ignacio de Miguel y Doz en 1799 para gastos relacionados con el instrumento.[265]

[264] *Ibidem.* Pág 309.

[265] *Ibidem.* Pag 63.

Plasencia y Coria

Gracias a la tesis doctoral *Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas del norte de Extremadura: las prácticas musicales en las catedrales de Plasencia y Coria entre 1750 y 1839* tenemos alguna información de los violonchelistas que pasaron por estos centros eclesiásticos de Extremadura.[266] Las catedrales de Plasencia y Coria tenían en plantilla al menos dos instrumentistas que tocaban el violón. Sin embargo, tal y como era habitual en aquella época, los músicos que tocaban el violonchelo que pasaron por estas capillas fueron multi instrumentistas. El primer caso es el de Joseph Peirol, llegado a Plasencia en torno a 1750, en cuyo memorial se presenta como músico violinista que también tocaba el violón, además del oboe, la flauta, la trompa y el fagot. Sin embargo, se marchó pronto a trabajar a Cáceres.[267] En 1753 aparece documentación sobre Manuel Martín, que aquejado de alguna enfermedad se sentía incapaz de tocar su instrumento, el bajón, por lo que solicitó tocar el violón en algunas ocasiones.[268] Otro caso es el de Juan Rodolfo Canut, aspirante a una plaza en 1755, se presentaba como músico de trompa, clarín, violín y violón o el caso de Antonio Pano,[269] quien pretendía acceder a la plaza de trompa, vacante en 1761, pero aseguraba tocar también el violón. En Coria, el que fue organista de la catedral entre 1750 y 1778, Francisco Alejo Lobo, también tocaba en ocasiones el violín y el violón.[270]

En 1773, Pedro Redondo, que ya era músico de la capilla de la catedral de Coria en aquel momento, solicitó que *"se le conzeda el violón para exercitarse en el"*

---

[266] TERRÓN MARTINEZ, Alicia: *Esplendor y ocaso en las instituciones eclesiásticas del norte de Extremadura: las prácticas musicales en las catedrales de Plasencia y Coria entre 1750 y 1839.* Tesis doctoral para la Universidad de Extremadura en 2015.

[267] *Ibidem.* Pág 288

[268] *Ibidem.* Pág 289

[269] *Ibidem.* Pág 96

[270] *Ibidem.* Pág 378

para ser más útil en el ejercicio de su profesión.[271] En el año 1782, Luis Setti, un nuevo candidato en la catedral de Plasencia que venía desde Santander, se presenta *"para tocar también el Violonzuelo"*.[272] Es importante la utilización de este término, porque demuestra cómo el término italiano poco a poco fue calando en la sociedad musical de finales de siglo hasta su definitiva estandarización en detrimento del genérico *violón.*

Como se puede apreciar, en las catedrales de Plasencia y Coria no existía una especialización instrumental como la que ya comenzaba a haber en otras partes del país. Los multi instrumentistas eran una solución más económica que permitía tener una plantilla flexible y que ofrecía múltiples soluciones con un menor número de músicos.

Salamanca

En la capilla musical de la Universidad de Salamanca, nos encontramos de nuevo con muchos instrumentistas que también tocaban el violón. Gracias al estudio *En sonoros acentos. La capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio,* [273] tenemos acceso la reconstrucción de la plantilla de músicos desde su creación en 1738 y 1800, en el primer apéndice del volumen. Figura en este listado Joseph Alarcón, tenor e instrumentista que tocaba el violín y el violón y que formó parte de la plantilla entre 1738 y 1758. En 1757 ingresó otro músico que tocaba bajón, oboe, trompa, clarín, violín, violón y órgano, llamado Juan de Sotomayor, que permaneció en la formación hasta el año 1792, En 1778, Ignació Díez también comenzó a tocar en la Universidad de Salamanca la trompa y el violón. Este último permaneció como músico de la capilla hasta 1801.

---

[271] *Ibidem.* Pág 99

[272] *Ibidem.*

[273] GARCÍA-BERNALT, Bernardo: *En sonoros acentos. La capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Historia de la Universidad nº 87. 2014.

Santiago de Compostela

En el artículo de María Pilar Alén "Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760 – 1820)", encontramos un listado de los músicos asalariados de la capilla de la catedral, entre los que aparecens varios violonchelistas en las diferentes etapas; en 1765 figuran dos músicos llamados Baltasar Estévez y Pedro Estévez, lo cuales recibían un salario de 4.000 y 2.495 reales respectivamente. En 1775 aparecen los mismos músicos, con la diferencia de que a Pedro Estévez se le subió el salario a 3.975 reales. En 1785, deja de aparecer en este listado Pedro Estévez sustituido por Silvestre Torrado, a quien se le asalarió con 2.200 reales. Ambos músicos siguen apareciendo en el último listado del siglo XVIII, de 1795, con dos salarios parecidos, cercanos a los 4.000 reales.

En otro artículo de la misma autora, *"Músicos italianos en la catedral de Santiago de compostela (Ca. 1760-1810): Notas biográficas"* [274] hace un repaso sobre los diferentes músicos italianos que trabajaron en la capilla de la Catedral de Santiago durante las últimas décadas del siglo XVIII y la primera del XIX. Entre los músicos a los que hace referencia, encontramos a Bernardo Gerrer, natural de Bohemia, que ingresó en el puesto de clarín de la catedral en 1760. Pero debía tratarse de un multi instrumentista, ya que a partir de 1770 pasó a tocar otros instrumentos como el violín.

Segovia

En las actas capitulares custodiadas en la catedral de Segovia, recogidas y transcritas por José López-Calo[275] encontramos varias referencias a algunos violonchelistas que fueron contratados para algunas festividades concretas. Es el caso

[274] ALÉN, María Pilar: "Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760 – 1820)", *Revista de Musicología,* Vol. XVII. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1994.

[275] LÓPEZ CALO, José: *Documentario Musical de la catedral de Segovia. Vol. I. Actas capitulares.* Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

de José Martínez de Arce, hermano de Tomás, maestro de capilla. Parece que existe cierta confusión en los documentos entre ambos, pero también parece altamente probable que los dos fueran violonchelistas, aunque José ejercía fundamentalmente de maestro de capilla. La primera de ellas aparece el 2 de junio de 1668:

"Se trató de recibir a José Martínez de Arce "para tocar el violón en las festividades que se ofrecieren"; informaron de su habilidad el racionero organista Andrés López de Belmar, ministril; se lo recibió con 50 ducados de salario en la ración de cantores y parte en la capilla. Al margen: "Se recibe uno para tocar el violón." [276]

Un nuevo documento de noviembre de 1689 atestigua el deseo de los hermanos de marcharse de sus respectivas plazas.

"El señor canónigo D. Miguel Pérez de Lara, comisario de escuela, hizo relación de haber estado con el maestro de capilla en orden a la petición que presentó el cabildo pasado, y que su pretensión se reducía a que el Cabildo le exonerase de cuidar y enseñar a los mozos de coro y que a su hermano que tocaba el violón, no obstante se había despedido, aunque no había faltado de asistir y tocar cuando se ha ofrecido, le mandase dar el Cabildo el salario que se le había asignado de cincuenta ducados. Habiéndose votado sobre lo primero, por la mayor parte del voto secreto se le admitió la dejación que hacía dicho maestro y se acordó que los señores comisarios de escuela vean qué sujeto podrá cuidar de la enseñanza de dichos mozos de coro y hallándose den cuenta al Cabildo. Votose si al hermano del dicho maestro de capilla se le pagaría el salario que tenía, y por la mayor parte del voto secreto se acordó se le pague lo caído hasta el día de hoy, cesando desde luego y que vaya a buscar sus conveniencias." [277]

[276] *Ibidem.* Pág 163.

[277] *Ibidem.* Pág 165.

El día 25 de febrero de 1690 vuelve a aparecer el nombre de Martínez de Arce, al que se contrata de nuevo.

"Recibe de nuevo a Tomás Martínez de Arce para tocar el violón, con el mismo salario que tenía y parte entera de la capilla."[278]

En octubre del mismo año tenemos otro documento con más información al respecto en el que los hermanos Martínez de Arce piden trasladarse a Valladolid en donde habían recibido una buena oferta de trabajo.

"Leyose una petición de don Joseph Martínez de Arce, maestro de capilla de esta santa iglesia, diciendo cómo el susodicho, y su hermano para tocar el violón, se les había recibido en la de Valladolid, y dádose la posesión a el dicho maestro en veinte y ocho de septiembre pasado de este año, suplicando a el Cabildo lo tuviese por bien y ofreciéndose en todo a su servicio. Habiendolo entendido, declaró por vaco el magisterio de capilla y acordó se llame para tratar de él para el primer cabildo" y que el racionero organista Lucas de Cezuaga haga oficio de maestro de capilla y cuide de los mozo del coro."[279]

Con la llegada del nuevo siglo y la marcha de los Martínez del Arce, nuevos instrumentistas llegaron para intentar cubrir las plazas. En el caso del nuevo músico de violón, aparece un candidato en un acta de febrero de 1705.

[278] *Ibidem.* Pág 165.

[279] *Ibidem.* Pág 166.

"Se leyó una petición de Nicolás de Pos, colegial del real colegio de la capilla de Su Majestad, diciendo desea emplearse en el servicio de esta santa iglesia por músico, dándole alguna renta con que poder mantenerse; y habiendo informado de su habilidad en tocar el violón y el clarín los señores comisarios de escuela, se propuso el atraso y muchos empeños de la ración de cantores y no haber plaza vacante correspondiente a este empleo, por cuya razón, habiéndose pedido recibirle, se acordó por la mayor pare del voto secreto no se llame y que se le den dos doblones a dos escudos de oro, para ayudarle a su viaje en la dicha ración de cantores." [280]

En enero de 1706 aparece un nuevo candidato, instruido en el arte de tocar el archilaúd y el violón.

"Se vio una petición de Francisco Javier Cors, diciendo que se halla en esta ciudad "con la habilidad de tocar el archilaúd y el violón, tan necesarios para la música , y reconociendo que no le tiene el Cabildo suplicaba le admita en su iglesia con el salario que fuere servido". El Cabildo acuerda que los comisarios de escuela se informen del maestro de capilla "de la habilidad del sujeto y necesidad de estos instrumentos" y de cuenta al Cabildo, y que el contador dé cuenta de la ración de cantores." [281]

El siguiente memorial certifica la contratación de Francisco Javier Cors, en octubre del mismo año:

"Se trató "si se ha de recibir en la capilla a don Francisco Javier Cors, músico en los instrumentos de archilaúd y violón, habiendo informado el maestro de su habilidad y suficiencia y lo que puede aprovechar"; acuerdan recibirlo "con la futura de la primera vacante de alguno de los ministriles, reservando en sí el Cabildo para

[280] *Ibidem.* Pág. 183

[281] *Ibidem.* Pág. 184

entonces asignarle el salario que le pareciere, y en el ínterin se le asignaron cuarenta fanegas de trigo y treinta ducados de vellón en la ración de cantores."[282]

Pasaron 70 años antes de que se registraran nuevas actividades con respecto al violonchelo en la catedral de Segovia, la última información del siglo XVIII a este respecto en el archivo.

"Se leyó un memorial de Juan Pinedo, en que dice que es natural de aquí, que sirvió 4 años de mozo de coro y otros 4 en Madrid "perfeccionándose en cantar y tocar el violón, cuya voz es de tenor" y pide que le admitan en el destino que sea del agrado de Cabidlo, porque quiere cuidar de su madre y de una hermana. Con este motivo se trató de averiguar si Laureano Ventura adelanta en latín y música, como le está mandado. Con esta ocasión se hizo presenta conduciría ver las bulas de agregación de prebendas a músicos, por si daban algún arbitrio, a fin de reducirlas a salarios con que poder aumentar los ministros necesarios en la capilla" Se cometió al doctoral y al canónigo Labaires."[283]

Sevilla

En la catedral de Sevilla encontramos referencias a la utilización del violón desde los primeros meses del siglo XVIII.[284] La primera mención aparece en el Libro 85 de actas capitulares que comprende las recogidas entre 1699 y 1700.[285]

[282] *Ibidem.* Pág. 184

[283] *Ibidem.* Pág. 268

[284] GUTIERREZ, Rosario y MONTERO, María Luisa: *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, editado por la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía. Sevilla, 2015.

[285] *Ibidem.* Vol. 2. Pág. 386

"21-4-1700 Este dia mando el Cabildo librar por mano del Maestro de Capilla 200 rs. 100 en cada noche de las Tinieblas, a los tres musicos que asistieron a ellas con violon, archilaud y harpa, y que sean de la hacienda de la fabrica."

Sin mencionar quiénes eran los instrumentistas encargados de tocar este instrumento, encontramos varias actas hasta 1715 con información similar sobre en qué festividades era necesaria la participación de un violón. No encontramos ningún nombre hasta el 29 de abril de 1715, en el que el cabildo aceptó la petición del maestro de capilla de *"librar 20 pesos a D. Matheo, violon por haver asistido a las funciones de la Natividad de Ntra. Señora, Maitines y dia de reyes, Lamentaziones Misereres de Semana Santa…".* [286] En las sucesivas actas capitulares encontramos otros pagos a Dn. Matheo en 1717[287], pero parece que se le contrataba para trabajos intermitentes y que no llegó a formar parte de la capilla de música de manera estable.

En el año 1717 comenzamos a tener más información de los músicos que tocaban el violón. El 29 de enero aparece la figura del aspirante Bartolomé de Palma, al que no se le dió plaza pero sí se le ofrecieron algunos trabajos esporádicos. En el acta se puede leer *"que pretende le reciva el Cabildo por Musico Thenor de la Capilla desta Sta. Iglesia, asi por su voz como por las habilidades de tocar Biola de Arco, Violon, Violin y Harpa, y haviendolo oido el Cabildo se mando llamar para determinar sobre su contenido".* [288]

En 1727 encontramos un acta interesantísima en el que recibimos información muy específica sobre la nomenclatura del violón. Se trata de la petición de Juan de Espiquerman, bajonista, que el 1 de abril de 1727 *"en que suplicaba a el Cabildo le hiciese la onrra de relebarle algunos dias de tocar el bajon, pues estaba padeciendo repetidos accidentes al pecho, e inflamaciones de Garganta, que le prohibian la continuacion de este ejercicio, como lo justificaba por la certificacion de Medico, que*

[286] *Ibidem.* Vol. 2. Pág. 597

[287] *Ibidem.* Vol. 2. Pág. 624

[288] *Ibidem.* Vol. 2. Pág 621.

presentó, pudiendo reserbarlo para Violin, Violon y Contrabajo del Violon, y haviendo obra de Bajones en que sea menester…". [289] La distinción entre *violón* y *contrabajo de violón* nos hace poder asegurar que en el caso de la catedral de Sevilla parece que el término violón sí corresponde al actualmente denominado violonchelo.

En 1732 se crearon dos plazas de violón, las primera de las cuales le fue asignada a Lorenzo Martin Reinoso, que aparece el 17 de septiembre de 1732 tal y como se recoge: *"Cometio el Cavildo a el Sr. Protector de Musica las Petiziones de Pedro Dionisio de los Rios, y Lorenzo Martin Reynoso, pretendientes primero a Plaza de Violin, y el segundo a otra de Violon, de las que nuebamente se han creado."* [290] La segunda plaza se concedió el 6 de octubre del mismo año a José Grande del que el acta informa *"Haviendo Informado el Sr. Protector de Musica a favor de Joseph Grande pretendiente a una Plaza de Violon de las nuebamente creadas lo nombró el Cavildo por tal Ministril."* [291] Hubo otros aspirantes, como Francisco Lara, *Capellan de la Vara del Sagrario desta Sta. Iglesia.* [292]

Otro acta interesantísima en cuanto a la nomenclatura organológica aparece el 27 de noviembre de 1743. Por primera vez encontramos el italianismo *violoncelo* o *violonselo* en una petición de José Grande:

"MÚSICO VIOLONCELO

Se leyó peticion de Dn. Joseph Grande desistiendose de la ocupacion que tenia en esta Sta. Iglesia de Vilonselo supernumerario por aver obtenido empleo, que le es incompatible su asistencia. Y aviendola oydo el Cabildo admitio el desistimiento y cometio al Sr. Protector de Musica las peticiones, que ubiere de pretendientes a dicha ocupacion para que en vista de ellas, y del informe, que lee diere el Maestro de Capilla

[289] *Ibidem.* Vol. 3. Págs. 128 y 129.

[290] *Ibidem.* Vol. 3. Pág. 224.

[291] *Ibidem.* Vol. 3 Pág. 226

[292] *Ibidem.* Vol. 3 Pág. 226

vea qual es mas a proposito para servirla, y haga relacion con llamamiento."[293]

Al quedar su plaza vacante, se examinó a dos candidatos para cubrir el puesto de violonchelista en la catedral el 2 de diciembre del mismo año, Cristobal José de Luna y José Romero, siendo el elegido el segundo de estos:

"Assimismo se dio llamamiento para oyr al Sr. Protector de Musica, cerca de los pretendientes a la plaza de violoncelo vacante por desestimiento de Dn. Joseph Grande, y leydo el informe del Maestro de Capilla en, que dixo eran iguales Dn. Christobal Joseph de Luna, y Dn. Joseph Romero segun sus examenes, y que no avian ocurrido otros, por lo que podia el Cabildo elegir al que gustasse, y no aviendo conformidad se votó por havas declarando el Sr. Dean la blanca a favor de dicho Luna y la negra por Romero, y contados los votos se hallaron 30 negras y 20 blancas, por lo que quedó nombrado en la plaza supernumeraria de Violoncelo Dn. Joseph Romero para que la sirva como su antesesor."[294]

Tras veinticinco años al servicio de la capilla, Martín Reinoso falleció el 18 de febrero de 1757.[295]A su muerte, el 8 de marzo del mismo año aparece un acta en la que Pablo Medina solicita la plaza vacante que le fue concedida a los pocos días. [296] Sin embargo, en septiembre de 1763 solicitó marcharse a Murcia, su tierra, para trabajar allí y poder cuidar de una hermana:

"Lei como Protector de Musica, el desistimiento que D. Pablo de Medina, Violon de dicha Musica, hazia de su plaza, por quedarse en Murcia su patria, con

[293] *Ibidem.* Vol. 3. Pág. 378.

[294] *Ibidem.* Vol. 3. Pág. 378.

[295] *Ibidem.* Vol. 3. Pág. 545.

[296] *Ibidem.* Vol. 3. Pág. 546.

acommodo en aquella Sta. Iglesia, por la presision de amparar a una hermana suya, y el Cabildo lo admitió…"[297]

En octubre de 1740 se presentaron dos candidatos para una plaza de oboe, de los cuales Juan Narciso de León también tocaba el violín y el violón.[298] Su especialidad debió ir cambiando porque, aunque en la primera acta en la que aparece su nombre es denominado oboísta, en las siguientes de la década de los 50 aparece como violinista[299] y en septiembre de 1763 fue nombrado como supernumerario en la plaza de violón seguramente tras la renuncia de Medina y su regreso a Murcia.[300] Fue miembro de la capilla de la catedral de Sevilla hasta 1773. [301]

"A la peticion de D. Andres Narciso de Leon instrumentista supernumerario en la plaza de Violon en que fue nombrado en 26 de Septiembre que hacia resente al Cabildo que por ser pobre y con familia, y que el instrumento costará mas de 60 pesos, recurria a la piedad del S.S.I. para que se dignase proporcionarle lo que tubiere por mas conveniente a efecto de poder servir su plaza, dixo el Cabildo no ha lugar."

Talavera de la Reina

La referencia fundamental para conocer el movimiento de músicos en este lugar la encontramos en el artículo de Capdepón "La capilla musical de la colegiata de

[297] *Ibidem*. Vol. 3. Pág. 626.

[298] *Ibidem*. Vol. 3. Pág. 344.

[299] *Ibidem*. Vol. 3. Pág. 512.

[300] *Ibidem*. Vol. 3. Pág. 628.

[301] ISUSI, Rosa: *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Sevilla, 2012. Pág. 115

Santa María la mayor en Talavera de la Reina".[302]Aunque la capilla se configuró en 1656, la presencia de violones no sucedió hasta 1679, o al menos no de forma documentada.[303] En el caso de instrumento, la mayoría de las veces era interpretado por alguien cuya especialidad principal era otro instrumento pero que también desempeñaba en ocasiones este papel. El primer caso que aquí nos ocupa es incluso el de Mathias Wessely, profesor de música del embajador de Alemania, que tocaba, tal y como explica en un memorial de 1780 recogido en el artículo anteriormente citado *"violín, violón, fagot, bajón, flauta, trompa y oboe"*. Como su patrón estaba normalmente ausente, solicitó formar parte de alguna formación española, concediéndole una plaza en Talavera de la Reina.

Existen a su vez dos memoriales con referencias el violonchelo: uno de abril 1782 en el que se informa de que el violón de la capilla está en un estado casi inservible y se recomienda comprar uno nuevo del que se tiene noticia en Arenas de San Pedro,[304] y otro de noviembre del mismo año en que finalmente se ordena la compra del instrumento en el que además se habla de la posibilidad de que otro músico toque el instrumento: *"Que Yuguero y Carlos se aplique el primero a tocar el bajón bajo la dirección de Antonio Gómez de Encinas y el segundo el violón bajo la de Matías Wesselly. Que se compre un violón a costa de fábrica y mesa, y para ello se dio comisión al señor don Daniel de la Peña".*

[302] CAPDEPÓN, Paulino: "La capilla musical de la colegiata de Santa María la mayor en Talavera de la Reina". *Hispania Sacra*, Vol 65, No 131. Enero – junio de 2013.

[303] Capdepón cita el documento fechado en noviembre de 1679 del Archivo de la Colegiata de Talavera de la Reina. Vol. 12, fol. 124v. en el que se asigna un salario de 30 ducados al músico que tocara el violón

[304] *Ibidem.* Archivo de la Colegiata de Talavera de la Reina. Vol. 19, fol. 402r.

Toledo

Tal y como nos cuenta Carlos Martínez Gil en su libro *La Capilla de música de la Catedral de Toledo (1700- 1764). Evolución de un concepto sonoro),*[305] en la Catedral de Toledo aparecen registros de violones desde principios de siglo y contrabajos de violones al menos desde 1728, lo cual hace que podamos afirmar con casi total seguridad que cuantos músicos pasaron por allí realizando las funciones de violón seguramente tocaban un instrumento muy similar al violonchelo de hoy en día. Además, hace referencia a algunas partituras conservadas en el archivo de la catedral en que se utiliza el violón con carácter concertante, tal es el caso de un Miserere de Jaime Casellas.[306]

Martínez Gil sitúa la aparición del violón en la plantilla de la catedral en el año 1677 con la contratación de Gerónimo Galán, proveniente del monasterio de las Descalzas Reales y transcribe un fragmento de un acta capitular del 8 de enero del mismo año en que se determina que el nuevo instrumentista *"que juntamente se reçiva por violón en esta Santa Iglesia una persona de su devoción dependiente suyo, y que aunque no ha habido violonella juzga su Em.a sea muy esencial para la Capilla porque en la Real lo tienen".* [307]

Con la llegada del nuevo siglo encontramos a otros dos músicos que participaron en las tareas de violón; primero Joseph Rodriguez, que tocaba el violón y el arpa y que procedía de Madrid, fue contratado el 19 de enero de 1700[308] y quince años más tarde su alumno Joseph Ruiz se presenta como candidato:

---

[305] MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La Capilla de música de la Catedral de Toledo (1700- 1764). Evolución de un concepto sonoro*. Editado por la Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha, 2004.

[306] *Ibidem.* Pág. 264. *Se trata de "Rede mihi laetitiam salutaris"* del año 1753.

[307] *Ibidem.* Pág 334. El acta citada está en el vol. 38, fols 299-299v.

[308] *Ibidem.* Pág. 433.

"El seise Joseph Ruiz, que está aprendiendo a tocar el violón, solicita ser examinado para su recepción, declarando que "a procurado con el mayor desvelo adelantar en dho. instrumento, como le está manifestado supliendo por su Maestro que oy tañe el arpa por enfermedad del arpista."[309]

Sin embargo, días más tarde se le examinó y parece que Ruiz estaba todavía más acostumbrado a la música *ordinaria* (probablemente del barroco más temprano) que a la *moderna* (quizás un barroco más italianizado).

"El día 3 de enero de 1716 fue recibido Joseph Ruiz como violón, pues puede suplir, y tañe bastantemente la música ordinaria, pero no las obras modernas, sin verlas mui despacio, ya que no le ayuda la vista, y su Maestro en que ha adelantado en este último año y es capaz de ser más."[310]

Casi una década después, el 26 de julio de 1724, fue recibido Francisco Romero para completar la plantilla de músicos junto a Joseph Rodriguez. La plaza había quedado vacante por la muerte de Joseph Ruiz.

"Por haber muerto el 2º violón Joseph Ruiz se presenta uno de Madrid a pretender la plaza, y la obtiene. Se trata de Francisco Romero, que viene del Colegio del Patriarcha de Madrid. De él se dice que "es diestro, que saca muy bien las voces, y tiene buen manejo y la mejor escuela que oy se conoce; y que al lado, y con la dirección del principal violón, podrá ser mucho más, pues su heda oy son solamente 23 años; como también informaron ser este instrumento muy necesario para la Música, y que especialmente por los continuos achacques de dho. principal violón convendría a recepción."[311]

---

[309] *Ibidem.* Pág.453

[310] *Ibidem.*

[311] *Ibidem.* Pág.461

Martínez Gil hace referencia en su trabajo a otro músico intérprete de violón de la catedral de Toledo. Se trata de Antonio de los Reyes, que había sido seise, uno de los niños cantores de la capilla, que en 1748 fue subvencionado por el Cabildo para marcharse a Madrid durante un año y medio y formarse con Domenico Porreti, y así completar las enseñanzas que estaba recibiendo de Francisco Romero. Cabe destacar que, aunque quizás se debiera al hecho de la proximidad de Madrid y Toledo, el hecho de enviar a un miembro de capilla a formarse con uno de los mejores violonchelistas del momento es una muestra de la importancia que tenía el papel de este instrumento en las funciones musicales de la capilla musical.

"El Señor Deán hizo presente al Cab.o una razón de la costa que tiene un seisse cada día estando en casa del Maestro de Capilla en virtud de lo acordado en Cab.o 4 de mayo de este año: y acordaron que el Señor D. Andres Zerezo se le quite con toda claridad, lo que Antonio de los Reyes seisse que aprende violón podrá tener en Casa del Maestro de Capilla, para resolver con entero conocimiento lo que se le podrá dar en Madrid el tiempo que esté con el Maestro Porreti, y si de ello sobrara alguna cosa para hacerle alguna gratificación por el trabajo de enseñarle, sin que entienda que el Cab.o lo hace, sino el Maestro de Capilla que por sí le embía". [312]

Tras sus estudios con Porreti, de los Reyes regresó a Toledo el 30 de enero de 1750 donde impresionó a los músicos por su aprendizaje. Una prueba más de que Domenico Porretti, además de un excelente violonchelista debió ser un gran maestro, capaz de sacar lo mejor de sus alumnos en poco tiempo.

"Aviendo informado el dho. Mtro.de Capilla que Antonio de los Reyes, seise, que de orden del Cab.o ha aprendido a tañer violón, es mui a propósito para este

[312] *Ibidem.* Págs. 517 – 518.

ministerio, y ha adelantado de tal modo que excede a los más antiguos, tocando cualquier papel con primor y destreza…"[313]

En 1753 llegó otro aspirante desde Palermo, Thomas Girondi, pero le asignaron un salario menor que a sus compañeros. Solo permaneció diez años en la catedral, ya que el marqués de Esquilache le ofreció un trabajo como visitador de las rentas reales del Tabaco en Segovia.[314]

"…propuso el Sr. Arzediano de Talavera, que presidía, haver estos días exercitado en el Choro para prueba Thomás de Girondi, violón, natural de Palermo, que viene en pretensión de ser recivido por Ministril, por si a los dhos. Sres. Parecía útil su habilidad para la Capilla. Y habiendo mandado entrase el Mtro. De Capilla, y informado que es mui diestro, y por lo mismo será útil: Acordaron admitirle, y tratando del salario que se le haia de dar, puesto nombre de 400 ducados por habas que hubo 8 blancas y 11 negras no salió, y haviendo bajado a 300 ducados y vuelto a votar por habas, se hallaron 12 blancas y 6 negras con que le quedaban concedidos."[315]

Valencia

No conocemos repertorio específico para el instrumento escrito en el actual territorio de la Comunidad de Valencia, salvo el *Quaderno de lecciones de violón* escrito probablemente por Juan de Acuña en Valencia para los estudios de su sobrino Joaquín con el maestro Baltasar Rocafort. Pero este hecho nos ofrece la certeza de que exisitían violonchelistas en la región y que sus labores eran demandadas fundamentalmente en el seno de la iglesia. A lo largo de su vida, Joaquín de Acuña fue contratado como violonchelista en la catedral de Orihuela y, aunque posteriormente

[313] *Ibidem.* Pág. 523

[314] *Ibidem.* Pág. 338

[315] *Ibidem.* Pág.533

en los documentos de contratación en Alcoy y Valencia siempre figura como organista o capellán, no es descabellado pensar que también realizara las funciones pertinentes con el violonchelo.[316]

Los primeros vestigios del violonchelo en Valencia los encontramos en la creación de la Academia Valenciana, constituida en el año 1701 y celebrada anualmente hasta el año 1705. La función fundamental de esta institución era la investigación matemática y científica, cuyos actos, que tenían lugar en los fines de semana, iban a tomar un cariz escénico acercándose a lo teatral, costumbre que empezó a llevarse a cabo ya desde finales del siglo XVII. La primera academia del nuevo siglo se celebró en el Palacio de la Diputación de Valencia, siendo la parte musical una de las que mayor éxito cosechó. Normalmente, se trataba de dos coros acompañados por un bajo continuo constituido por un arpa, un violón y un archilaúd, junto a siete académicos que cantaban sobre los asuntos a debatir. Tal y como nos cuenta Pasqual Mas i Usó en su tesis doctoral sobre estas academias,[317] los violonchelistas que participaron fueron Juan Almunia y Carroz, Cristóbal Milán de Aragón y Toledo, interpretando música de autores locales como Pedro Marínez de Orgambide

En la formación musical de la catedral de Valencia a lo largo del siglo XVIII hubo bastantes cambios con la evolución del estilo musical y las necesidades de la capilla. En los documentos de contratación de ministriles no figuran violonchelistas hasta el siglo XVIII, siendo durante los siglos previos más habitual la contratación de cornetas, sacabuches, chirimías y bajones, aunque a menudo figuran pagos a violinistas en circunstancias excepcionales.[318]

---

[316] PEÑA GARCÍA, María Concepción: "Los Acuña, una familia de músicos", *Revista de Musicología*, Vol XIX. Madrid, 1996. Pags. 179 – 208

[317] MAS I USÓ, Pasqual: *Justas, Academias y Convocatorias literarias en la Valencia Barroca (1591 – 1705). Teoría y práctica de una convención.* Tesis Doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, año 1991.

[318] MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo: *Los órganos de la catedral de Valencia durante los siglos XVI-XXI. Historia y evolución*, tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2017, Págs. 30 – 32.

En el artículo "*El oficio de músico en la catedral ilustrada. Breve aproximación prosopográfica (1735 – 1795)*" [319] el autor nos ofrece información sobre algunos de los músicos que pertenecieron a la agrupación de la catedral, que en ocasiones llegó a contar con un gran número de instrumentistas, tal y como se puede comprobar en la información obtenida en el *Libro de salarios y nombramiento de capellanes cantores.* Gracias a este estudio encontramos dos violonchelistas que además puede que fueran familiares; Luis Rocafort Diaca, que figura como *"violón y tenor menor"* y Baltasar Rocafort, el que fuera maestro de Joaquín de Acuña, que figura como *"violón, cantar en el coro, tocar el contrabajón y tenor".*

[319] DOMINGO SANCHO, Josep Lluís: *"El oficio de músico en la catedral ilustrada. Breve aproximación prosopográfica (1735 – 1795)"* publicado en *La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII*, editado por la Institució Alfons el Magnànim, 2013-2015.

La fabricación de violonchelos en la luthería española

Aunque el oficio de lutier existió en España desde el medioevo, su profesionalización y regularización en gremios organizados no llegó hasta principios del siglo XVI, fortaleciendo así la industria que llegaría a su mejor momento en el siglo XVIII. Los lutieres españoles, más conocidos como *violeros,* estaban especializados en todo tipo de instrumentos de cuerda fundamentalmente, construyendo arpas, guitarras o instrumentos de la familia del violín, entre otros, que necesitaban del trabajo de los fabricantes de cuerdas de tripa y de metal. Los gremios que empezaron a constituirse en torno a 1527, año en que se escribieron las ordenanzas de Sevilla, tenían normativas específicas municipales para la construcción de instrumentos que poco a poco fueron evolucionando hasta que dichas agrupaciones profesionales entraron en decadencia hacía mediados del siglo XVIII con la Real Cédula de 1767 que reguló los germios mayores en detrimento de los menores: *"los oficiales y maestros, artesanos o menestrales naturales o extrangeros de estos Reynos, deben ser examinados, admitidos e incorporados en los Colegios o Gremios de sus respectivos oficios…"* [320] Su desaparición total no se produjo hasta el Real Decreto de 1834, pese a los últimos intentos a principios del siglo XIX de los pocos lutieres que seguían queriendo acogerse al gremio, pues el mercado ya era evidentemente abierto y aunque cada lutier tenía sus propios clientes y sus diferentes habilidades, la tradición de construcción de instrumentos se mantuvo sin apenas cambios organológicos.

Gracias a las investigaciones de Acker,[321] Kenyon,[322] y Bordas,[323] sabemos que en la segunda mitad del siglo XVIII se publicaron más de un centenar de anuncios de

[320] ESCOLANO DE ARRIETA, Pedro: *Práctica del consejo Real, en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos.* Volumen 1. Madrid, Imprenta de la viuda e hijo de Marín. 1796.

[321] ACKER, Yolanda F.: *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos.* INAEM - Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza. 2007

[322] KENYON, Beryl "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII". . *Revista de musicología*, Vol. 5, Nº 2. Madrid, 1982, Págs. 309-324

instrumentos de cuerda frotada en el *Diario de Madrid*, que, aunque mayoritariamente eran violines, nos demuestra que el mercado iba incrementándose y estaba bastante activo.

La llegada al trono de Carlos IV en 1788 y su gusto por la música desde temprana edad, hizo que la corte fuera un gran centro musical con algunos de los mejores músicos, sobre todo italianos y españoles, así como con la compra de algunos instrumentos de los mejores lutieres. El propio monarca tocaba con la orquesta con un violín Amati. De hecho, en el año 1772, la familia Stradivarius vendió a la Casa Real española el famoso quinteto ornamentado del que todavía se conservan cuatro piezas en su colección, puesto que uno de los violonchelos está desaparecido.

A lo largo del siglo XVIII se produjo una enorme evolución en el desarrollo de la construcción de instrumentos de los lutieres españoles. El caso de los violonchelos es además significativo, ya que las medidas empezaban a consolidarse a imagen y semejanza de los instrumentos que llegaban de los legendarios constructores italianos creados por las familias Amati y Stradivarius durante el siglo XVII y el XVIII. El mercado de instrumentos españoles se desarrolló a medida que el siglo fue avanzando, con sus máximos exponentes en dos familias: la del granadino José Contreras, afincado en Madrid probablemente desde la década de 1740 y que trabajó junto a uno de sus hijos, José Melitón, no sólo como lutier independiente sino también al servicio de Carlos IV entre 1762 y 1785, y la familia barcelonesa Guillamí, estirpe de trabajadores de la madera desde mediados del siglo XVII, con sus grandes lutieres en las figuras de Joan Guillamí *el viejo*, nacido en 1699 y Joan Guillamí *el joven,* cuyo nacimiento se presupone en la década de 1730.

Aunque no han llegado a nuestros días demasiados violonchelos de otros lutieres de esta época, al menos contamos con los ejemplares de Gabriel de Murzia, Domingo Román, Salvado Bofill y Francisco Santiago, así como de otros de lutieres extranjeros que vivieron en España a lo largo del siglo, como Nicolaus Duclos.

---

[323] BORDAS, Cristina: "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", perteneciente a *La música en España en el siglo XVIII*. Coordinado por Juan José Carreras y Malcom Boyd, AKAL, 2000, Pág. 214.

Contabilizando los que han sobrevivido el paso de los años, hemos localizado hasta 20 ejemplares creados por lutieres españoles de los cuales a continuación haremos una reseña tanto biográfica como organológica.

Gabriel de Murzia

+ Violonchelo Gabriel de Murzia. Año 1709

Museo del Traje, Madrid.
Las maderas utilizadas son pino para la caja y sicomoro para y para el mástil, los aros y la voluta.
Longitud de la caja 79,5 cm

El violonchelo más antiguo construido en España de cuantos se conocen está fechado en 1709 y fue creado por Gabriel de Murzia. Actualmente forma parte de la colección del Museo del Traje de Madrid. Una de las cosas más interesantes de este instrumento es que se ha conservado en su estado original y nunca ha sufrido ninguna modificación, lo cual era una práctica muy habitual entre los lutieres a lo largo de los siglos para adaptar los diferentes instrumentos a las exigencias musicales de cada época o para hacerlos más adecuados para sus dueños.[324]

No tenemos muchos datos acerca de la vida de Gabriel de Murzia. Sabemos que perteneció al gremio de violeros y guitarreros de Madrid y que pertenecía a una familia de reputados músicos entre los que se encontraba su tío, el compositor Juan

[324] VÁZQUEZ, Elena: "Violonchelo, 1709." El Museo del Traje lo publicó en octubre de 2011 en *Modelo del mes*.

Hidalgo y su yerno, el también lutier Francisco de León. Quizás el miembro más destacado de su familia fue Santiago de Murzia; guitarrista, compositor y tratadista de la técnica de su instrumento que trabajó al servicio de la casa real a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Por otro lado, sabemos que Gabriel de Muzia perteneció al grupo de representantes del gremio de violeros de Madrid junto a otros constructores como Teodosio Dalp, o Juan García de la Torre.

La madera utilizada por Gabriel de Murzia para la fabricación del cuerpo de este violonchelo es de pino, y para el mástil, los aros y la voluta de sicomoro. La caja tiene una longitud de 79,5 cm, lo que se asemeja más a los ejemplares que se construyeron en Italia en el siglo XVII por Amati o Gasparo de Saló que a los instrumentos que se estaban construyendo en España en época de Murzia. El talón y el mango están hechos en una sola pieza con el taco que se apoya en el fondo, con los aros incrustados. Esta práctica era habitual en la construcción de guitarras, pero es toda una rareza en los instrumentos de la familia del violín. Otra de las prácticas extrañas que encontramos en este instrumento es que en lugar de filetear las tapas, Murzia realizó una incisión que más adelante pintó de color negro, lo cual parece una técnica habitual entre algunos de los lutieres que trabajaban en España a principios del siglo XVIII.

Domingo Román

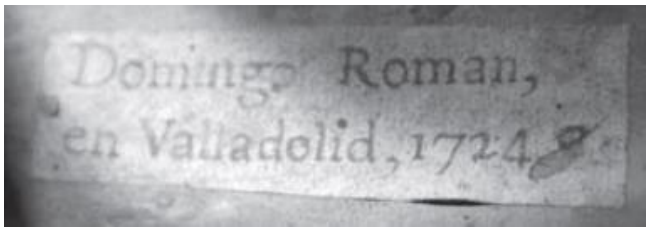
+ Violonchelo de Domingo Román. Año 1724/1728

Colección privaza, Zaragoza.
Las maderas utilizadas son pinabete para la tapa armónica, y chopo o álamo para la tapa trasera. Los aros son de arce, el botón es de nogal, y algunos refuerzos están hechos con tiras de lino y de cáñamo
Longitud de la caja: 76 cm

El siguiente instrumento que en España fue construido entre 1724 o 1728 – la etiqueta parece haber sido corregida – y fue construido por otro lutier del que desconocemos casi la totalidad de su biografía y su trabajo, Domingo Román. La única información que se ha encontrado al respecto de este constructor es en el salario que aparece en el Catastro de 1752 del gremio de guitarreros de Valladolid, en el que se certifica que uno de sus miembros se llamaba Francisco Román. Tradicionalmente, la lutería era una profesión familiar en que las técnicas se enseñaban a través del aprendizaje en el taller y no sería de extrañar que este guitarrero fuera un familiar del lutier que aquí nos ocupa.[325]

Tal y como ocurre en el instrumento de Gabriel de Murzia, el instrumento de Domingo Román también se mantiene casi en su totalidad en estado original, aunque sí parece haber sido reparado en alguna ocasión.

La longitud de la caja es de 76 cms, semejante al modelo de Stradivarius. La tapa armónica se compone de cuatro partes de pinabete y tiene tallada la barra armónica que mide 30 cms, un poco más corta de lo habitual. La tapa trasera está hecha con tres piezas que podrían ser de chopo o álamo. Los aros son de arce y el botón es de nogal. Los refuerzos internos entre las piezas están hechos con tiras de lino y de cáñamo. Presenta dos similitudes con el instrumento construido por Murzia: el mástil también está hecho de una sola pieza que aúna clavijero, mango y taco, apoyándose sobre la tapa trasera con los aros incrustados. En lugar de fileteado también aparece un surco que sigue el contorno de la tapa que posteriormente fue pintado de negro. La pieza del mástil podría ser de la



[325] REULA BAQUERO, Pedro: "El violón de Domingo Román (Valladolid, 1724)", *Anuario Musical*, Nº 64. Enero – diciembre 2009. Págs.169 – 190.

misma madera que la tapa trasera. El batidor es de nogal macizo decorado con planchas de hueso.

José Contreras

+ Violonchelo "ExGreenhouse". Año 1746.

El primer ejemplar que se conserva de cuantos construyó Contreras. Un poco más pequeño que los que construyó posteriormente, con lo que antes hemos denominado como la *forma B piccola* utilizada por Stradivarius con una longitud de cuerpo de 74,5cm (recordemos que los anteriormente citados de Murzia y Román tienen un cuerpo de 79,5 y 76 cm respectivamente). Su forma fue alterada en Madrid por el lutier Silverio Ortega, del que también hablaremos más adelante.
Fue utilizado durante años por el violonchelista Bernard Greenhouse de Newark, New Jersey, fundador del legendario Trio Beaux Arts. También el solista francés Gautier Capuçon lo ha utilizado en muchos conciertos a lo largo de su carrera. Hoy en día pertenece a la colección de instrumentos de la Boston Symphony Orchestra.

+ Violonchelo "Julliard". Año 1756.

También construido bajo los cánones de la *forma B piccola* aunque mínimamente más grande que el ejemplar anterior (75,5 cm de longitud de cuerpo). En el año 1756 Contreras ya estaba perfectamente familiarizado con los instrumentos construidos por las familias Amati y Stradivarius que se encontraban en la colección de la corte española. Gran parte de la madera utilizada es de arce, aunque la tapa armónica es de abeto.
Este instrumento pertenece a la Julliard School of Music de Nueva York, desde que fue adquirido en 1938.

+ Violonchelo. Año 1762

Este ejemplar sigue una estética diferente a los dos que construyó anteriormente. La longitud del cuerpo es de 76,7 cm y parece asemejarse más a los violonchelos más grandes que Stradivarius construyó y envió a la corte madrileña. También con madera de arce y abeto.
Pertenece a Sharoon Prater, violonchelista del Colorado Quartet.

+ Violonchelo "ExTortelier". Año 1764

De nuevo otro modelo *forma B piccola*, la longitud del cuerpo en este caso es de 76,3 cm. También construido con arce y abeto.
Actualmente pertenece a la fundación taiwanesa Chi Mei, pero durante muchos años fue uno de los instrumentos utilizados por uno de los grandes violonchelistas de la historia, el parisino Paul Tortelier (1914- 1990). Actualmente, la citada fundación Chi Mei lo tiene cedido al chelista madrileño de origen taiwanés Mom Puo Lee.

+ Violonchelo. Año 1769

Durante el año 1769, Contreras construyó los dos últimos violonchelos que se le conocen. En este caso, las medidas son las que ya se habían estandarizado en aquel entonces, siendo su longitud de cuerpo de 76,1 cm.
A lo largo del último siglo este instrumento ha permanecido en Estados Unidos, siendo su actual propietario el violonchelista Sato Knudsen, violonchelista de la Boston Symphonie Orchestra.

+ Violonchelo. Año 1769

Otro de los instrumentas de Contreras siguiendo la forma B de Stradivarius. Es el último ejemplar que se conserva de cuantos construyó y uno de los que presenta unas mejores condiciones conservando prácticamente la totalidad del barniz original. La longitud de su cuerpo es de 75,6 cm.

Hoy en día pertenece a la holandesa Christina Mahler, fundadora del Tafelmusik Ensemble de Canadá, agrupación de la que es violonchelista principal. Probablemente es el único violonchelo del lutier granadino que hoy en día se utiliza con un montaje clásico y no moderno, siendo utilizado con cuerdas de tripa tal y como se hacía en tiempos de Contreras.

Aunque desconocemos cuando llegó a Madrid, José Contreras siempre fue conocido como *el Granadino*, lo cual nos hace dar por hecho su ciudad de procedencia en la que se cree que nació en torno al año 1710. De hecho, en las etiquetas en las que firmaba sus instrumentos, aparece como *Josephus* o *Josephum Contreras, Matriti per Granatensem*. Los primeros documentos que se conservan son una *declaración de pobreza* de 1740 y los que se encuentran en los archivos bautismales de San Sebastián de Madrid, en los que encontramos que tuvo al menos ocho hijos entre 1740 y 1750 con su segunda mujer, María de la Fuente, con la que contrajo matrimonio antes de 1740 tras haber estado antes casado con Josefa Baldés. Su primer domicilio registrado en Madrid fue en la Calle del Olivar y, tras varias mudanzas, acabó estableciéndose en la Calle Atocha donde sabemos que también vendías sus instrumentos gracias a los diversos anuncios que publicó en el *Diario de Madrid*. Aunque no existen datos que lo certifiquen, se cree que José Contreras falleció en Madrid entre 1780 y 1782. [326]

Una de los detalles más importantes de la producción de Contreas es que desde un primer momento decidió adoptar el estilo de los Stradivarius como modelo de trabajo y siempre se mantuvo fiel a esta decisión. Aunque probablemente aprendió los entresijos de su profesión en algún taller de su ciudad natal, durante los años en los que trabajó en Madrid para la corte de Carlos IV tuvo contacto directo con un gran número de instrumentos italianos de la más alta calidad, sobre todo Stradivarius y Guarneris. De entre sus hijos, José Melitón Contreras, nacido en Madrid el 10 de

[326] FONSECA, Elsa: *"Two lines of violin makers at the service of the Spanish Royal Household during the Eighteenth century: The Contreras and Assensio-Ortega Families", The Golden Age of Violin Making in Spain,* Barcelona, Tritó, 2015.

marzo de 1741, también se dedicó a la lutería al estilo de los instrumentos italianos tal como debió enseñarle su padre.

Pero la vida de José Contreras en Madrid no estuvo exenta de polémicas, El 6 de abril de1737 fue denunciado al gremio por el constructor de guitarras Manuel de las Heras. En aquellos años, los instrumentos de los talleres que pertenecieron al gremio debían ser supervisados por un inspector antes de su venta y, en muchas ocasiones, los representantes del gremio se quejaban del mercado negro que los propios lutieres ejercían. En el caso de Contreras se descubrió que ejercía la venta de violines y otros instrumentos en su domicilio. El 4 de julio de 1741 se resolvió el suceso con una multa de seis ducados. Quizás estos hechos fueron la fuente de motivación para ofrecerse mediante una instancia el 17 de octubre de 1737 como lutier al servicio de la corte para reparar los instrumentos de la Capilla Real. Finalmente, fue contratado el 26 de febrero de 1741 ostentando de manera intermitente dicho puesto hasta los primeros años de la década de los 60, en ocasiones con la ayuda de su hijo.

La minuciosa investigación recogida en la reciente publicación *The Golden Age of Violin Making in Spain*, dirigida por el lutier Jorge Pozas, arroja muchos datos sobre la cronología de los instrumentos que Contreras construyó a lo largo de su vida. Durante el período en que trabajó al servicio de los Borbones, construyó al menos un instrumento similar a la viola d'amore pero con algunas diferencias características, una viola d'amore, un violín y lo que se ha definido como un cello *"in forma B piccola by Stradivari".*

Además de sus capacidades como constructor, Contreras fue un innovador en algunos de sus instrumentos. En el *Diario de Madrid* en marzo de 1760 publicó un anuncio sobre sus nuevas vihuelas con seis cuerdas. Es la primera referencia a una guitarra de seis cuerdas, tan popular hoy en día pero que en aquel momento constituía una absoluta modernidad que estaba comenzando a fraguarse en las calles de Madrid entre los diversos lutieres, aunque para muchos el primer constructor que realizó semejante innovación fue Francisco Sanguino, el Sevillano, de quien más adelante traeremos algunas referencias biográficas.

Hasta la fecha se han catalogado seis violonchelos construidos por Contreras, altamente cotizados. Algunos de estos instrumentos son habitualmente tocados por grandes violonchelistas internacionales y están repartidos por Europa, Asia y Norte América.

La familia Guillamí

Joan Guillamí *el viejo*

+ Violonchelo. Año 1746.

Con unas características similares a los instrumentos que se construían en Bolonia, pero con similares proporciones a los Stradivarius. Actualmente el cuerpo tiene una longitud de 74,7 cm, aunque lamentablemente fue cortado para alterar sus dimensiones.
Pertenece a Iagoba Fanlo, concertista y profesor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

+ Violonchelo. Año 1747.

Aunque su longitud es sensiblemente mayor que la del ejemplar de 1746 (en este caso son 76,7 cm), son muy similares en su constitución aunque en este caso sí que se conservan sus formas originales.
Actualmente es propiedad de Joseph Johnson, líder de la sección de violonchelos de la Toronto Symphony Orchestra.

+ Violonchelo. Año 1756

Es el último violonchelo que se conserva de Joan Guillamí *el viejo* y es considerado un ejemplo perfecto de la calidad de la construcción de instrumentos grandes de su lutier. Con una forma muy del estilo de los

Stradivarius, en este caso también ha sido reducido para acercarlo a las medidas estándares más comunes, siendo su longitud de 76 cm.
Pertenece a la colección de instrumentos del Museu de la Música de Barcelona

Joan Guillamí *el joven*

+ Violonchelo. Año 1760

Construido por un jovencísimo lutier, se pueden observar algunos detalles de menor calidad que en los ejemplares de su padre y que en sus posteriores construcciones. Una de las características de los instrumentos de Guillamí e*l joven* es la utilización de madera de nogal para la tapa trasera tal y como podemos ver en este ejemplar y en el violonchelo de 1799. La longitud del cuerpo es de 76 cm.
Pertenece a la colección instrumentos de la London Symphony Orchestra.

+ Violonchelo. Año 1772

La mejoría en la construcción adquirida en los 12 años que separan este instrumento del anterior es evidente, tal y como demuestra este ejemplar. Sin embargo, su tamaño es bastante grande para lo que solían ser los violonchelos de aquel momento, con una longitud de su cuerpo de 77 cm. En este caso, la tapa trasera está construida en arce.
Este violonchelo es propiedad de Lluis Heras, concertista y profesor del Conservatorio de Terrasa

+ Violonchelo. Año 1789

Aunque parece evidente que este violonchelo fue recortado en la parte superior del cuerpo, mantiene las características principales distintivas de los instrumentos de Guillamí e*l joven*, en cuanto a la artesanía y los materiales. Su cuerpo mide 75,8 cm.
Pertenece a la colección privada Christopher Landon.

+ Violoncello. Año 1799

El último violonchelo de cuantos construyó, conserva algunas de las características del ejemplar de 1789 pero más elaboradas. Lo excepcional del trabajo de su lutier es que se conservan cuatro instrumentos de cuatro décadas diferentes, pudiendo trazar una línea evolutiva en su capacidad como constructor, siendo este instrumento su pieza más destacada. La longitud de su cuerpo es de 75,8 cm.

La estirpe de los lutieres Guillamí se remonta a la los inicios del siglo XVII, momento en el que nació Rafael Guillamí.[327] Hijo de Pere Guillamí, carpintero, seguramente comenzó a familiarizarse con el tratamiento y las herramientas de la madera en el taller de su padre, hasta que entró como aprendiz de lutería bajo la tutela de Joan Pau Gayris desde el 26 de noviembre de 1631 y hasta que finalizó su preparación el 16 de agosto de 1636. Aunque no hay constancia de su trabajo como lutier y de sus construcciones, sí que existen dos documentos de 1647 y 1649 respectivamente que aseguran que junto a otros especialistas del gremio participó como jurado en el examen de un candidato a lutier y de determinadas piezas de madera. Rafael Guillamí perteneció al gremio de lutieres de Barcelona hasta 1668 y, aunque no existe la certeza de que fuera familiar directo de las siguientes generaciones de los Guillamí del siglo XVIII, al tratarse del mismo apellido y de un oficio que en la mayoría de los casos era transmitido de generación en generación, creemos más que probable que fueron sus descendientes.[328]

[327] PINTO, Ramón: "Noves aportacions a l'estudi dels *luthiers* catalans (Segles XVI al XVII)." *Revista catalana de musicologia.* Barcelona, 2001. Págs. 39 – 51

[328] PELLISA, Joan: "The guilds of Barcelona and the Luthiers of the Eighteenth century", *The Golden Age of Violin Making in Spain,* Barcelona, Tritó, 2015. Págs. 32 – 42

El siguiente en la línea sucesoria fue Joan Guillamí i Nin, más conocido como *el viejo*. Nacido en Barcelona en 1699, perteneció también al gremio entre 1721 y 1767, año en el que seguramente falleció. Como otro de los grandes lutieres que también mencionaremos en este estudio, Salvador Bofill, también vivía en el número 1 del Carrer dels Escudellers. De su estilo en la construcción de instrumentos podría decirse que tiene similitudes con los modelos italianos, fundamentalmente napolitanos. El comercio entre Barcelona y Nápoles existía desde hacía siglos y las relaciones portuarias suponían una gran conexión cultural para todo el mediterráneo. Con la llegada del archiduque Carlos de Habsburgo a Barcelona, muchos músicos napolitanos comenzaron a trabajar en la ciudad. No son de extrañar, por tanto, dichas similitudes.

Los instrumentos de Joan Guillamí *el viejo* están o firmados con un sello grabado en la madera cerca de la barra armónica con su apellido en latín GVILLAMI o con una etiqueta con el nombre también latín Ioannes Guillami.

El último en la saga de la familia barcelonesa de lutieres fue el hijo de Joan, también llamado Joan Guillamí *el joven.* Los diferentes datos biográficos recogidos por Joan Pellisa en su artículo *"The guilds of Barcelona and the Luthiers of the Eighteenth century",* con referencias a las biografías escritas por Ramón Pinto e Higini Anglés, sitúan su nacimiento respectivamente en1739 o 1752. Por las fechas en que están datados sus instrumentos creemos más probable que la primera fecha sea más próxima lo correcto.

De los ejemplares que han llegado hasta nuestros días se conservan tres de Joan Guillamí *el viejo* y cuatro de Joan Guillamí *el joven.* A continuación ofrecemos un listado de dichos instrumentos con algunos detalles y curiosidades acerca de ellos:

Salvador Bofill

´+ Violonchelo Salvador Bofill, 1744.

Museu de la Música de Catalunya.

Natural de Barcelona, ciudad en la que nació en 1703, se desconoce cómo y dónde se formó en el oficio de lutier. Según los documentos consultados por Joan Pellisa en su artículo antes mencionado, se examinó para ser admitido en el gremio probablemente antes de 1724, perteneciendo hasta el año 1770, mientras residía en su casa del número 28 del Carrer dels Escudellers. Sabemos, además, que por su taller pasaron algunos aprendices que más tarde también adquirieron el reconocimiento de los músicos y amateurs catalanes, como es el caso e Joseph Alsina quien además terminó contrayendo matrimonio con la hija de su maestro, Alsina Bofill.[329]

Además de instrumentos de cuerda, Salvador Bofill también construyó otros instrumentos como clavicordios y clavecines, siendo el único ejemplar que se conserva construido en Cataluña su clavecín custodiado por el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao.

De Salvador Bofill ha llegado hasta nuestros días un violonchelo perteneciente a la colección del Museu de la Música de Catalunya.

Silverio Ortega

+ Violonchelo Silverio Ortega, 1816.

Propiedad de Irina Comesaña. Madrid
Modelo Stradivarius, la tapa trasera, los aros y la cabeza son probablemente de arce o sicomoro.
Longitud de la caja: 76,7 cm.

Sobrino de otro de los grandes lutieres españoles del siglo XVIII, Vicente Assensio, Silverio Ortega nació en Madrid en 1765, ciudad en la que también falleció en 1846. Aprendiz y ayudante en el taller de su tío (que construyó para la aristocracia y la realeza al menos una treintena de instrumentos entre los que lamentablemente no

[329] *Ibidem.*

se encuentra ningún violonchelo), ocupó su plaza desde el año 1798. También su hijo Mariano Ortega siguió su camino como lutier.

Tal y como narra Elsa Fonseca en su artículo antes mencionado, según los libros de cuentas de Silverio Ortega parece que su trabajo era muy requerido para renovar instrumentos modernizándolos y para encargarse de su mantenimiento. Además de algunos violines Amati y Stainer, alteró el cuerpo de un violonchelo construido por Carlo Bergonzi, instrumento conocido como *"El Español"*.

El único violonchelo que se conserva de Silverio Ortega está fechado en 1816 y en la propia etiqueta se especifica que fue construido para ser utilizado por Juan de Salazar. Se trata de un instrumento extraordinario, con una longitud de cuerpo de 76,7 cm, construido con maderas de arce y plátano. Sus formas son del estilo de Stradivarius. Pertenece a Irina Comesaña, solista de violonchelo de la Orquesta de Radio Televisión Española (RTVE)

Francisco Sanguino

+ Violonchelo Sanguino, 1755.

Colección privada, Sevilla.

+ Violonchelo Sanguino, 1763.

Colección privada, Sevilla.

Una las mayores incógnitas presentes en esta investigación sobre la historia del violonchelo en España en el siglo XVIII es la historia de Francisco Sanguino. La única información que poseemos de su vida y obra son algunos anuncios en la prensa de la

época y los instrumentos que han llegado hasta nuestros días: cinco guitarras y dos violonchelos, etiquetados en Sevilla entre 1755 y 1763.[330]

Sin embargo, tal y como hemos señalado anteriormente, existe cierta polémica entre los musicólogos especialistas de la historia de la guitarra de seis cuerdas. Para muchos, el primero que construyó un ejemplar de dichas características fue Contreras. Esta afirmación se presupone por un anuncio publicado en el *Diario noticioso universal* de Madrid el 3 de junio de 1760 en que se asegura *"En la calle de Atocha, casa del Granadino, se vende una vihuela de 6 órdenes, hecha de su misma mano, buena para acompañar."* Pero tal y como cuentan otras fuentes, se conserva al menos un instrumento anterior en el Gemeentemuseum de La Haya en cuya etiqueta aparece escrito *"Francisco Sanguino, me fecit. En Sevilla año de 1759."* [331] El instrumento en cuestión ha sufrido modificaciones a lo largo de los siglos, pero indudablemente tenía más de cinco cuerdas por su tamaño y sus proporciones.

Según algunos estudiosos, el famoso guitarrero almeriense Antonio de Torres a quien se considera el lutier que consolidó durante el siglo XIX las proporciones y medidas de la guitarra clásica y flamenca, siguió los patrones establecidos por Francisco Sanguino. Con estas mismas características se conservan dos ejemplares, una de 1759 en el Museu de la Música de Barcelona y otra en de 1767 en el Glinka Music Culture Museum de Moscú.

De hecho, durante la década de los sesenta la competencia debía ser feroz en Madrid y en el *Diario noticioso* se sucedían los anuncios de diferentes guitarras y vihuelas, en varias ocasiones de Sanguino. El 15 de septiembre de 1762 se publicó otro anuncio que así decía: *"Quienquiera comprar una guitarra o un tiple (…) construida por el célebre y famoso guitarrero Sanguino, el Sevillano, buenas para puntear,*

[330] Aparecen referencias en *Els nostres Luthiers. Escultors del so,* catálogo de la exposición organizada en la capella de Santa Àgata de Barcelona, del de 8 de mayo al 7 de julio de 1996 publicado por el Museu de la música en colaboración con el Instituto de Cultura de Barcelona

[331] TYLER, James y SPARKS, Paul: *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era.* Oxford Early Music series. Oxford University Press, 2002.

rasguear y tocar lo que se quiera, de voces muy raras y exquisitas (…) deberá acudir al guitarrero de la Fuente de Moros".

Diez años después, su fama como constructor de guitarras debía seguir intacta porque encontramos nuevos anuncios el 11 de septiembre de 1772 en el mismo diario; *"Quien quisiere comprar una guitarra de 6 órdenes hecha por el famoso Sevillano, Sanguino, acuda a casa del Maestro Medina que vive frente al Corral de la Cruz".* No sabemos la fecha en que falleció Francisco Sanguino, pero en el *Diario noticioso universal* diversos anuncios siguieron apareciendo hasta en 1790 y 1799, y en el *Diario Histórico y Político de Sevilla* en octubre de 1792, siempre de instrumentos de 6 cuerdas, Si ya había fallecido, sus instrumentos se habían convertido en un preciado tesoro para los diletantes de la guitarra, y si se trataba de instrumentos de nueva construcción, podríamos confirmar que Sanguino trabajó en el negocio entre 1753 y 1799, casi cincuenta años. Sea como fuere, lamentablemente son solo hipótesis por no disponer de la suficiente información. Esperamos encontrar en el futuro nuevas pistas para conocer nuevos detalles de la vida de Francisco Sanguino.

El violonchelo en la música de cámara española del siglo XVIII

Con la llegada de algunos de los músicos italianos durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un verdadero florecimiento del genero camerístico, fundamentado en la obra de autores como el prolífico Luigi Boccherini (al que podría considerarse uno de los autores de la historia de la música con un mayor catálogo dedicado a los trios, cuartetos, quintetos y sextetos) o Gaetano Brunetti.[332] Richard Xavier Sanhez, en su tesis doctoral *Spanish Chamber Music of the Eighteenth Century* también atribuye este auge a autores como Francisco Corselli o Domenico Scarlatti, pero lo cierto es que su catálogo ofrece un menor número de obras camerísticas en las que apenas encontramos piezas destacadas para el violonchelo salvo en algunas excepciones que detallaremos más adelante. Por otro lado, a finales de siglo toda Europa se encontraba sumida en la fascinación por la música de cámara vienesa y algunas de las obras de Haydn o Mozart habían traspasado las fronteras austríacas llegando por supuesto a España. Especialmente significativo es el encargo que hizo el oratorio de la Santa Cueva de Cádiz a Haydn para el viernes santo de 1783, del que hablaremos más adelante.

Este florecimiento de la música de cámara tuvo una gran influencia sobre los músicos que nacieron en España, en autores como el violonchelista toledano Manuel Canales, el gran organista y teórico leridano Joseph Teixidor o el burgalés Carlos Francisco de Almeyda. La sociedad burguesa y más adinerada demandaba música en sus salones a imagen y semejanza de la Casa Real, y quizás por ello la moda de la música de cámara corrió como la pólvora por toda la aristocracia europea.

Analicaremos a continuación algunos de los episodios más significativos para el desarrollo de este género en España y el protagonismo del violonchelo en algunos de estos ejemplos.

[332] SANCHEZ, Richard Xavier: *Spanish Chamber Music of the Eighteenth Century.* Tesis doctoral por la Lousiana State Univesity. Diciembre de 1975. Pags. 11 – 22. Disponible online: http://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3892&context=gradschool_disstheses

Los quintetos para dos violonchelos Op. 1 de Gaetano Brunetti

Opera I. Seis quintetos de Gaetano Brunetti… A due violini, due violoncelli e viola obbligata. Fatto per uso de Ser.mo Sign. Príncipe de Asturias. Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Mus. Ms. Autograph Brunetti, G4 N. [333]

La música de cámara de Gaetano Brunetti merece una mención especial en cualquier estudio musicológico sobre el clasicismo español. Y en el caso del violonchelo con más razón; además de que el papel instrumental que dicho instrumento realiza camerísticamente hablando pertenece a un lenguaje muy avanzado en sus obras, probablemente muchas de estas composiciones fueron pensadas para que el gran virtuoso Domenico Porretti las interpretara o su primer hijo, Francisco Brunetti, que fue un destacado violonchelista.[334]

El caso que aquí nos ocupa es el de los seis quintetos con dos violonchelos, compuestos en el año 1771 y dedicados al Príncipe de Asturias que en aquel entonces era el futuro Carlos IV y de quien Brunetti era maestro de violín y músico del Cuarto del Príncipe.

Se conservan tres copias de estos quintetos que además arrojan cierta información sobre quién habría disfrutado de la interpretación de los quintetos. En el archivo del Palacio Real hay dos juegos de copias. Según escribe Germán Labrador en su *Gaetano Brunetti (1744-1798): catálogo crítico, temático y cronológico*,[335] podría tratarse de segundas y terceras copias pues la cronología del papel del primer juego se sitúa entre los años 1789 y 1792, y de 1800 el segundo. La otra copia existente se encuentra en Berlín en la Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. En esta biblioteca se conserva prácticamente la totalidad de la obra que perteneció a la

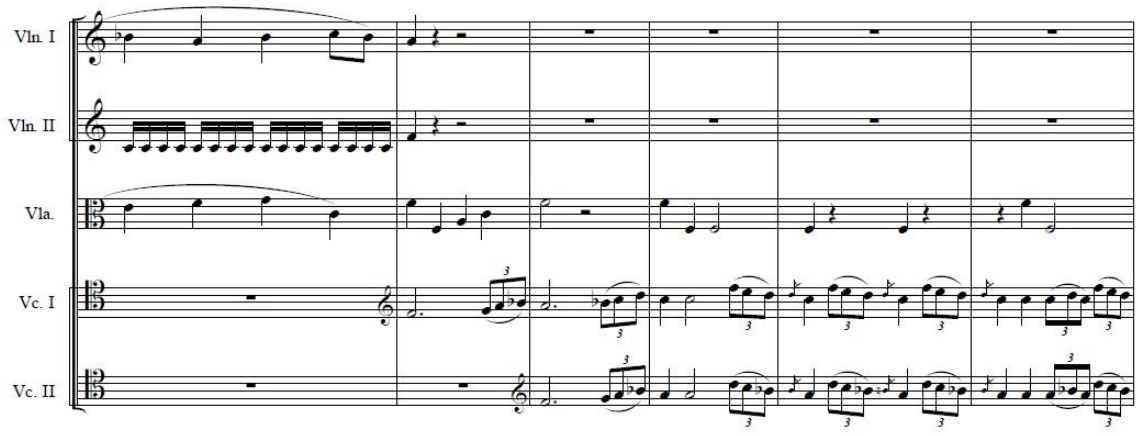
[333] LABRADOR, Germán: *Gaetano Brunetti (1744-1798): catálogo crítico, temático y cronológico.* Madrid, Asociación Española de Documentación Musical. 2005. Pags. 183 – 205

[334] Vid. En esta tesis "Los orígenes en España del instrumento." Págs. 83 – 92

[335] LABRADOR, Germán: *Ibidem*

colección musical de Federico Guillermo II de Prusia, el gran rey violonchelista cuyo superintendente de la música fue Jean-Pierre Duport, uno de los hermanos violonchelistas que llegaron de París y que provocaron que Potsdam fuera uno de los grandes centros de Europa del violonchelo. Aunque la llegada de Jean-Pierre no se produjo hasta el año 1773, y Federico Guillermo fue rey hasta el año 1786, los hermanos Duport hicieron todo lo posible por acercar la música con protagonismo violonchelístico a Prusia, llegando a nombrar a Boccherini como compositor de corte, el cual regularmente les enviaba su música. No es de extrañar que, a sabiendas de que esto sucedía, Gaetano Brunetti enviara esta copia a la corte alemana, copia que por otro lado aparece señalada como la original en la esquina superior derecha de la portada, lo cual encajaría con la hipótesis de que esa copia que se conserva en el Palacio Real datada entre 1789 y 1792 pudiera haber sido realizada antes de que el manuscrito original fuera enviado a Alemania para uso y disfrute de los Duport junto a Federico Guillermo II años después de haber sido escrita.

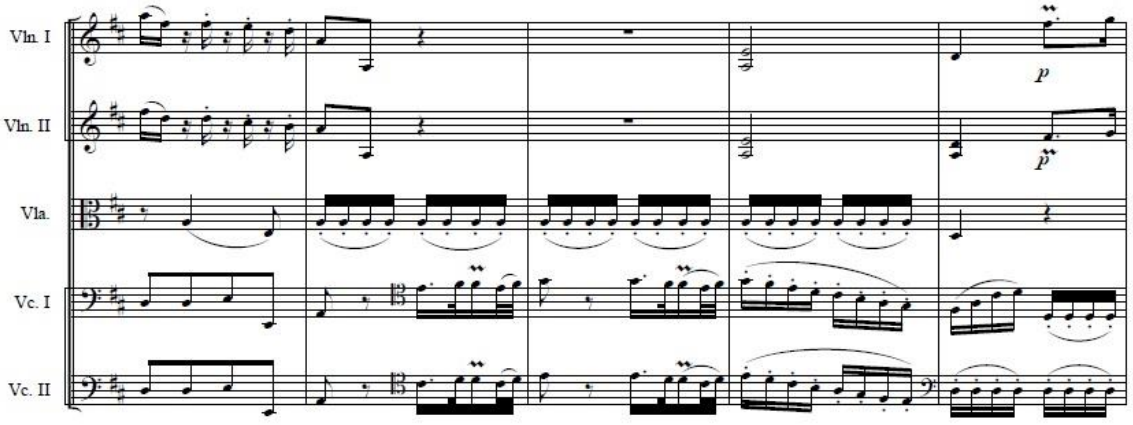
La característica principal de estos quintetos es el tratamiento equitativo de las cinco voces, pese al consabido protagonismo del primer violín fundamentalmente en las exposiciones. Pero cabe destacar el papel de la viola como más elaborado que habitualmente en aquel periodo y, por supuesto, el papel de los dos violonchelos. Aunque en casi todos los quintetos encontramos fundamentalmente diálogos con una orquestación que se desdobla para en ocasiones acompañar a la melodía del primer violín y en ocasiones al primer violonchelo, encontramos pasajes en que los dos violonchelos se sitúan en una tesitura fuera de lo común, en el registro agudo del instrumento, con toda suerte de figuras virtuosas exigentes de la más alta capacidad técnica y del mejor conocimiento posible del instrumento.



Fragmento del primer movimiento *Allegro* del Quinteto IV de Gaetano Brunetti en que los dos violonchelos realizan la melodía en tesitura aguda.

Los seis quintetos están estructurados siguiendo dos patrones diferentes. El primero, el tercero y el quinto constan de 4 movimientos, de los cuales el tercero es un *Minuetto y Trío*, concluyendo con un movimiento rápido final (*allegro assai* en el primero y en el tercero, y *rondeau allegretto gracioso* en el quinto). Este tipo de estructura la encontramos en casi todo el sinfonismo y la música de cámara del clasicismo vienés y de sus contemporáneos. Sirvan de ejemplo las sinfonías y cuartetos de Haydn, Mozart o Boccherini. El segundo, el cuarto y el sexto quintetos están constituidos por tres movimientos siguiendo el esquema de alternar rápido, lento, rápido, concluyendo siempre con un *allegretto*.

Formalmente, la obra de Brunetti sigue las estructuras establecidos de lo que denominamos como forma sonata con exposición, desarrollo y reexposición en los primeros y segundos movimientos, con elaborados desarrollos modulantes armónicamente en la zona intermedia demostrando una destreza compositiva propia de los grandes autores de la época. Los *Minuetos y Tríos* también están sujetos formalmente al patrón típico ternario de la época, compuestas cada una de las dos partes en dos secciones que se repiten, presentando el *Trío* en la tonalidad de la dominante del *Minuetto*.



Otro fragmento del *Alegretto Gracioso. Rondeau* del Quinteto V en los violonchelos adquieren el protagonismo.

En los movimientos finales el compositor se permite algunas licencias estructurales. Mientras que, por ejemplo, en el primer *allegro assai* utiliza de nuevo la forma sonata, en el segundo quinteto, el *allegretto* final presenta lo que a primera vista puede parecer una forma de *rondeau* repitiendo los 12 primeros compases y volviendo al mismo tema tras lo que podría considerarse la primera copla. Sin embargo, tras volver a escuchar dichos compases, aparece un cambio de armadura para pasar de La mayor a La menor. En lugar de volver al estribillo, Brunetti comienza a desarrollar el tema principal en modo menor llevándolo hacia nuevas figuras melódicas y rítmicas durante un largo periodo, volviendo al estribillo sólo al final del movimiento, de nuevo por dos veces, con una coda final a modo de fanfarria resolutiva.

Es especialmente remarcable la utilización de dinámicas detalladísimas entre el pianísimo y el fortísimo, dotando a la música de una cantidad de colores y texturas que hacen que estos quintetos sean excepcionales.

"N.9. Concertino a quatro/due violini, viola y bajo/di Francesco Corselli/Año de 1770". Archivo Musical de la Real Capilla del Palacio. No. 360 [336]

El *Concertino a 4* de Francisco Corselli podría considerarse el primer cuarteto de cuerda escrito en España por la fecha de su composición y por sus características. Sin embargo, existen ciertas dudas sobre el por qué y el para qué fue escrito. La música fue publicada por Judith Ortega y Joseba Berrocal junto al resto de obras utilizadas en las oposiciones ala Real Capilla en el volumen *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819.* [337]

Francisco Corselli llegó a la Real Capilla de Madrid en el año 1733 y en tan sólo 5 años ya ostentaba el cargo de Maestro de Capilla. Aunque durante sus primeros años en esta formación la organización y la forma de concursar las plazas vacantes era un tanto caótica y no estaba definida del todo, con el ascenso al trono de Carlos III, Corselli toma las riendas de la situación y junto a algunos de sus compañeros reestructuraron el sistema de selección de músicos y definen como serán las oposiciones a partir de 1760.

Aunque normalmente las plazas quedaban libres por defunción, se dieron casos en que se debió a la jubilación de quienes ostentaban el cargo. Una vez se declaraban vacantes, se convocaban las oposiciones a través de anuncios en la prensa y se enviaban avisos a otras capillas con el objetivo de que llegara a los mejores músicos posibles. Los candidatos se postulaban mandando un escrito a la Real Capilla explicando sus orígenes musicales y su estado laboral, lo que podríamos considerar un curriculum vitae en toda regla. Llegados a este punto, Buenaventura Fernández de Córdoba y Spínola, el Patriarca de las Indias, establecía un tribunal que examinaría a

[336] GARCÍA MERCELLAN, José: *Catálogo del archivo de Música.* Madrid. Editorial del Patrimonio Nacional, 1938. Pág. 53.

[337] ORTEGA, Judith. BERROCAL, Joseba: *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). 2010.

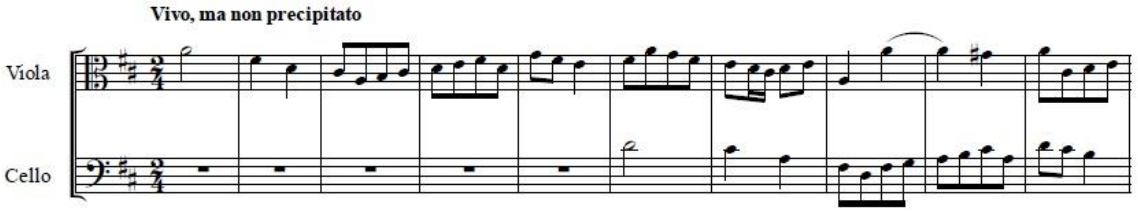
los candidatos seleccionados, normalmente compuesto por el maestro de capilla y los miembros más selectos de la cuerda para la que fuera destinada la oposición.[338]

La oposición consistía en el siguiente proceso: el candidato primero tocaba una sonata de su propia elección, la cual en muchos casos había sido escrita por el propio músico. En segundo lugar, debía tocar una obra que había sido escrita para la oposición por alguno de los miembros de la Real Capilla que normalmente además participaba como jurado de la prueba. Para esta parte en cuestión el candidato tenía un espacio de tiempo corto para acercarse a la música, minutos antes de ser interpretada ante los jueces. Traes esto, la tercera parte de la oposición consistía en lo que se conocía como "ejercicios de capilla", en la que el examinado debía tocar un par de obras habitualmente vocales con acompañamiento instrumental, tras lo que se pedía realizar algunas trasposiciones de dichos fragmentos.

El caso del *Concertino a 4* de Francisco Corselli es excepcional dentro de la literatura que se llegó a escribir para estas oposiciones. El volumen de obras es extenso (más de 30 sonatas) y habitualmente se trataba de sonatas con bajo acompañante en que el candidato se exponía con todo tipo de recursos técnicos y líricos. Para oposiciones como la de clarín en 1775 o la de trompa en 1788 se escribieron conciertos con acompañamiento de cuerda, incluso en el año 1800 José de Lidón escribió un quinteto para dos violines, viola, violonchelo y trompa. Pero en el año 1770 se produce la primera vacante de violonchelo en la capilla con el fallecimiento de Juan Orri, quien llevaba en la formación más de veinte años y que finalmente fue concedida a José de Zayas. Las oposiciones para cubrir esta plaza se realizaron en agosto del mismo año, meses después de las que se convocaron para la plaza de viola por la muerte de Rafael Monreal. En ambos casos, la sonata de oposición está perdida y no existe constancia de cuál fue la que se interpretó. En el caso de la oposición de violonchelo, probablemente pudo ser una obra de Porretti o Villazón, los otros dos instrumentistas de la cuerda que estaban en la Real Capilla en aquel momento, aunque quien estuvo en el jurado fue Villazón. Del caso de la oposición de viola, concedida a

[338] *Ibidem.*

Pedro Barrio, tenemos pocos datos. Tan sólo sabemos que Corselli fue miembro del tribunal y quizás fue una sonata suya la que se utilizó para esa parte de la prueba. Pero existe la hipótesis de que el *Concertino a 4* hubiera sido utilizado en ambos casos. El papel de la viola es excepcionalmente importante. De hecho, la fuga final es comenzada por dicho instrumento y los últimos compases de la obra son un solo de lo más virtuoso, poco habitual en la voz de este instrumento. Pero también es cierto que las cuatro voces tienen una importancia tremendamente equitativa para el estilo de la época, dotando a la voz del violonchelo de una entidad propia al mismo nivel que los violines. Por otro lado, existen dos copias de la parte de bajo en los fondos del archivo de la Capilla Real, lo cual puede significar o que un quinto instrumento pudiera interpretar el papel de bajo (un contrabajo o un instrumento de tecla, quizás) o podría ser una de las copias que se ofrecía a los aspirantes para que echaran un rápido vistazo mientras otros candidatos tocaban antes de hacer la oposición. Por ello, la posibilidad de que fuera la obra de oposición de cualquiera de las dos vacantes es una opción que no debemos descartar.



Primeros compases del último movimiento en forma de fuga del Concertino a 4. La viola y el violonchelo presentan la cabeza del tema que más adelante recogerán los violines.

Por otro lado, el conocimiento de Francisco Corselli de las cualidades y capacidades del violonchelo queda patente en algunas de sus obras religiosas con violonchelo obligado, que probablemente escribió para ser interpretadas por su virtuoso compañero Domenico Porreti, como su *Lamentación segunda del jueves santo* de 1747, custodiada en el Archivo General de Palacio con la signatura 253, para

soprano, violonchelo y bajo continuo.[339] En esta pieza el violonchelo actúa de igual a igual con el papel de la voz, en dificultades y melodías, utilizando un registro tan agudo como el de las sonatas de Porreti o Boccherini.

Die sieben letzten worte unseres erlösers am kreuze Hob XX:1 de Franz Joseph Haydn

La historia de la monumental obra de Haydn sobre las *Siete últimas palabras de Cristo en la cruz* es cuando menos curiosa y un perfecto ejemplo de cómo la fama del compositor vienés había traspasado fronteras, llegando hasta el último rincón de Europa (afirmación geográficamente cierta, según se mire, al tratarse de Cádiz). La narración de los hechos fue detallada por Marcelino Díaz Martinez en su artículo "Las siete palabras de Cristo en la cruz de Franz Joseph Haydn: Un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza", publicado en 2003 en la *Revista de la Sociedad Española de musicología.*[340] Por otro lado, la música de Haydn era sobradamente conocida en España, tal como atestigua la tesis *La musica de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833* de María del Rosario Montero García, [341] trabajo en el cual detalla fuentes de diversos archivos musicales por toda España en las que se encuentra música del compositor austríaco. [342]

Como en toda historia sigue habiendo partes del proceso de la composición que desconocemos y quedan ciertas dudas sobre cómo sucedió todo. Pero lo cierto es que

---

[339] GARCÍA MERCELLAN, José: *Op. Cit,* Pág. 47.

[340] DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: "Las siete palabras de Cristo en la cruz de Franz Joseph Haydn: Un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza". *Revista de musicología XXVI,* 2. Madrid, Sociedad Española de Musicología. 2003. Págs. 499 – 508

[341] MONTERO GARCÍA, María del Rosario: *La musica de Franz Joseph Haydn en España: recopilación, catalogación e interpretación de las fuentes musicales conservadas en Madrid hasta 1833.* Tesis doctoral por la Universidad de Granada, 2011. Dirigida por la doctora Christiane Heine.

[342] *Ibidem.* Págs. 95 – 158

todo comenzó con el cura Don José Sáenz de Santamaría, nacido en México en 1738 y afincado en Cádiz y director espiritual desde finales de la década de 1760 de la Cofradía de las Disciplinas de la Madre Antigua que se reunía para la realización del culto en un oratorio del centro de la ciudad desde hacía más de treinta años. Dos herencias familiares por los fallecimientos de su padre y de su hermano provocaron que José, además de recibir una gran fortuna, se convirtiera en el Marqués de Valde – Íñigo.

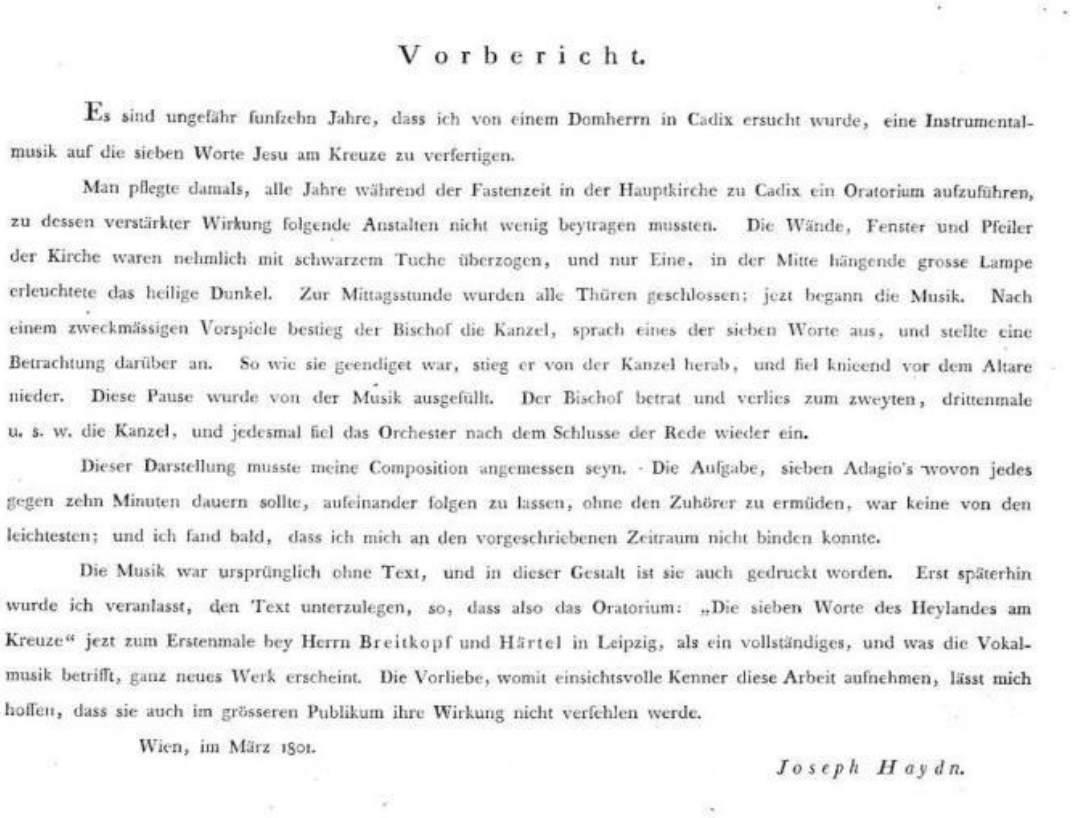
La susodicha cofradía se reunía en la Parroquia del Rosario, en una de las calles más céntricas de la ciudad de Cádiz. En una reforma que tuvo lugar en el año 1756, se descubrió casualmente un subterráneo que se adaptó como oratorio y comenzó a ser denominado como *La santa cueva*, teniendo un desarrollo impresionante cuando, años más adelante, tomó el mando de dicha institución el anteriormente mencionado Don José Sáenz de Santamaría, Marqués de Valde – Íñigo, poseedor de grandes riquezas de manera repentina y que decidió que no había una mejor manera de invertir todo su dinero que en hacer de su oratorio el más espectacular centro religioso, con permiso de la Catedral, de cuantos había en la ciudad de Cádiz. Así que a través del proyecto de Torcuato Cayón de la Vega, arquitecto gaditano y bastión del último barroco, adquirió una casa adjunta a la parroquia para construir una capilla y se anexionó al oratorio el sótano del Rosario, para más adelante engalanarse con obras escultóricas y pictóricas todo el interior, sin escatimar en ningún detalle y destacando, sin lugar a dudas, los tres lienzos encargados a Francisco de Goya.

La Última Cena de Francisco de Goya es uno de los tres lienzos encargados para el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz, pintado aproximadamente en el año 1796.

Pero una de las expresiones artísticas más importantes de cuantas encargó para su Santa Cueva no pertenecía a las artes plásticas como cabría esperar de una institución religiosa con pretensiones de embellecerse. Aunque no hay datos suficientes para cerciorar si el estreno se produjo en 1786 o en 1787, lo que sí podemos asegurar es que el encargo de una obra instrumental al celebérrimo Franz Joseph Haydn tenía el objetivo de incluirse como parte de la celebración de las festividades de la Semana Santa, para el Servicio de las Tres Horas del Viernes Santo que tenía lugar entre las doce del mediodía y las tres de la tarde y se empleaban para rememorar las Siete últimas palabras de Cristo en la cruz, intercalando comentarios e interludios musicales, tal como se hacía en las misiones jesuíticas.

Sin embargo, el propio Haydn realizó más de una versón de dicha obra y algunos de sus contemporáneos la adaptaron, realizando versiones desde para piano solo hasta para coro. Este hecho desconcertó a los primeros biógrafos que ubicaron equivocadamente el encargo como proveniente de la Catedral de Cádiz. Pero lo cierto es que, llegados a este punto, apareció un nuevo protagonista en la historia en la figura del Marqués de Méritos, Francisco de Paula María de Micón, de familia italiana. Gaditano y miembro de los más altos estamentos de la nobleza española , había viajado por toda Italia y Francia y vivió durante algunos años en Madrid, donde frecuentó a la

familia real. Durante sus años en la capital, probablemente tuvo la oportunidad de asistir a algún Servicio de las Tres Horas con interludios musicales y seguramente gracias a sus contactos se pudo llegar a acceder a Haydn para encargarle su música para la Santa Cueva.



Vorbericht.

Es sind ungefähr funfzehn Jahre, dass ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen.

Man pflegte damals, alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mussten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende grosse Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jezt begann die Musik. Nach einem zweckmässigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies zum zweyten, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.

Dieser Darstellung musste meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, dass ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte.

Die Musik war ursprünglich ohne Text, und in dieser Gestalt ist sie auch gedruckt worden. Erst späterhin wurde ich veranlasst, den Text unterzulegen, so, dass also das Oratorium: „Die sieben Worte des Heylandes am Kreuze" jezt zum Erstenmale bey Herrn Breitkopf und Härtel in Leipzig, als ein vollständiges, und was die Vokalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint. Die Vorliebe, womit einsichtsvolle Kenner diese Arbeit aufnehmen, lässt mich hoffen, dass sie auch im grösseren Publikum ihre Wirkung nicht verfehlen werde.

Wien, im März 1801.

Joseph Haydn.

En la versión coral, publicada por Breikopt & Härtel en 1801,[343] el propio Haydn explicaba en el prefacio cómo había llegado hasta él el encargo de las *Siete Palabras*, en la que parece evidente que el propio compositor había malentendido la procedencia de la petición.

En el artículo anterioremente citado de Marcelino Díez Martínez, aparece la traducción de un fragmento de este prefacio que citamos a continuación textualmente:

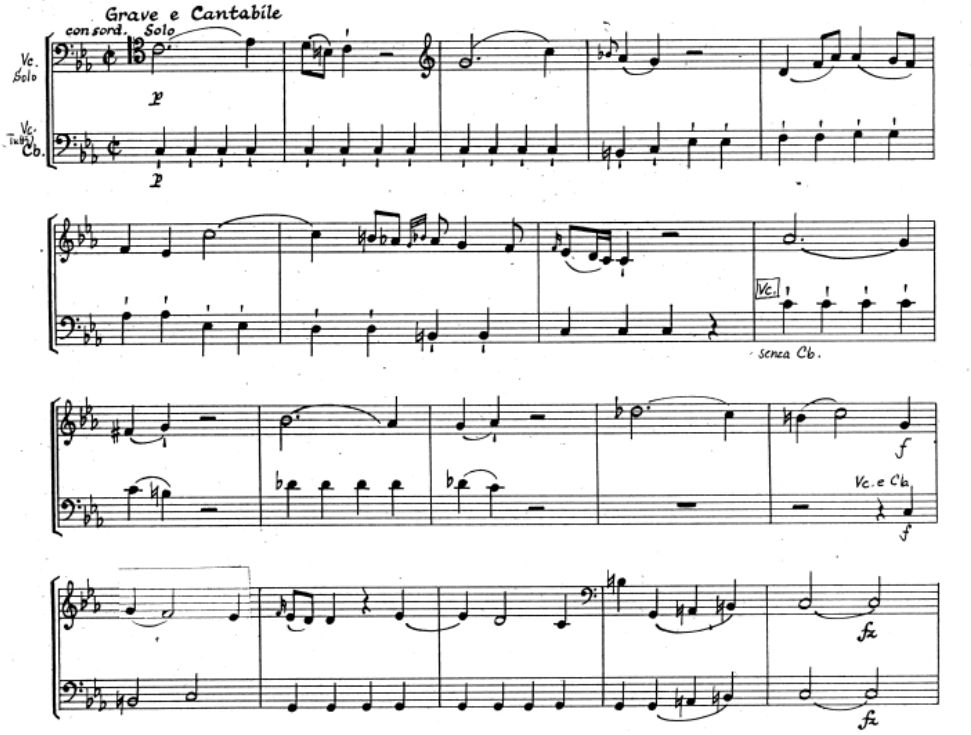
"Hace unos quince años me fue encargada por un canónigo de Cádiz una composición de música instrumental sobre las Siete Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz. Era

[343] HAYDN, Franz Joseph: *Die sieben letzten worte unseres erlösers am kreuze Hob XX:1* , Breitkopf und Härtel, ca. 1801.

costumbre en la catedral de Cádiz presentar todos los años un oratorio durante la Cuaresma, el efecto de la interpretación realzaba con estos detalles: las paredes, ventanas y columnas del templo se cubrían con cortinas negras, sólo una gran lámpara suspendida en el centro rompía aquella solemne oscuridad. Al mediodía se cerraban las puertas y comenzaba la música. Después de un preludio, el Obispo subía al púlpito, recitaba la primera palabra y hacía una alocución sobre ella; terminada ésta bajaba del púlpito y se postraba ante el altar. Durante esta pausa debía sonar la música. A continuación el Obispo pronunciaba la segunda palabra de la misma manera, después la tercera y así sucesivamente, interviniendo la orquesta a continuación de cada alocución. Mi obra se tuvo que sujetar a estas condiciones, y no fue tarea fácil componer siete adagios seguidos de unos diez minutos de duración, y hacerlo de manera que no causara fatiga en los oyentes."

La obra se compone de una introducción, siete movimientos lentos correspondientes a cada una de las Siete Palabras (*Largo, Grave e cantabile, Grave, Largo, Adagio, Lento, Largo)* y un *Presto e con tutta la forza* llamado *Il Terremoto* finalizando la obra espectacularmente. El motivo de esta tesis es el de analizar el desarrollo del violonchelo en España a lo largo del siglo XVIII y creemos que en el caso de esta obra, merece una mención especial el tratamiento de dicho instrumento y la hipótesis que existe en torno al violonchelista que pudo participar en el estreno y como parte implicada en el encargo de dicha obra.

En el segundo movimiento relativo a las palabras, el *Grave e cantabile (Amen dico tibi hodie mecum eris in paradis,* en castellano "*Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el Paraíso."*), en la versión orquestal encontramos una excepcional parte de violonchelo en la que, al unísono con los violines, exponen la melodía principal. Para el papel del violonchelo es una tesitura muy aguda que dificilmente encontramos en la literatura musical orquestal de la época (aunque en el catálogo de Haydn hay al menos dos conciertos para violonchelo y orquesta de una grandísima dificultad, de la misma manera que en sus Cuartetos Prusianos op. 50, supuestamente escritos en 1787, el mismo año que sus *Siete Palabras*).



Introducción de la parte de violonchelo y contrabajo del segundo movimiento *Amen dico tibi hodie mecum eris in paradis* en la edición de Bärenreiter de 1927.

Sin embargo, dadas las pequeñas dimensiones del espacio de la Santa Cueva de Cádiz, parece lógico pensar que la versión que Haydn ideó para ser interpretada allí es la de cuarteto. En dicha versión el solo de violonchelo no aparece, pero al considerar este encargo como uno de los grandes momentos para la música de cámara en España a lo largo del siglo XVIII, hemos considerado los hechos lo suficientemente relevantes como para incluirlos en este trabajo.

Según Carlos Prieto en su libro *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias*,[344] el violonchelista italiano Carlo Moro, afincado en Cádiz, pudo tener que

[344] PRIETO, Carlos: *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias,* México, Fondo de Cultura Económica de México. 2011.

ver en el encargo de *Las Siete Palabras* a Haydn. La única información biográfica que existe sobre dicho personaje aparece en dicho libro, en el que su autor narra la hstoria de los diferentes músicos por los que pasó su violonchelo, el *Stradivarius Piatti,* desde que fue construido hasta nuestros días. No pudiendo contrastar dicha información, haremos un pequeño excusus biográfico de Carlo Moro a continuación con los datos expuestos por el violonchelista mexicano.

La primera información que nos ofrece es la adquisición del mencionado violonchelo en torno al año 1760 con el mecenazgo de la corte de Mantua, ciudad que bien podría ser la originaria de Carlo Moro. En aquel momento, Scarlatti y Farinelli se encontraban en Madrid labrando una gran fortuna, lo cual era de sobra conocido entre los jóvenes músicos italianos, entre los que se encontraba Moro, deseoso de ir a España a comenzar su nueva carrera. Pero ello no sucedió hasta el año 1762, momento en el que nuestro protagonista se encontraba trabajando en una compañía de ópera napolitana y un empresario decidió probar suerte en la escena gaditana llevándose un grupo de músicos para integrarlos en una orquesta local dedicada por completo a la este espectáculo.

Tal y como relata Carlos Prieto, en 1773 Don José Sáenz de Santamaría ofreció a Carlo Moro un puesto como violonchelista en la Catedral de Cádiz, abriéndole así las puertas de la alta sociedad gaditana al poder prodigarse también como músico de cámara en los diversos salones privados de la ciudad, dónde probablemente también conoció al Marqués de Méritos, Francisco de Paula. Según este relato, cuando llegó el momento de decidir a quién encargar la música de *Las Siete Palabras,* Moro recomendó a Boccherini que en aquel momento ya llevaba años viviendo en Madrid.

Los documentos a los que hace referencia Prieto sobre la vida de Carlo Moro narran un viaje que realizó a Madrid para intentar vender su violonchelo Stradivarius sin ningún éxito, y que finalizó sus días en la ciudad de Cádiz en torno a 1794. Si la historia documentada fuera cierta, Carlo Moro sería el violonchelista encargado del estreno de la monumental obra religiosa de Franz Joseph Haydn en la Iglesia de la Santa Cueva.

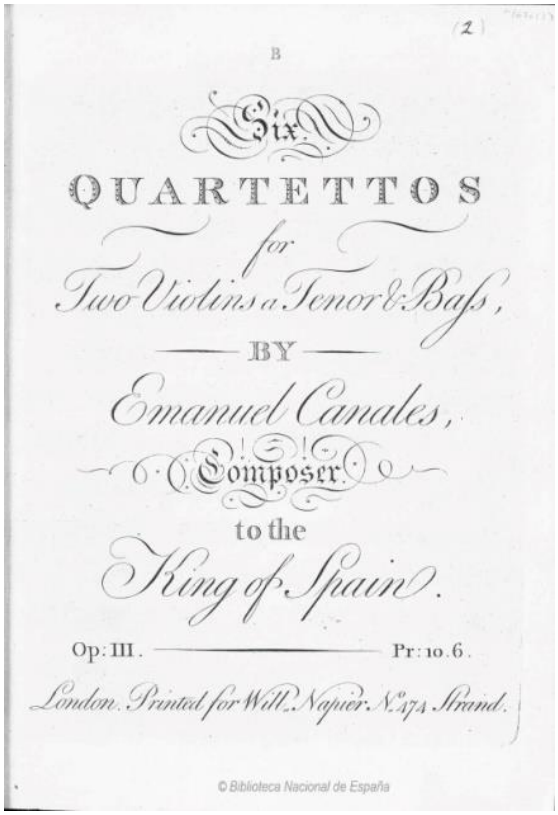
Los cuartetos de Manuel Canales

"Seis quartetos a dos violines viola, i violoncelo dedicados al Exmo. Sr. Duque de Alba por su musíco de camara D. Manuel Canales. Opera 1." Madrid, 1774. Biblioteca Nacional de España. MP/2004/1

"6 Quatuor por 2 violons, alto & base, composés par Emmanuel Canales, musicien de M. Le duc d'Albe, grand d'Espagne. Chez le Sr. de La Chevardière." Sin localizar.

"Six quartettos for two violins a tenor and bass by Emmanuel Canales, composer to the King of Spain, op. III." Londres, 1780. Biblioteca Nacional de España. M/676, M/677, M/678, M/679

Manuel Braulio Canales López nació en Toledo el 26 de marzo de 1747. Tras formarse como niño cantor en la catedral de la misma ciudad, continuó sus estudios con el maestro de capilla Jaume Casellas, llegando a destacar entre los aprendices como compositor y como intérprete fundamentalmente del violonchelo, pero también con cierta destreza con el contrabajo y la viola d'amore. Su maestro instrumental en Toledo pudo ser Antonio Reyes.[345]



Portada de los *"Six quartettos for two violinis a tenor and bass by Emmanuel Canales, composer to the King of Spain, op. III"*, publicados por William Napier en Londres en la década de 1780

[345] FONSECA, Jorge: "Forma y textura en los primeros cuartetos de Manuel Canales". *The String Quartet in Spain*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien. Varia Musicologica de Peter Lang, 2017.

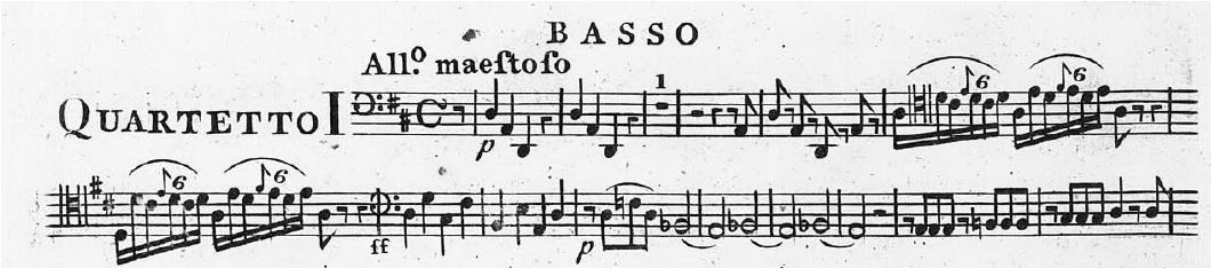
En determinado momento marchó a Madrid para buscar trabajo llegando a ser contratado como músico de los duques de Alba. Sin embargo, su suerte cambió al fallecer el duque Don Francisco de Silva y Álvarez de Toledo en 1776, perdiendo su puesto de trabajo en Madrid, lo que provocó que volviera a Toledo y se enrolara como músico de la catedral en 1779. Le dieron una plaza como violinista, posición que hasta el momento no existía y que conllevaba muchas actividades pedagógicas con los niños que aprendían música en la institución. Manuel Canales falleció en Toledo en el año 1786.

Primeros compases de la parte de primer violín de los *Seis quartetos a dos violines viola, i violoncelo dedicados al Exmo. Sr. Duque de Alba por su musíco de camara D. Manuel Canales. Opera 1,* publicados por Juan Fernando Palomino en 1774.

De su catálogo se conocen pocas obras, casi todas ellas pertenecientes a la colección musical de la Biblioteca Provincial de Toledo. Además de algunas misas que allí se conservan, entre otras obras de música de cámara de su catálogo (fundamentalmente dúos) existen tres juegos de seis cuartetos de Manuel Canales, catalogados como opus 1, opus 2 y opus 3. Los primeros, dedicados al Duque de Alba, fueron anunciados en la Gaceta de Madrid en 1774, encargándose de su impresión el grabador Juan Fernando Palomino. De este primer opus sólo se conservan dos ejemplares, un juego completo en la Biblioteca Provincial de Toledo y otro con sólo las partes de violín en la Biblioteca Nacional de España. El segundo juego de cuartetos fue publicado en el año 1776 por la prestigiosa editorial parisina La Chevardière, aunque no se ha localizado ningún ejemplar. El tercer opus, publicado por William Napier en

Londres en la década de 1780, está intitulado como *"Six quartettos for two violins a tenor and bass by Emmanuel Canales, composer to the King of Spain, op. III"*. Estos tres opus, sumados a un cuarteto que escribió en 1773 basado en cavatinas italianas hacen que Canales sea el compositor español que más cuartetos escribió en el siglo XVIII, siendo además el primero en publicarlo.

Los cuartetos de Manuel Canales siguen la estructura típica del llamado clasicismo vienés, recogiendo la tradición que Haydn, Mozart en Austria y Boccherini y Brunetti en Madrid utiliziaban para la mayor parte de sus cuartetos y de sus obras de cámara. Compuestos por cuatro movimientos, lo más remarcable es la situación del *Minuetto y Trio* en el segundo lugar, flanqueado por un primer movimiento brillante y un tercer movimiento lento, y finalizando todos ellos con un movimiento rápido.



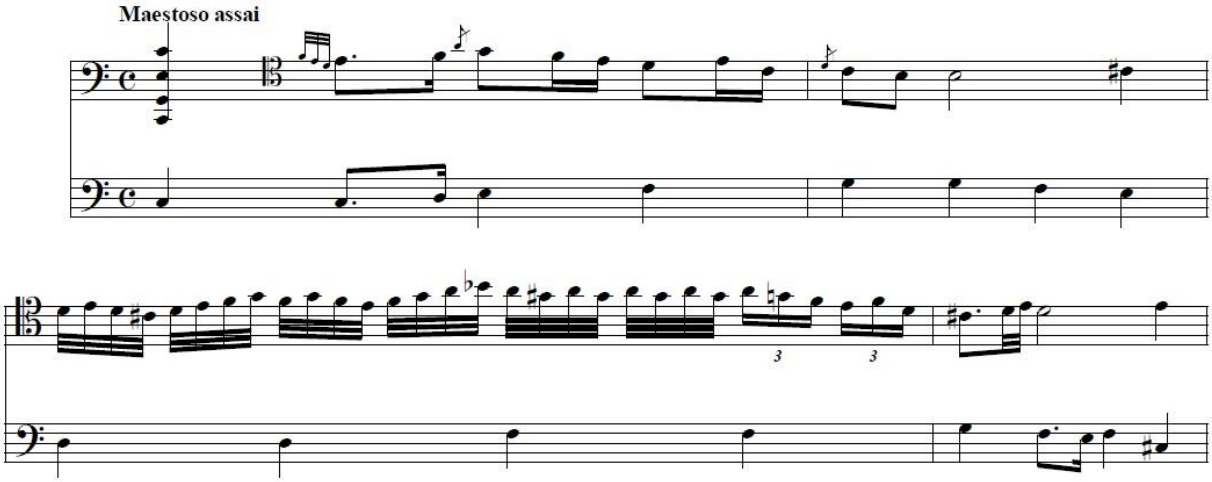
Comienzo de la parte de violonchelo del primer cuarteto de la colección *Six quartettos for two violins a tenor and bass by Emmanuel Canales, composer to the King of Spain, op. III* publicada por William Napier en Londres en 1780.

La sonata G569 de Luigi Boccherini

"Sonata III per violoncello e basso." XI sonatas para violonchelo de Luigi Boccherini. Colección privada del Duque de Hamilton. Palacio de Lennoxlove, Escocia.

Aunque todas las obras escritas por Boccherini en España tienen una importancia mayúscula en la historia de la música de cámara de nuestro país, en este trabajo nos centraremos en su sonata G569 por se la única inédita hasta la fecha, ya

que el editor G. Zanibon no llegó a publicar todas en las ediciones de Aldo Pais. Su edición interpretativa forma parte del anexo final de este trabajo.



Primeros compases de la sonata para violonchelo y bajo continuo G569 de Luigi Boccherini

La sonata en cuestión presenta muchas curiosidades, no solo en su origen y localización, sino también en su estructura formal: forma parte del cuaderno de sonatas custodiado en Lennoxlove, Escocia, de la colección privada del Duque de Hamilton. Boccherini realizó un viaje a Portugal en 1787 en el que conoció al viajero inglés William Beckford, el noble y político inglés cuyas cartas en sus viajes por Europa fueron publicadas en París en 1834 como *Italy: With Sketches of Spain and Portugal* por la Baudry's European Library. [346]

En su carta XII de 1787 desde España, narra haber sido invitado a un concierto y a un baile en casa de un tal Pacheco, al que describe como "*un viejo portugués inmensamente rico que había obtenido favores durante su juventud de la reina Bárbara y su consorte Fernando VI, los patrones de Farinelli*". En aquel evento, lleno de nobleza, diplomáticos y políticos de la más alta alcurnia, tras escuchar a los *"músicos*

[346] BECKFORD, William Thomas: *Italy: With Sketches of Spain and Portugal.* Baudry's European Library, 1834

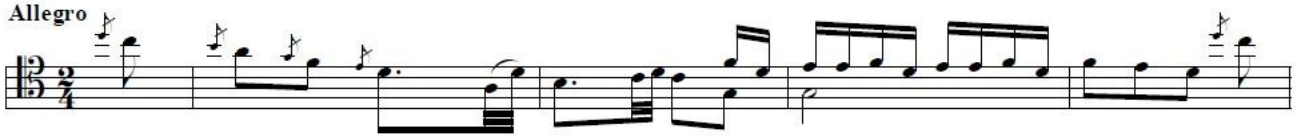
del este que tocaban sentados en la alfombra" aparecieron los músicos españoles tocando sus guitarras de forma un tanto extravagante y salvaje, desde el punto de vista del inglés. Pero entre los invitados que se encontraban escuchando semejante música estaba Boccherini a quien la Duquesa de Osuna había permitido acudir a la casa de Pacheco como un favor especial. Tal y como nos cuenta Beckford, el de Luca se le acercó al oído y le dijo *"Si usted baila y ellos tocan de esta forma tan ridícula, nunca podré introducir un estilo decente en nuestro mundo musical de aquí… ¿Qué les está poseyendo? ¿Es el demonio?"*

Parece que después de este encuentro debió forjarse una buena amistad entre William Beckford y Luigi Boccherini. El escritor inglés acababa de ser padre hacía menos de un año de Susan Beckford, a quien inculcó una exquisita educación que por supuesto incluía la interpretación musical. Tan es así que el único retrato que de ella ha llegado hasta nuestros días nos la muestra tocando un fortepiano Pleyel que, pasados los siglos, sigue perteneciendo a la colección del palacio de Hamilton. Al cumplir los 23 años, Susan contrajo matrimonio con Alexander Hamilton, el décimo duque de la dinastía convirtiéndose de esta manera en duquesa. Susan Beckford, la cual no solo fue pianista, además apoyó a muchos músicos que a menudo acudían a su palacio probablemente a tocar con ella o para ella. Es conocida la visita que realizó Frederic Chopin durante su visita a Escocia en 1819 como invitado de los Hamilton.

El manuscrito que aquí nos ocupa tiene labrado en pan de oro en su portada *The Duchess of Hamilton,* y probablemente fue una recuerdo que William Beckford debió recibir de Boccherini, ya que el compositor italiano falleció en 1805 y Susan no fue duquesa hasta que se desposó en 1810. Pero seguramente por el valor que para ella tenía un tesoro como las once sonatas manuscritas, debió decidir inscribir su nuevo estatus en la portada.

Retrato de Susan Beckford, pintado por Willis Maddox hacia 1845 y que forma parte de los tesorosexpuestoes en el Hamilton Palace en Lennoxlove.

Además, por las características de la música, en su forma y extensión, es relativamente fácil ubicar esta sonata más tarde de 1780: por un lado cuenta con cinco movimientos, cuando lo habitual en las composiciones para violonchelo y bajo era que tuvieran tres. Por otro lado, su forma es cíclica, volviendo varias veces sobre un tema principal a través de los movimientos. Estas características son comunes a algunos de sus cuartetos y sus quintetos posteriores a la década de 1780. [347]



Inicio del tema principal cíclico, presente en el segundo movimiento, y que reaparece en el último movimiento con el que conluye la sonata G569.

[347] GÉRARD, Yves: *Thematic, bibliographic and critical ctalogue of the Works of Luigi Boccherini,* publicado en 1969 por Oxford Univesity Press.

Todas estas pesquisas parecen indicar que esta sonata es la más tardía de todas cuantas se conservan de Boccherini. Además, por la ubicación temporal sabemos que tuvo que haber sido escrita forzosamente en España, mientras que la mayoría de sus sonatas, por no decir casi todas, pertenecen al periodo anterior a su llegada a la península ibérica.

Cuaderno de sonatas de Santa María del Pi.

"Seis sonatas de Violoncelo y Baso de Diferentes Autores. Jaime". Archivo de la iglesia de Santa María del Pi, Barcelona. Signatura 158.

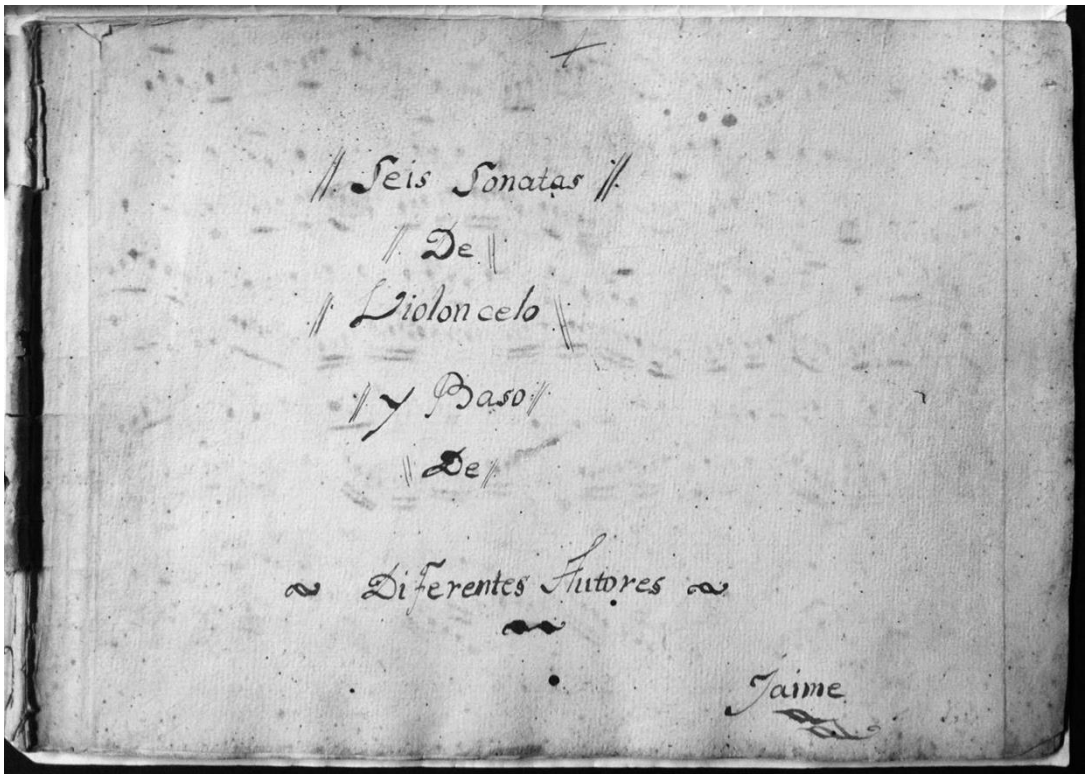
Quizás uno de los manuscritos más enigmáticos e interesantes de la literatura para violonchelo escrita en España. Se trata de un cuaderno custodiado en el archivo de la iglesia del barrio gótico de Barcelona, Santa María del Pi. *Seis sonatas de Violoncelo y Baso de Diferentes Autores* reza su portada, que además aparece firmada por *Jaime.*

De estas seis sonatas hay una perfectamente localizada; se trata de la sonata G.10 de Boccherini, en una versión con algunas variantes con respecto a las otras copias que han llegado hasta nuestros días. Además, las dos últimas páginas nos ofrecen más información con la *"Última lición de Dn Joseph Zayas"* [348] El resto de autores es un misterio que a día de hoy no se ha podido resolver.

Sin embargo, podemos fantasear con varias ideas que pueden aparecer en la mente del lector con la información que arrojan estos datos. Boccherini, Zayas y un tal Jaime. Si pensamos que en la época en que Boccherini vivió en Madrid, Zayas pertenecía a la Capilla Real, junto a otros grandes violonchelistas como Porreti, mientras Pau Vidal tocaba en el monasterio de las Descalzas y el joven hijo de Brunetti

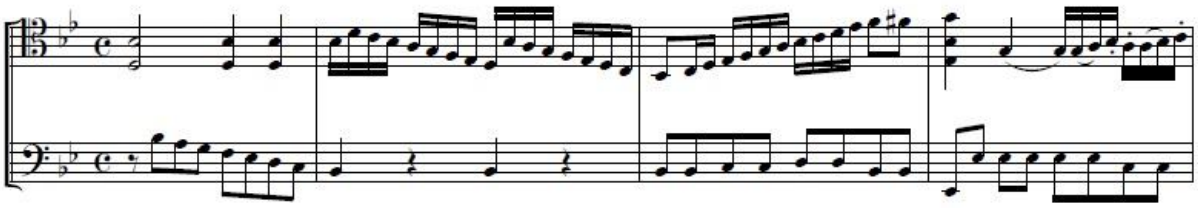
[348] De quien se puede leer un artículo biográfico en el capíulo *"Los métodos para violonchelo españoles"* en este mismo trabajo.

volvía de sus estudios en París con Jean-Pierre Duport, no cabe duda que Madrid podría considerarse uno de los grandes centros de Europa en lo que al nivel de violonchelistas se refiere.



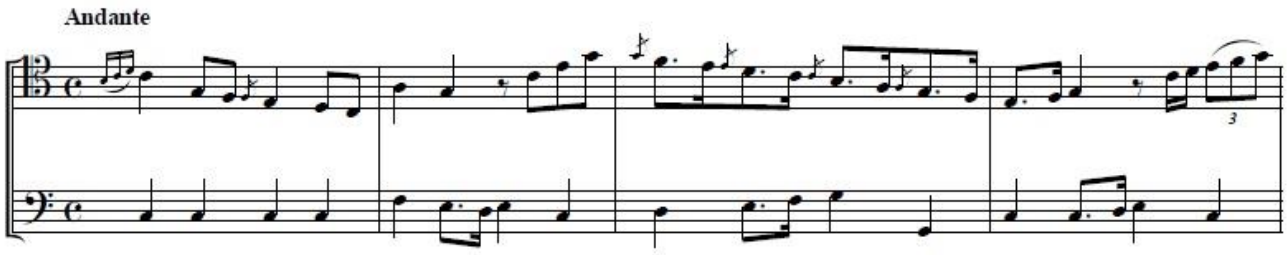
Por otro lado, tal y como detallan Joseba Berrocal y Judith Ortega en su trabajo *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819,* en el proceso de oposición a las plazas vacantes en la Real Capilla la mayor parte de las veces tocaban música de su propia composición, y de las oposiciones que hubo de violonchelo tras la muerte de Juan Orri en 1770 no se ha conservado ninguna de las piezas de los aspirantes.[349]

[349] BERROCAL, Joseba y ORTEGA, Judith: *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819.* Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). 2010.



Primeros compases de la *Última lición de Dn Joseph Zayas*

Pero también sabemos que hubo un *Jaime* nacido en Barcelona que trabajó en Madrid durante décadas y que bien pudo ser el propietario de este cuaderno. Es el caso de Jaime Rosquellas, violinista de la Real Capilla de Madrid entre 1774 y 1806 y que participaba en ocasiones en la Real Cámara y en la casa de Osuna. Allí tuvo contacto con algunos de los mejores violonchelistas del momento y el dato más significativo es que su hijo Francisco fue violonchelista, nacido en Barcelona en 1766 y que no comenzó a trabajar en Madrid hasta la década de los 90. Nos atrevemos a lanzar la hipótesis de que Jaime recopilara estas sonatas para su hijo y que en algún momento dado se las llevara a Barcelona, donde finalmente pudieron quedarse y por ello se encuentran ahora en la colección de Santa María del Pi. Pero el recorrido que hacen los manuscritos es a veces imposible de rastrear y tan solo podemos hacer hipótesis sobre el origen de esta música.



Primer movimiento *Andante* de la Sonata I de autor desconocido, perteneciente a *las Seis sonatas de Violoncelo y Baso de Diferentes Autores* del archivo de la iglesia de Santa María del Pi.

El musicólogo José Carlos Gosálvez tiene una hipótesis diferente perfectamente posible, publicada en el año 2018 en la revista *Música* nº 25, en su artículo "El violonchelo en la España del siglo XVIII y principios del XIX: una historia en construcción". [350] Transcribimos aquí esta hipótesis:

"A propósito de la identidad del misterioso "Jaime" que aparece como propietario del manuscrito, el investigador Lluís Bertrán i Xirau apuntaba que podría tratarse del Padre Jaume Soler, violonchelista que mantuvo alguna relación con el barón de Maldá, quien el 26 de mayo de 1795 adquirió el violonchelo "Joan Guillimí [sic]" que había pertenecido al "difunto padre Jaume Soler" y que el Barón llevaba tiempo ambicionando "por ser más ligero de manejar y tocar y sacar más voz, siento pasión por este violonchelo". El Barón consiguió el instrumento intercambiándolo por su Stradivarius, más treinta libras, y el hecho de que fuera viejo parroquiano de Santa María del Pi (vivía a unos pocos metros de la iglesia) y que hablara de ese músico sin dar más detalles y conociendo tan bien su instrumento, quizá podría interpretarse como que el religioso Soler pudiera tener también alguna relación con esa parroquia, lo que justificaría la presencia en el archivo de un manuscrito de su propiedad. Por supuesto, se trata tan solo de una tenue hipótesis y quedan abiertas otras muchas posibilidades, pero no deja de ser una anécdota curiosa en la historia del violonchelo español; de momento lo único que parece bastante seguro es que el manuscrito procede del entorno de la Corte de Madrid, y que algunas de las obras anónimas que contiene podrían ser de músicos españoles, muy probablemente alguno de los mencionados en este artículo."

[350] GOSÁLVEZ, Jose Carlos: "El violonchelo en la España del siglo XVIII y principios del XIX: una historia en construcción". Revista *Música* del Real Conservatorio de Música de Madrid, nº 25, año 2018. Págs. 13 – 45.

Los métodos para violonchelo

Hasta ahora se han encontrado cuatro ejemplos importantes de la pedagogía para el violonchelo escritos por autores españoles En orden cronológico son los siguientes:

- *"Quaderno de lecciones de violon, de Juaquin De Acuña."* Probablemente escrito Juan de Acuña, está fechado en el día 12 de octubre de 1763.

- *"Arte y Escuela del violoncello"* de Pablo Vidal. Ca. 1790.

- *"Última lección"* de José de Zayas. Finales del XVIII.

- *"Método de violoncello"* de Francisco Bruneti. Finales del XVIII o principios del XIX.

La existencia y cronología de estas obras constituyen una prueba más de la evolución y la consolidación del instrumento en nuestro país. El mero hecho de llevar a cabo la escritura de un método denota la intención de consolidar una escuela que determinara un tipo de interpretación y una técnica específica. Mientras que las *lecciones* de Acuña tenían el objetivo concreto de que su sobrino desarrollara la profesión de violonchelista, el *Arte y Escuela del violoncello* de Vidal tenía una intención con mayores pretensiones ya que incluso anunció la venta de su método en la *Gazeta de Madrid* el 15 de agosto de 1797. Por otro lado, como ya hemos detallado anteriormente, Francisco Brunetti fue nombrado profesor de violonchelo del Real Conservatorio de Música de María Cristina en julio de 1830 y, aunque finalmente no llegó a desempeñar el cargo, quizás con el propósito de tener un buen material para sus alumnos creó su *Método de violoncello.* Estos hechos constatan el desarrollo del instrumento en España con el paso de los años.

Si contextualizamos la existencia de estos métodos y comparamos la situación de España con otros países europeos, una vez más podemos comprobar que el proceso de consolidación del violonchelo fue más lento. Mientras que ninguno de los métodos a los que hemos hecho referencia fue publicado (tan solo se conservan los manuscritos), en Francia, durante el siglo XVIII se publicaron al menos cuatro

volúmenes, aunque por otro lado la industria y la imprenta musical concretamente en París, estaba mucho más evolucionada que en España. El primer ejemplo es el de Michel Corrette, *Méthode pour apprendre le violoncelle*, Op. 24, de 1741.[351] En 1772 François Cupis, *le jeune,* publicó el *Methode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncello,*[352]y en 1774 Joseph Tilliere su *Methode pour le violoncelle.*[353]Cerca del final del siglo, Jean Marie Raoul publicó también su *Methode pour le violoncelle.*[354]

Con la llegada del siglo XIX hubo una competencia enorme entre los diferentes maestro de violonchelo franceses, ya que se publicaron hasta dieciocho volúmenes de diferentes autores en 50 años, algunos de los cuales fueron escritos por los mejores instrumentistas del momento, como el *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet* de Jean-Louis Duport,[355]o el *Traité du violoncelle*, Op.42, de Jean-Baptsite Bréval.[356]

---

[351] CORRETTE, Michel: *Méthode pour apprendre le violoncelle*, Op. 24, en el volumen *Méthods & Traités, Série I, France 1600 – 1800*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Chez. M.elle Castaggnery. París, 1741. Bressuire, 2004. Págs. 9 -62.

[352] CUPIS, François: *Methode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncello*, en el volumen *Méthods & Traités, Série I, France 1600 – 1800*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Chez. Le Menu. París, 1772. Bressuire, 2004. Págs. 67 -90.

[353] TILLIERE, Joseph: *Methode pour le violoncelle*, en el volumen *Méthods & Traités, Série I, France 1600 – 1800*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Chez. M.r Bailleux. París, 1774. Bressuire, 2004. Págs. 91 – 116.

[354] RAOUL, Jean Marie: *Methode de violoncelle*, en el volumen *Méthods & Traités, Série I, France 1600 – 1800*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Chez. Pleyel. París. Bressuire, 2004. Págs. 151 -262.

[355] DUPORT, Jean-Louis: *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite De l´archet*, en el Volumen III de la colección *Méthods & Traités, Série II, France 1800 – 1860*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Imbault, 1805. Bressuire, 2006.

[356] BREVAL, Jean-Baptsite: *Traité du violoncelle*, Op.42 en el Volumen II de la colección *Méthods & Traités, Série II, France 1800 – 1860*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Imbault, 1804. Bressuire, 2006. Págs. 7 – 214.

En el caso de Italia, por un lado tenemos el manuscrito de los *Principij da imparare a suonare il Violoncello* de Francesco Supriani, probablemente escrito durante el primer cuarto del siglo XVIII para sus alumnos en Nápoles[357] y por otro lado, en 1779 fueron publicado en Amsterdam los *Principes ou l'application de violoncelle* del también napolitano Salvatore Lanzetti.[358]

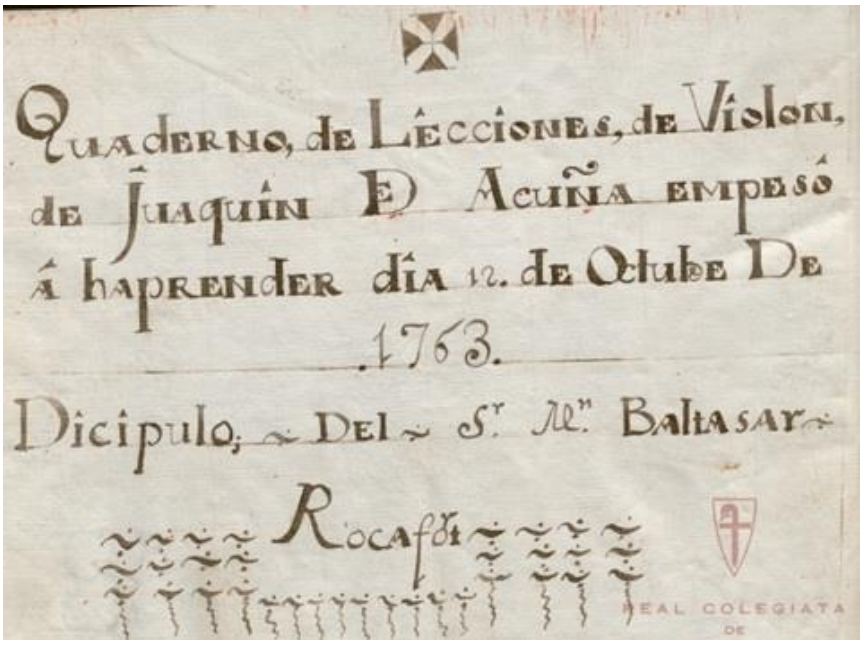
Quaderno de lecciones de violón de Joaquin de Acuña

El interesante manuscrito que recoge el *Quaderno de lecciones de violon* genera algunas dudas sobre su autoría aunque parece bastante lógico pensar quién fue su autor. Se trata del manuscrito E-NA/RV 12.191 del archivo de la Colegiata de Roncesvalles,[359] un cuaderno de treinta y siete páginas de dimensiones 18 x 25,5 cm. apaisadas, encuadernado contapas de cartón forrado de pergamino. En él figuran varias obras. La primera de ellas, que es la que nos ocupará a continuación, reza en su portada *"Quaderno de lecciones de violon de Juaquin de Acuña empezó a haprender día 12 de Octubre de 1763. Discipulo del S.r Re.n Baltasar Rocafort."* El resto de obras del volumen son las *"Lecciones para Gorjear. De D.n Juan Acuña en el año 1768"* donde se recopilan más de 20 páginas en las que a una sencilla introducción se le suceden todo tipo de diminuciones, y los 9 dúos de violín y bajo, estos sin portada ni autor determinado, aunque muy probablemente se trate también de Juan de Acuña.

[357] Vid. En esta tesis "El violonchelo en España: llegada del instrumento y primeros intérpretes."

[358] LANZETTI, Salvatore: *Principes de l'application du Violoncelle par tous les tons,* publicado en Amsterdam, Chez J.J. Hummel en 1779.

[359] PEÑAS GARCÍA, María Concepción: *Catálogo de los fondos de la Real Colegiata de Roncesvalles.* Pamplona, Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, 1995.



No se puede asegurar quién compuso las *lecciones de violon* por las indicaciones de su portada. La teoría más plausible es que fueran escritas por Juan Acuña para su sobrino *Juaquín* para reforzar las clases con Baltasar Rocafort. María Concepción Peña García, en su artículo "Los Acuña, una familia de músicos", [360] tras una minuciosa investigación en torno a la familia de Elche escribe las más completas biografías escritas hasta la fecha sobres los cuatro músicos de esta familia, dos de los cuales estuvieron implicados en el método de Roncesvalles para violonchelo. Además, en el Archivo Diocesano de Valencia consultado por Peña García, hay documentación sobre los Acuña en la que se especifica que en el año 1766 Joaquín vivía con su tío Juan en Valencia estudiando música.[361]

Juan Acuña y Faxardo, nacido en Elche en los años que rodearon el inicio del siglo XVIII, vivó gran parte de su vida en Valencia, fue beneficiario en las iglesias de Santo Tomás Apostol y en Santa Catalina Mártir, llegando a ser maestro de capilla de los Santos Juanes entre 1750 y 1757, ocupando el mismo cargo en San Martín entre 1758 y 1772. A lo largo de su carrera escribió zarzuelas, oratorios y villancicos de los

[360] PEÑA GARCÍA, María Concepción: *Op. cit.*

[361] Archivo Diocesano de Valencia, Sección 1, Fondo 1, 19/22.

cuales, aunque muchos se han perdido con el paso de los siglos, la mayoría de ellos se encuentran en el archivo de la colegiata de Roncesvalles.

Joaquín de Acuña y Escarche, nacido en Játiva el 11 de julio de 1744, residió en casa de su tío Juan desde muy joven para aprender el oficio de músico, aunque no desarrolló tanto la labor como compositor. En 1764 solicitó trabajo en la Colegial Basílica de Játiva, lo que le fue concedido hasta que en 1766 se marchó a la Catedral de Orihuela en la que desempeñó el trabajo de violón con un sueldo de 50 libras. Tal y como recoge el artículo antes mencionado, el Cabildo lo seleccionó *"con atención a su particular habilidad y lo muy útil que es para la capilla de Música de esa Santa Iglesia".* Sin embargo, dos años después fue nombrado organista en la Villa de Alcoy. Lamentablemente, hay un vacío de información de 20 años, pues no vuelve a figurar en ningún documento hasta el año 1787, año en el que fue nombrado capellán segundo de Real Colegio del Corpus Christi de Valencia hasta su fallecimiento, el 19 de septiembre de 1809. De Joaquín Acuña tan solo se conservan cinco piezas: dos salmos, un villancico y dos recitado y aria para tenor y arpa.

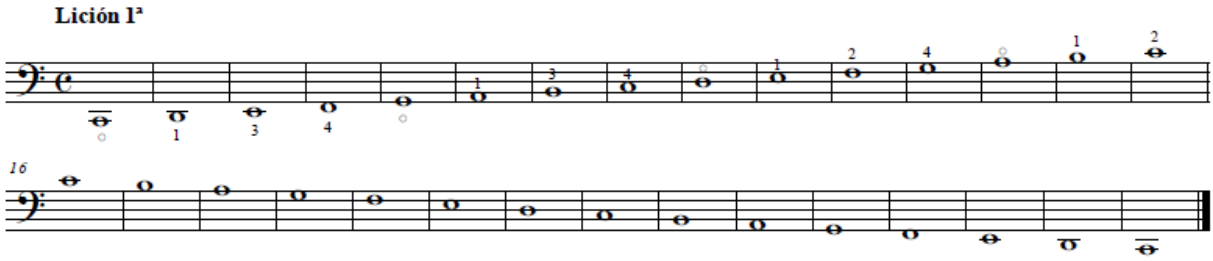
La culpa de que las obras de Juan Acuña y Faxardo y Joaquín Acuña y Escarche llegaran a la Colegiata de Roncesvalles la tuvo seguramente Juan (Acuña y Escarche), el hermano de Joaquín, el cual, tras haber trabajado durante años como organista en la villa de Altura, trabajó en San Felipe Neri en Madrid antes de llegar a Navarra en 1777, donde fue nombrado maestro de capilla y organista en Roncesvalles, ostentando ese cargo hasta su muerte en 1837.

El método

Se trata de 24 páginas apaisadas, en cuya primera página aparece el título *Liciones para violon para Juaquin de Acuña.* El método presenta diversos ejercicios en que poco a poco se van añadiendo más dificultades.

Primeros ejercicios

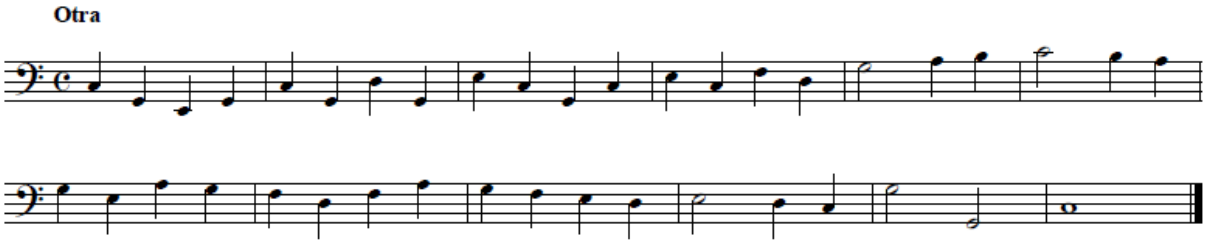
Los tres primeros ejercicios son sencillos: el primero es una escala de Do mayor ascendente y descendente en dos octavas que presenta digitaciones en cada nota durante el ascenso. Los dos siguientes ejercicos son escalas de Do mayor pero en intervalos, el segundo ejercicio en terceras y el tercero en cuartas.



Primer ejercicio

Ejercicios 4 – 8

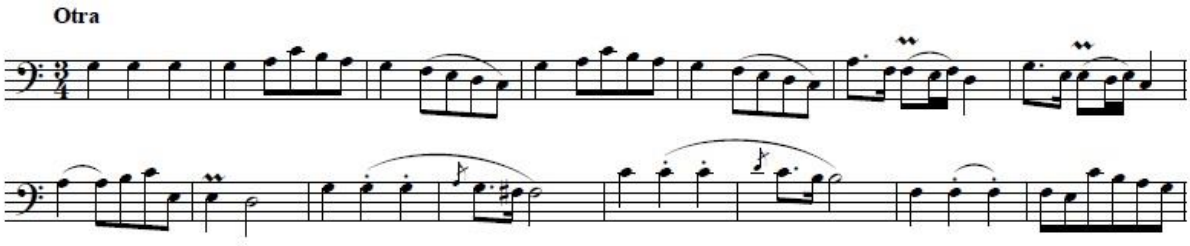
Los cinco siguientes presentan la introducción de melodías combinados con escalas y arpegios y la inclusión de algún tipo de figura retórica como los puntos sobre algunas notas del sexto ejercicio para indicar que debían ser notas cortas. Además, a partir de este ejercicio comienzan a aparecer modulaciones a Sol mayor con las primeras alteraciones en el Fa sostenido. Los ejercicios séptimo y octavo incluyen algunos trinos y ligaduras.



Ejercicio número 5

Ejercicios 9 – 10

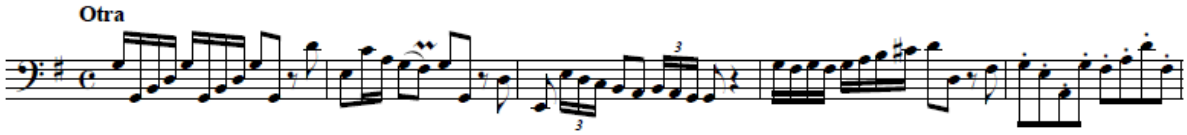
A partir del noveno ejercicio empezamos a encontrar nuevas dificultades. Dobles cuerdas sencillas, incluyendo alguna cuerda al aire. El décimo ejercicio es el primero ternario, incluyendo además trinos dentro de ligaduras o notas repetidas en un mismo arco, lo que a veces es denominado *vibrato de arco.*



Primeros compases del décimo ejercicio

Ejercicios 11 – 12

El undécimo ejercicio es ternario y en Sol mayor, además de que incluye apoyaturas y alguna incursión en Re mayor por lo que aparecen nuevas alteraciones como el Do sostenido. El duodécimos vuelve a ser en Sol mayor, pero es el primer ejercicio en que aparecen semicorcheas, para empezar a trabajar la velocidad en el arco.

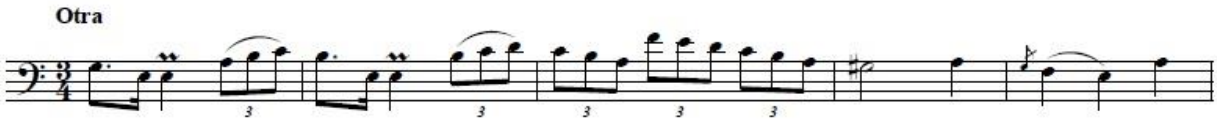


Inicio del ejercicio número 12

Ejercicios 13 – 16

El decimotercero presenta características similares al anterior, pero en este caso las semicorcheas a veces requieren cruzar dos cuerdas, una práctica muy habitual en la música italiana del barroco.

El decimocuarto y el decimoquinto comienzan a presentar algunos cambios de posición para llegar hasta un sol en cuarta posición en la primera cuerda, además de explotar la diferencia del tresillo en compases binarios.

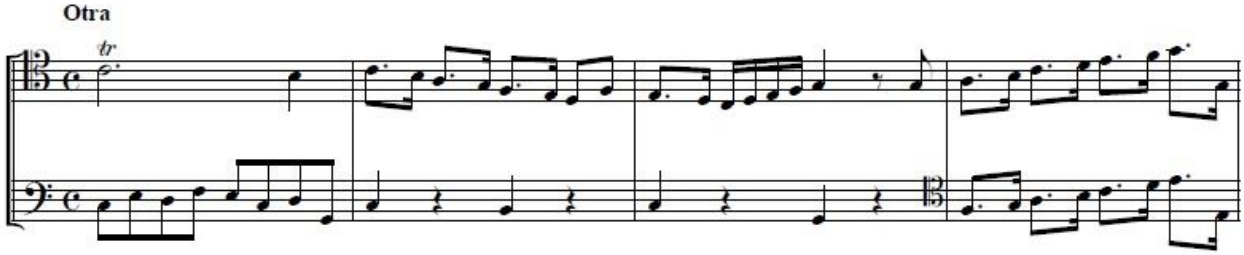


Ejercicio número 15. En el tercer compás puede observarse un registro más agudo que en los ejercicios anteriores.

El decimosexto ejercicio tiene un aspecto formal similar a los *Ricercare* de Domenico Gabrielli escritos en 1685. Comienza con una figuración rítmica muy sencilla que poco a poco va transformando en corcheas y seisillos de corcheas asemejando diminuciones.

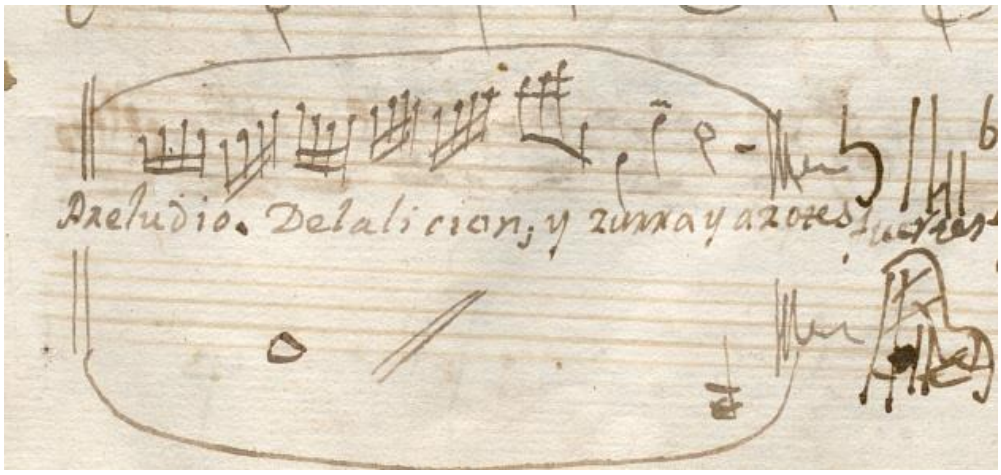
Ejercicios 17 – 23

A partir del decimoséptimo ejercicio, Acuña añade una línea de bajo continuo para empezar a trabajar la afinación y la música de cámara. Se trata de siete ejercicios muy interesantes melódica y armónicamente con toda suerte de dificultades que perfectamente podrían haber sido movimientos de diversas sonatas. Además, explora otras tonalidades: el decimoctavo y el vigésimo están en Re menor y el vigesimocuarto en Re mayor.



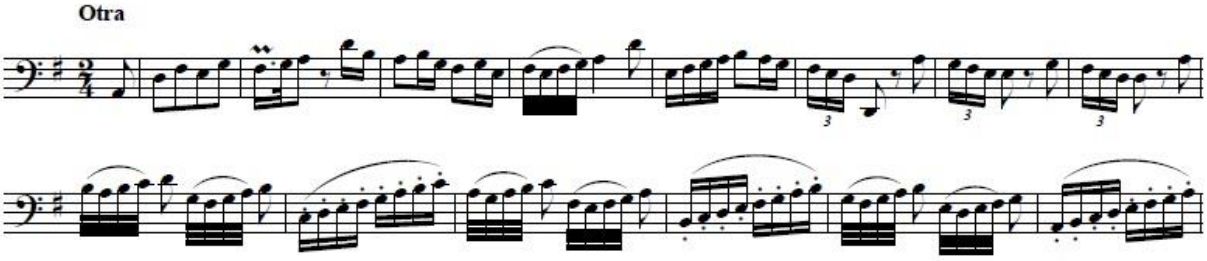
Primeros compases del ejercicio número 17.

Mención especial merece el ejercicio número 20. Tras la última nota aparece una especie de cadencia en la siguiente línea, bajo la que se indica *"Preludio de la lición, y zurras y azotes fuertes"*. ¿Acaso Juan amenazaba a su sobrino Joaquín con una buena azotaina si no realiza un buen calentamiento antes de tocar sus estudios?



Ejercicio 24

Tras los ejercicios con bajo continuo, queda un último ejercicio muy completo en Re menor para violonchelo solo que incluye prácticamente todas las dificultades que aparecen a lo largo de los ejercicios.



Inicio del último ejercicio para violonchelo solo

Arte y escuela del violoncello de Pablo Vidal.

En los dos ejemplares manuscritos que se conservan del *Arte y escuela de Violoncello,*[362]encontramos una primera página impresa con una serie de indicaciones. Éste pequeño prólogo es el primer indicio de la necesidad de un maestro que supervise las enseñanza de Pablo Vidal, tal como demuestra la sexta premisa *"el maestro debe guiar el antebrazo al discípulo, hasta que el sonido de las cuatro cuerdas sea limpio e igual. Todo al buen orden del buen Maestro."*

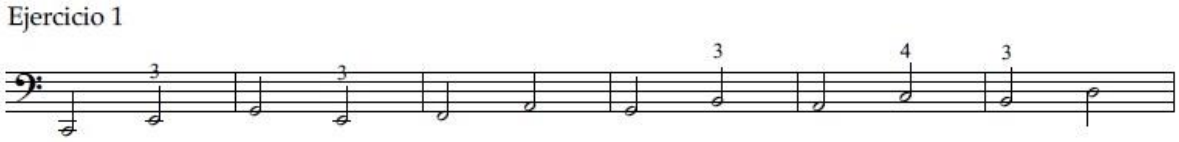
"Reglas para el buen método de tocar el Violón.
Primera.
El Violón se dejará caer a la mano izquierda.
Segunda.
El arco se tomará a cuatro dedos de la nuez.
Tercera.
Se ha de tocar con el ante brazo.
Cuarta.
El arco, para tomara un buen sonido, se ha de situar a cuatro dedos del puente sin subir ni bajar.
Quinta.
Los dedos de la mano, para pisar las cuatro cuerdas, deben caer naturalmente en forma de escalera y, el dedo gordo que abrace el mango del diapasón.
Sexta.
El maestro debe guiar el antebrazo al discípulo, hasta que el sonido de las cuatro cuerdas sea limpio e igual. Todo al buen orden del buen Maestro."

Por tanto, se trata de un método que no tiene intenciones autodidactas si no de refuerzo para las lecciones que suponemos ofrecía el propio autor. La inclusión de muchos ejercicios con línea de bajo es otra pista. Muchos músicos acompañaban a sus alumnos en las clases con una doble función metronómica y de afinación.

[362] VIDAL, Pablo: *Arte y escuela de Violoncello.* BNE MS. 5307/70 y BNE MS.553.

Ejercicios 1 – 3

Los dos primero ejercicios de *Arte y Escuela* son para habituar al alumno a la primera posición. Ambos en Do mayor, son una buena manera de introducir la postura de la mano al aprendiz del violonchelo. En el caso del ejercicio número 3, Vidal introduce un cambio a segunda posición (todavía en do mayor, para llegar a la nota Mi), así que podemos considerarlo la primera incursión del método en el arte del cambio de posición.



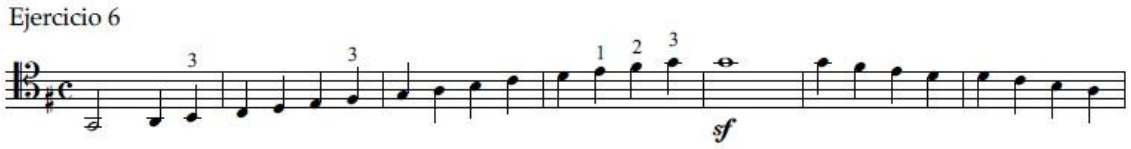
Primeros compases del *Arte y Escuela del violoncello*

Ejercicios 4 – 6

El cuarto y quinto ejercicio, todavía en la misma tonalidad, son los primeros ejemplos en que introdujo la técnica de arco. Mientras el número cuatro es todo en stacatto, el número cinco combina el staccato con notas ligadas.

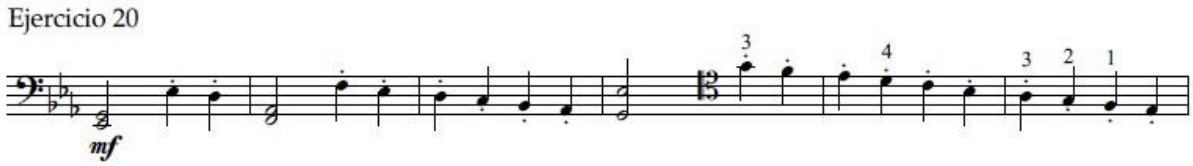
El ejercicio número seis es especialmente significativo por varias razones. Se trata del primero en que el alumno llegaría a la cuarta posición, pero, mientras que hoy en día la postura normal de la cuarta posición utilizaría el primer dedo para la nota Mi, el tercero para el Fa sostenido y el cuarto para el Sol, Vidal sugirió el segundo dedo para el Fa sostenido y el tercero para el Sol. Ésta postura provoca que la colocación de la mano cambie sensiblemente: mientras que actualmente lo habitual es colocar los dedos en paralelo al puente colocando la mano como si cada dedo cayera encima de una tecla, con la posición que se sugiere en éste método la mano del violonchelista quedaría ligeramente girada, con la punta de los dedos mirando hacia el puente en lugar de rectos. Ésta postura se asemeja más a la de los violinistas que a la de

los violonchelistas. Sin embargo, encontramos otros ejemplos de ésta postura en la historia del violonchelo, como el método del violonchelista napolitano Salvatore Lanzetti,[363] que sugiere posiciones muy similares para las que se necesitaría colocar la mano también en ésta postura.



Comienzo del sexto ejercicio. La digitación sugerida en el cuarto compás es similar a la que propone Lanzetti en sus *Principes de l'application du Violoncelle par tous les tons*

A lo largo de todo el *Arte y escuela de Violoncello* encontramos varios ejemplos en los que se sugiere la utilización de este tipo de posición. Algunos de los casos más significativos los encontramos en lugares como el ejercicio 20, compás cuatro, donde se nos vuelve a sugerir un tercer dedo para la nota sol de cuarta posición, tal y como vuelve a ocurrir en el ejercicio 30, compás 9.



En el cuarto compás del ejericico 20 volvemos a encontrar la misma posición de la mano.

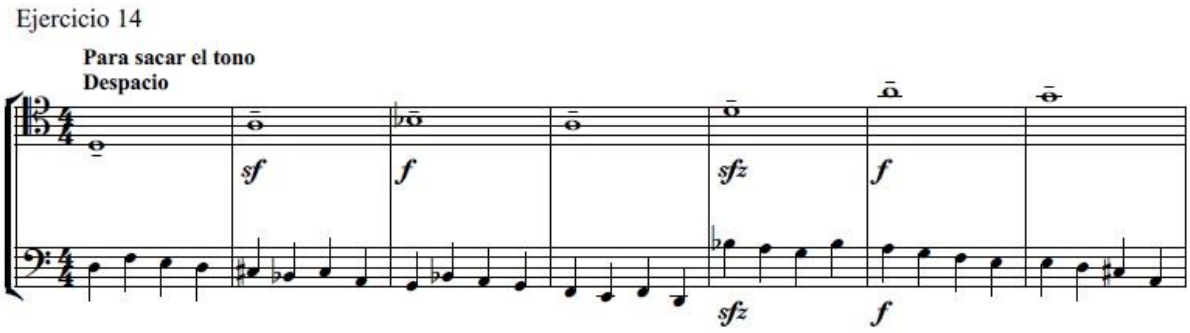
Otros ejercicios

En el caso del *Arte y escuela,* 16 de los 34 estudios llevan una línea de bajo y, aquellos que no lo llevan es porque son para algún tipo específico de técnica determinada.

[363] LANZETTI, Salvatore: *Principes de l'application du Violoncelle par tous les tons,* Amsterdam, 1779.

Especialmente curioso es el ejercicio número 14, llamado *Para sacar el tono*. Se trata de un cuatro por cuatro aparentemente en La menor pero que va variando su tonalidad a lo largo de todo el ejercicio. Entendemos el concepto de tono como sinónimo arcaico de sonido. Prueba de ello es la cuarta indicación del pequeño prólogo impreso, en la que Pablo Vidal indica lo siguiente: *"El arco para tomar un buen tono, se ha de herir a quatro dedos de la puente, sin subir ni baxar el arco"*. En este mismo ejercicio, cada nota de la voz superior, es decir, del alumno, tiene una indicación marcada con una especie de guión o línea corta. Esta indicación, hoy en día, sería denominada "tenuto", o lo que es lo mismo, querría significar el mantener el sonido por igual durante todo el valor de la nota. Vidal lo indica necesariamente ya que era costumbre darle una forma acampanada a las notas largas; el sonido que iniciaba en el primer contacto de la nota iría vaciándose a lo largo del valor completo.

Con las mismas características encontramos los ejercicios 24, 25 (su primera parte) y 33 (su segunda parte). Mientras que el alumno realizaría escalas fundamentalmente descendentes, el profesor tiene el papel de mantener notas largas en la línea del bajo que servirían de referencia para la correcta entonación de los pasajes del estudio.



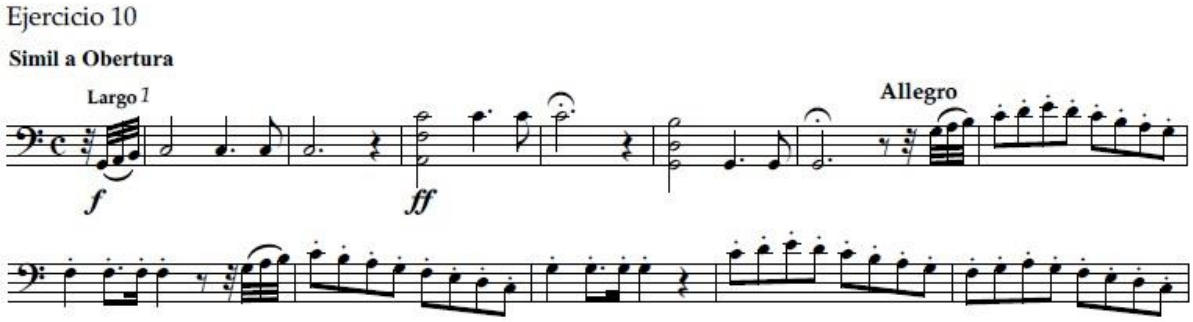
Primeros compases del ejercicio 14.

Ejercicios para la preparación del músico de orquesta

Una de las cosas significativas del método de Pablo Vidal es su funcionalidad. Lo que lo distingue de los otros métodos, tanto los de tratados de violín

contemporáneos como los de violonchelo de Supriani, Acuña o Brunetti, es que está claramente destinado a la preparación de un violonchelista de orquesta.

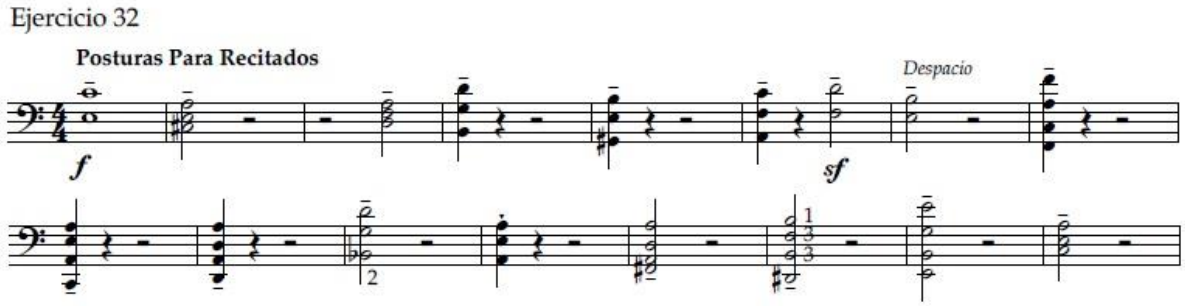
Prueba de ello son dos ejercicios concretos. El ejercicio número 10, llamado *Simil a Obertura,* en el cual el alumno pasa por todos los aspectos técnicos típicos de la obertura: los ritmos apuntillados, las rápidas anacrusas, los cambios de tempo desde la pompa y grandilocuencia a las partes en allegro a modo de fugado o los acordes del final. Todo violonchelista o músico de la época que tocara en una orquesta pasaría en algún momento por el trámite de tocar una pieza de estas características en más de una ocasión, tanto en las óperas como en cualquier suite orquestal. El ejercicio número 10 del *Arte y escuela* es una perfecta preparación para cualquier alumno para comenzar a acercarse al lenguaje de éste tipo de movimientos.



Inicio del ejercicio 10, *Simil a Obertura*

Especialmente interesante es el ejercicio número 32, *Posturas para Recitados*, en que claramente se refiere a recitativos acompañados. Era una práctica común que los violonchelistas del siglo XVIII realizaran los acordes de los recitativos y que no fuera sólo una tarea propia de los instrumentistas de tecla y cuerda pulsada. Hay documentos que nos informan de ello y, el ejemplo más cercano a Pablo Vidal lo encontramos en la figura de Domingo Porretti. Como ya recogimos en su biografía anteriormente, Farinelli decía de él que debían *"probar en cámara los recitados solo con las solas voces, a fin de corregir y poner corriente las partes de los virtuosos, bien entendido que se halle siempre en estas pruebas el Señor Porretti (quien componiendo*

con su violoncelo y sus dedos toda la orquesta) no es menester de otros instrumentos…". Este ejercicio pasa por multitud de tonalidades a imagen y semejanza de la mayoría de los recitativos, lo cual sirve como práctica inmejorable para adquirir destreza en las diferentes posiciones de los acordes, además de que era muy habitual en el acompañamiento vocal el tener que trasportar de un tono a otro para adaptarse a las exigencias de los cantantes. Los digitados y los estados de cada armonía son tremendamente eficaces y convierten el ejercicio número 32 en quizás el más llamativo de todo el método.

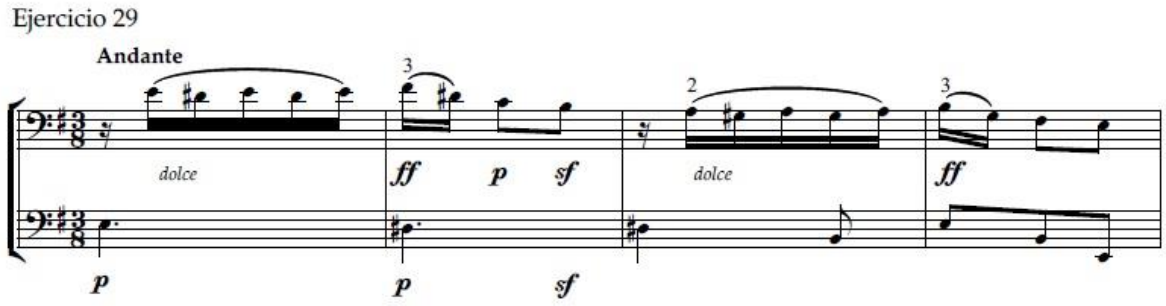


Primeros compases del ejercicio 32

Ejercicios 28 – 34

El resto de los ejercicios, de los que no hemos hablado anteriormente, bien podrían pasar por movimientos de sonatas para violonchelo y bajo continuo. A parte de su interés pedagógico, ya que toda obra puede entrañar dificultades con las que aprender y evolucionar la técnica instrumental, son especialmente "musicales" los ejercicios a partir del número 28. Dicho ejercicio está escrito imitando los minuetos con variaciones típicos de las virtuosas sonatas francesas. Una introducción sencilla que poco a poco se va complicando con toda suerte de acentuaciones y golpes de arco diferentes. El ejercicio 29, en Mi menor, es un perfecto ejemplo de la variedad musical que debía rodear a Vidal en su día a día como músico. Comenzando con una sección que explota la tensión armónica de la sensible, pasamos por un pasaje en que incluso se nos indica que se hace uso del *"canto llano de 4º tono"* para después llegar a una pequeña sección a modo de duetto para dos cellos que ha de tocarse en la punta del

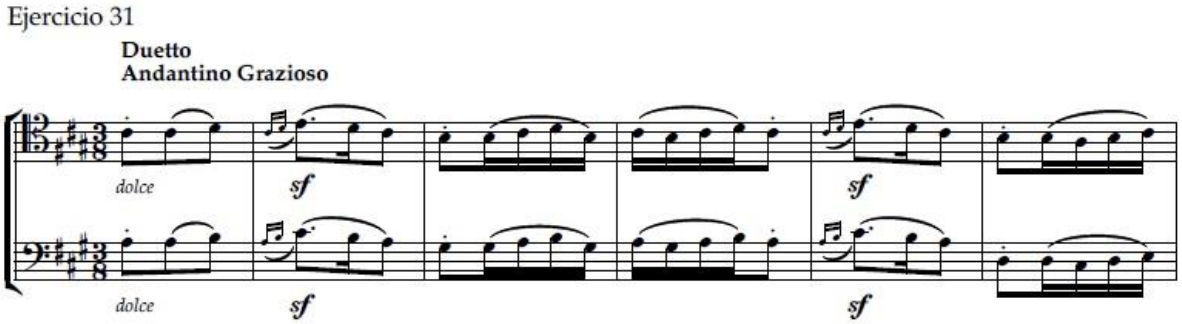
arco. Todo el proceso vuelve a repetirse con algunas variaciones que ofrecen riqueza instrumental al ejercicio.



Inicio del ejercicio 29

El ejercicio número 30 bien podría ser una giga. Escrito en Mi mayor, se trata de un alegre seis por ocho bastante largo, con secciones muy rítmicas y muy bailables. Es muy llamativa la coda final a modo de gaita o musette: un bordón en el bajo con un ritmo apuntillado en la melodía, casi siciliana.

Los ejercicios 31 y 34 son la guinda del pastel en lo que a la musicalidad de los ejercicios se refiere. El primero de ellos es un duetto para dos violonchelos en el cual ambos instrumentistas deben tocar, en terceras, una melodía pastoril en La mayor. A partir de dicha introducción, el primer cello es el que lleva la voz cantante hasta que vuelve a aparecer la melodía del inicio, pero en Do menor. Tras once compases, regresa a La mayor concluyendo grandilocuentemente.



Comienzo del ejercicio 31.

El número 34 es una fuga de escuela en Sol mayor de larga duración, en que el papel de la voz principal y del bajo continuo es de la misma importancia, ya que van exponiendo el sujeto y el contra sujeto por igual de manera consecutiva. Sin embargo, a partir del compás 75 la voz superior comienza un bariolaje de 8 compases que desemboca en una progresión en corcheas que nos lleva a un allegro final a modo de coda en Si bemol mayor. Tras trece compases, regresa a sol mayor para cadenciar espectacularmente en el que es el último acorde del *Arte y escuela de Violoncello* de Pablo Vidal.

Última lección de José de Zayas

Madrileño nacido en 1747, era hijo del músico de la Real Capilla Francisco de Zayas. Probablemente fue uno de los alumnos de Porretti, aunque gran parte de su formación se produjo en el Real Colegio de Niños Cantores.

Consiguió una plaza de violonchelista en la Real Capilla en el año 1770, plaza que quedó vacante al morir Juan Orri y que solicitaron hasta cuatro violonchelistas entre los que también se encontraba Pablo Vidal. En el memorial de aquellas oposiciones, el tribunal dejó constancia de que de entre los miembros del tribunal *"ninguno de ellos ha dudado en que Zayas debía llevar en primer lugar con mucho exceso a los demás; ha hecho todos los ejercicios con pasmo y todos a una voz gritan que se ha bebido el espíritu de Porretti; yo cierto que no esperaba tanto, aunque siempre oía que era un muchacho aplicado pero muy modesto y humilde y en el colegio siempre ha tenido buena conducta y costumbres".*[364] Perteneció a la agrupación al menos hasta 1792, llegando a ser primer violonchelo al fallecer su maestro y compañero Porreti en el año 1784.

Aunque no se conserva música de José de Zayas, su obra pedagógica fue muy extensa e importante. Su *Escuela práctica de Solfear,*[365]concluida por José Lidón al

[364] Archivo General de Palacio, Real Capilla, caja 104.

[365] Existen dos ejemplares en la Biblioteca Nacional con las signaturas M/1242 y M/1191.

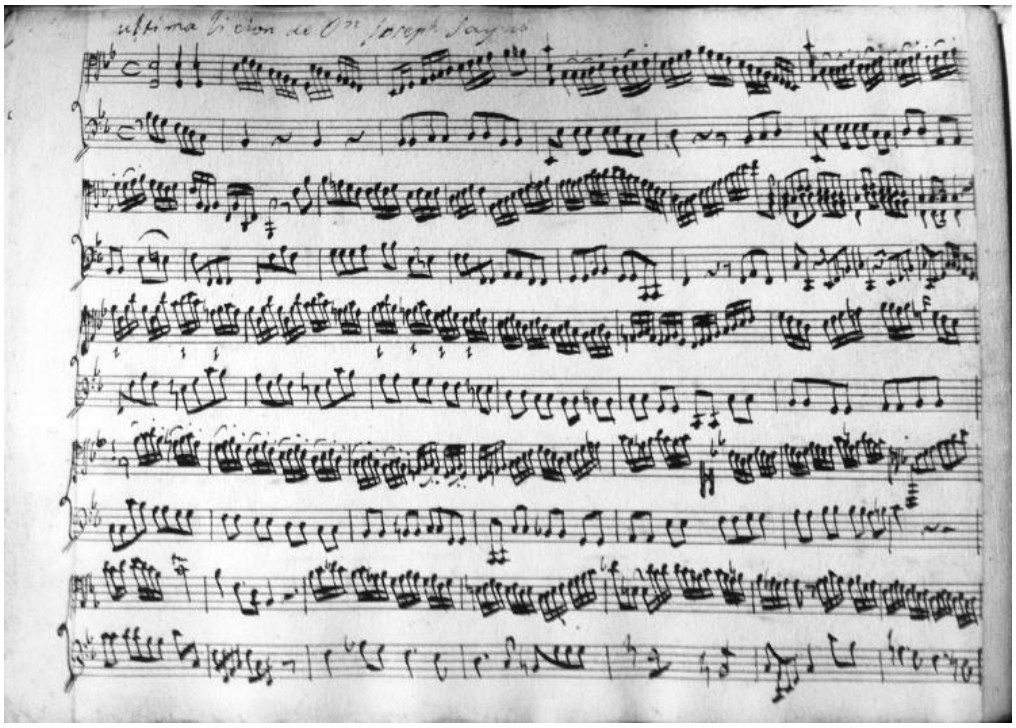
fallecer Zayas en 1804, fue muy utilizada en la enseñanza madrileña del momento y, para la oposición de Francisco Brunetti a la Capilla Real sabemos que compuso su *Sonata de Oposición* (perdida).

La obra pedagógica de violonchelo que conocemos de José de Zayas se conserva en el cuaderno manuscrito de Santa María del Pi de Barcelona, *Seis sonatas de Violoncelo y Baso de diferentes autores*.[366] Las últimas dos páginas de dicho cuaderno aparecen tituladas como *"Última lición de Dn. Jose de Zayas"*.

Suponiendo que no se trata de la sonata que escribiera en su día para la oposición a la Capilla Real, por tratarse sólo de un único movimiento, el título de *"última lección"* nos hace sospechar que pudiera tratarse de uno de los estudios de un método más extenso. La utilización de escalas ascendentes y descendentes a lo largo del ejercicio, las posiciones de pulgar cuidadosamente indicadas, los golpes de arco de gran dificultad y algunos pasajes muy agudos para la tesitura del violonchelo, atestiguan que el presunto método sería indicado para grandes virtuosos del instrumento. Pese a su carácter pedagógico, el valor trasciende a lo musical al tratarse de dos páginas de muy buena música con los tintes típicos del clasicismo de finales del siglo XVIII.

---

[366] Archivo de la Parroquia de Santa María del Pi, manuscrito nº 1530. Más información en el capítulo sobre "El violonchelo en la música de cámara española del siglo XVIII" de este mismo trabajo. Págs. 221 – 224



Primera página de la *Última lición de Dn. Jose de Zayas*

Método de violoncello de Francisco Brunetti[367]

El método de violonchelo de Brunetti[368] comienza desde las escalas en primera posición y poco a poco, desgranando el funcionamiento del digitado a lo largo y ancho del violonchelo. Se trata de una obra escrita a imagen y semejanza de la que publicó su maestro, Jean-Louis Duport, en París en el año 1806, su *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite De l´archet.* [369] La diferencia más sustancial es la

[367] Para más información sobre la vida y obra de Francisco Brunetti se puede consultar el capítulo "El violonchelo en España: llegada del instrumento y primeros intérpretes" en este mismo trabajo. Págs. 84 – 92

[368] BRUNETTI, Francisco: *Método de violoncello.* M.17041(10). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

[369] DUPORT, Jean Louis: *Op. cit,*

introducción de textos en el método de Duport, cosa que, si Brunetti hubiera tenido intención de publicarlo, probablemente habría añadido.

Sin embargo, la imagen y semejanza a la que llegó Bruneti con respecto al *Essai* fue quizás demasiado lejos; encontramos que gran parte de los ejercicios técnicos, aquellos no considerados estudios si no simplemente útiles para la práctica de algún aspecto técnico en particular como los golpes de arco, algunas escalas o dobles cuerdas, están copiados exactamente nota a nota y digitado a digitado del método de Duport. Tal y como el virtuoso violonchelista parisino nos cuenta en el prólogo de su método, muchos de los ejercicios que presenta ya habían sido probados con algunos de sus alumnos y eran muy valiosos. Quizás Brunetti los añadió a su método antes de saber que el método de Duport se estaba fraguando para ser publicado o quizás, como digno alumno de la escuela, simplemente los añadió a su método y una posible publicación habría explicado que eran ejercicios de su maestro, de la misma manera que Jean-Louis Duport hizo con dos de sus estudios.[370]

A continuación presentamos los ejercicios que fueron copiados por Brunetti y su correspondiente referencia con el método de su profesor.

[370] En el *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite De l´archet,* dos de los estudios finales son de los maestros que Jean-Louis tuvo en su infancia y juventud: el estudio número seis es de Martin Berteau y el número siete es de Jean-Pierre Duport.

MÉTODO DE BRUNETTI[371]	MÉTODO DE DUPORT[372]
Página 4. Ejercicio 1.	Página 31. Capítulo VI. Ejemplo 1.
Página 11. Ejercicio 11 y 12.	Página 33. Capítulo VI. Ejemplos Do mayor y Re mayor
Página 12. Ejercicio Mi bemol.	Página 33. Capítulo VI. Ejemplo Mi bemol.
Página 12. Exemplo en Re Mayor de cuerda en cuerda.	Página 34. Exercice en Re de corde en corde
Página 13. Exemplo en mi mayor.	Página 34. Exemple en Mi majeur.
Página 13. Ejercicio 3ª posición.	Página 114. Capítulo XII, sección nº XVIII. Ejercicio en La mayor
Página 17. Ejercicios 2 y 3.	Página 120. Capítulo XII, sección nº XX. Ejemplos 5 y 6.
Página 18 completa.	Página 108. Capítulo XII, sección nº XIV. Ejemplos La menor.
Página 20. Todas las escalas.	Página 20, página 22.

[371] BRUNETTI, Francisco: *Método de violoncello*. M.17041(10). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

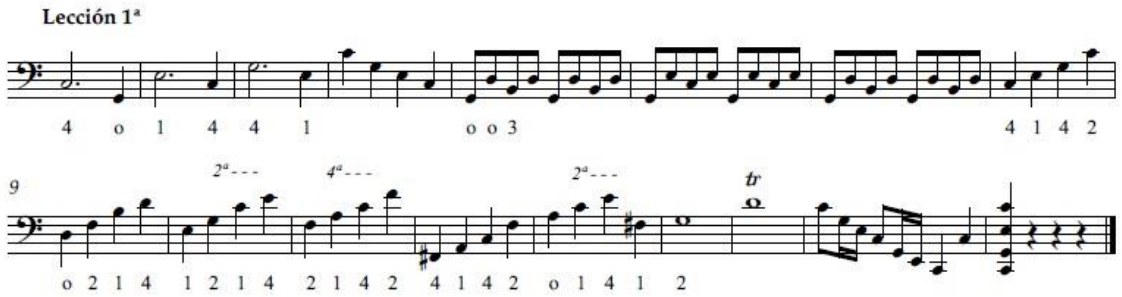
[372] DUPORT, Jean-Louis: *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite De l´archet*, en el Volumen III de la colección *Méthods & Traités, Série II, France 1800 – 1860*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Imbault, 1805. Bressuire, 2006.

Página 39. Ejercicio en semicorcheas.	Página 113. Capítulo XII, sección nº XVII. Ejemplo en Sol menor.
Página 40. Ejercicio en dobles cuerdas.	Página 78. Capítulo XIV. Recapitulation.
Página 50. Ejercicios para arpegios.	Página 81. Desde el ejercicio 6.
Página 51. Segundo ejercicio.	Página 83. Exemple 1.
Página 52. Primer ejercicio.	Página 86. Exemple 6.

El resto de los estudios no se asemejan a otros métodos de la época por lo que podríamos asegurar que son del propio Brunetti. Se trata de muchos ejercicios muy completos para el conocimiento de la geografía del instrumento.

Primeros ejercicios

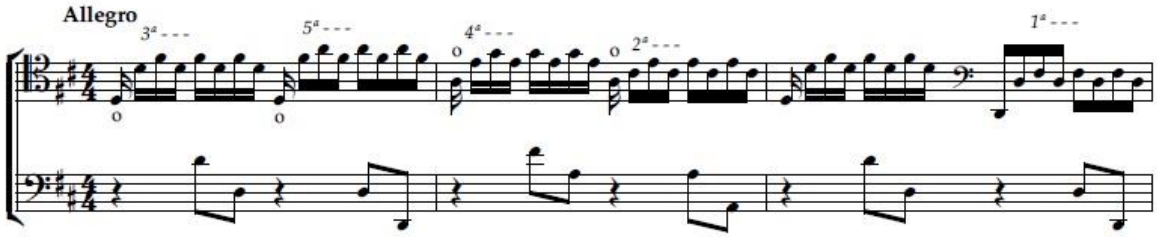
Las primeras páginas del método están compuestas por ejercicios para el desarrollo de las diversas escalas y posiciones, así como los distintos arpegios recorriendo prácticamente todas las tonalidades posibles.



Primera lección del *Método de violoncello*

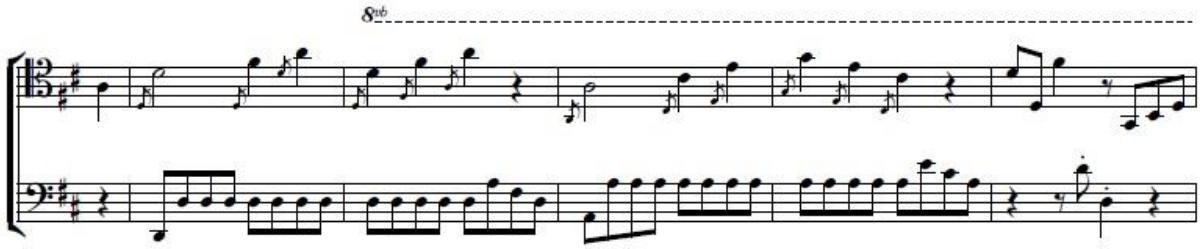
Ejercicios con bajo acompañante

A partir de la página 54 del método, encontramos lo que podríamos considerar estudios con carácter musical. Dos líneas, una para el violonchelo solista y una parte de bajo acompañante a interpretar por el maestro.



Ejercicio con bajo acompañante

La destreza y la técnica necesaria para poder tocar estas páginas son muy elevadas, propias de un digno alumno de Duport y del que llegó a ser el director musical de la Real Cámara. De hecho, las pequeñas apoyaturas del ejercicio de la página 73 son iguales que las del inicio de la última sonata del libro op. 4 de las publicadas por Jean-Pierre Duport.



Comienzo del ejercicio de la página 74.

Las cuatro últimas páginas las completan una serie de ejercicios pensados para el desarrollo de las habilidades del arco. Encontramos también algunas capacidades requeridas que sólo encontramos en la escuela francesa del violonchelo como el vibrato de arco, tan presente en casi todas las obras de los hermanos Duport.

Además, todas las escalas propuestas tienen exactamente los mismos digitados, lo cual sitúa a Brunetti como el descendiente directo de la escuela que implantó Martin Berteau entre sus alumnos y que supuso un antes y un después en la visión que compositores como Haydn, Mozart o Beethoven tenían de un instrumento como el violonchelo.

Compendio biográfico de violonchelistas en la España del XVIII

Hemos elaborado un breve diccionario con la totalidad de los ciento veinte violonchelistas que han ido apareciendo en esta tesis. Por el problema de la nomenclatura de principios de siglo y la falta de una estandarización en el término a lo largo de los cien años en España, indicamos tras el nombre de cada uno de ellos si tenemos la certeza de que tocaban el violonchelo o si en los documentos que poseemos solo figura el término *violón*, siendo imposible identificar a ciencia cierta si se trataba de un violonchelo, un contrabajo o cualquier otro instrumento de características similares.

La metodología utilizada es la siguiente:

- Nombre (denominación más utilizada).
- Fecha de nacimiento y muerte.
- Relación organológica.
- Síntesis biográfica.
- Resumen del catálogo relacionado con el violonchelo.

En algunos casos no hemos localizado algunos de los datos detallados anteriormente, por lo que no todas las biografías son igual de completas.

ACUÑA Y ESCARCHE, Joaquín (1744 – 1809): Violonchelo. Natural de Játiva. Comenzó sus estudios de violonchelo bajo la tutela de su tío, Juan de Acuña, y de Baltasar Rocafort. En 1763 su tío compuso para él el *Quaderno de lecciones de violon.* En 1764 solicitó trabajo en la Colegial Basílica de Játiva, lo que le fue concedido hasta que en 1766 se marchó a la Catedral de Orihuela en la que desempeñó el trabajo de violón, siendo dos años después contratado como organista en la Villa de Alcoy. En 1787 fue nombrado segundo capellán del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Autor de 2 salmos, 1 villancico y 2 recitado y aria para tenor y arpa.

ALARCÓN. Joseph: Violón. Miembro de la capilla de la Universidad de Salamanca entre 1738 y 1758. Durante el último cuarto de siglo participó en ocasiones en actividades musicales organizadas por la Condesa-Duquesa de Osuna y Benavente. Además de tenor, tocaba el violín y el violón.

ALMUNIA Y CARROZ, Juan: Violón. Participó en las Academias de Valencia entre 1701 y 1705 tocando el violón.

ARIAS ROQUE, José (1754 - 1841): Violonchelo. Natural de Osuna, Sevilla. Músico de la capilla de la catedral de Palma de Mallorca entre 1784 y 1791 y entre 1800 y 1841. También tocaba la viola y la trompa.

ARNET, Jacintho: Violón. Músico de la catedral de Tarragona, la primera referencia aparece en un acta de esta institución de 1765 en que solicita tocar el violón por problemas de visión. Por diferentes problemas de salud y conflictos con el cabildo, fue despedido en 1781.

BARRERA, Juan: Violonchelo. Trabajó en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid a finales del siglo XVII.

BLUMENSTEIN, Fernando: Violonchelo. Realizó las oposiciones a la Real Capilla para cubrir la vacante por el fallecimiento de Juan Orri en 1770. La plaza fue otorgada a José de Zayas. Participó en la orquesta de los bailes de máscaras de Madrid entre 1767 y 1773.

BOCCHERINI, Luigi (1743 - 1805): Violonchelo. Nacido en Lucca, Italia. Desde niño comenzó a destacar como intérprete del instrumento, siendo muy pronto conocido en toda Europa gracias a sus composiciones y su habilidad. Llegó a España en 1768 tras visitar Francia, siendo contratado por el infante Luis de Borbón como músico de cámara y explotando su producción como compositor. Trabajó para el infante hasta que falleció en 1785, momento en el que Federico Guillermo II de Prusia se convirtió en su patrón encargándole música para su corte y fue nombrado director de la orquesta de la casa Benavente – Osuna. Luigi Boccherini falleció en Madrid en 1805.

Autor de uno de los catálogos más extensos en la historia de la música, lleno de sinfonías, dúos, tríos, cuartetos, quintetos, sonatas y conciertos.

BRUNETTI, Francisco (1766 – 1832): Violonchelo. Natural de Madrid, hijo del gran violinista y compositor de corte Gaetano Brunetti. Inició sus estudios con Porreti y se marchó a París entre 1782 y 1784 para estudiar con Jean-Louis Duport. Al regresar a Madrid, fue contratado en la Real Capilla y en 1789 fue nombrado miembro de la Real Cámara, de la cual llegó a ser director entre 1803 y 1808. Francisco Brunetti marchó a Murcia huyendo de los franceses hasta 1814, en que fue readmitido en la Real Cámara tras la restauración borbónica. Sin embargo en 1820 volvió a ser apartado por problemas de salud. Autor de *2 conciertos para violonchelo,* el *Método de violoncello, 2 piezas para violoncello y piano* y *Tema con variaciones para violoncello obligado con acompañamiento de toda la orquesta.*

CABALLERO, Baltasar: Violón. Trabajó para el duque de Osuna entre 1720 y 1733, tras realizar algunos trabajos en Zamora y Salamanca, y haber trabajado en la compañía teatral de Madrid.

CABEZUDO, Antonio: Violón. De procedencia desconocida, trabajó en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid al menos entre 1709 y 1719. Existe un documento del 9 de febrero del año 1700 en que figura un pago por tocar en una iglesia en Madrid.

CAMENO, Joaquín: Violonchelo. Trabajador esporádico en la colegiata de Santa María de Játiva entorno al año 1770. Multi instrumentista que tocaba el violín, el violonchelo. El contrabajo y la trompa.

CAMPILLOS, Manuel: Violonchelo. Multi instrumentista especializado en el bajón, se presentó con un memorial desde Palencia para una vacante de su instrumento en la catedral de Palencia asegurando que tocaba también el violín y el violón. Aunque le concedieron la plaza nunca llegó a acudir a Pamplona.

CANALES, Manuel (1747 – 1786): Violonchelo. Nacido en Toledo, donde se formó como compositor y violonchelista. Fue contratado en la casa de los Duques de Alba en

Madrid hasta 1776, regresando a Toledo como músico violinista de la catedral en 1776. Autor de 18 cuartetos y obras religiosas y de cámara.

CANUT, Juan Rodolfo: Violón. Se presentó como músico en la catedral de Plasencia en 1755 aludiendo que tocaba la trompa, el clarín, el violín y el violón.

CARDELLACH, Miguel (1742 – 1809): Violonchelo. Natural de Terrasa, fue ordenado sacerdote del monasterio de Montserrat en 1759 siendo allí violonchelista y organista a lo largo de toda su vida. Llegó a ser Prior de la institución.

COIX, Roque (¿ - 1713): Violonchelo. Trabajó en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid entre 1684 y 1713.

CORS, Francisco Javier de: Violón. Instrumentista especializado en el violón y el archilaúd, fue contratado en la catedral de Segovia en 1706.

CUZONI, Juan: Violonchelo. Miembro de la Real Capilla de Madrid entre 1710 y 1735.

DAMASCENO ESBRÍ, Juan: Violón. Músico de la capilla de la colegiata de Santa María de Játiva entre 1720 y 1761.

DE LOS REYES, Antonio (¿ - 1785): Violonchelo. Fue seise de la catedral de Toledo. En 1748 se le costeó año y medio de estudios en Madrid con Domenico Porreti tras haberse formado con Francisco Romero. En 1750 ingresa en la plantilla de músicos de la catedral de Toledo en la que permaneció hasta su fallecimiento.

DÍEZ, Ignacio: Violón. Músico de la capilla de la Universidad de Salamanca entre 1778 y 1801. Tocaba la trompa y el violón.

ESPIQUERMAN, Juan de: Violonchelo. Bajonista de la catedral de Sevilla que en 1727 solicitó, debido a una lesión, que se le permita tocar otros instrumentos como el violón, el violonchelo o el contrabajo.

ESTÉVEZ, Baltasar: Violón. Músico perteneciente a la capilla de la Catedral de Santiago de Compostela entre 1765 y finales del siglo.

ESTÉVEZ, Pedro: Violón. Músico perteneciente a la capilla de la Catedral de Santiago de Compostela entre 1765 y 1785.

ESTREMERA, Diego de: Violón. Aparece su nombre en un acta de defunción de la Capilla Real de Granada en 1767, declarandose vacante una plaza de violón.

FACCO, Giacomo (1676 – 1753): Violonchelo. Nacido en Marsango, Italia, trabajó para Antonio Spinola, Marqués de los Balbases desde principios del XVIII, formando parte de su séquito en Palermo, hasta que se trasladaron a Madrid en 1720. Allí fue contratado como violinista de la Capilla Real y maestro del Infante Luis. Escribió la que algunos historiadores consideran la primera ópera con libreto en castellano, *Amor es todo Ymbención.* La llegada de Farinelli a Madrid hizo que Facco dejara de trabajar en la corte, finalizando su vida en situación de pobreza en 1753. Autor de un extenso catálogo de óperas, cantatas y de 23 piezas para violonchelo y bajo continuo.

FERNÁNDEZ, Francisco Javier: Violonchelo. Realizó las oposiciones a la Real Capilla en 1770 para cubrir la vacante por el fallecimiento de Juan Orri. La plaza fue otorgada a José de Zayas.

FERREIRA, Fernando: Violón. Trabajó en la catedral de Las Palmas durante el magisterio de Diego Durón siendo el primer músico que tocó el violón en dicha capilla desde 1705.

FLEURI, Francisco: Violonchelo. Hijo de Juan Fleuri. Miembro de la Real Capilla de Madrid entre 1720 y 1748.

FRANCO, Isidro: Violonchelo. Ocupó su plaza en la capilla de la catedral de Orihuela entre 1785 y 1796.

GALÁN, Gerónimo: Violón. En 1677 es contratado en la capilla de la catedral de Toledo, proviniente del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

GERRER, Bernardo (¿- 1778): Violón. Natural de Bohemia, ingresó en el puesto de clarín de la catedral de Santiago de Compostela en 1760. A partir de 1770 pasó a tocar otros instrumentos como el violín, el violón y la trompa.

GIRONDI, Thomás: Violonchelo. Nacido en Palermo, Italia. Perteneció durante diez años a la plantilla de músicos de la catedral de Toledo, entre 1753 y 1763, hasta que le ofrecieron un trabajo en Segovia al servicio del marqués de Esquilache.

GONZÁLEZ, Alejandro: Violón. Multi instrumentista que también tocaba la corneta en la capilla de la catedral de Cádiz a finales del XVII y principios del XVIII. Aparece un pago para ayudarle en la compra de un violón en 1698.

GRANDE, José: Violonchelo. Se le concede una plaza de violonchelo en la catedral de Sevilla en 1732.

HERNÁNDEZ, Joseph: Violón. Fue contratado en la catedral de Tarragona en 1782 para ocupar la plaza que quedó vacante tras el despido de Jacintho Arnet. Tiempo después se presentó a una plaza de violín en la misma institución.

HUERTA, Nicolás de: Violón. En 1746 el cabildo de la Capilla Real de Granada lo contrata, no solo como organista sino también como músico de violón.

LAHOZ, Christoval: Violón. Aparece un pago de 30 libras en 1717 por participar en la capilla de la colegiata de Santa María de Játiva.

LALLANA., José de: (¿-1795): Violonchelo. Contratado en la catedral el 18 de enero de 1754, en 1762 informa de que podía participar *"con el manejo de el biolón, a más de los cuatro instrumento que tocaba."* En la década de los 90 diversos achaques empezaron a mermar sus habilidades, llegando a quedar ciego en 1793. Aunque se desconoce la fecha exacta de su fallecimiento, las actas de la catedral lo citan como difunto en agosto de 1795.

LARA, Francisco: Violonchelo. Fue uno de los aspirantes a las dos plazas de violonchelo de la catedral de Sevilla en 1732. No obtuvo la plaza.

LEÓN, Juan Narciso de: Violonchelo. Admitido como músico de oboe en la catedral de Sevilla en 1740, también tocaba el violín y el violonchelo. Figura en las diferentes actas conservadas como músico especialista en los tres instrumentos. Fue miembro de la capilla de la catedral de Sevilla hasta 1773.

LITERES CARRIÓN, Antonio (1673 – 1747)**:** Violonchelo. Nacido en Artá, Mallorca, Obtuvo la plaza de violonchelista en la Real Capilla en 1693. Además, fue un gran exponente de la música teatral del momento, estrenando zarzuelas exitosas como *Acis y Galatea.* También trabajó en la orquesta de la Duquesa de Osuna como violonchelista y como copista. Mantuvo su puesto en la Real Capilla hasta el final de su vida. Autor de varias zarzuelas.

LITERES SÁNCHEZ, José (¿- 1746)**:** Violonchelo: Hijo de Antonio Literes, formó parte de la Real Capilla entre 1728 y 1745.

LLABÉS POU, Andreu (1774 - 1856): Violonchelo. Natural de Mallorca, participó en la capilla de música de la catedral de su ciudad entre 1782 y 1791 y entre 1800 y 1856. También tocaba el órgano y el contrabajo.

LOBO, Francisco Alejo: Violón. Organista de la catedral de Coria entre 1705 y 1778. En algunas festividades tocaba el violín y el violón.

LÓPEZ, Alejo: Violonchelo. Participó en la orquesta de los bailes de máscaras de Madrid en 1767.

LÓPEZ, Gaspar: Violón. Opositó a la plaza vacante de violón por fallecimiento de Diego Estremera en la Capilla Real de Granada en 1768. No obtuvo la plaza.

LUNA, Cristobal José de: Violonchelo. Fue uno de los aspirantes a la plaza de violonchelo de la catedral de Sevilla en 1743. No obtuvo la plaza.

LUNA, Francisco de: Violón. Trabajó en el real monasterio de Guadalupe, Cáceres. Existe información sobre un pago que se le hizo para costear la compra de cuerdas en 1755.

MARÍN, José Javier: Violonchelo. Nacido en Nagore, fue contratado como capellán de la catedral de Pamplona en 1796. Había sido anteriormente violinista de la catedral de Jaca, tras su contratación en Pamplona el cabildo le solicitó *"aplicar al instrumento de violón, para hacer uso de él cuando sea conveniente".* Marín estuvo de viaje entre Jaca y Madrid en los siguientes dos años, dimitiendo de su cargo en 1798.

MARÍN, Vicente: Violonchelo. Nacido en Orihuela, aprobó el acceso a la capilla de su ciudad natal en 1779 manteniendo su cargo al menos hasta 1805 en que, debido a una lesión, pasó a tocar el violín.

MARTÍN REINOSO, Lorenzo (¿- 1757): Se le concede una plaza de violonchelo en la catedral de Sevilla en 1732.

MARTINEZ, Manuel: Violonchelo. Fue contratado en contadas ocasiones en las academias musicales organizadas por la Condesa-Duquesa de Osuna y Benavente en el último cuarto del siglo.

MARTINEZ DE ARCE, José: Violón. Hermano de Tomás Martín de Arce, maestro de capilla de la catedral de Segovia a finales del siglo XVII. En 1668 ya recibía un salario por tocar el violón en algunas festividades.

MARTINEZ DE ARCE, Tomás: Violón. Aunque su labor fundamental fue la de maestro de capilla en la catedral de Segovia a finales del XVII, también figuran pagos desde 1690 por tocar el violón.

MARSAL I BOGUÑÁ, Pau (1761 – 1839): Violonchelo. Tras sus estudios en el monasterio de Montserrat, llegó a ser maestro de capilla de ciudades como Terrasa, Ibiza y Palencia.

MARSAL I BOGUÑÁ, Ramón (1781 – 1846). Violonchelo. Como su hermano Pau, también estudió en el monasterio de Montserrat al que siempre estuvo ligado, ordenándose sacerdote. Tocaba también el violín.

MARTÍN, Manuel: Violón. Músico de la catedral de Plasencia que debido a una lesión solicitó tocar el violón en lugar del bajón en 1753.

MATHEO: Violón. El cabildo de la catedral de Sevilla realizó varios pagos a D. Matheo por haber tocado el violón en algunas funciones en 1715 y en 1717

MEDINA, Alonso: Violón. Oposito a una plaza vacante de tenor en la Real Capilla de Granada en 1706, con la obligación de tocar el violón. No obtuvo la plaza.

MEDINA, Pablo: Violonchelo. Natural de Murcia. Le concedieron la plaza vacante de la catedral de Sevilla tras el fallecimiento de Martín Reinoso en 1757. Sin embargo, en 1763 se marchó a trabajar a su tierra natal dejando la plaza vacante.

MERLO, Francisco Javier (¿ - 1777): Violonchelo. Mozo de la catedral de Córdoba desde 1753, se le concedió una ayuda para comprar un violón en 1765 y que en 1769 ingresó en la capilla para sustituir a Diego de Rojas.

MIGUEL Y DOZ, Ignacio de: Violonchelo. Natural de Zaragoza, fue contratado como capellán de la catedral de Pamplona en 1785, obtuvo la plaza de bajón., en su memorial figura que *"tañe violón, violeta, bajo, obue, flauta, chirimía y contra-bajo"*.

MILÁN DE ARAGÓN Y TOLEDO, Cristobal: Violón. Participó en las Academias de Valencia entre 1701 y 1705 tocando el violón.

MIRANDA, Francisco: Participó en la orquesta de los bailes de máscaras de Madrid entre 1772 y 1773.

MONTERTO, Mariano: Violonchelo. Tocó en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid en marzo de 1794.

MORENO, José: Violón. Miembro de la capilla del real monasterio de Guadalupe, ocupó el cargo de violón entre 1795 y 1821. Era hijo del copista Miguel Moreno que también trabajó para la misma institución entre 1761 y 1784.

MORO, Carlo (¿- 1794): Violonchelo. De origen italiano, las hipótesis dicen que llegó a Cádiz con una agrupación de ópera napolitana en 1762 decidiendo establecerse allí. En 1773 pudo entrar al servicio de la catedral de Cádiz. Supuestamente fue el violonchelista encargado de estrenar *Las 7 últimas palabras de Cristo* de Franz Joseph Haydn en la Iglesia de la Santa Cueva en 1794.

MUÑOZ, Tomás: Violón. Fue seleccionado en 1768 para la plaza de violón de la Real Capilla de Granada tras el fallecimiento de Diego de Estremera.

ORRI, Juan (¿ - 1770) Violonchelo. Nacido en Olot, Gerona. Comenzó a trabajar en el Monasterio de las Descazas Reales de Madrid en 1734, hasta que obtuvo la plaza en la Real Capilla en 1748. Ocupó dicho puesto hasta su fallecimiento en el año 1770, siendo su plaza ocupada por José de Zayas.

OSORIO, Vicente Joaquín (1756 – 1816): Violón. Trabajó en la orquesta del Teatro de los Caños del Peral a finales del siglo XVIII.

PALMA, Bartolomé de: Violón. Opositó para una plaza de tenor en la capilla de la catedral de Sevilla en 1717, siendo además músico de viola de arco, violón, violín y arpa. No obtuvo la plaza.

PANO, Antonio: Violón. Pretendió acceder a la plaza de trompa en la capilla musical de la catedral de Plasencia, vacante en 1761, pero aseguraba tocar también el violón. No obtuvo la plaza.

PARDO, Francisco (¿- 1758): Violonchelo. Trabajó en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid entre 1713 y 1758.

PAREJA, Francisco (¿- 1831): Violonchelo. Nacido en Brihuega, Toledo. A finales del siglo XVIII trabajaba asiduamente como solista o en las funciones teatrales en Los Caños del Peral, Madrid. Ingresó en la Real Capilla en 1805.

PEIROL, Joseph: Violón. Llegado a la catedral de Plasencia en torno a 1750, era un multi instrumentista que tocaba el violón, además del oboe, la flauta, la trompa y el

fagot. No duró muchos años en Plasencia al recibir una mejor oferta de trabajo en Cáceres.

PEÑA, Gabriel de la: Violón. En 1736 el cabildo de la Capilla Real de Granada le asigna un salario para que toque el bajón, el violín y el violón.

PÉREZ, Antonio: Violonchelo. Miembro de la capilla de músicos de la catedral de Ávila en 1740.

PINEDO, Juan: Violón. Natural de Segovia, era tenor y tocaba el violón. Solicitó una plaza en la catedral de Segovia en 1776.

PONS BOSCANA, Feliu (1761 - 1832): Violonchelo. Nacido en Mallorca, participaba en la capilla de la catedral de Palma entre 1782 y 1791 y entre 1800 y 1832. También tocaba el contrabajo y el clarín.

POS, Nicolás de: Violón. Pidió ser contratado en la catedral de Segovia en 1705, pero no había en aquel momento ninguna plaza vacante de violón.

PORRETI, Domenico (1709 – 1784): Violonchelo. Natural de Sora, Italia. Comenzó a trabajar en la Real Capilla en 1734, formación a la que perteneció hasta su fallecimiento siendo considerado el mejor virtuoso de su instrumento. Además, fue maestro de violonchelo de los infantes Felipe y Antonio. Autor de *3 sonatas a violoncello e basso, 1 concerto a violonchelo, 2 overturas para orquesta, 1 marcha para flauta sola* y *1 aria para soprano, violines y bajo continuo.*

QUERO, Agustín: Violón. En el año 1756 era el único instrumentista que tocaba el violón en la Capilla Real de Granada.

RAMONEDA, Ignasi (173? – 1781): Violonchelo. Multi instrumentista que tocaba el órgano y los instrumentos de cuerda, realizó sus estudios en el monasterio de Montserrat. Entre 1756 y 1781 fue maestro en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

RAYOLA, Antonio: Violonchelo. De origen napolitano, sustituyó a Francesco Supriani cuando este regresó a Italia en la corte del Archiduque Carlos de Austria en Barcelona. Permaneció allí desde el año 1710, hasta que toda la corte se marchó a Viena cuando el Archiduque fue nombrado emperador del Sacro Imperio.

REDEL, Esteban (¿ - 1757): Violonchelo. Contratado en el puesto de trompa y clarín en 1753 en la catedral de Córdoba, también tocaba el fagot, el violín, el violonchelo y el contrabajo.

REDEL, Matías: Violonchelo. Hijo de Esteban Redel, en 1753 fue contratado como violinista en la catedral de Córdoba. El cabildo le concedió otros pagos *"por tocar el violón, oboe y flauta siempre que se le ordena".*

REDONDO, Pedro: Violón. Músico de la capilla de la catedral de Coria que en 1773 solicitó un violón para estudiar y ser más útil para la formación.

REYNALDI, Chrsitiano (1719 – 1767): Violonchelo. Nacido en Cracovia, era un multi instrumentista especializado en el violonchelo, aunque en España desempeñó normalmente el trabajo de violinista. Fue contratado por Isabel de Farnesio en 1750 para su propia cámara hasta su fallecimiento en 1767. Autor de *6 sonatas para violín y bajo.*

RIGO, Miquel Jaume (1763 - 1846): Violonchelo. Nacido en Palma de Mallorca en el seno de una familia de músicos, trabajó en la capilla de la catedral de su ciudad natal entre 1784 y 1794 y entre 1800 y 1846. Tambien era intérprete de contrabajo.

RIO: Violón. En un documento de José de Herrando de 1755, solicita la contratación para una festividad en la casa de Benavente de "*Rio, violón, un ensayo y dos días de Salve"* apareciendo notificado el pago de 150 reales de vellón al susodicho.

ROCAFORT, Baltasar: Violonchelo. Fue maestro de violón de Juan de Acuña y Escarche desde 1763. Aparece en el libro de salarios de la catedral de Valencia como *"violón, cantar en el coro, tocar el contrabajón y tenor."*

ROCAFORT DIACA, Luis: Violonchelo. Aparece en el libro de salarios de la catedral de Valencia como músico de violón y tenor menor a mediados del siglo XVIII.

RODRIGUEZ, Joseph (¿ - 1739): Violonchelo. Natural de Madrid, fue miembro de la capilla de la catedral de Toledo desde el 19 de junio del año 1700.

RODRÍGUEZ MONROY, Ramón (¿- 1812): Violonchelo. Natural de Gata, Cáceres. Miembro de la Real Capilla desde 1780, tocaba el violonchelo en la orquesta y el contrabajo en la Real Cámara, aunque nunca llegó a obtener la plaza de esta formación. También participó en la orquesta de la Duquesa de Osuna entre 1781 y 1792.

ROJAS Y MONTES, Diego de (¿ - 1762): Violonchelo. Ingresó como mozo de la catedral d Córdoba en 1727 y perteneció siempre a su entorno musical. En 1751 aparece como violonista de la capilla. Aunque su labor pedagógica fue importantísima, llegando a publicar *"Promtuario armónico y conferencias theóricas, y prácticas de canto llano, con las entonaciones de Choro, y Altar, según la costumbre de la Santa Iglesia Cathedral de Córdoba."*

ROMERO, Francisco (1701 – 1756): Violonchelo. Natural de Madrid, ingresó en la capilla de la catedral de Toledo en 1724, completando su formación con Joseph Rodríguez. Mantuvo su posición hasta su fallecimiento y fue maestro de Antonio de los Reyes.

ROMERO, José: Violonchelo. Obtuvo la plaza de violonchelo de la capilla de la catedral de Sevilla en 1743.

ROMERO, Manuel: Violonchelo. Miembro de la capilla de música de la catedral de Ávila en 1720.

ROSQUELLAS, Francisco (1766 - 1849): Violonchelo. Nacido en Barcelona, era hijo del violinista de la Real Capilla Jaime Rosquellas. Trabajó para la casa de Alba en la década de los 90. En 1831 ingresó en la Real Capilla llegando a ser el primer violonchelo en 1832.

RUIZ, José: Violón. Multi instrumentista que tocaba el bajón y el violón en la Catedral de Cádiz en la primera mitad del siglo XVIII. Entre 1711 y 1738 se le concedió un sueldo de 60 reales por desempeñar las funciones de violón.

RUIZ, Joseph (¿ - 1724): Violonchelo. Fue seise de la catedral de Toledo y violonchelista de su capilla desde 1715 hasta su fallecimiento.

SALMERÓN, Elías: Violón. Opositó a la plaza vacante de violón por fallecimiento de Diego Estremera en la Capilla Real de Granada en 1768. No obtuvo la plaza.

SAMARANCH, Joaquin (¿ - 1805): Violonchelo. Tras sus estudios en el monasterio de Montserrat, trabajó en la capilla de la catedral de Toledo en 1764. Ostentó aquel puesto hasta que ingresó en la Real Capilla en el año 1784, ocupando la tercera plaza en la sección de los violonchelos que había quedado vacante por el fallecimiento de Domenico Porreti. Veinte años más tarde, ascendió a la segunda plaza en la que se mantuvo hasta el final de sus días.

SETTI, Luis: Violonchelo. Natural de Santander, en el año 1782 se presentó en la catedral de Plasencia como candidato a una plaza de violonchelo.

SIERRA, Francisco: Violonchelo. Participó en la orquesta de los bailes de máscaras de Madrid en tre 1768 y 1773.

SOTOMAYOR, Juan de: Violón. Ingresó en la capilla de la universidad de Salamanca en 1757. Tocaba bajón, oboe, trompa, clarín, violín, violón y órgano y perteneció a dicha formación hasta 1778.

SUPRIANI, Francesco (1678 – 1753): Violonchelo. Nacido en Conversano, Italia comenzó a trabajar en Nápoles a principios del XVIII hasta que fue contratado en 1707 por la corte del archiduque Carlos de Austria en Barcelona, donde permaneció hasta 1710. Desde ese momento y hasta su fallecimiento, estuvo vinculado con la Real Cappella de Nápoles. Autor de las *12 toccatas a violoncello solo, 1sinfonia a violoncello e basso, 1 sonata a violoncello e basso* y *3 cantatas per soprano e basso continuo .*

TEATINO, Agustín: Violonchelo. (¿ - 1803) Violonchelista de la catedral de Orihuela, que ocupó su plaza desde muy temprana edad hasta su fallecimiento en el año 1803,.

TORRADO, Silvestre: Violón. Músico de la catedral de Santiago de Compostela entre 1785 y 1820.

ÚBEDA, Juan de (¿ - 1768): Violón. Natural de Murcia, fue admitido 1726 en la Capilla Real de Granada para tocar el violín y el violón.

VIDAL, Cayetano: Violonchelo. Hijo de Pablo Vidal. Fue contratado de manera intermitente como violonchelista en la casa de Osuna durante las últimas décadas del siglo XVIII.

VIDAL, Pablo (¿ - 1807): Violonchelo. De procedencia catalana, perteneció a la compañía de ópera de Nicola Setaro entre 1750 y 1753. Ese mismo año se trasladó a Madrid para comenzar a trabajar en la Casa de Osuna. Desde 1775 hasta su fallecimiento a principios del siglo XIX fue violonchelista en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, y entre1781 y 1792 trabajó en la orquesta de la Condesa-Duquesa de Benavente. Autor del *Arte y Escuela del violoncello* y *Arpegio Armónico de violonchelo.*

VINYALS I RIBES, Francesc (¿ - 1838): Violonchelo. Tras estudiar en el monasterio de Montserrat, permaneció allí hasta que en 1796 fue seleccionado como maestro de capilla en Martorell. Sus habilidades instrumentales le permitieron acceder a una plaza de violín en la capilla de San Isidro de Madrid que mantuvo hasta su fallecimiento en 1838.

VINYALS I GALÍ, Josep (1772 – 1825): Violonchelo. Natural de Terrasa, perteneció toda su vida a la comunidad del monasterio de Montserrat llegando a ser maestro de capilla de la institución.

VILLAZÓN, Antonio (¿ - 1780): Violonchelo. Natural de Villanueva de la Cañada, fue miembro de la Real Capilla al sustituir a José de Literes entre 1746 y 1780. Fue

alumnos de Domenico Porreti. Se mantuvo en su puesto en la capilla hasta el final de su vida, siendo sustituido por Ramón Rodriguez Monroy.

WESSLEY, Mathias: Violón. Maestro de música del embajador de Alemania en Madrid, fue contratado como multi instrumentista en la colegiata de Santa María la mayor en Talavera de la Reina en 1780. Aseguraba que podía tocar violín, violón, fagot, bajón, flauta, trompa y oboe. Un documento de 1782 certifica que por lo general tocaba el violón.

ZAYAS, José (1747 – 1804): Violonchelo. Nacido en Madrid, era hijo de Francisco de Zayas, contrabajista de la Real Capilla. Obtuvo una plaza en la misma formación que su padre en el año 1770 tras el fallecimiento de Juan Orri. Mantuvo su puesto hasta 1792, llegando a ser primer violonchelo al morir Porreti en 1784 y participando asiduamente en la Real Cámara. Autor de *Escuela práctica de Solfear*, concluida por José Lidón y la *Última lición* que concluye el cuaderno de sonatas de diferentes autores del archivo de Santa María del Pi.

ZUMBADO, Eugenio: Violón. Trabajó en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria durante el magisterio de Diego Durón tocando el violón a principios del siglo XVIII.

Conclusiones

El violonchelo se consolidó en España como un instrumento fundamental para el desarrollo de la música y de las formaciones surgidas en el país a lo largo del siglo XVIII. Y no solo el instrumento en sí, también su nomenclatura fue fijada siendo la actualmente recogida por el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.[373]

A lo largo de este estudio hemos recogido información de más de cien músicos que se dedicaron a la interpretación de este instrumento así como un total de veinte instrumentos construidos por lutieres españoles.

Por otro lado, la importancia y la influencia italiana en los músicos de la España del XVIII queda patente a través de todo el siglo, con lo que podríamos considerar una estirpe de violonchelistas que trabajaron en las diferentes cortes desde principios de siglo: Francesco Supriani en Barcelona, Giacomo Facco, Domenico Porreti, Luigi Boccherini y Francisco Brunetti en Madrid, cubren la totalidad de los cien años solapando sus carreras y describiendo la evolución de la música a través de sus obras. Estos instrumentistas impregnaron sus conocimientos y condicionaron el estilo de otros nacidos en el territorio español a través de sus enseñanzas, dejando un legado importantísimo para el desarrollo y la evolución de la técnica del violonchelo.

Además, la actividad profesional de estos cinco músicos marcó los pasos del desarrollo musical sucedido en España a lo largo del siglo. Mientras en las primeras décadas la música española seguía sumida en barroco temprano, no solo por el estilo sino también por los instrumentos utilizados, como los bajones y las chirimías que ya estaban absolutamente en desuso en toda Europa, la llegada de autores italianos como Supriani o Facco provocó el desembarco de un nuevo estilo mucho más evolucionado que hizo cambiar también la organología de las formaciones instrumentales. Aunque hay casos excepcionales como la Real Capilla de Madrid o la orquesta del Archiduque Carlos en Barcelona, el proceso de adaptación a este nuevo estilo fue paulatino a lo largo de la primera mitad del siglo, de la misma manera que la normalización del

[373] Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Versión digital actualizada en 2018. https://dle.rae.es/

violonchelo como instrumento necesario en las funciones del bajo continuo con posibilidades melódicas. Son especialmente significativas las actas de la década de 1730 recogidas en el archivo de la Catedral de Toledo, en que se menciona que algunos violonchelistas eran especialmente diestros en la interpretación de la música "ordinaria" y que poco a poco comenzaban a habituarse a la música "moderna".

Pero, como en todas las épocas, las modas eran efímeras y lo que en su día había sido una novedad pasó a convertirse en anticuado. De hecho, ese fue uno de los motivos del ocaso de Facco como compositor de la corte. La llegada de Farinelli junto a otros músicos como Francesco Corselli, Domenico Scarlatti o el mismo Domenico Porreti, provocaron el rechazo de cualquier música anterior en determinados círculos para dejar paso a los nuevos estilos. Aunque las composiciones de Porreti que han sobrevivido hasta nuestros días son más bien escasas, su escuela de violonchelistas y su legado conformaron un eslabón fundamental para llegar a convertir Madrid en una de las capitales más importantes de Europa en lo que al violonchelo se refiere, el mayor responsable de esta evolución fue sin lugar a dudas Luigi Boccherini, que aunque ya podríamos considerarlo como una eminencia a su llegada a España, su labor, especialmente como compositor de música de cámara, marca un antes y un después en la historia de nuestra música.

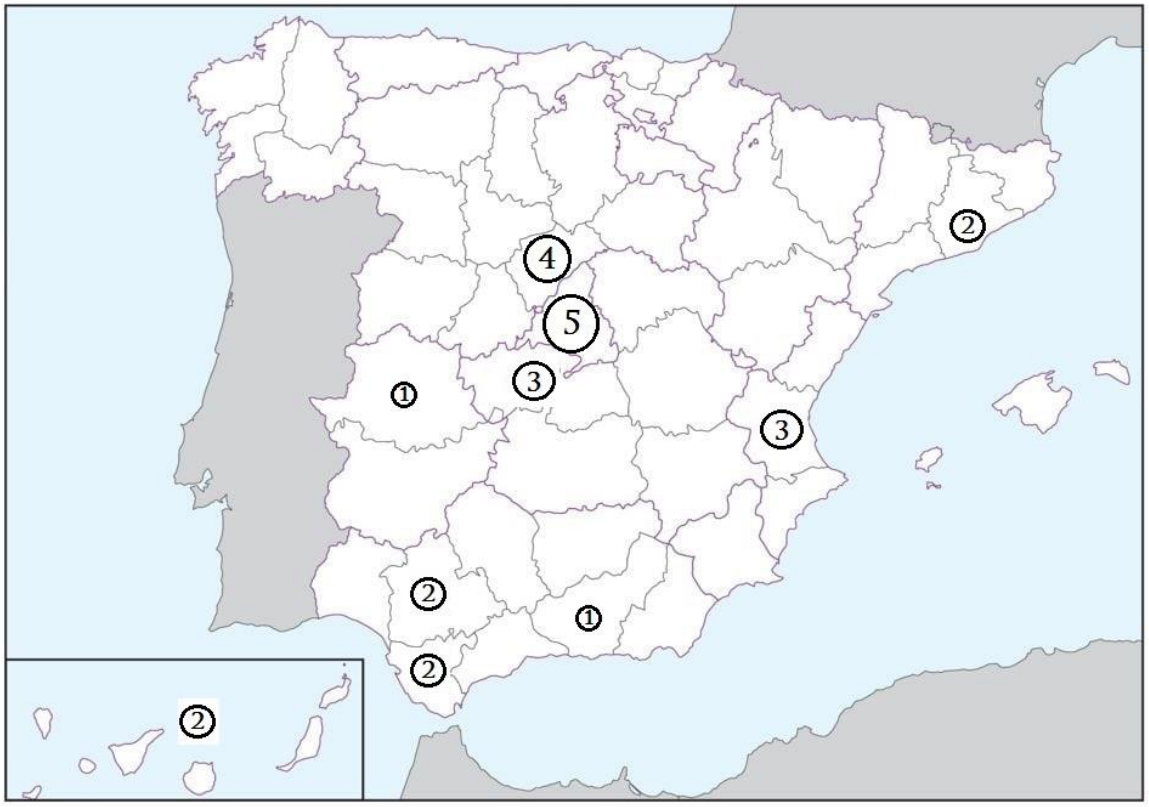
Y para terminar este árbol genealógico de italianos violonchelistas, aunque en este casó nació en Madrid pero en el seno de una familia italiana, Francisco Bruneti es la piedra angular que asentó las bases de la técnica moderna en nuestro país, por muchos motivos. Además de ser heredero de la técnica de los Duport (tal y como prueba su *Método de violoncello* y la dificultad de sus composiciones), todavía utilizada en el siglo XXI como parte de la educación musical en los conservatorios actuales, escribió música que perfectamente podríamos ubicar en el clasicismo al más puro estilo vienés. Además escribió las primeras piezas para violonchelo y piano españolas, probablemente el género más explorado de la literatura para el instrumento a partir de Beethoven, así como los conciertos para violonchelo y orquesta, con un cierto aroma a romanticismo. Por otro lado, aunque finalmente no llegó a desempeñar

el cargo, fue el primer violonchelista nombrado profesor de violonchelo en el conservatorio de Madrid.

La evolución del uso del violonchelo por toda la geografía Española también nos proporciona datos interesantes. En los primeros 20 años del siglo hemos contabilizado 25 violonchelistas. Mientras que Madrid y Toledo, las grandes urbes religiosas del momento, y algunas áreas limítrofes acumularon casi la mitad de estos músicos, las ciudades con puertos comerciales importantes como Barcelona, Cádiz, Sevilla, Las Palmas o Valencia y, por lo tanto, más avanzadas social y económicamente, también contaron con la presencia de estos músicos.

En estos primeros 20 años los violonchelistas recopilados son los siguientes:

Barcelona: Antonio Rayola y Francesco Supriani
Cádiz: Alejandro González y José Ruiz.
Cáceres: Francisco Alejo Lobo.
Granada: Alonso Medina.
Madrid: Antonio Cabezudo, Roque Coix, Juan Cuzoni, Antonio Literes y Francisco Pardo.
Las Palmas: Fernando Ferreira y Eugenio Zumbado.
Segovia: Francisco Javier de Cors, José Martínez de Arce, Tomás Martínez de Arce, Nicolás de Pos.
Sevilla: Matheo y Bartolomé de Palma.
Toledo: Gerónimo Galán, Joseph Rodriguez y Joseph Ruiz.
Valencia: Juan Almunia, Cristobal Milán de Aragón y Toledo y Christoval Lahoz.



Mapa de violonchelistas en España entre los años 1700 y 1720.

Entre 1720 y 1740 encontramos cierta evolución, fundamentalmente en Madrid que pasó a tener hasta 9 violonchelistas gracias a las novedades introducidas por Felipe V en la Real Capilla. El fin de la Guerra de Sucesión provocó la marcha de la orquesta del archiduque Carlos de Habsburgo a Austria y por ello no hay registro de estos instrumentistas en Cataluña. En Sevilla también hay un aumento gracias a la evolución de la capilla de la catedral. Toledo siguió siendo una región pionera en la inclusión de violonchelos en su formación y aparecen nuevos focos como Ávila, Cáceres y Córdoba. En total, hasta 23 violonchelistas poblaron el país.

Ávila: Manuel Romero.

Granada: Juan de Úbeda y Gabriel de la Peña.

Cádiz: José Ruiz.

Córdoba: Diego de Rojas y Montes.

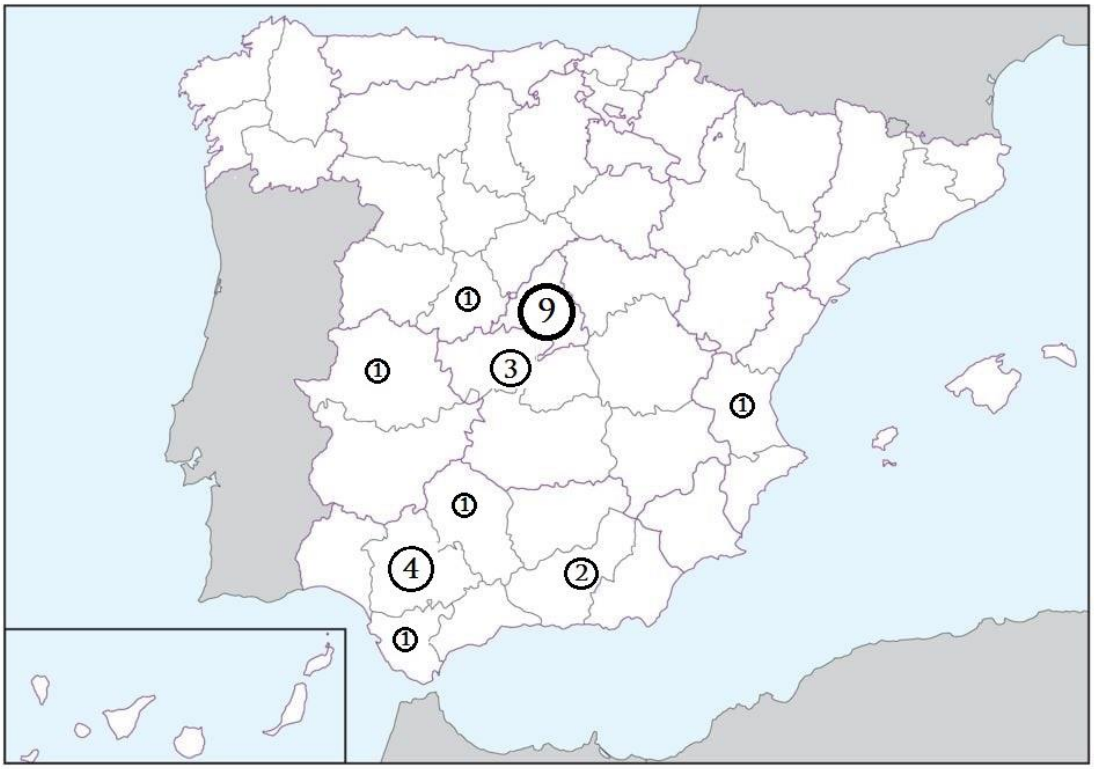
Cáceres: Francisco Alejo Lobo.

Madrid: Baltasar Caballero, Juan Cuzoni, Giacomo Facco, Francisco Fleuri, Antonio Literes, José Literes, Juan Orri, Francisco Pardo, Domenico Porreti.

Sevilla: Juan de Espiquerman, José Grande, Francisco Lara y Lorenzo Martín Reinoso

Toledo: Joseph Rodriguez, Francisco Romero y Joseph Ruiz.

Valencia: Juan Damasceno.



Mapa de violonchelistas en España entre los años 1720 y 1740.

En el siguiente período de 20 años comprobamos que el violonchelo comienza a consolidarse en determinadas regiones como Sevilla o Cáceres en las que encontramos hasta 5 casos. En Madrid el número de violonchelistas sigue aumentando hasta 12, y en otros lugares como Pamplona, empieza a haber los primeros focos de la utilización de este instrumento. La ópera además también aporta nuevos instrumentistas como el caso de la compañía de Nicola Setaro que trabajó en Barcelona en la década de los 50.

Ávila: Antonio Pérez.

Barcelona: Pablo Vidal.

Cáceres: Francisco de Luna, Francisco Alejo Lobo, Manuel Martín, Joseph Peirol y Juan Rodolfo Canut.

Córdoba: Esteban Redel, Matías Redel y Diego de Rojas y Montes.

Granada: Nicolás de Huerta, Agustín Quero, Juan de Úbeda.

Madrid: Giacomo Facco, Francisco Fleuri, Antonio Literes, José Literes, Juan Orri, Francisco Pardo, Domenico Porreti, Ignasi Ramoneda, Christiano Reynaldi, "Rio", Pablo Vidal, Antonio Villazón.

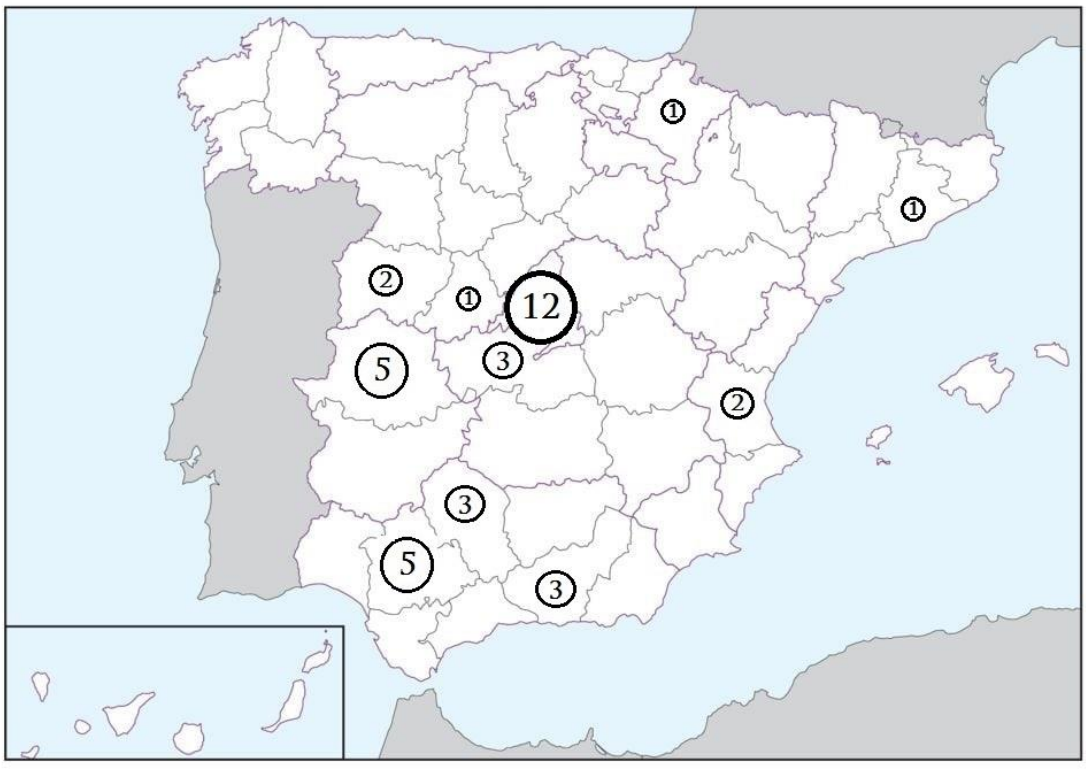
Pamplona: José de Lallana.

Salamanca: Joseph Alarcón y Juan de Sotomayor.

Sevilla: Juan Narciso de León, Cristobal José de Luna, Lorenzo Martín Reinoso, Pablo Medina y José Romero.

Toledo: Antonio de los Reyes, Thomas Girondi y Francisco Romero.

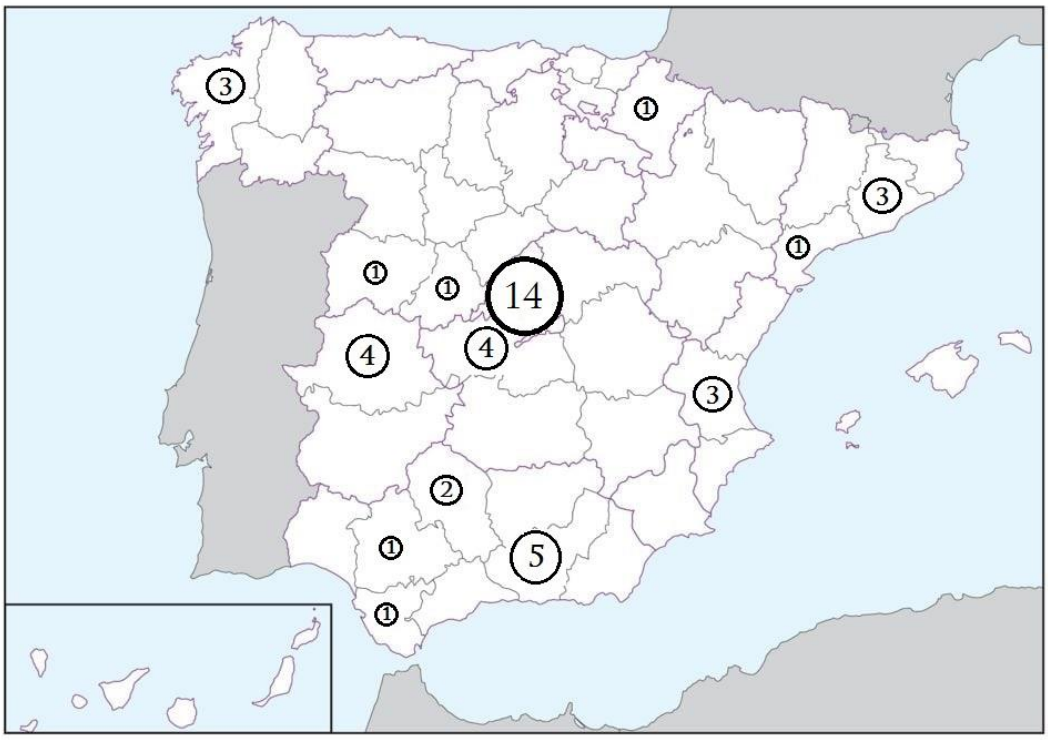
Valencia: Luis Rocafort y Juan Damasceno.



Mapa de violonchelistas en España entre los años 1740 y 1760.

En las dos décadas siguientes, 44 músicos dedicados al violonchelo consolidan la utilización del instrumento en España y se certifica que el núcleo más amplio de violonchelistas se encontraba en Madrid, ya no sólo en la Real Capilla sino también en otros centros como los monasterios de la Encarnación y de El Escorial. En regiones en las que hasta aquel momento no se había incluido en sus capillas musicales, como en Santiago de Compostela, aparecen hasta 3 músicos en la formación de la catedral. En Valencia vuelve a haber 3 violonchelistas dedicados a las funciones religiosas, lo cual no había sucedido desde principios de siglo con las academias científicas. El Monasterio de Montserrat también aportó otros tres músicos dedicados al violonchelo, y una vez más la ópera y la música en los teatros hace aumentar el volumen de instrumentistas en Cádiz y en Madrid.

Barcelona: Miguel Cardellach, Pau Marsal i Boguñá y Josep Vinyals.
Cáceres: José Moreno, Francisco Alejo Lobo, Pedro Redondo, Antonio Pano.
Cádiz: Carlo Moro.
Córdoba: Francisco Javier Merlo.
Granada: Diego de Estremera, Gaspar López, Tomás Muñoz, Elías Salmerón y Juan de Úbeda.
Madrid: Joseph Alarcón, Fernando Blumenstein, Luigi Boccherini, Francisco Javier Fernández, Alejo López, Francisco Miranda, Juan Orri, Domenico Porreti, Ignasi Ramoneda, Christiano Reynaldi, Francisco Sierra, Pablo Vidal, Antonio Villazón y José Zayas.
Pamplona: José de Lallana.
Salamanca: Juan de Sotomayor.
Santiago de Compostela: Baltasar Estévez, Pedro Estévez y Bernardo Gerrer.
Segovia: Juan Pinedo.
Sevilla: Juan Narciso de León y Pablo Medina.
Tarragona: Jacintho Arnet.
Toledo: Manuel Canales, Antonio de los Reyes, Thomas Girondi y Joaquin Samaranch.
Valencia: Joaquín Acuña, Joaquín Cameno, Baltasar Rocafort.



Mapa de violonchelistas en España entre los años 1760 y 1780.

El final del siglo XVIII y su convulsa situación, mermó sensiblemente el número de violonchelistas en España. Aunque en algunas zonas se mantuvieron los datos demográficos del período anterior, como en Santiago de Compostela y en Toledo, en otros por primera vez se registraron violonchelistas, como en Palma de Mallorca o en Orihuela El monasterio de Montserrat se mantuvo como uno de los grandes centros de formación, y Pamplona amplió su número. Madrid terminó el siglo siendo la gran capital del violonchelo, gracias a la Real Capilla, la Real Cámara y los teatros.

Barcelona: Miguel Cardellach, Ramón Marsal i Boguñá, Francesc Vinyals y Josep Vinyals.

Cáceres: Luis Setti.

Cádiz: Carlo Moro.

Madrid: Juan Barrera, Luigi Boccherini, Francisco Brunetti, Manuel Martínez, Mariano Montero, Vicente Joaquín Osorio, Francisco Pareja, Domenico Porreti, Ramón

Rodríguez Monroy, Francisco Rosquellas, Joaquin Samaranch, Cayetano Vidal y Pablo Vidal.

Mallorca: José Arias, Andreu Llabés, Feliu Pons y Miquel Jaume Rigó.

Orihuela: Isidro Franco, Vicente Marín, Agustín Teatino.

Pamplona: José de Lallana, José Javier Marín, Ignacio de Miguel y Doz.

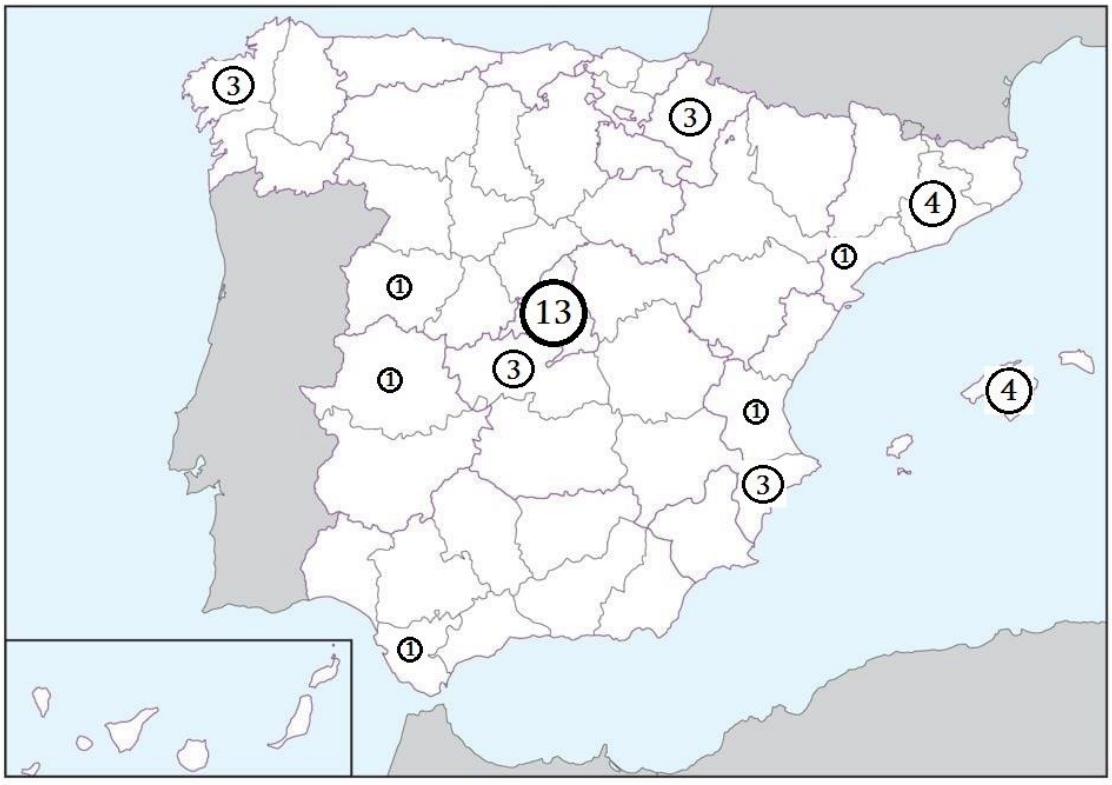
Salamanca: Ignacio Díez.

Santiago de Compostela: Baltasar Estévez, Pedro Estévez y Silvestre Torrado.

Tarragona: Joseph Hernández.

Toledo: Manuel Canales, Antonio de los Reyes y Mathias Wessley.

Valencia: Joaquín Acuña.



Mapa de violonchelistas en España entre los años 1780 y 1800.

Además, presentamos un gran corpus de ediciones de música inédita en el anexo de este trabajo que recopila 48 obras en total: una sonata para violonchelo y bajo de Francesco Supriani, 23 piezas para violonchelo y bajo continuo y 2 cantatas con violonchelo obligado de Giacomo Facco, 2 sonatas para violonchelo y bajo, un aria para soprano, dos violines y bajo continuo y 2 oberturas orquestales de Doménico Porreti, la sonata G569 de Luigi Boccherini, los 6 quintetos con dos violonchelos op. 1 de Gaetano Brunetti, el método para violonchelo escrito por Juan de Acuña en Valencia en 1763, la *Pieza separada de Pau Vidal*, la *Última lección* de José de Zayas, la *Seis sonatas de diferentes autores* del Archivo de Santa María del Pi y el concierto anónimo para violonchelo del archivo de la catedral de Valladolid.

Criterios de edición

El origen de las fuentes utilizadas para realizar la edición de las partituras que completan esta tesis es muy variado. En la mayoría de ellas es imposible discernir si la grafía es de un copista o si se trata de un manuscrito autógrafo del autor. En cualquier caso, casi ninguna de estas obras ha sido editada anteriormente y no existe registro de que hayan sido interpretadas salvo por el propio autor de esta tesis.

Las partituras han sido clasificadas en tres bloques: el primero está compuesto por música para violonchelo y bajo continuo, el segundo por música de cámara y el tercero por música orquestal. Dentro de cada uno de estos bloques, hemos tratado de ordenar su contenido cronológicamente, salvo en el primer bloque, en el cual hemos separado las piezas didáctias, situadas al final, del resto de la música.

La información al comienzo de cada pieza es la siguiente: el título de la obra tal y como aparece en el manuscrito consultado, la fecha de composición – en el caso de conocer dicho dato-y el nombre del compositor tal y como lo hemos utilizado a lo largo de la tesis, junto con las fechas de nacimiento y fallecimiento.

La intención edictorial ha sido intervenir sobre el taxto musical lo mínimo posible para intentar conservar la idea original de la obra. El objetivo era realizar una partitura práctica para el intérprete lo más parecida posible de la fuente original con las herramientas actuales.

La utilización de las claves también se ha llevado a cabo siguiendo las pautas de los manuscritos originales. Solo en el caso de las piezas con violonchelo solista en las que hemos encontrado pasajes muy agudos que hubieran requerido muchas líneas adicionales hemos utilizado otra clave para evitar esta complejidad.

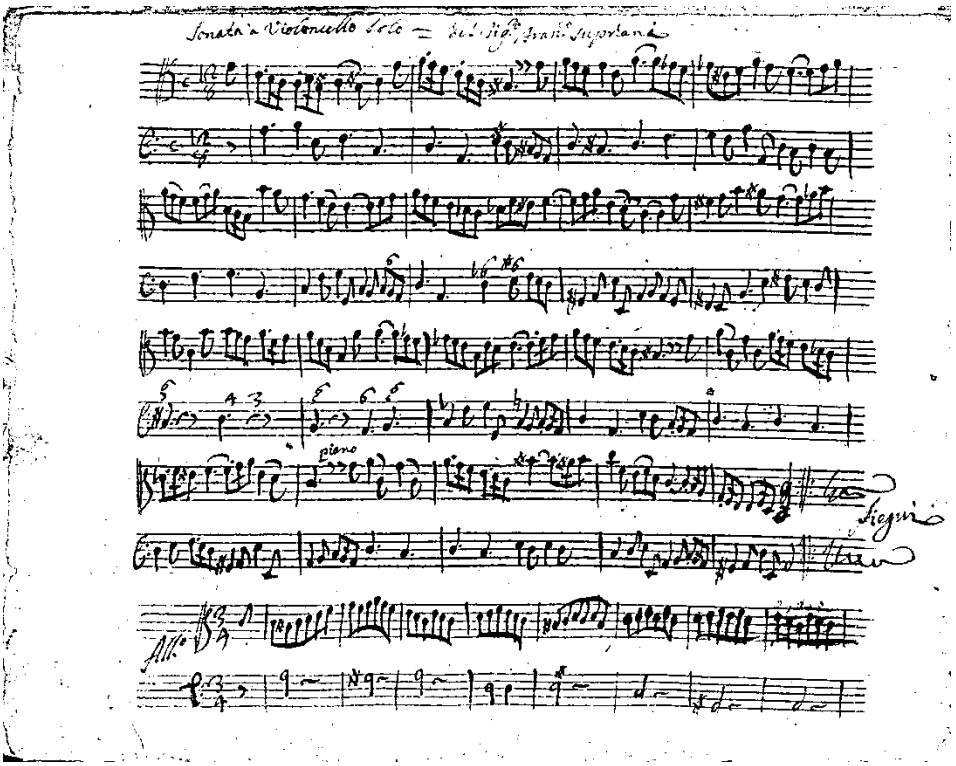
Las alteraciones accidentales, las ligaduras, las indicaciones dinámicas y las expresiones ornamentales, como los trinos y las apoyaturas, han sido reproducidos de las fuentes originales. En el caso de las piezas de cámara y orquestales, debido a la falta

de rigor de algunas de las fuentes, sí que hemos aplicado cambios hipotéticamente lógicos sobre la edición definitiva en los casos en los cuales las imitaciones de las voces o en las reexposiciones encontrábamos discrepancias de aticulaciónes o interválicas con respecto a las primeras intervenciones.

A continuación presentamos una ficha descriptiva de cada una de las fuentes utilizadas para confeccionar nuestras ediciones con el título original, una muestra del manuscrito original, su signatura y su loacalización, los movimientos que componen cada pieza y su tonalidad. En el caso de las cantatas y las arias, incluimos también el texto que acompaña a la música.

Fuentes para la edición

Francesco Supriani. *Sonata a violoncello solo del Sig.re Fran.co Supriani*



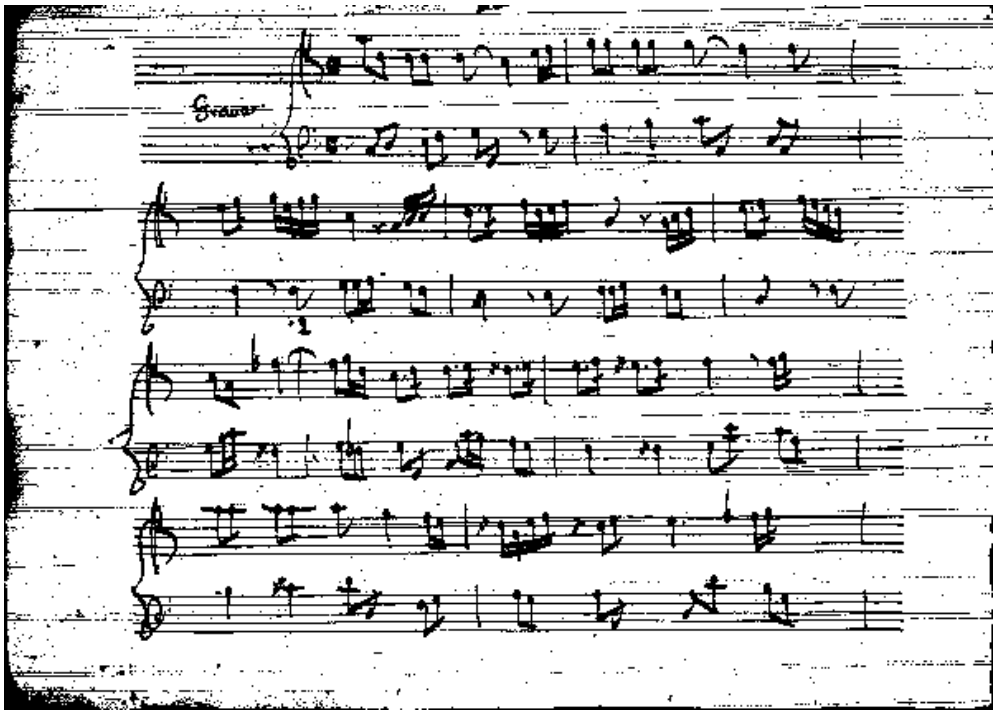
Sonata di violoncello a solo. Biblioteca del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi, Milán. MI0344, Fondo Noseda N.22.1.

La *Sonata* es la única obra instrumental de Francesco Supriani que no pertenece a la colección de la biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella.

Movimientos: *Andante, Allegro, Adagio* y *Presto.*

Tonalidad: La menor.

Giacomo Facco. *23 piezas para violonchelo y bajo continuo.*



Sinfonía e balletti a due violoncelli. Biblioteca Marziana de Venezia. Volumen 1184223.

Catalogadas por Anníbale Cetrangolo[374] como ballettis y sinfonías, se trata de un manuscrito de 241 páginas en las que además encontramos diferentes colecciones agrupadas en tres bloques. Para este trabajo hemos transcrito todas las *Sinfoníe a due violoncelli* y las *Sinfonie a violoncello solo.*

Sinfonia a due violoncelli.

Sinfonia I.

Movimientos: *Grave, Allegro, Minuet.*

Tonalidad: Do mayor.

Sinfonia II

[374] The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Second edition, 8, London 2002.

Movimientos: *Grave, Allegro, Adagio, Gigha. Allegro.*

Tonalidad: Mi menor.

Sinfonia III.

Movimientos: *Largo, Vivace, Adagio, Allegro.*

Tonalidad: Si bemol mayor.

Sinfonia IV,

Movimientos: *[Sin indicación], Allegro, [Sin indicación], [Sin indicación].*

Tonalidad: Mi menor.

Sinfonia V.

Movimientos: *Grave, Allegro, Adagio, Allegro.*

Tonalidad: Fa mayor.

Sinfonia VI.

Movimientos: *Largo, Andante, Allegro, Allegro.*

Tonalidad: Sol menor

Sinfonia VII.

Movimientos: *Largo e Affetuoso, Allegro, [Sin indicación].*

Tonalidad: Mi menor.

Sinfonia a due violoncelli.

Sinfonia VIII

Movimientos: *Adagio, Allegro, Largo, Allegro.*

Tonalidad: Fa mayor.

Sinfonia IX.

Movimientos: *Adagio, Corrente, Largo, Giga.*

Tonalidad: La menor.

Sinfonie a violoncello solo.

Sinfonia X.

Movimientos: *Grave, Allegro, Ciaccona, Adagio, Allegro, Gigha, Gavotta.*

Tonalidad: La menor / Do mayor

Sinfonia XI.

Movimientos: *Adagio, Andante, Allegro,*

Tonalidad: Fa mayor.

Sinfonia XII.

Movimientos: *Grave, Allegro, Adagio Assai, Presto.*

Tonalidad: Re mayor.

Sinfonia XIII.

Movimientos: *Grave, Allegro.*

Tonalidad: Mi menor.

Sinfonia XIV.

Movimientos: *Largo, Allegro, Grave, Presto.*

Tonalidad: Sol menor.

Sinfonia XV.

Movimientos: *Piano, Allegro, Piano, Minuet.*

Tonalidad: Do menor.

Sinfonia XVI.

Movimientos: *[Sin indicación], Presto, Grave, Allegro.*

Tonalidad: Do menor.

Sinfonia XVII.

Movimientos: *Adagio, Allegro, Largo, Allegro.*

Tonalidad: Fa menor

Sinfonia XVIII.

Movimientos: *Adagio, Allegro, Grave, Gighe.*

Tonalidad: Si bemol mayor.

Sinfonia XIX.

Movimientos: *Adagio, Vivace, Adagio, Vivace.*

Tonalidad: Si bemol mayor.

Sinfonia XX.

Movimientos: *Affetuoso, Presto, Minuet.*

Tonalidad: Si bemol mayor.

Sinfonia XXI.

Movimientos: *Adagio, Allegro, Minuet.*

Tonalidad: La mayor.

Sinfonia XXII.

Movimientos: *Largo, Allegro, Minuet.*

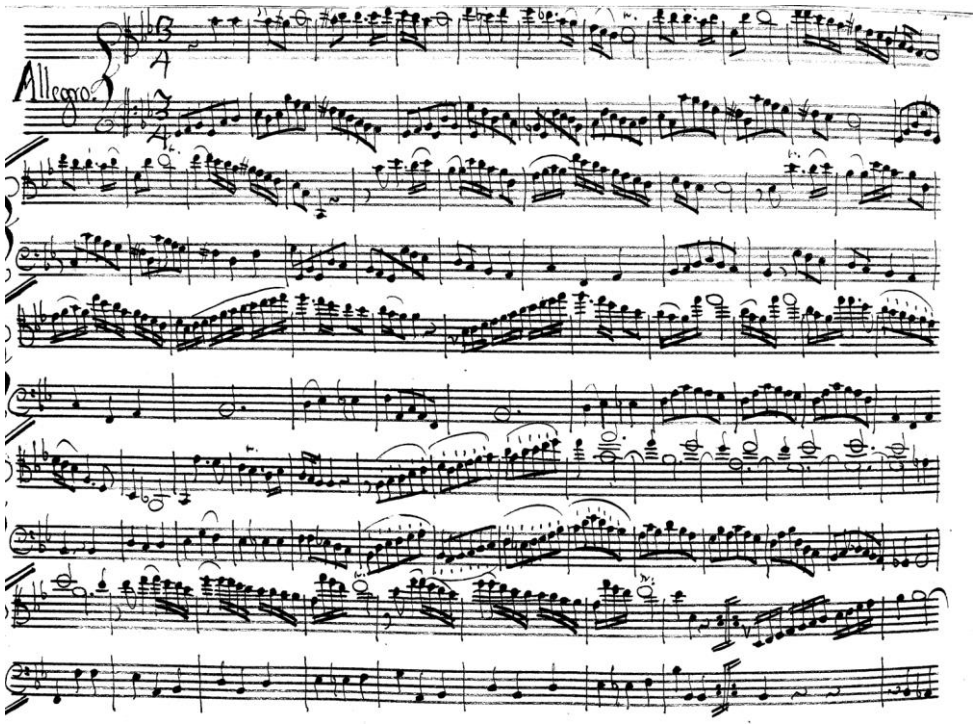
Tonalidad: Re mayor.

Sinfonia XXIII.

Movimientos: *Adagio, Allegro, Minuet.*

Tonalidad: Re mayor.

Domenico Porreti. *Sonata per Violoncello e Basso* en Sol menor.

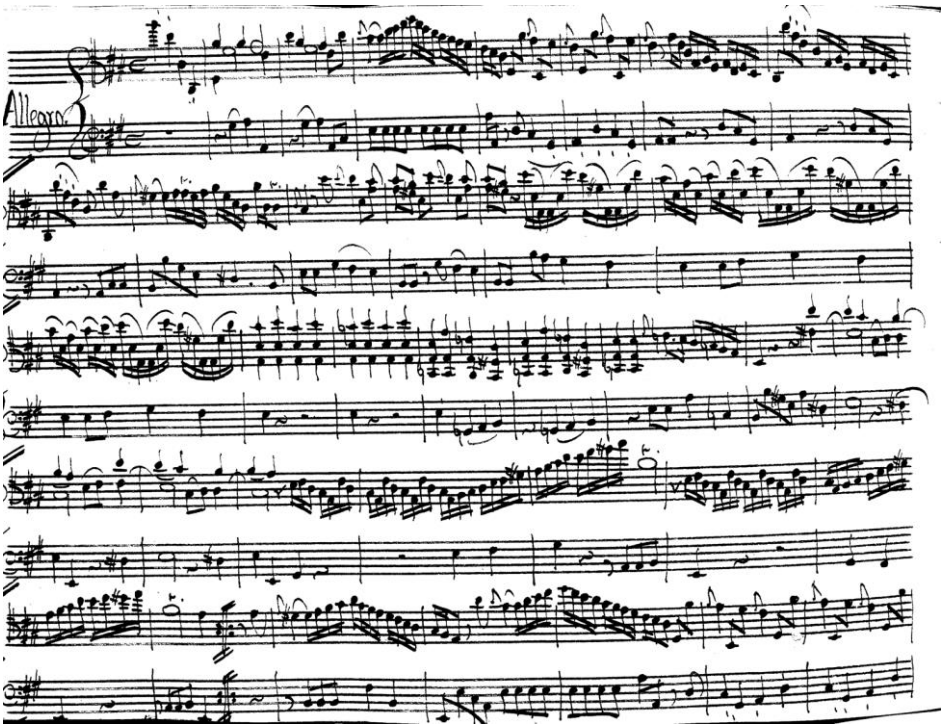


Sonata per violoncello e basso. Colección de sonatas para violonchelo de diferentes autores en la British Library, Londres. GB-Lbl Add. 31528.

Movimientos: *Allegro, Grave, Allegro.*

Tonalidad: Sol menor.

Domenico Porreti. *Sonata per Violoncello e Basso* en La mayor.

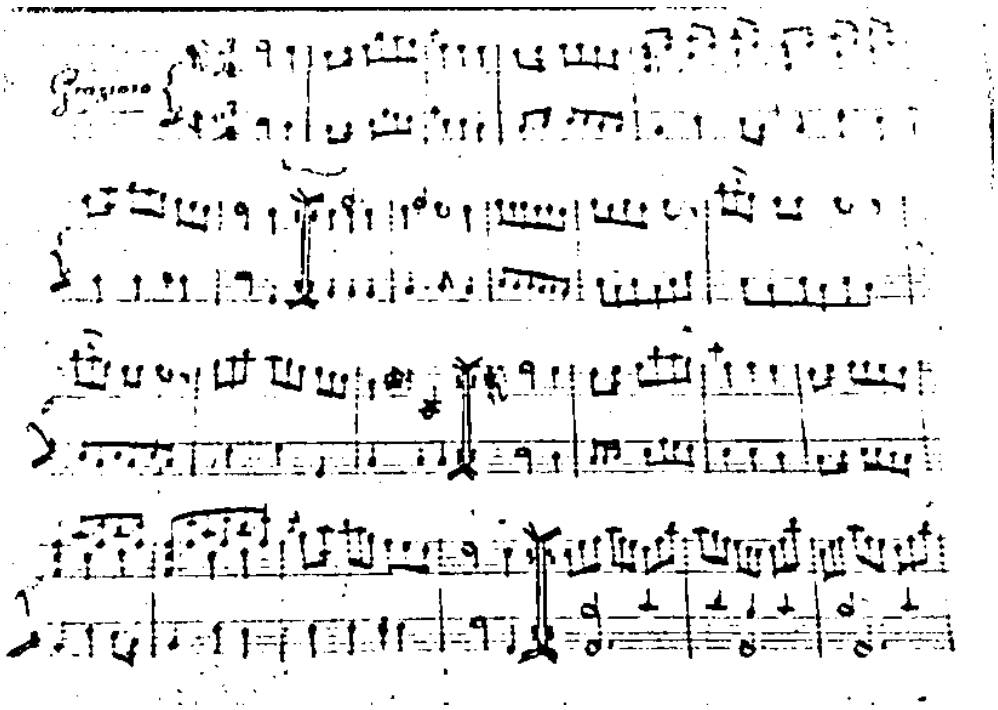


Sonata per violoncello e basso. Colección de sonatas para violonchelo de diferentes autores en la British Library, Londres. GB-Lbl Add. 31528.

Movimientos: *Allegro, Adagietto, Allegro.*

Tonalidad: La mayor.

Luigi Boccherini. Sonata G569.

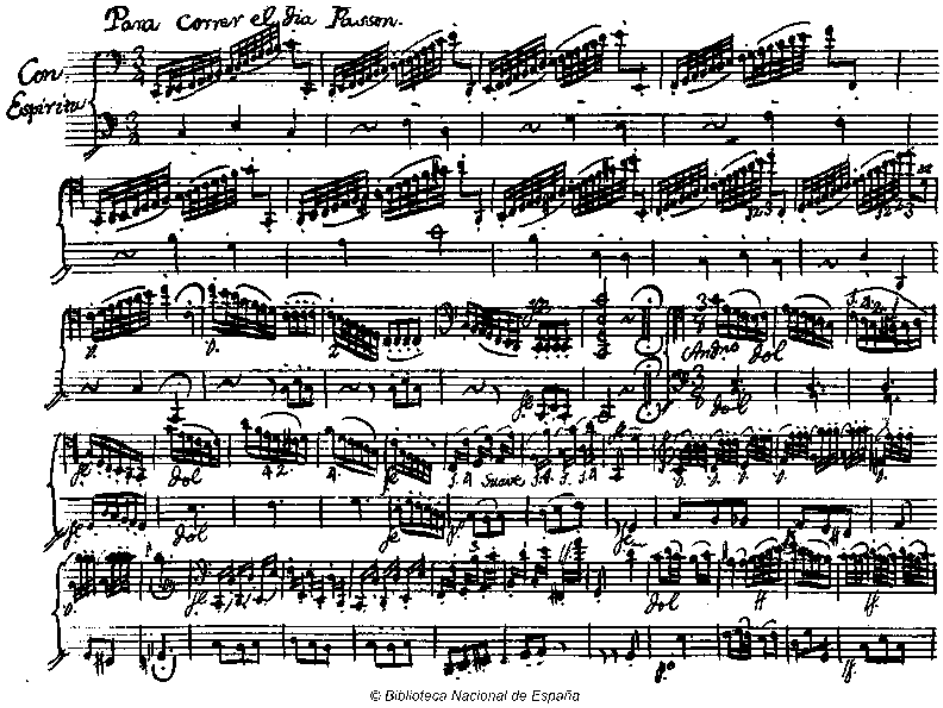


Sonata III per violoncello e basso. XI sonatas para violonchelo de Luigi Boccherini en la colección privada del Duque de Hamilton. Palacio de Lennoxlove.

Movimientos: *Maestoso assai, Allegro, Largo, Grazioso, Allegro.*

Tonalidad: Do mayor.

Pablo Vidal. *Pieza separada. Para correr el díapasson. Con espíritu.*



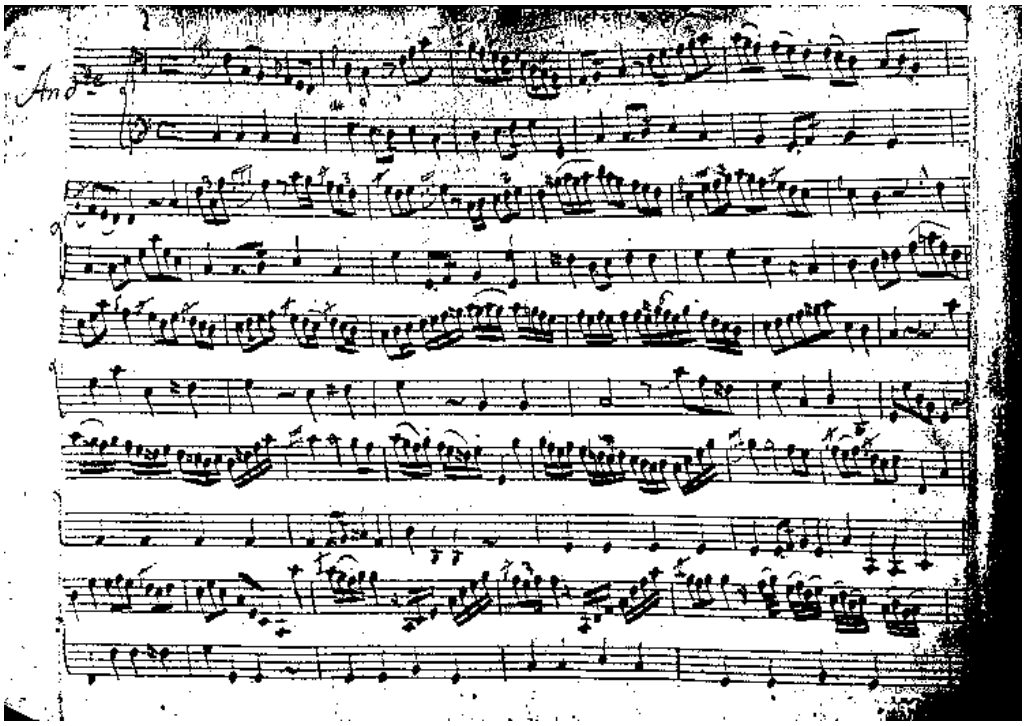
"Pieza separada de la Escuela Para los Discipulos mas adelanatados. Por Dn. Pablo Vidal". Biblioteca Nacional de España. MS. 553

La *"Pieza separada"* podría considerarse un epílogo del *Arte y escuela del violoncello* escrito por Pablo Vidal, que se encuentra en las tres últimas páginas de uno de los dos ejemplares que se conservan Biblioteca Nacional de España de este método.[375]

Movimientos: *Para correr el diapasson. Con Espítitu, Andantino Dolce, Allegro.*
Tonalidad: Do mayor.

[375] Biblioteca Nacional de España. MS. 553

Anónimo. *Seis sonatas de diferentes autores.*



"Seis sonatas de Violoncelo y Baso de Diferentes Autores. Jaime". Archivo de la iglesia de Santa María del Pi. Signatura 158.

De las *"Seis sonatas"* la única cuyo autor ha sido localizado es Luigi Boccherini. Se trata de la última de ellas, una versión con algunas variantes de la sonata G. 10 del autor de Lucca. De las otras cinco sonatas no se ha identificado quién o quiénes son los autores.

Sonata I

Movimientos: *Andante, Allegro ma non presto, Allegro fugato*

Tonalidad: Do mayor

Sonata II

Movimientos: *Allegro, Adagio, Allegro Assai.*

Tonalidad: Sol mayor.

Sonata III

Movimientos: *Allegro, Andante, Minué Cantabile, Allegro.*

Tonalidad: Re mayor

Sonata IV.

Movimientos: *Andantino, Adagio, Allegreto*

Tonalidad: Do menor

Sonata V.

Movimientos: *Allegreto, Larghetto, Allegro.*

Tonalidad: Sol mayor.

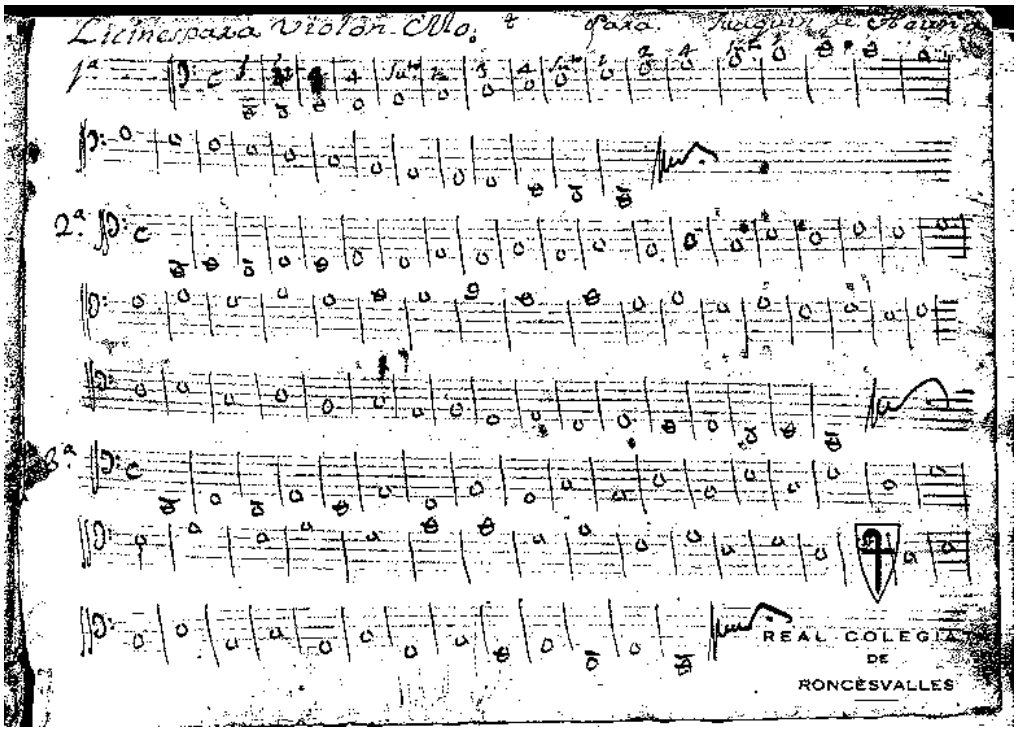
Sonata VI. Luigi Boccherini. G.10

Movimientos: *[Sin indicación],* [376] *Allegro, Affetuoso.*

Tonalidad: Mi bemol mayor.

[376] En el resto de ejemplares manuscritos que se conservan de esta sonata el primer movimiento es un *Adagio.*

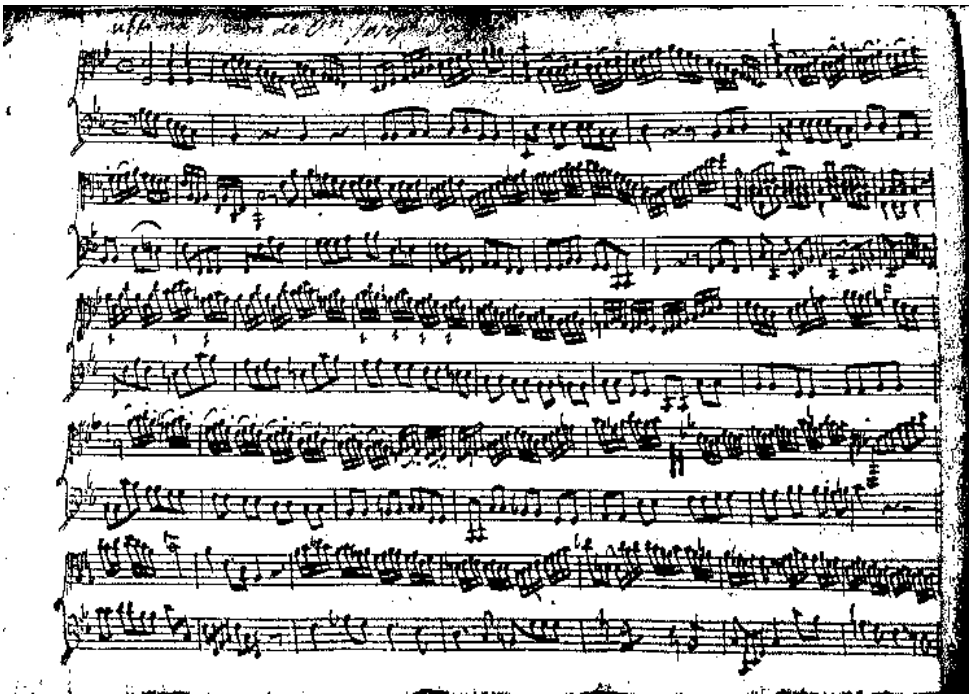
Juan de Acuña. *Quaderno de lecciones de violón de Juaquín De Acuña. Empezó á haprender día 12 de Octubre de 1763. Discipulo del Sr. M.en Baltasar Rocafort.*



"Quaderno de lecciones de violon, de Juaquin De Acuña. Empezó a haprender dia 12 de Octubre de 1763. Discípulo del Sr. Re.m Baltasar Rocafort." Archivo de la Colegiata de Roncesvalles. E-NA/RV 12.191

El método para violonchelo de Juan de Acuña se encuentra en un volumen que incluye otras obras como las *"Lecciones para Gorjear. De D.n Juan Acuña en el año 1768"* y 9 dúos de violín y bajo.

José de Zayas. *Última lección.*

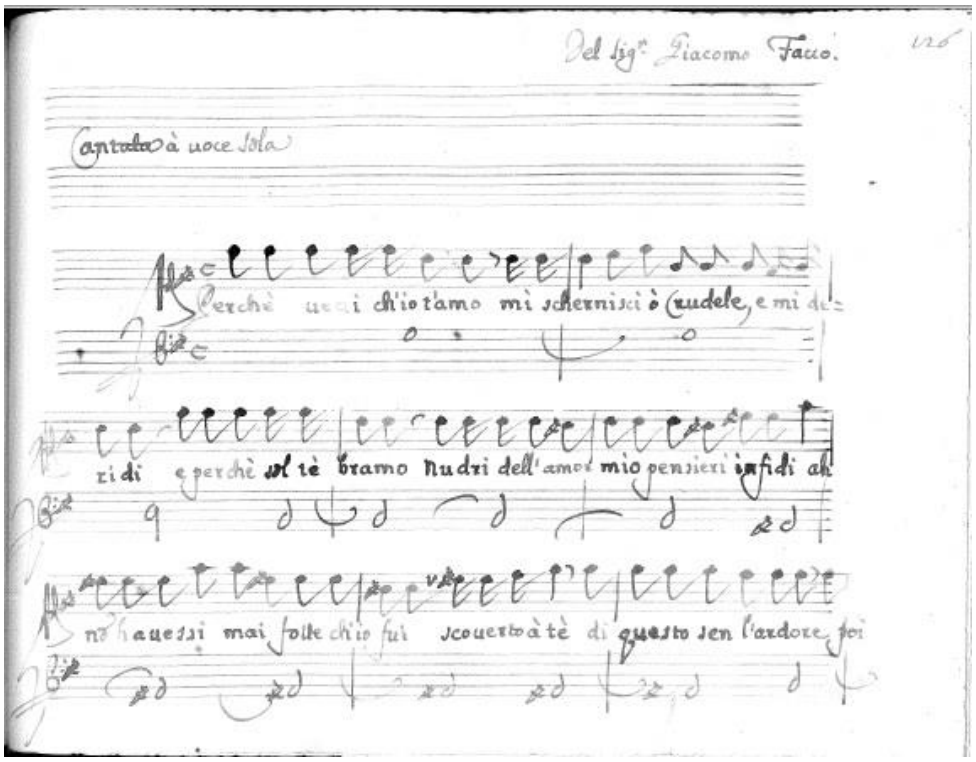


"Ultima lición de Dn. Joseph Zayas". Archivo de la iglesia de Santa María del Pi. Signatura 158.

Se trata de las últimas dos páginas del cuaderno que custodia las *Seis sonatas de Violoncelo y Baso de Diferentes Autores.*

Tonalidad: Si bemol mayor.

Giacomo Facco. Cantata *"Perché vedi ch'io t'amo"*



Cantata à voce sola "Perché vedi ch'io t'amo" del Signore Giacomo Facco. Biblioteca del conservatorio Vincenzo Bellini de Palermo. Signatura Cantate da Arm. I. Fondo Pisani. 11

Movimientos: *Recitativo, Aria., Recitativo, Aria.*

Tonalidad: Sol mayor.

Recitativo

Perché vedi ch'io t'amo
mi schernisci o crudele, e mi deridi
e perché sol te bramo
nudri dell'amor mio pensiere infidi.
Ah non avessi mai folle ch'io fui

scoverto a te di questo sen l'ardore
poiché fors'il tuo core
sarebbe il mio e nol daresti altrui.

Aria

Hor vaneggi o sventurata
tormentata
dal velen di gelosia.
Vago seidi mille amori
sei qual Ape intorno ai fiori
per dar pene all'alma mia.

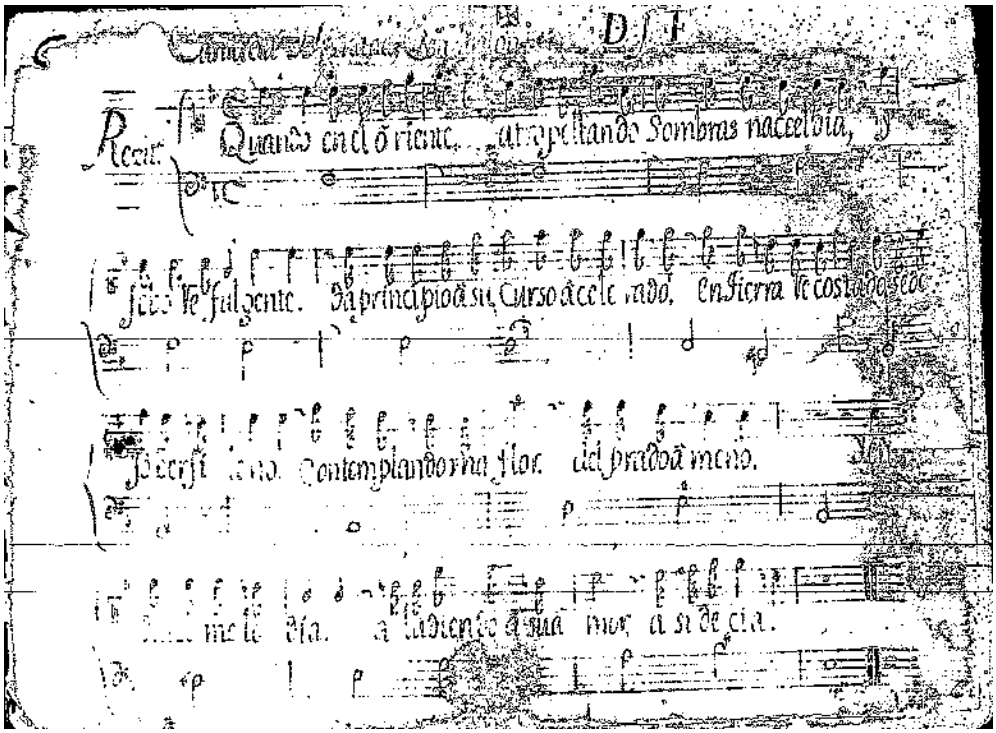
Recitativo

Tal non ti vidi oh Dio
in quei primi momenti
che da tuoi rai lucenti
venne il veleno al misero cor mio.
Tutto amoroso allora
volgevi a me lo sguardo
e mi dicevi io ardo.
E se t'amai, crudele, m'amasti ancora.
Star delusa, e tradita a tutte l'hore.
Mi tradesti spietato e con qual core!

Aria

Con cual core, o cor tirano
non osservi quel bel vanto
d'essere stabile in amor.
Ed a me che tanto t'amo
non sparangi l'aspro affano
di vederti ingannator!

Giacomo Facco. Cantata *"Cuando en el oriente".*



Cantada humana de dos voces con violón de Don Jayme Facco. Archivo de la Catedral de Guatemala. 3-074.

Cantata para soprano y violonchelo obligado. Debido a los largos desarrollos de las dos arias y sus modulaciones, parecería una obra más tardía que las sinfonías de la Biblioteca Marziana de Venecia.

Movimientos: *Recitativo, Aria. Largo, Recitativo, Aria. Allegro.*
Tonalidad: Primer aria, Do mayor. Segundo Aria, Fa mayor.

Recitativo
Cuando en el oriente,
atropellando sombras, nace el día
y Febo refulgente
da principio a su curso acelerado,

en tierra recostado
se dejó ver Fileno
contemplando una flor del prado ameno
y, en dulce melodía,
aludiendo a su amor así decía:

Aria

Bella rosa que, reina del prado,
te ostentas fragante
del mayo esplendor:
si, dichosa, no te halla el arado,
adorna brillante
de Tirsi el candor.

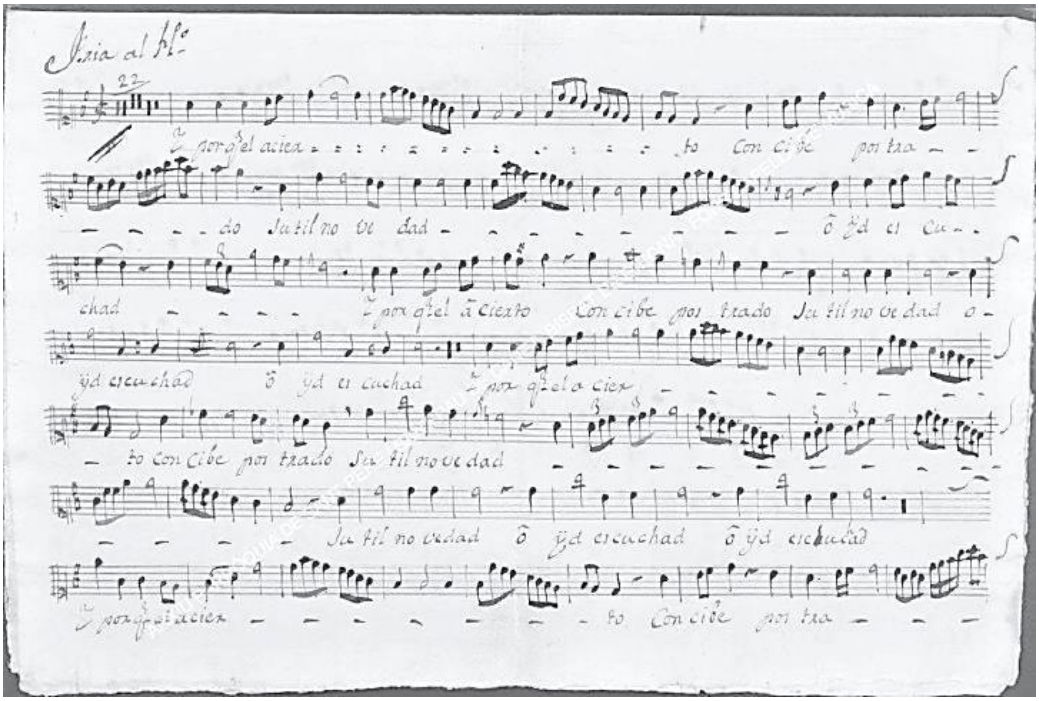
Recitativo

Mas como la inquietud de su rebaño
le llama al pasto que promete el día,
dejando Tirsi, que en la verde grama
recostada dormía, discurre al prado
con su tropa errante.
A un ruiseñor así le dice amante:

Aria

Dulce Filomena,
que entonas primero
en tu facistol,
no cantes, pasito,
quedito,
que duerme mi amor.
Clarín de las selvas,
arpado rumor,
tierno ruiseñor,
no cantes, pasito,
quedito,
que duerme mi amor.

Domenico Porreti. Aria *"Y por qué el acierto concibe"*



Aria a solo con violines/ Y por que el acierto concibe. Arxiu Parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar. Signatura CMar : Au-808.

El manuscrito consta de cuatro partichelas para soprano, violín primero, violín segundo y bajo continuo.

Movimientos: *Aria Andante.*
Tonalidad: Re mayor.

Aria

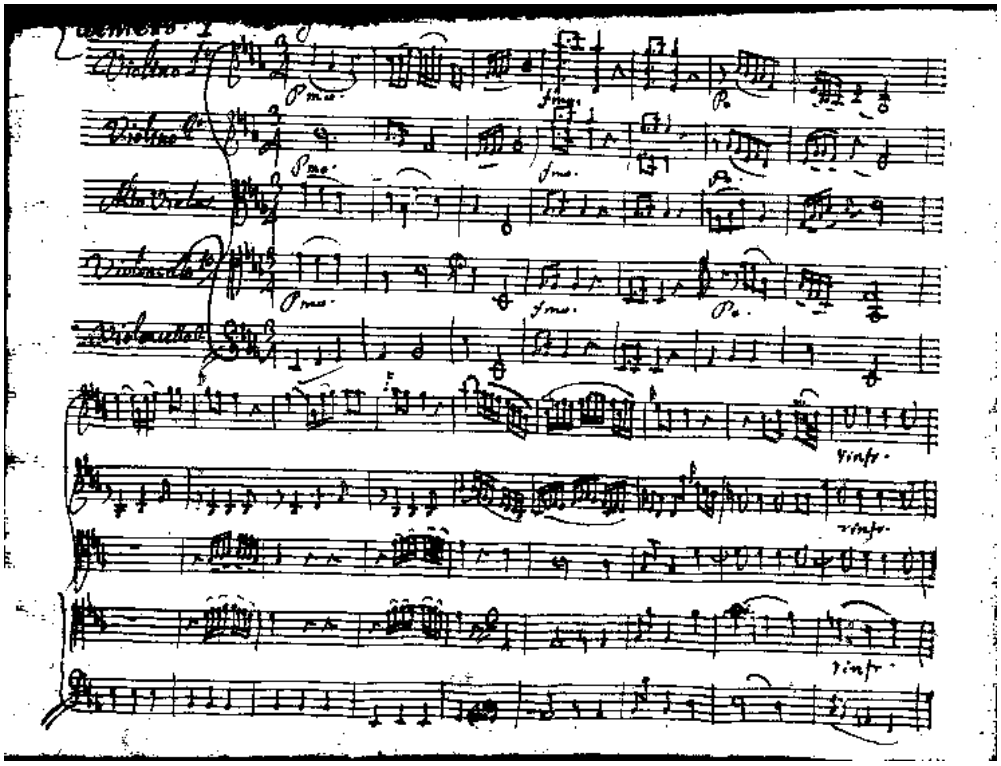
Y por qué el acierto concibe

postrado sutil novedad. Oíd, escuchad.

Porque ya Sémele triunfante

apellido, perdón y piedad

Gaetano Brunetti. *Quintetos para dos violines, viola y dos violoncellos*, op.1.



Opera I. Seis quintetos de Gaetano Brunetti… A due violini, due violoncelli e viola obbligata. Fatto per uso de Ser.mo Sign. Príncipe de Asturias. Staatsbibliothek zu Berlin Preussischer Kulturbesitz. Mus. Ms. Autograph Brunetti, G4 N.

En el Archivo General del Palacio Real de Madrid hay otros dos juegos de copias. Según escribe Germán Labrador en su *Gaetano Brunetti (1744-1798): catálogo crítico, temático y cronológico*, podría tratarse de segundas y terceras copias pues la cronología del papel del primer juego se sitúa entre los años 1789 y 1792 y de 1800 el segundo.[377] Además, en la esquina superior derecha de la portada de la copia de Berlín, encontramos la anotación *Originale,* por lo que nos hemos basado en este ejemplar para elaborar esta edición.

[377] LABRADOR, Germán: *Op. cit.* Págs. 183 - 205

Quinteto I

Movimientos: *Larghetto, Allegro Assai, Minuetto Gracioso, Allegro Assai.*

Tonalidad: Mi bemol mayor.

Quinteto II

Movimientos: *Allegretto, Larghetto Amoroso, Allegretto.*

Tonalidad: La mayor.

Quinteto III

Movimientos: *Allegro Spiritoso, Andantino con moto, Minuetto, Allegro Assai.*

Tonalidad: Si bemol mayor.

Quinteto IV

Movimientos: *Maestoso, Largo, Allegreto Gracioso.*

Tonalidad: Do mayor.

Quinteto V

Movimientos: *Allegretto Moderato, Andantino Amoroso, Minuetto, Rondeau. Allegretto Gracioso.*

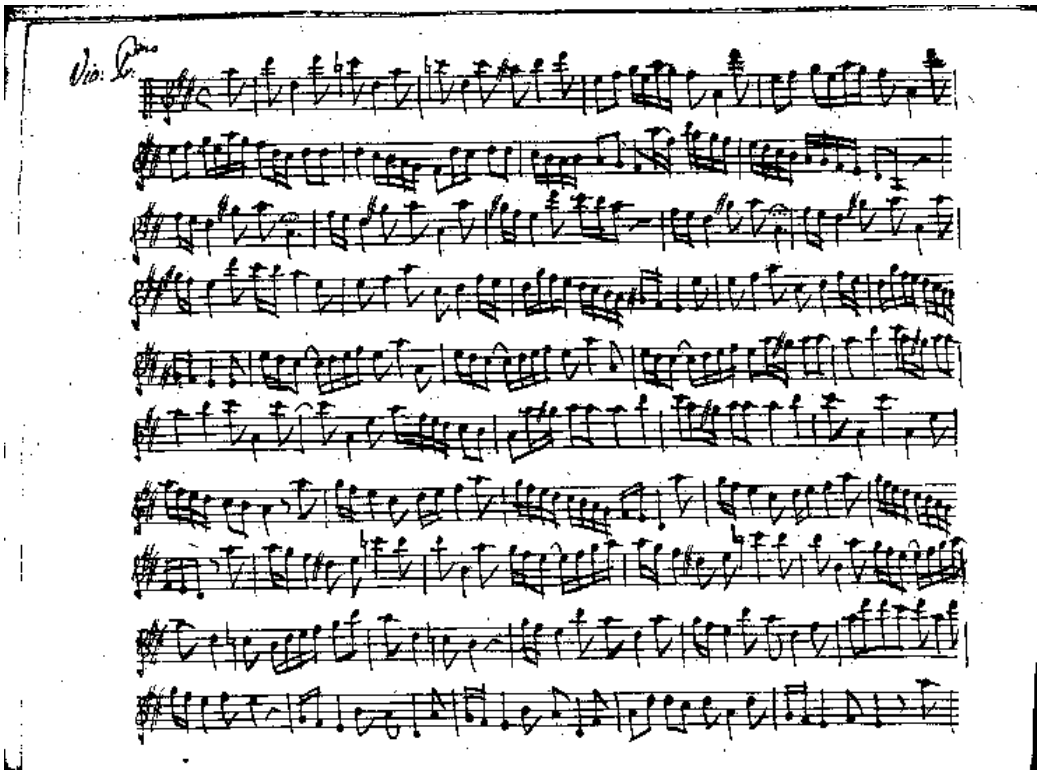
Tonalidad: Re mayor

Quinteto VI

Movimientos: *Allegro Moderato, Andantino con moto, Allegretto Gracioso,*

Tonalidad: Mi bemol mayor.

Domenico Porreti. *Obertura 47ª para orquesta.*

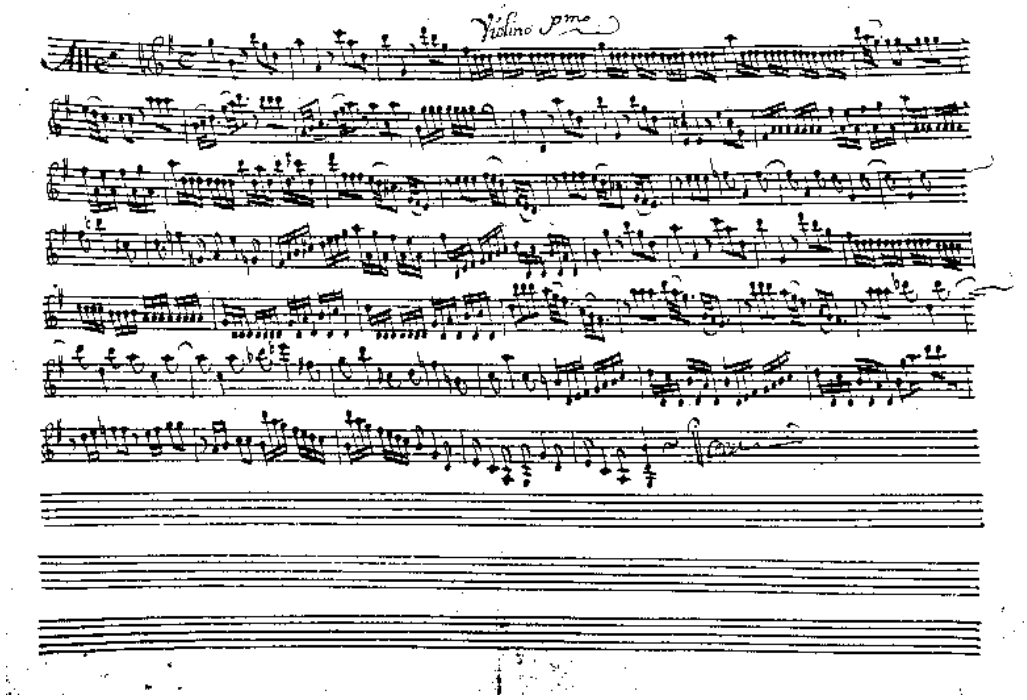


Overtura con Ws y Trompas de D.n Domingo Porreti 1763. Archivo musical de la Real Capilla de Palacio de Madrid. RC 0996.

El manuscrito consta de una partichela de bajo cifrado, dos partes de oboe, dos partes de trompa, una de violín principal, dos de violín segundo y una de viola.

Movimientos: *Allegro, Andante, Allegro.*
Tonalidad: Re mayor.

Domenico Porreti. Obertura.

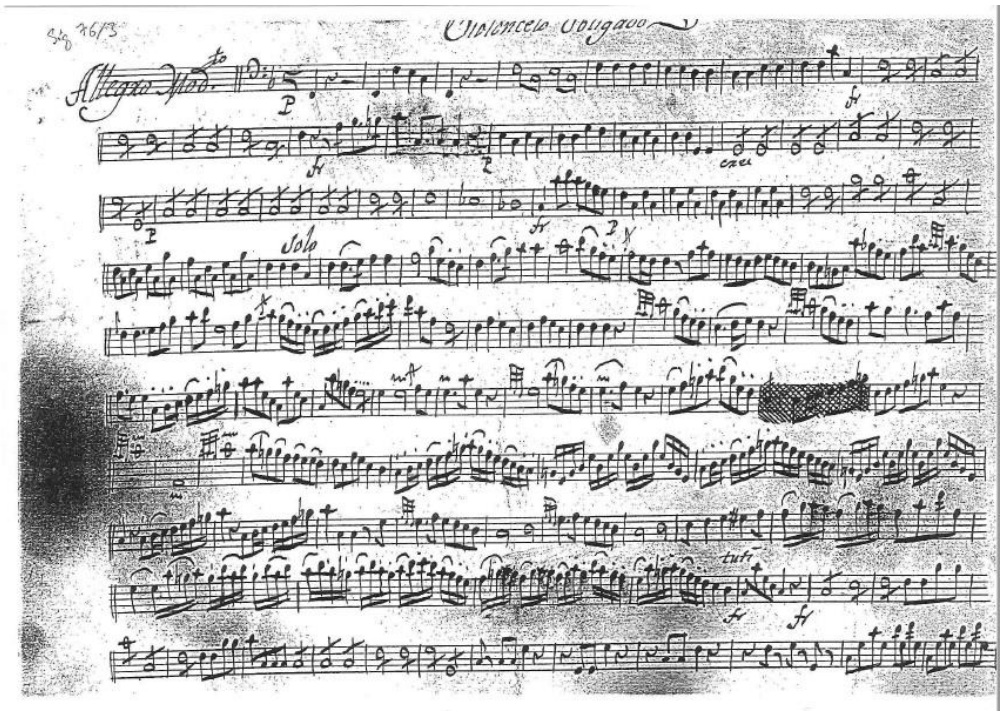


Overtura con 3 violines, trompas i Baxo. Archivo musical de la Catedral de Durango. Ms. Mús. 172

El manuscrito consta de una partichela de bajo y tres partes diferentes de violón. Las partichelas de trompa están perdidas.

Movimientos: *Allegro, Andante, Allegro.*
Tonalidad: Sol mayor.

Anónimo. *Concierto de violoncelo.*



"Concierto de violoncello". Archivo de música de la Catedral de Valladolid. Signatura 76/3.

Se conservan una partichela de cada con las partes de violonchelo obligado, violín primero, violín segundo, violín tercero, clarinete primero, clarinete segundo, trompa primera, trompa segunda y acompañamiento.

Movimientos: *Allegro Moderato.*
Tonalidad: *Fa mayor.*

Bibliografía

ACKER, Yolanda: *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos*. INAEM - Centro de Documentación de Música y Danza. Madrid, 2007

AGUIRRE, María Dolores: *El magisterio de Antonio Rodriguez de Hita en Palencia. Su pensamiento musical.* Departamento de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1983.

ALBAREDA SALVADÓ, Joaquim: *La Guerra de Sucesión de España (1700-1714).* Crítica. Barcelona, 2010.

ALÉN, María Pilar: "Músicos italianos en la catedral de Santiago de compostela (Ca. 1760-1810): Notas biográficas". *Revista de Musicología* Vol. XVII. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1994.

"Situación económica de la capilla de múscia de la catedral de Santiago de Compostela (1760 – 1820)." *Revista de Musicología* Vol. X. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1987.

ALTEMIR, Cristina: *Música para violín entre dos reinados. Las sonatas para violín y bajo de Christiano Reynaldi.* Trabajo de fin de carrera en la especialidad de violín barroco en la Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona, 2016.

ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio: "De la conservación a la desmembración. Las provincias italianas y la Monarquía de España (1665-1713)". *Studia Historica* No.26. Universidad de Salamanca 2004 Pags. 191 - 223

AMAT Y DE CORTADA, Rafael de (Barón de Maldá): *Calaix de Sastre.*. Curial Edicions Catalanes SA. Barcelona, 1987.

BARBIERI, Francisco Asenjo: *Biografías y Documentos sobre Música y músicos Españoles.* Edición a cargo de Emilio Casares. Fundación Banco Exterior. Madrid, 1986

BARTOLOMEI, Aranaud: *Les marchands français de Cadix et la crise de la Carrera de Indias (1778-1828).* Casa de Velázquez. Madrid 2017.

BASSAL, Josep, TORTELLA, Jaime: *Historia del violonchelo en Cataluña.* Editorial Arpegio. San Cugat, 2015.

BERROCAL, Joseba y ORTEGA, Judith: *Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819,* Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU). Madrid. 2010.

BECKFORD, William Thomas: *Italy: With Sketches of Spain and Portugal.* Edición de 1834 en la Baudry's European Library

BEDMAR, Luis Pedro: *La música en la Catedral de Córdoba a través del Magisterio de Jaime Balius y Vila,* Centro de Documentación Musical de Andalucía de la Consejería de Cultura, 2009.

BERNARDINI, Laura: "Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Absburgo." *Recerca musicològica*, num 19 (2009). Pags. 199 – 227.

BOCCHERINI, Luigi: *Epistolario,* Editorial Arpegio, colección Tempo de Minuetto. Editorial Arpegio. San Cugat, 2009.

BONASTRE, Francesc: "Estudio sobre la obra teórica y práctica del compositor Antonio Rodriguez de Hita" de la *Revista de Musicología,* vol. II. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1979.

BONAESTRE i BERTRAN, Francesc y GREGORI, Josep María: *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volums 2/1 i 2/2: Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar (Arxius i documents. Eines de recerca).* Generalitat de Catalunya, 2009.

BORDAS, Cristina: "Tradición e innovación en los instrumentos musicales", perteneciente a *La música en España en el siglo XVIII.* Coordinado por Juan José Carreras y Malcom Boyd, AKAL, 2000.

BREVAL, Jean-Baptsite: *Traité du violoncelle*, Op.42 en el Volumen II de la colección *Méthods & Traités, Série II, France 1800 – 1860*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Imbault, 1804. Bressuire, 2006. Pags. 7 – 214.

BRUNETTI, Francisco: *Método de violoncello.* M.17041 (10). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

DÍEZ CANEDO, María: *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a 1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera "XIII Sonatas a Solo di Flauta é Basso di Petro Locatelli" y otros autores.* Tesis por la Universidad Nacional Autónoma de México leída en Noviembre de 2014.

CANELA GRAU, Montserrat: *Antonio Milà: tres décadas de paisaje sonoro devocional.* Tesis doctoral por la Universidad de Salamanca, leída en 2017. Pag 159.

CAPDEPÓN, Paulino: *La música en el Real Monasterio de la Encarnación (siglo XVIII),* volumen 2 de la colección de Patrimonio Nacional Español en la Editorial Alpuerto S.A. Madrid, 1997.

La música en el Monasterio de las Descalzas Reales (siglo XVIII), volumen 4 de la colección de Patrimonio Nacional Español en la Editorial Alpuerto S.A. Madrid, 1999.

"La capilla musical de la colegiata de Santa María la mayor en Talavera de la Reina." *Hispania Sacra*, Vol 65, No 131. Enero – junio de 2013.

CASARES, Emilio: *La música en la catedral de Oviedo.* Universidad de Oviedo, 1980.

CECCATO, Marco: Nota preliminar a las *12 Toccate per violoncello solo* de Francesco Paolo Supriano. Musedita, colección Minghén dal Viulunzèl, 2008.

CERVERA, César: "La melancolía de «El Rey Loco»: Felipe V sufría un trastorno bipolar". *Diario ABC.* Artículo publicado el 21 de febrero de 2015.

CETRANGOLO, Annibale: *Esordi del melodrama in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729.* Firenze, Leo S. Olschki Editore. 1992

"Facco, Giacomo (Jacometto, Jaime, Jayme)". *Diccionario de la música española e Hispanoamericana.* Fundación Autor – Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 2002.

La serenata vocale tra vicerengo e metrópoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid. Liviana Editrice. Padova, 1990.

Musica italiana nell'America coloniale. Premesse. Cantate del veneto Giacomo Facco. Liviana Editrice. Padova, 1989.

CORELLI, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo, Op. 5.* Estienne Roger, Marchadn Libraire. Amsterdam, 1710.

CORTARELO Y MORI, Emilio: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800.* ICCMU: Instituto complutense de ciencias musicales. Madrid, 2005.

CORTÉS, Francesc: "Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions". *Recerca musicològica*, num 19 (2009). Pags. 185 – 197.

COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Publicado por Luis Sánchez en Madrid en 1611.

CRESPO SOLANA, Ana: *El comercio y la Armada de la monarquía: la Casa de Contratación y la intendecia general de la marina de Cádiz, 171 7– 1750.* Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1996. Pags. 63 – 78

CRISCUOLO, Renato: Nota biográfica introductoria a las *Sonate a due Violononcelli, Sinfonia di Violoncello solo e Studio per Violoncello* de Francesco Paolo Scipriani. Musedita, colección Minghén dal Viulunzèl, 2010.

CORRETTE, Michel : *Méthode pour apprendre le violoncelle*, Op. 24, en el volumen *Méthods & Traités, Série I, France 1600 – 1800*, edición facsimile de la editorial

Fouzeau de la primera edición impresa de Chez. M.elle Castaggnery. París, 1741. Bressuire, 2004. Pags. 9 -62.

CUÉLLAR FRANCÉS, Rafael: *El maestro de capilla Joaquín García (Anna c.1710 – Las Palmas 1779).* Tesis doctoral para la Universitat Jaume I de Castellón. Año 2015.

CUPIS, François: *Methode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncello*, en el volumen *Méthods & Traités, Série I, France 1600 – 1800*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Chez. Le Menu. París, 1772. Bressuire, 2004. Pags. 67 -90.

DAVIES, Drew Edward: *Catálogo de la colección de música del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Durango, México.* UNAM – IIE – ADABI, 2013.

DE VICENTE DELGADO, Alfonso: *La música en el Monasterio de Santa Ana de Ávila (Siglos XVI-XVIII). Catálogo.* Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1989.

DÍEZ CANEDO FLORES, María: *Perspectiva general de la flauta travesera en la Nueva España de 1700 a1780: uso y repertorio. Estudio del cuaderno de flauta travesera XII Sonatas a Solo Flauta, é Basso di Pietro Locatelli y otros autores, México, 1759.* Tesis Doctoral para la Universidad Nacional Autónoma de México. Programa de Maestría y Doctorado en Música, leída en Noviembre de 2014.

DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino: "Las siete palabras de Cristo en la cruz de Franz Joseph Haydn: Un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza". *Revista de musicología XXVI*, 2. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2003. Pags. 499 - 508

La música en Cádiz. Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII. Colección Cádiz y la música, publicado por la Universidad de Cádiz en 2004.

DOMINGO SANCHO, Josep Lluis: *"El oficio de músico en la catedral ilustrada. Breve aproximación prosopográfica (1735 – 1795)". La catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVIII,* editado por la Institució Alfons el Magnànim, 2013-2015.

DUPORT, Jean Louis: *Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la Conduite De l´archet*, en el volumen *Méthods & Traités, Série II, France 1800 – 1860*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Imbault, 1805. Bressuire, 2006.

ESCOLANO DE ARRIETA, Pedro: *Práctica del consejo Real, en el despacho de los negocios consultivos, instructivos y contenciosos.* Volumen 1. Imprenta de la viuda e hijo de Marín. Madrid 1796.

ESTEVE VAQUER. Josep-Joaquim: *Som pobres de solemnitat!: cap a l'emancipació del músic prerromàntic a Palma de Mallorca.* Tesis doctoral por la Universidad Autónoma de Barcelona, dirigida por el doctor Francesc Cortès. Leída en 2016. Disponible online: https://ddd.uab.cat/record/166121

EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín: *La Duquesa de Alba y Goya, estudio biográfico artístico*. Aguilar. Madrid, 1928.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías. 1995. *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos Personajes de su Archivo.* Caparrós Editores. Madrid, 1995.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Juan Pablo: *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733 – 1844).Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española.* Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Granada en la Facultad de Filosofía y Letras, en Diciembre de 2005.

FONSECA, Elsa: "Two lines of violin makers at the service of the Spanish Royal Household during the Eighteenth century: The Contreras and Assensio-Ortega Families". *The Golden Age of Violin Making in Spain*, editado por Jorge Pozas para la editorial Tritó. Barcelona, 2015.

FONSECA, Jorge: "Forma y textura en los primeros cuartetos de Manuel Canales". *The String Quartet in Spain*, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien. Varia Musicologica de Peter Lang. 2017.

GÁNDARA, Xosé Crisanto: "El violón ibérico" *Revista de musicología,* vol. XXII, 2. Madrid, Sociedad Española de Musicología. 1999.

GARCÍA-BERNALT, Bernardo: *En sonoros acentos. La capilla de música de la Universidad de Salamanca y su repertorio.* Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Historia de la Universidad nº 87. Salamanca, 2014.

GARCÍA COMPANY, Josep Manel: *La música a Xàtiva durant el segle XVIII.* Tesis doctoral por la Universidad de Valencia. Valencia, 2015.

GARCÍA MERCELLAN, José: *Catálogo del archivo de Música.* Madrid. Editorial del Patrimonio Nacional, 1938.

GARCÍA ESPUCHE, Albert (ed). *Danza i música. Barcelona 1700*. Barcelona, MUHBA, 2009.

GARMA Y SALCEDO, Francisco Xavier: *Theatro Universal de España: descripción Eclesiástica y Secular de todos sus Reynos y Provincias en General y Particular ue consagra al rey Don Felipe V el animoso Don Francisco Xavier de Garma y Salcedo, cavallero de la Orden de Alcantara; por mano del Señor Don Joseph Carrillo de Albornòz, Duque de Montemar*. Vol. IV Madrid, 1738, pág. 133.

GEMBERO, María: *La música en la Catedral de Pamplona durante el siglo XVIII. Tomo 1.* Gobierno de Navarra. Departamento de Eudcación y Cultura. Pamplona, 1995.

GÉRARD, Yves: *Thematic, bibliographic and critical ctalogue of the Works of Luigi Boccherini*.. Londres. Oxford Univesity Press, 1969

GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio: *Acis y Galatea.* Edición crítica de la Zarzuela de Antonio Literes Carrión. ICCMU. Madrid. 2002.

GOSÁLVEZ LARA, José Carlos: "Introducción al violonchelo solista en España (siglo XVIII – principios del XIX)". *Revista de musicología*, vol. XX, 1. Madrid, Sociedad Española de Musicología. 1997. Pags. 439-446.

"El violonchelo en la España del siglo XVIII y principios del XIX: una historia en construcción". Revista *Música* del Real Conservatorio de Música de Madrid, nº 25, año 2018. Pags. 13 – 45.

GUTIÉRREZ, Rosario y MONTERO, Maria Luisa: *La música en la catedral de Sevilla a través de sus autos capitulares*, editado por la Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía. Sevilla, 2015.

HALTON, Rosalind: "Nicola Porpora and the cantabile cello". *Nicola Porpora: Musicista Europeo: Le Corti, I Teatri, I Cantanti, I Librettisti.* Laruffa Editore, 2011.

HERAS i FORTUNY, Lluis M. Heras: Violons. *El violó a la Catalunya del segle XVIII i el seu paper a les principals capelles.* Trabajo final del Màster universitari en interpretació de música antiga de ESMUC-UAB, año 2010 -2011.

HERRANDO, José: *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfeccion y facilidad, siendo muy util para cualquiera que aprenda, asi aficionado como professor, aprovechandose los maestros en la enseñanza de sus discipulos con mas brevedad y descanso.* París, Vendome, año 1756. Ejemplar de la Biblioteca Nacional, signatura M/2539

HIERRO, Francisco del: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. (1726 – 1739).* Imprenta de Francisco del Hierro. Madrid, 1726.

ISUSI, Rosa: *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII.* Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Sevi.lla, 2012

KENYON DE PASCUAL, Beryl: "Ventas de instrumentos musicales en Madrid durante la segunda mitad del s. XVIII". *Revista de musicología*, Vol. 5, Nº 2. Sociedad Española de Musicología .Madrid, 1982.

KLORMAN, Edward: "The first profesional string quartet? An account attributed to Giuseppe Maria Cambini", *Notes: Quarterly Journal of the Music Library Association,* Volumen 71, no. 4. Septiembre 2014.

LABRADOR, Germán: *Gaetano Brunetti (1744-1798): catálogo crítico, temático y cronológico.* Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1/1/2005

"Brunetti, Francisco". *Luigi Boccherini, diccionario de Términos, Lugares y Personas*, Tiempo de Minuetto, serie SUMA. Asociación Luigi Boccherini, San Cugat 2008.

LANZETTI, Salvatore: *Principes de l'application du Violoncelle par tous les tons,* publicado en Amsterdam, Chez J.J. Hummel en 1779.

LEAL BONMATI, Ma. Rosario: *Festejos Teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728 – 1733).* Universidad de Sevilla, 2001.

LEÓN RAVINA, Gema: *La ópera en Cádiz en el Siglo XIX, un estudio cualitativo.* Tesis doctoral dirigida por José María Esteve Faubel, leída en la Universidad de Alicante en marzo de 2018.

LEZA, José Máximo: *Historia de la música en España e Hispanoamérica.* Vol. 4 *La música en el siglo XVIII.* Fondo de Cultura Económica de España, 2014.

"Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)". *Antigrama,* no.12. Zaragoza, 1996 – 1997. Pags. 123 - 146

LLORENS GÓMEZ, Juan Bautista. *Aspectos técnicos e interpretativos en las fuentes históricas del violín en la España del Siglo XVIII.* Servicio de Publicaciones Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Año 2011.

LÓPEZ ALEMANY, Ignacio: *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724: estudio y documentos.* Tamesis, Woodbridge, 2006.

LÓPEZ-CALO, José: *Documentario Musical de la catedral de Segovia. Vol. I. Actas capitulares.* Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

Documentario Musical de la Capilla Real de Granada. Volumen I. Actas Capitulares. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Junta de Andalucía. Consejería de cultura, 2006.

MAIONE y COTTICELLI, Paologiovanne y Francesco: *Storia della Musica e dello Spettacolo a Napoli. Il Settecento.* Napoli, CMA Pieta´dei Turchini, 2009.

MARKEVITCH, Dimitry: *Cello Story.* Summy-Birchard Music, 1984.

MÁRQUEZ CARABALLO, Pablo: *Los órganos de la catedral de Valencia durante los siglos XVI-XXI. Historia y evolución.* Tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2017.

MARÍN, Miguel Ángel: *Antología musical de la catedral en el siglo XVIII.* Instituto de Estudios Altoaragoneses. Huesca, 2002.

MARTÍNEZ GIL, Carlos: *La Capilla de música de la Catedral de Toledo (1700- 1764). Evolución de un concepto sonoro.* Editado por la Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha, 2004.

MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música española.* Alianza Música. Madrid. 2006.

Historia de la música andaluza. Biblioteca de la cultura andaluza. Editoriales andaluzas unidas. Sevilla, 1985.

MARTÍNEZ REINOSO, Josep: *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767 – 1808).* Tesis doctoral para la Universidad de La Rioja, leída en Logroño en 2017.

MAS i USÓ, Pasqual: *Justas, Academias y Convocatorias literarias en la Valencia Barroca (1591 – 1705). Teoría y práctica de una convención.* Tesis Doctoral de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, año 1991.

MILLIOT, Sylvette: *Le violoncelle en France au XVIIIème siècle.* Champion-Slatkine Paris Genève 1985, réimpression de l´edition de Paris, 1981.

MINGUET, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales, como son la guitarra, tiple, bandola, cythara, clavicordio, órgano, harpa, psalterio, bandurria, violin, flauta travesera, flauta dulce, y*

la flautilla. Edición facsímil Minkoff Reprint, 1981, de la publicación de Joaquin Ibarra de Madrid de 1752.

MAIONE y COTTICELLI, Paologiovanne y Francesco: *Storia della Musica e dello Spettacolo a Napoli. Il Settecento.* Napoli, CMA Pieta´dei Turchini, 2009.

MORALES BORRERO, Consolación: *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI.* Editorial Patrimonio Nacional. Madrid, 1787.

MORALES, Nicolás: *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle*. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746).Casa de Velázquez. Madrid 2007.

"A la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII." *Campos interdisciplinares de la musicología*: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000) / coord. Por Begoña Lolo, Vol. 1, 2002. Pags. 67-86

MORENO, Emilio: "Aspectos técnicos del tratado de violín de José de Herrando (1756) El violín Español en el contexto Europeo del Siglo XVIII". *Revista de Musicología.* Vol. 11, No. 3, Homenaje a Carlos III. Sociedad Española de Musicología. Madrid, Septiembre-diciembre 1988.

NASARRE, Pablo: *Escvela Mvsica segvn la Practica Moderna*, escrito en Zaragoza entre 1723 y 1724.

OLIVIERI, Guido: "Cello Teaching and Playing in Naples in the Early Eigteenth Century: Francesco Paolo Supriani's Principij da imparare a suonare il violoncello". *Performance practice: Issues and Approaches*. Stenglein Publishing, Inc. Ann Arbor. 2009.

ONIEVA ESPEJO, María Asunción: *La música de Juan Manuel González Gaitán y Arteaga: un cordobésentre épocas (1716-1804): "villancicos y cantadas."* Tesis Doctoral para la Universidad de Córdoba. 2012.

ORTEGA, Judith: "Pablo Vidal". *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Vol. 10. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 2002.

La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759 – 1808): de la Real Capilla a la Real Cámara. Tesis doctoral para la Universidad Complutense de Madrid. 2010.

PELLISA, Joan: "The guilds of Barcelona and the Luthiers of the Eighteenth century". Publicado en *The Golden Age of Violin Making in Spain*, de la editorial Tritó, editado por Jorge Pozas. Barcelona, 2015.

PEÑAS GARCÍA, María Concepción: *Catálogo de los fondos de la Real Colegiata de Roncesvalles.* Gobierno de Navarra. Departamento de Cultura, Deporte y Juventud, 1995.

"Los Acuña, una familia de músicos", *Revista de Musicología*, Vol XIX. Madrid, 1996. Pags. 179 - 208

PEREZ BERNÁ, Pedro: *Del silencio a la voz. Joaquin López maestro de capilla de la catedral de Orihuela (1785 – 1813).* Tesis doctoral para la Universidad de Valencia. Valencia, 2013.

PICQUOT, Louis: *Noticia de la vida y obra de Luigi Boccherini.* Tiempo de Minuetto, Asociación Luigi Boccherini. San Cugat, 2005.

PINTO, Ramon: "Noves aportacions dels Luthiers catalans del segle XVIII". *Revista Catalana de Musicología*, p 41 – 53. Barcelona. 2002.

PIZÀ, Antoni: Antoni Literes. Introducció a la seva obra. Edicions Documenta Balear. Mallorca. 2002.

POZAS, Jorge: *The Golden Age of Violin Making in Spain,* Tritó Ediciones. Barcelona 2014.

PRIETO, Carlos: *Las aventuras de un violonchelo: historias y memorias,* Fondo de Cultura Económica de México. 2011.

RANDEL, Don Michael: *"Toccata"*, The Harvard Dictionary of Music. The Belknap Press of Harvard Univesity Press, 1986.

RAOUL, Jean Marie: *Methode de violoncelle*, en el volumen *Méthods & Traités, Série I, France 1600 – 1800*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Chez. Pleyel. París. Bressuire, 2004. Pags. 151 -262.

REULA BAQUERO, Pedro: *El violón de Domingo Román (Valladolid, 1724),* Anuario Musical, Nº 64. Enero – diciembre 2009.

ROMERO NARANJO, Francisco: "Europa y América. Música litúrgica en ámbito hispánico. La catedral de Las Palmas de Gran Canaria y su maestro de capilla Diego Durón de Ortega (1653 – 1731). Documentación y marcas de agua". *Anuario Musical* nº 71. Barcelona, 2016.

ROTHSCHILD, Germaine: *Luigi Boccherini: su vida y su obra*. Tiempo de Minuetto. Asociación Luigi Boccherini. Madrid 2010.

RUIZ DE LA PEÑA, Santiago: *La enseñanza del violoncello en el Real Conservatorio de Música de María Cristina: Juan Antonio Rivas.* Trabajo de Fin de Máster del Máster Intrauniversitario en Patrimonio Musical por las Universidades de Oviedo, Granada e Internacional de Andalucía, presentado en Oviedo en junio de 2016 y tutelado por el Dr. Ramón Sobrino Sánchez.

SANCES, Giacomo: *Musica in Purgatorio. La vita musicale nella chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco dalla fondazione alla fine del XVIII secolo*, Napoli, Turchini Edizioni, 2017.

SANCHEZ, Richard Xavier: *Spanish Chamber Music of the Eighteenth Century*.Tesis doctoral por la Lousiana State Univesity. Diciembre de 1975.

SANHUESA FONSECA, María: "Carlos II y las "danzerías de la reyna": violones y danza en las postrimerías de la Casa de Austria." *Revista de Musicología*. Vol. 20, No. 1 Enero-Diciembre 1997, pags. 261-274

SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: "Los violinistas compositores en la corte española durante el período central del siglo XVIII." Separata de la *Revista de Musicología*, vol. XI, nº 3. Sociedad Española de Musicología. Madrid, Septiembre - diciembre 1988,

"El violoncelista y compositor polaco Cristiano Reynaldi (Cracovia, 1719 - Madrid, 1767): Nuevos datos para su biografía." *Revista de musicología*, vol. XIII, nº 1. Sociedad Española de Musicología. Madrid, enero – junio 1990.

SIERRA, Cibrán: *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada.* Alianza Música. Biblioteca Básica. Madrid, 2014.

SOLAR QUINTES, Nicolás: "Antonio Literes Carrión y sus hijos (Nuevos documentos para su biografía)". *Anuario Musical.* Barcelona, 1950.

SOMMER-MATHIS, Andrea: "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII". *Artigrama*, núm. 12, 1996-1997.

SUBIRÁ, Jose: *Temas musicales madrileños.* Biblioteca de estudios madrileños, vol. XII. Instituto de estudios madrileños, C.S.I.C. Madrid, 1971.

"Jaime Facco y su obra musical en Madrid", *Anuario Musical*, vol. III, Barcelona, 1948.

TEIXIDOR y BARCELÓ, Josep de: *Historia de la música española*, editado por Begoña Lolo, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.

TILLIERE, Joseph: *Methode pour le violoncelle*, en el volumen *Méthods & Traités, Série I, France 1600 – 1800*, edición facsimile de la editorial Fouzeau de la primera edición impresa de Chez. M.r Bailleux. París, 1774. Bressuire, 2004. Pags. 91 – 116.

TORTELLA, Jaime: *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2002.

Músics catalans a la "villa y corte" (Segle XVIII). Els llibres de la frontera. Barcelona, 2005.

Luigi Boccherini, diccionario de Términos, Lugares y Personas, Tiempo de Minuetto, serie SUMA. Asociación Luigi Boccherini, Madrid 2008.

"El bajo con violín, una rareza en la obra de Boccherini." *Sonograma Magazine*. 7 de enero de 2013

TYLER, James. SPARKS, Paul: *The Guitar and Its Music: From the Renaissance to the Classical Era.* Oxford Early Music series. Oxford University Press.

VÁZQUEZ, Elena: "Violonchelo, 1709" publicado en octubre de 2011 en *Modelo del mes,* editado en El Museo del Traje de Madrid.

VICENTE DELGADO, Alfonso de: *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI – XIX).* Tesis dcotoral por la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2010.

VIDAL, Pablo: *Arte y escuela de violon cello compuesto por Dn. Pablo Vidal, primer violon del Rl. Combento de las Sras. de la Encarnación y del Excmo. Sor. Duque de Osuna.* Biblioteca Nacional de España, M/2282 y Mc. 5307/70.

VOLTES, Pedro: *La vida y la época de Fernando VI.* Editorial Planeta, 1998

WALDEN, Valerie: *One hundred years of Violoncello. A History of Technique and Performance Practice, 1740 – 1840.* Cambridge University Press, 1998.

WASIELEWSKI, Wilhelm Joseph von: *The Violoncello and its History.* Da Capo Press. New York 1968.

ZANOLLI, Uberto: *Giacomo Facco, Maestro de reyes: introducción a la vida y la obra del gran músico véneto de 1700.* Editorial Don Bosco, Mexico City, 1965.

ZARCO, Julián: *Los Jerónimos de San Lorenzo el Real de El Escorial. Discursos leidos ante la Real Academia de la Historia,* publicado por la imprenta del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en 1930.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Musicología

EL VIOLONCHELO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

Guillermo Turina Serrano

Bajo la dirección del doctor

Francesc Cortés

VOLUMEN II: Anexo de partituras

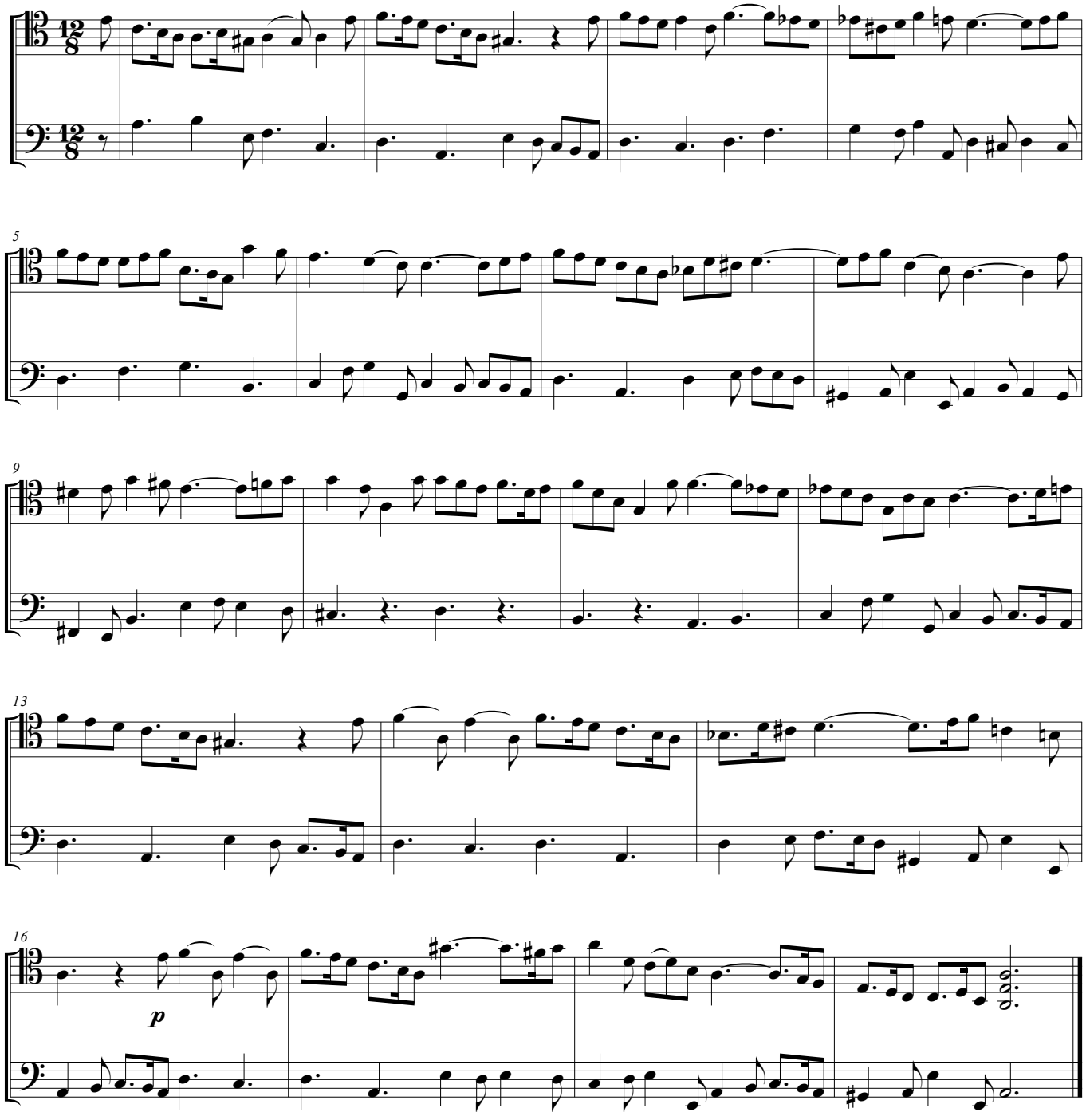
Música para violonchelo y bajo continuo

Barcelona, 2019

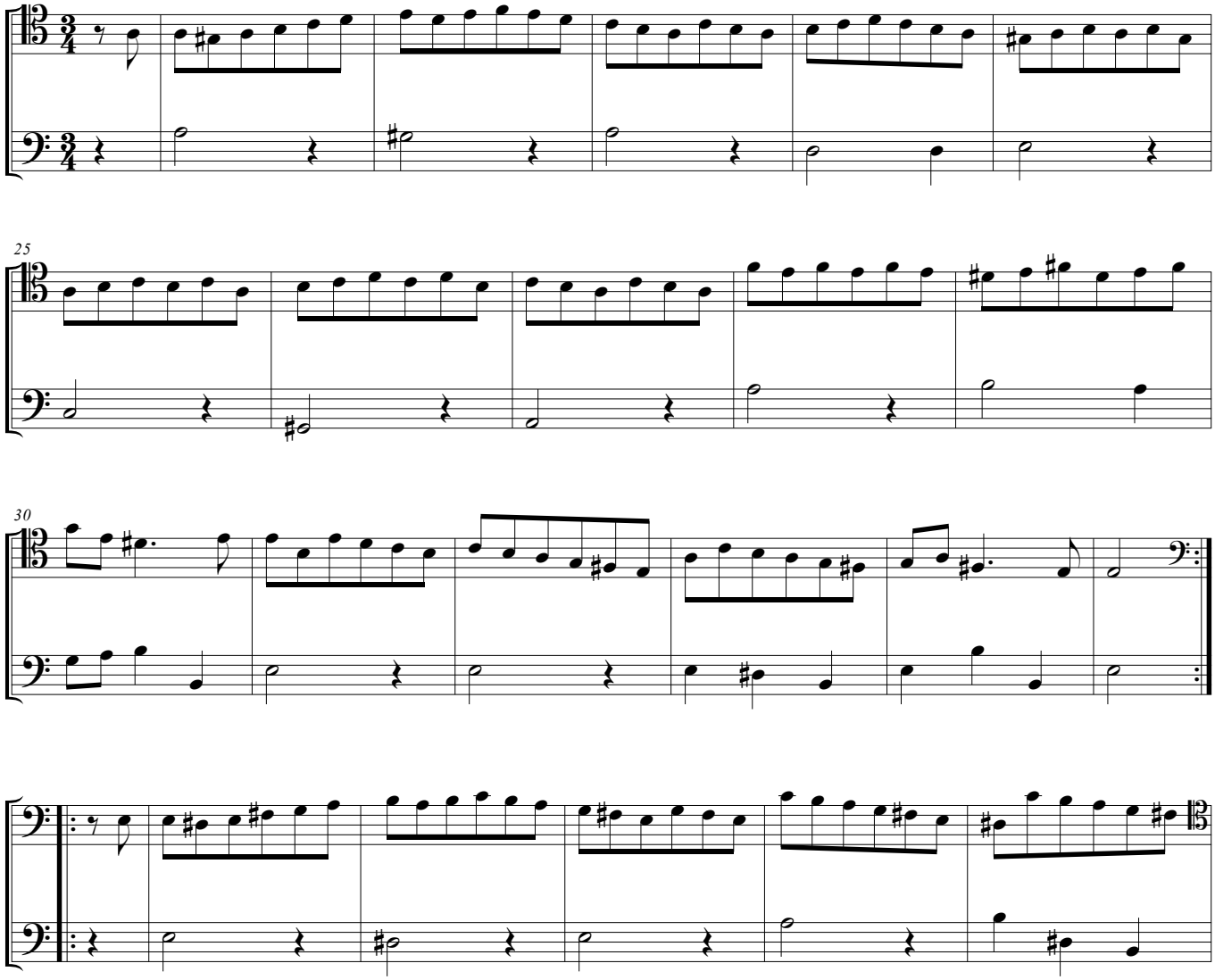
Sonata a Violoncello Solo

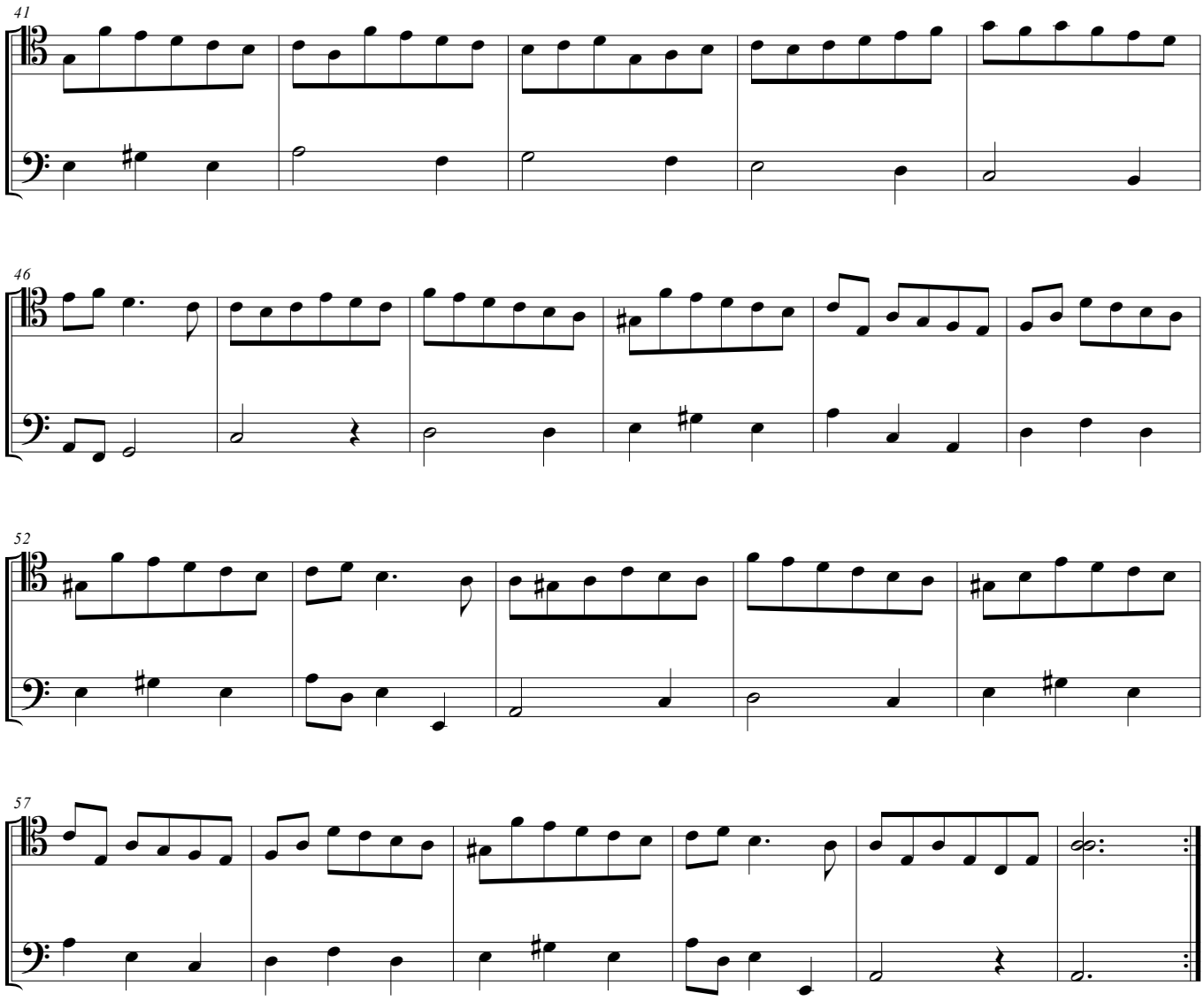
Francesco Supriani
(1678 - 1753)

Andante

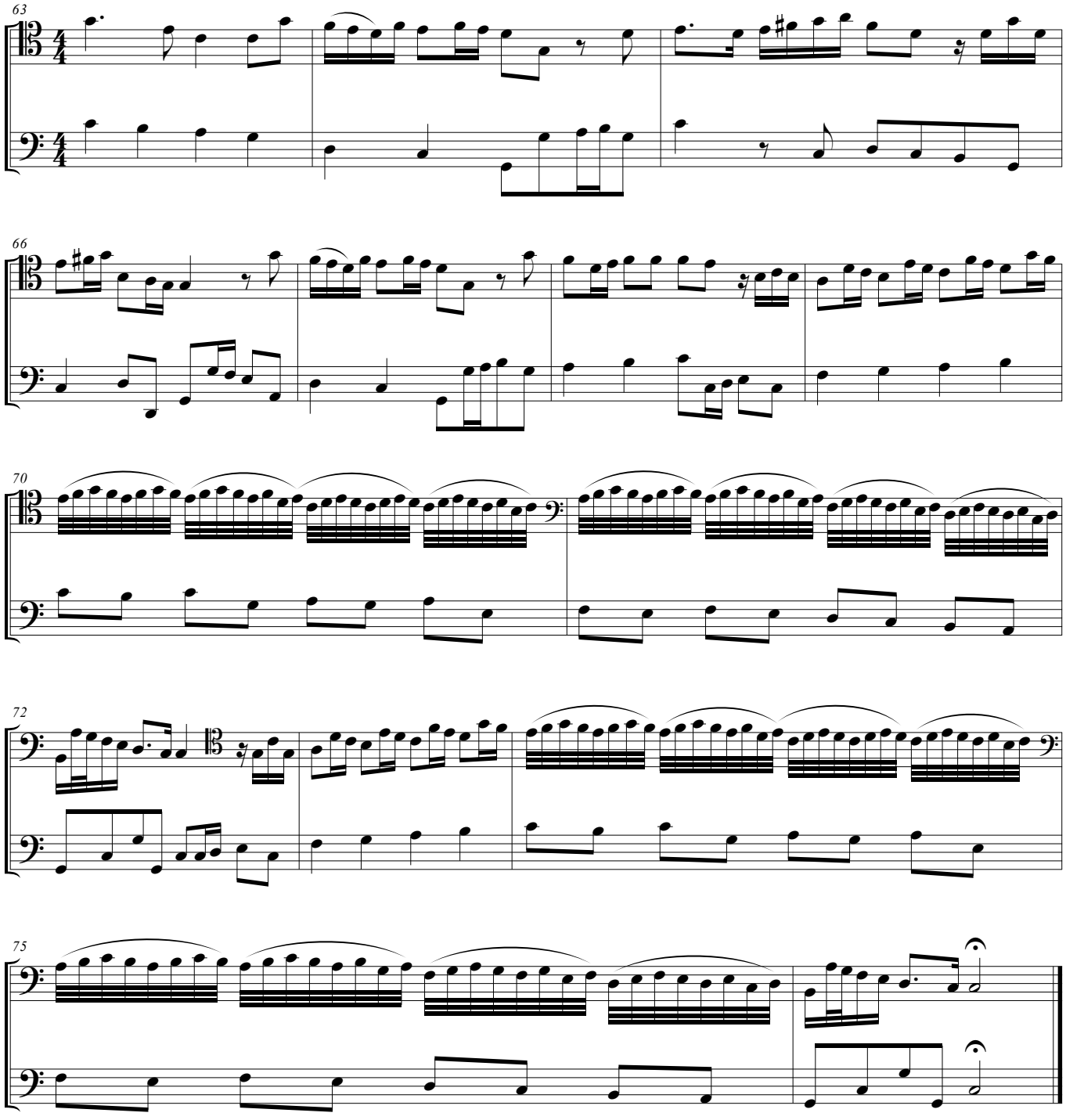


Allegro

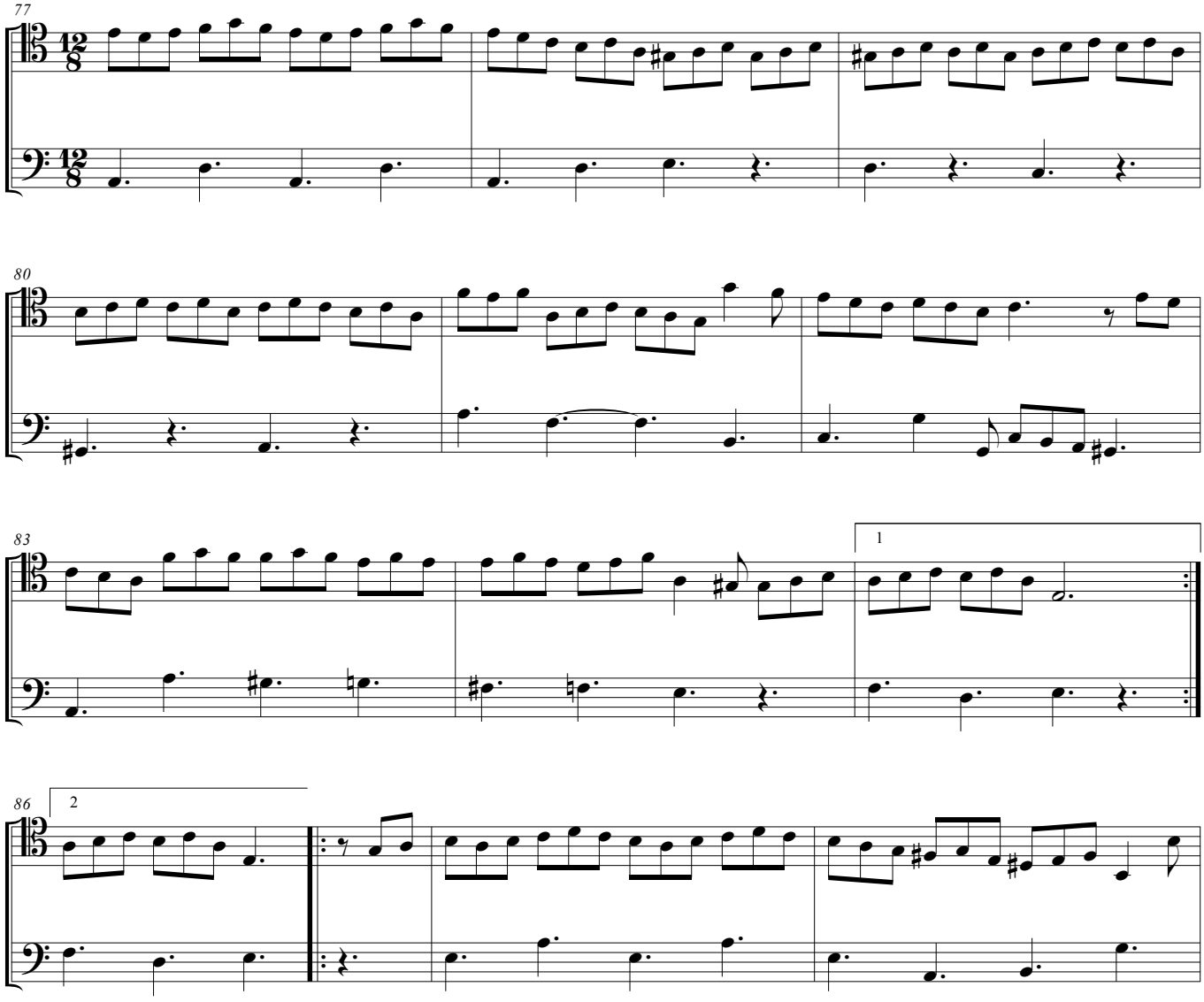


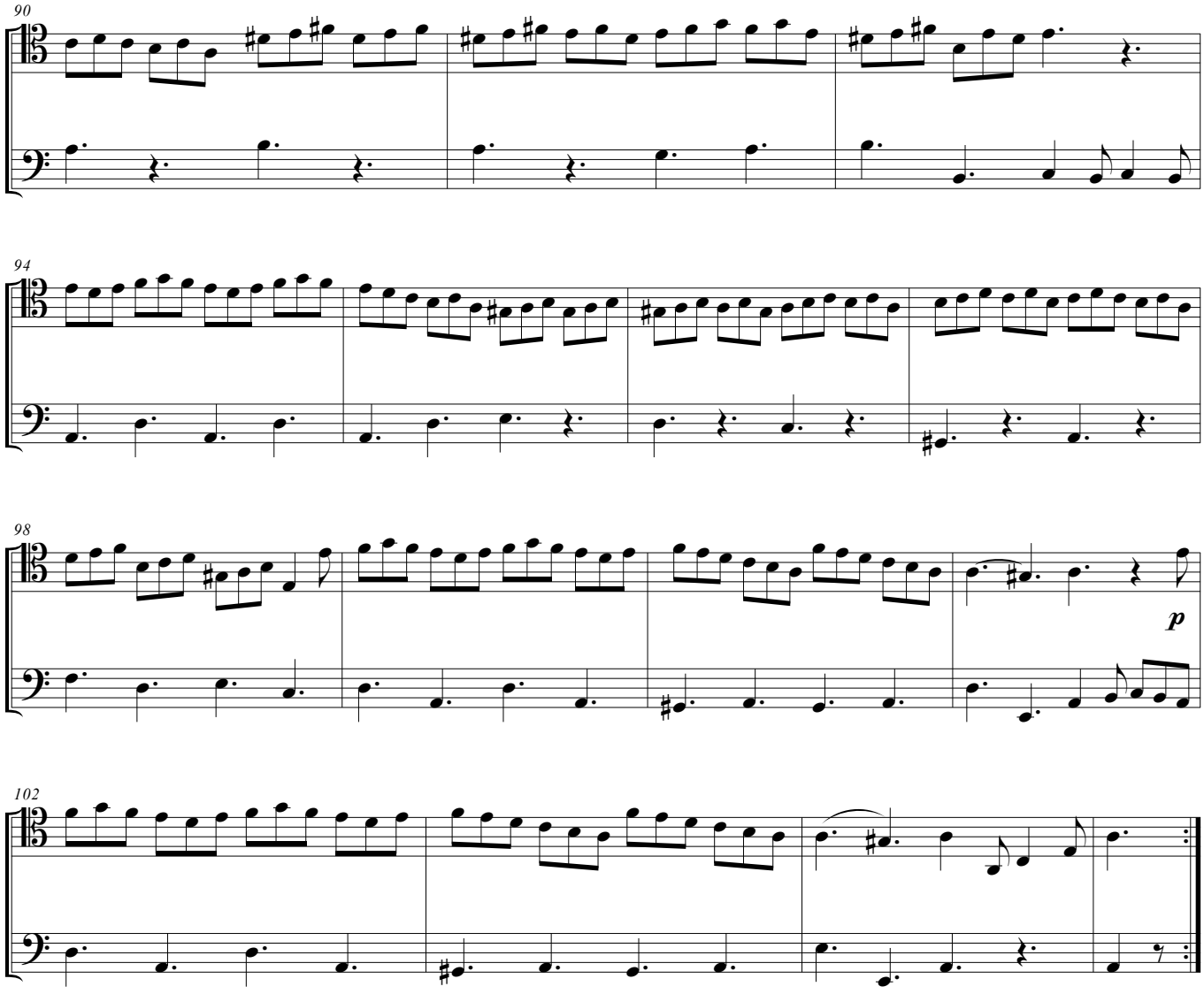

41
46
52
57

Adagio



(Giga)



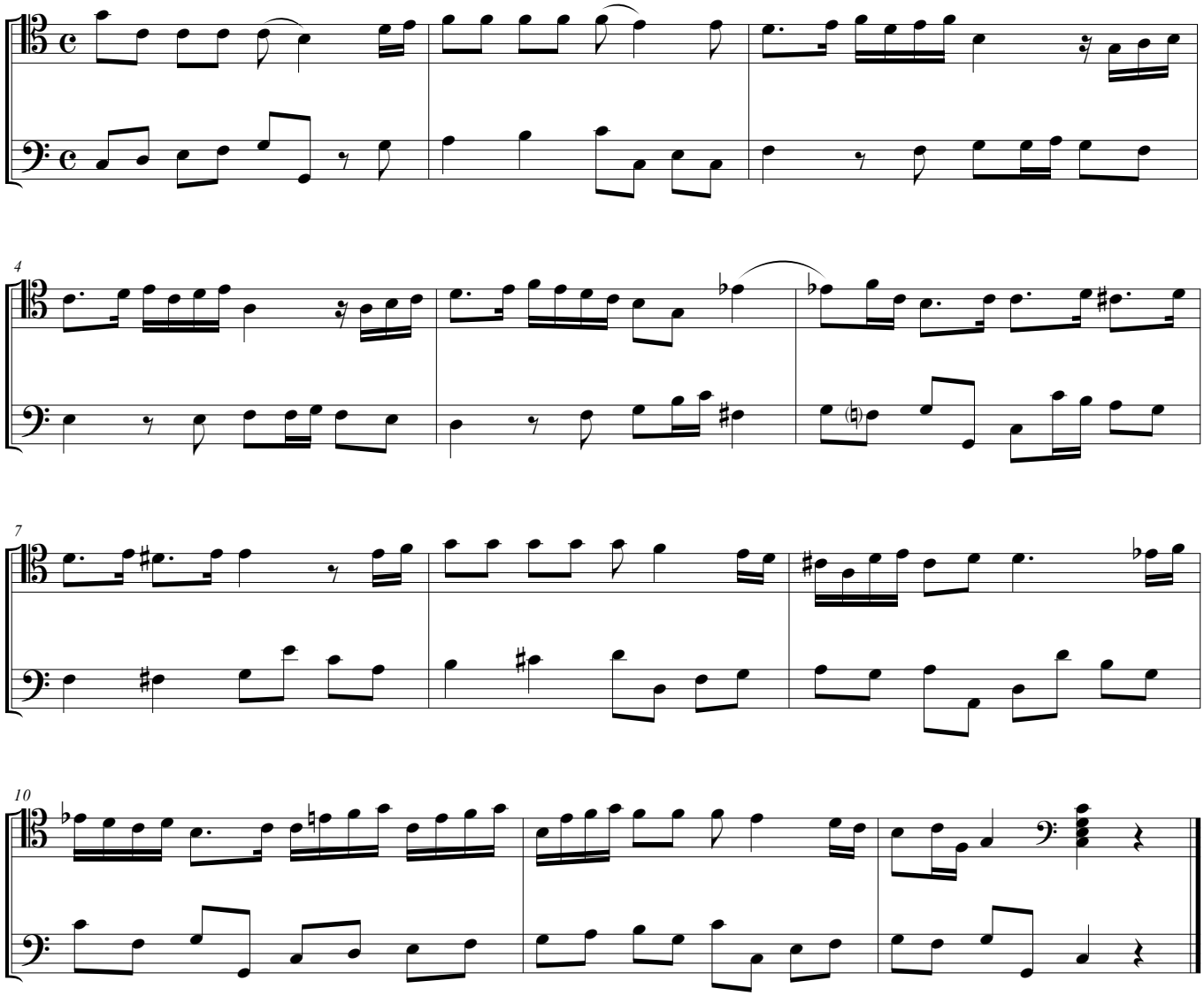

90
94
98
p
102

Sinfonie a violoncello solo

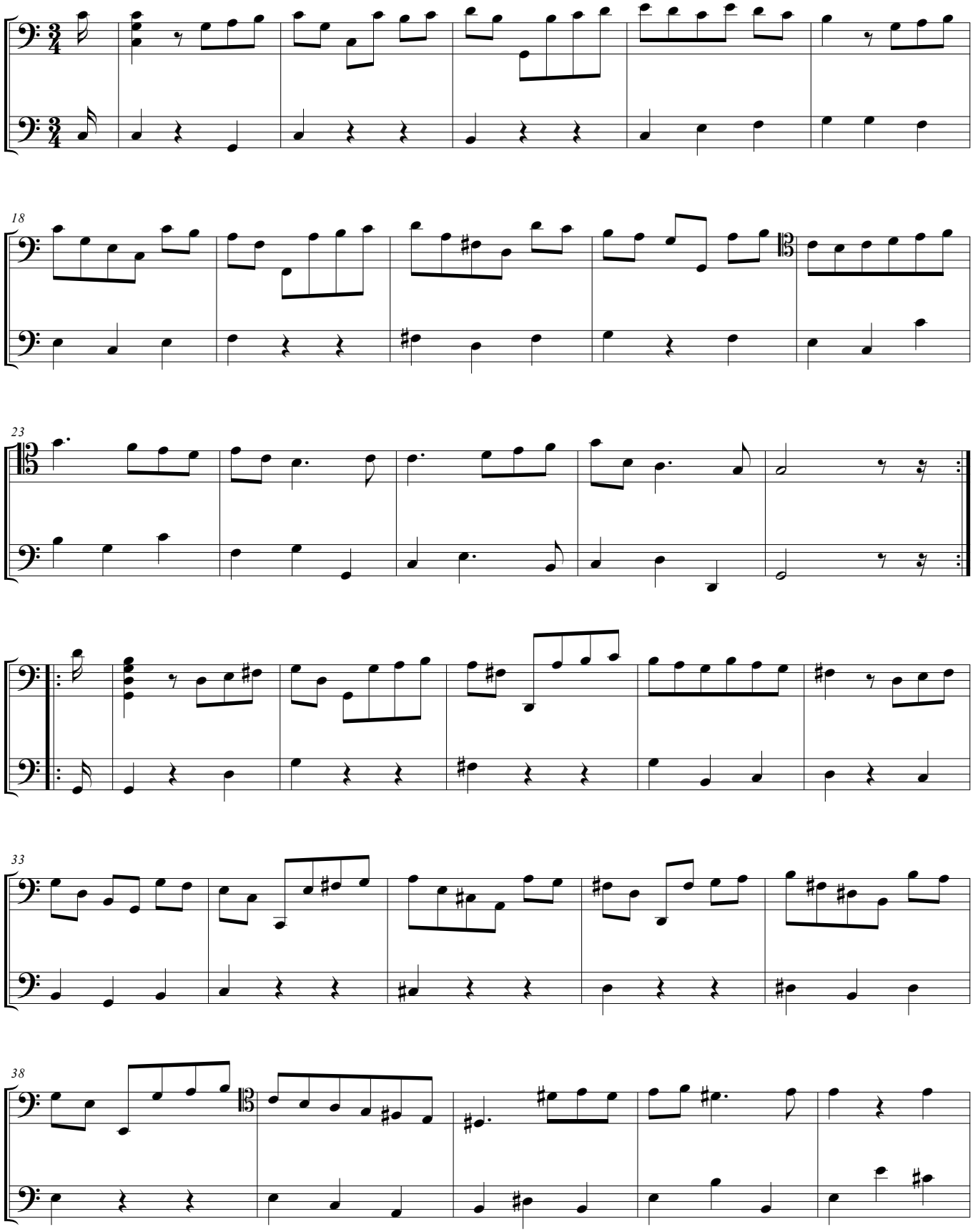
Giacomo Facco
(1676 - 1753)

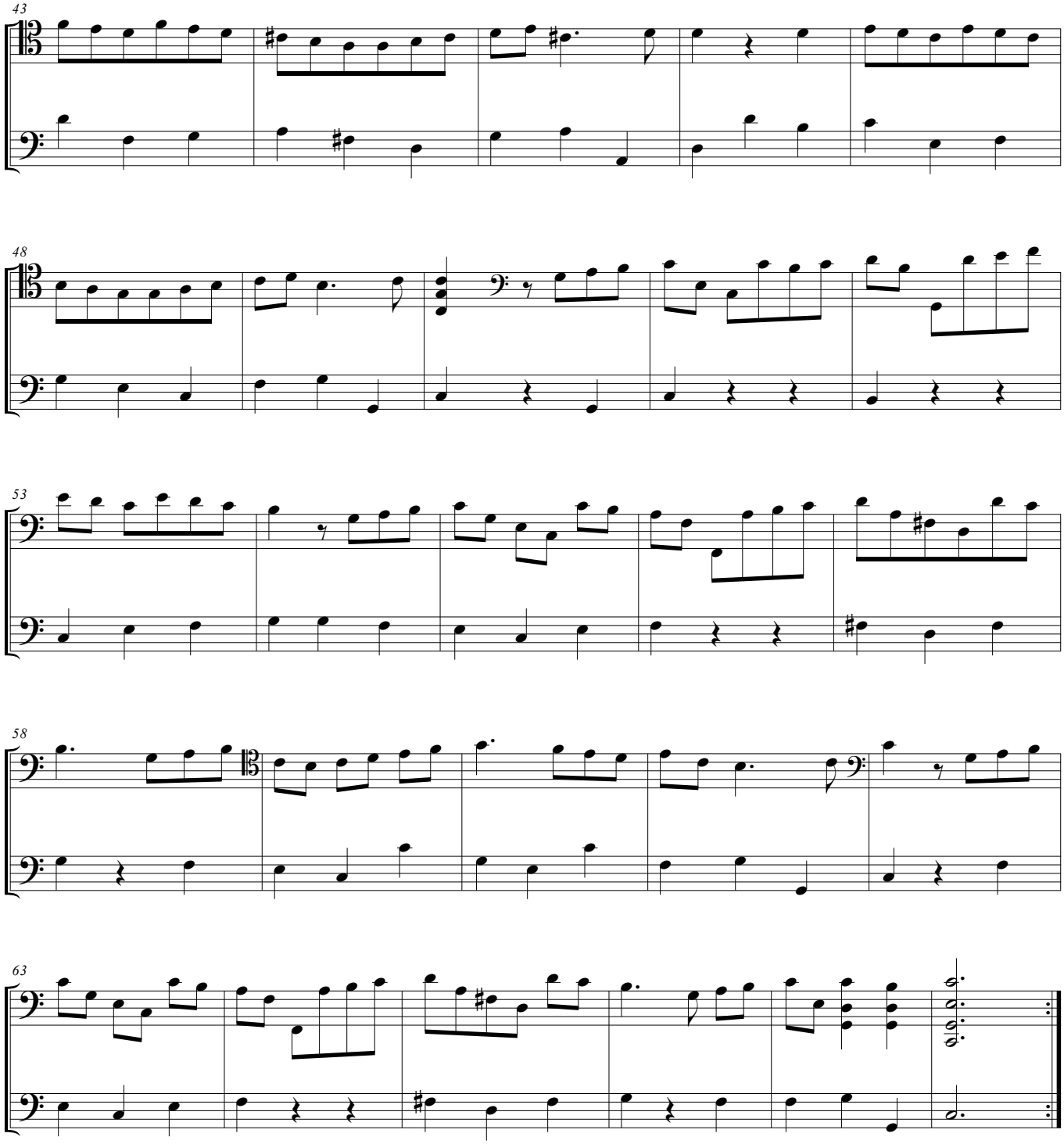
Sinfonia I a violoncello solo

Grave

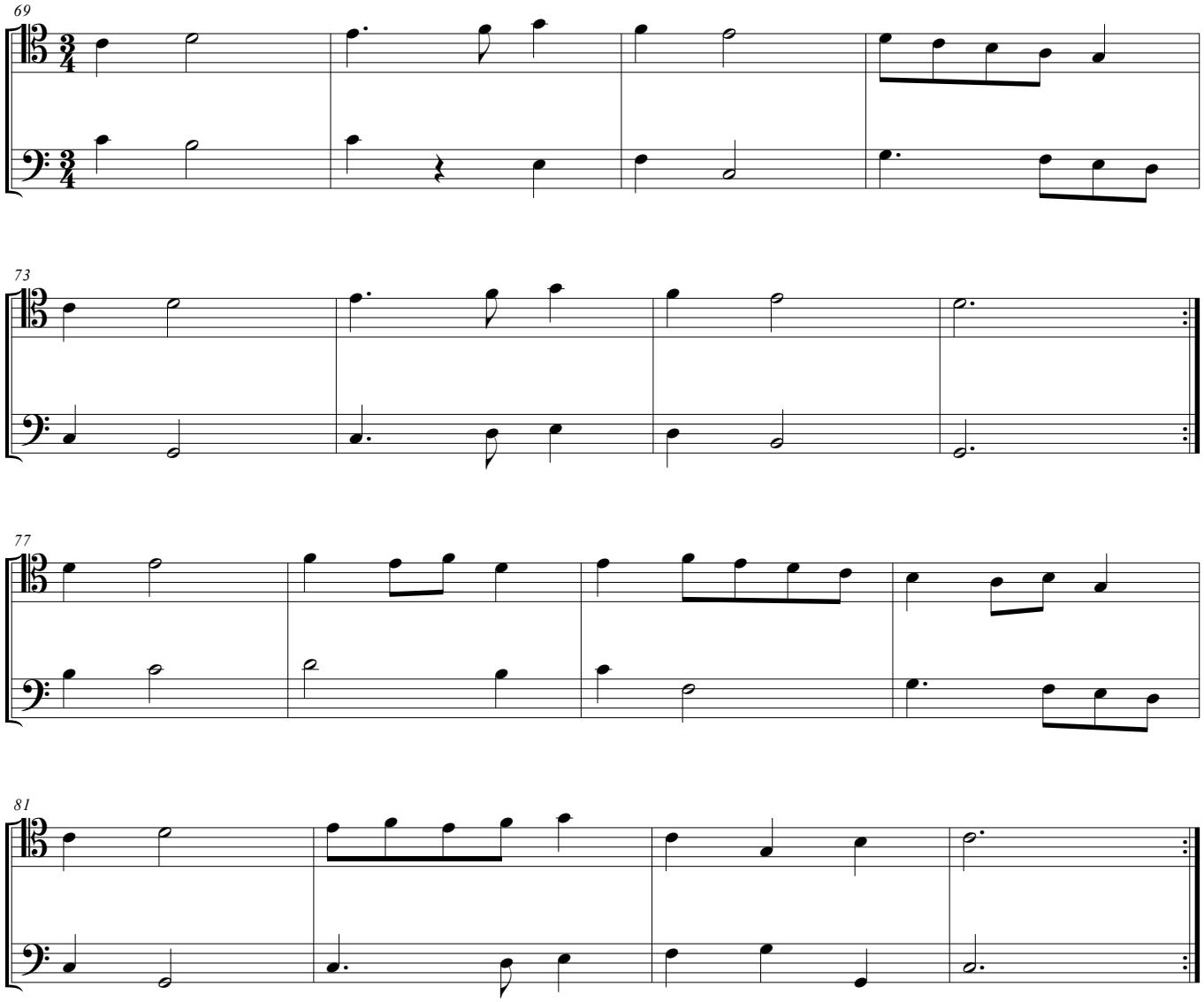


Allegro



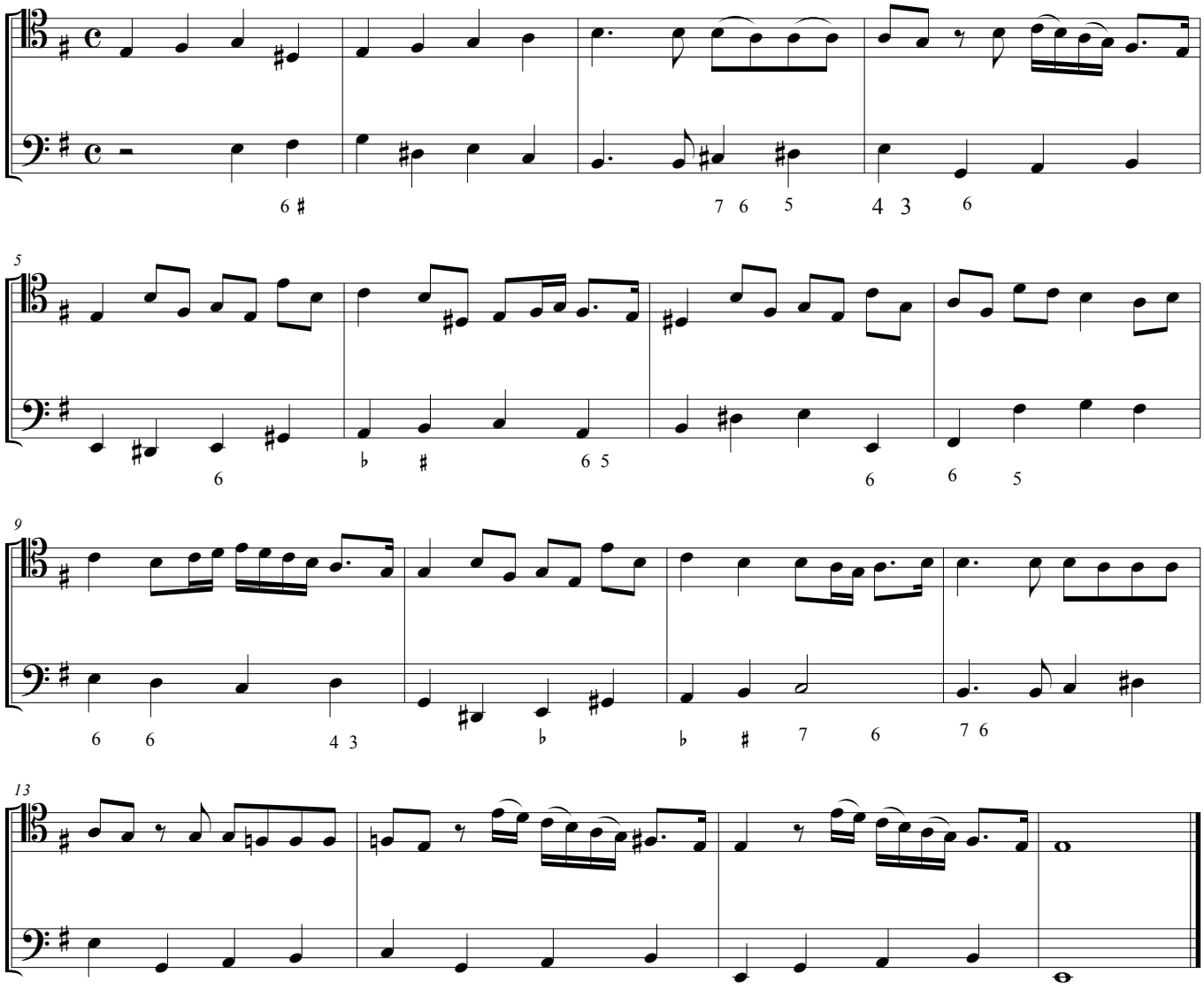

43
48
53
58
63

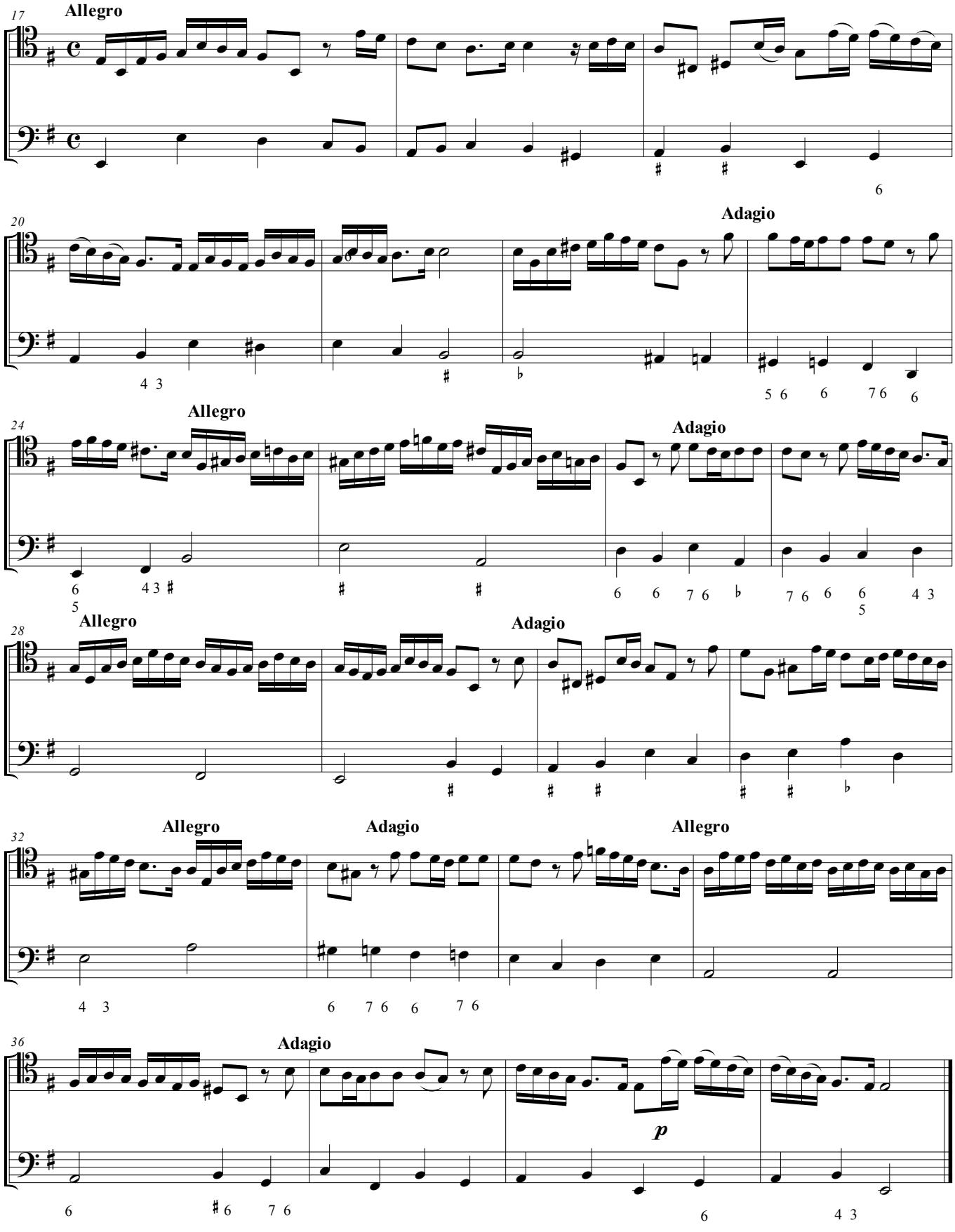
Minuet



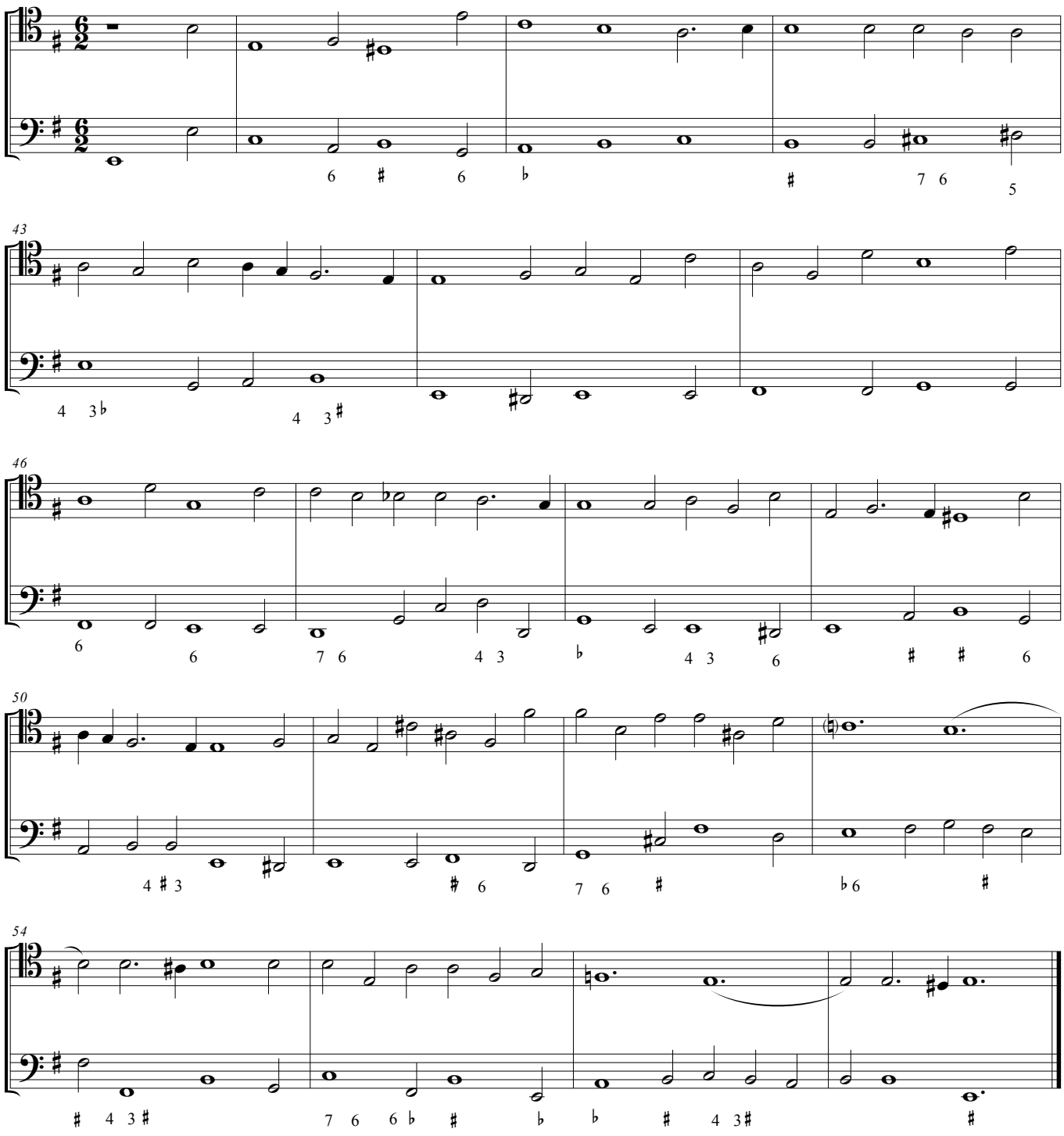
Sinfonia II a violoncello solo

Grave

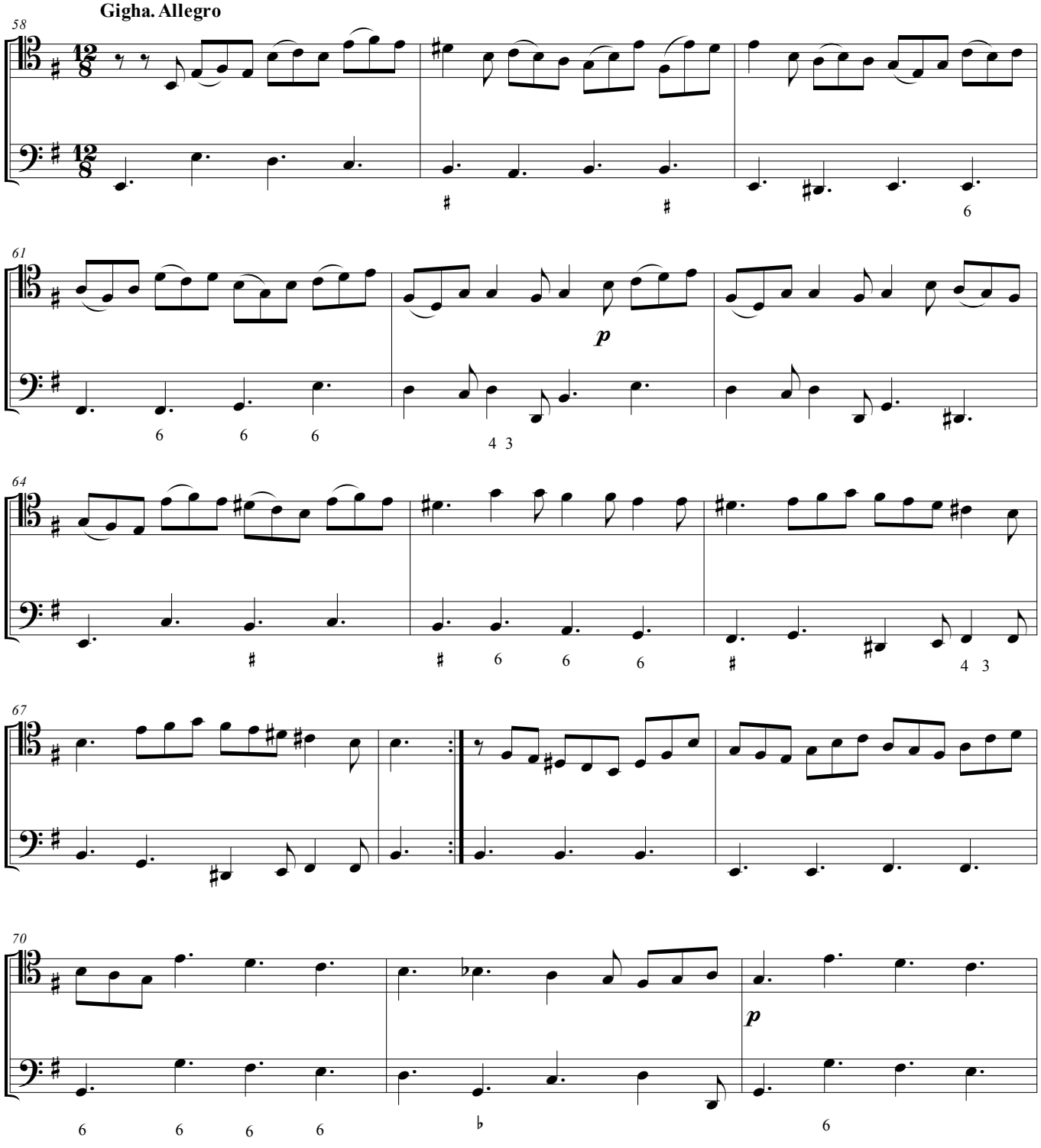


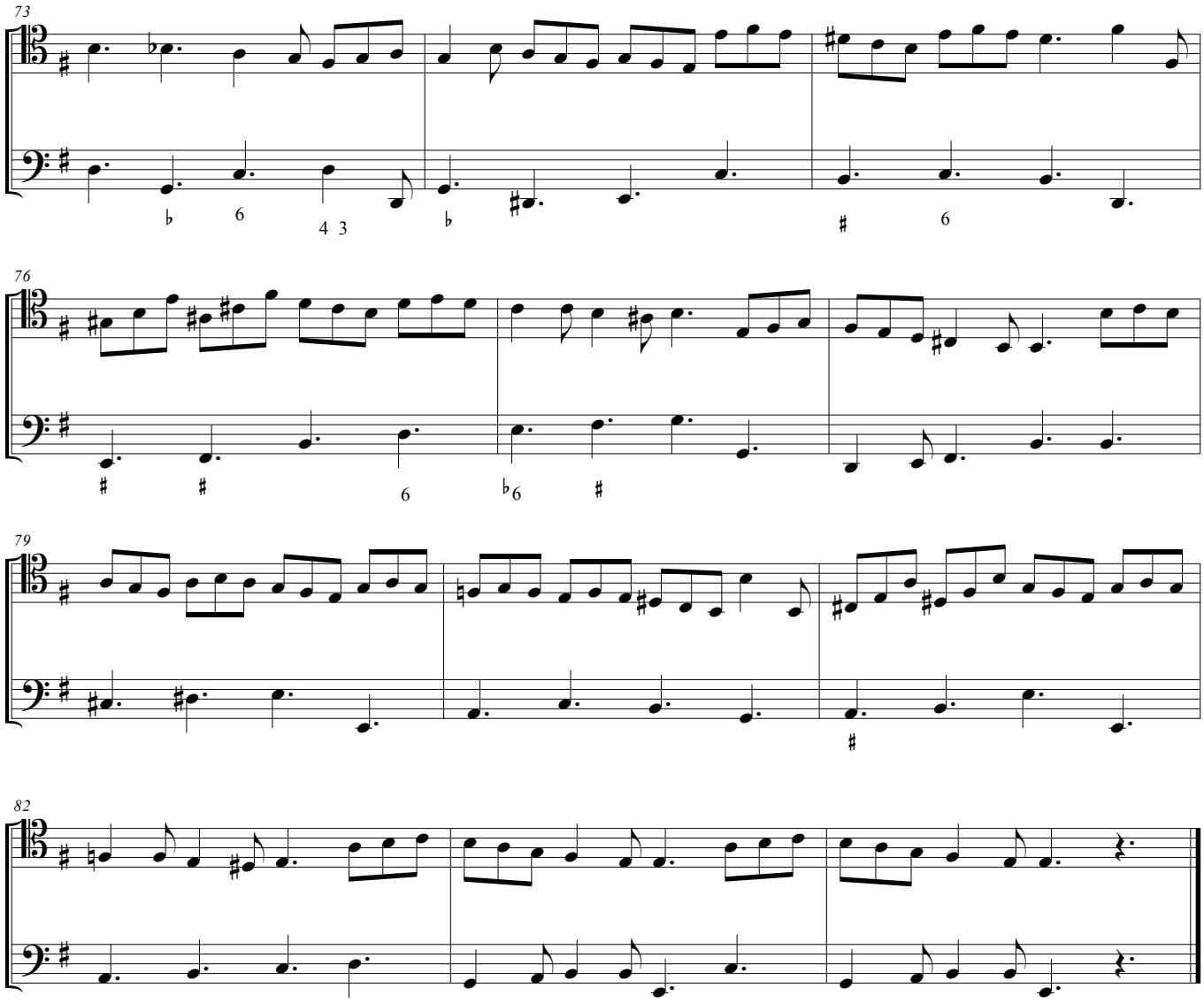

17
Allegro
20
Adagio
24
Allegro
Adagio
28
Allegro
Adagio
32
Allegro
Adagio
Allegro
36
Adagio
p

Adagio

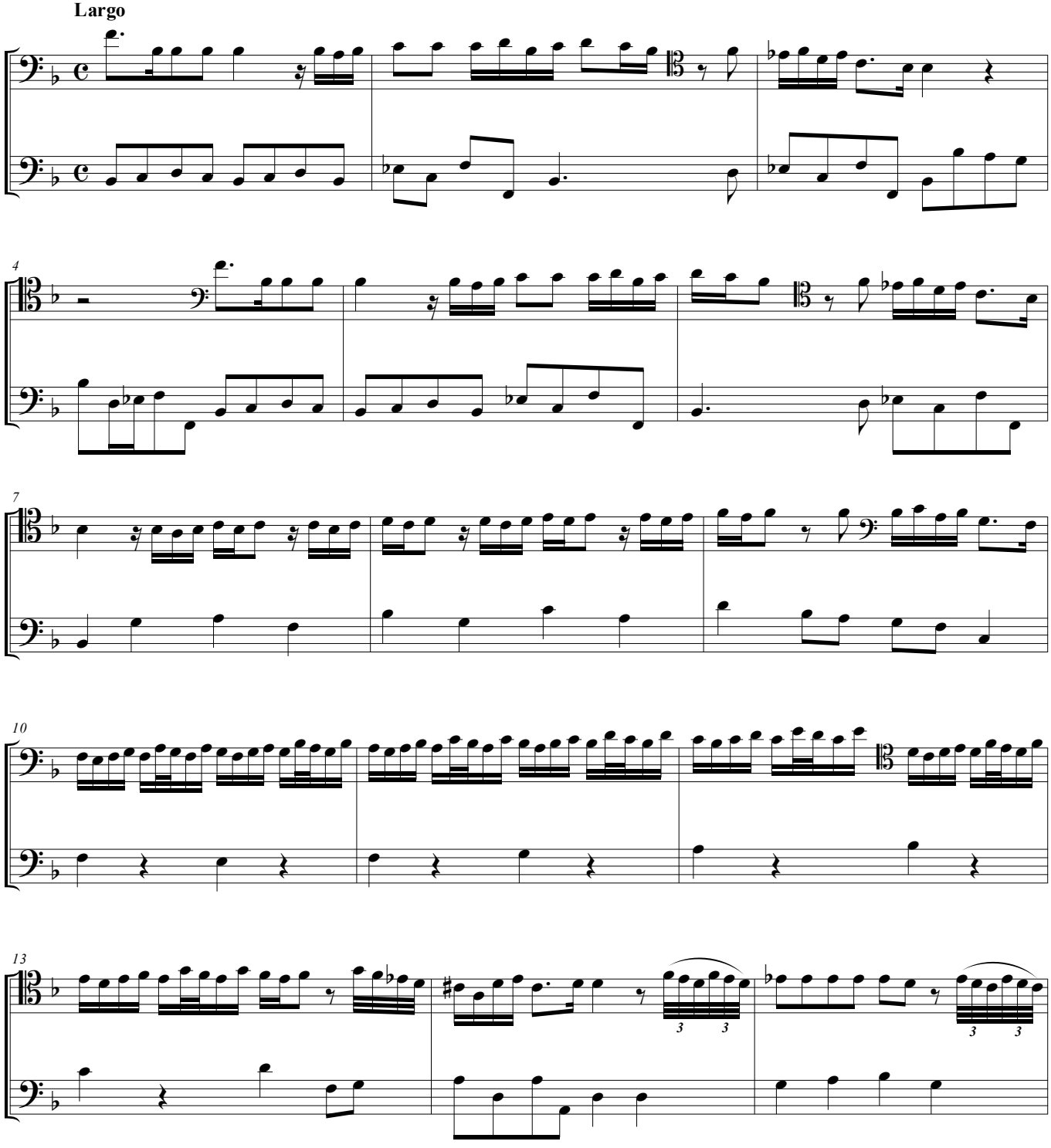


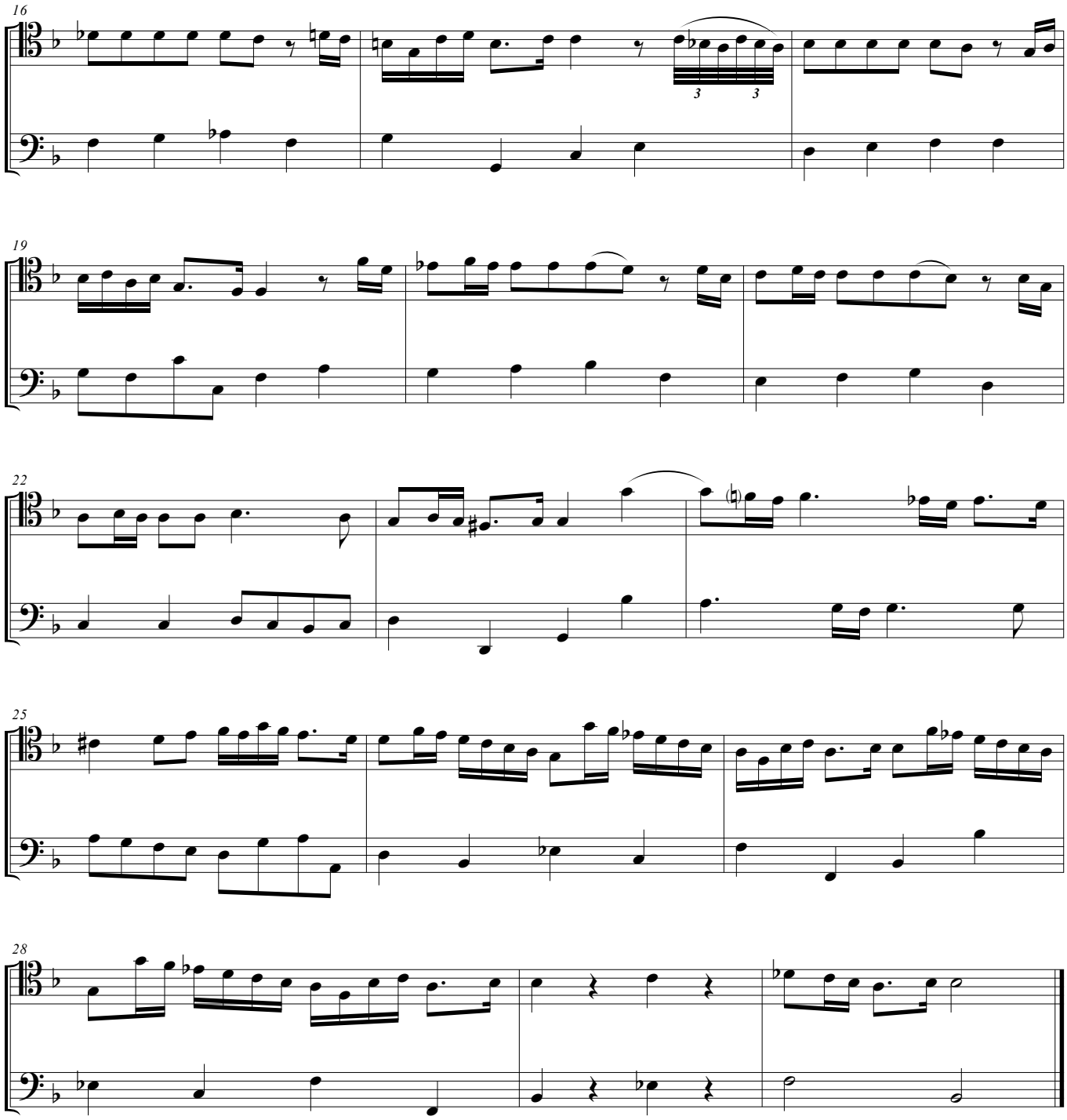
Gigha. Allegro



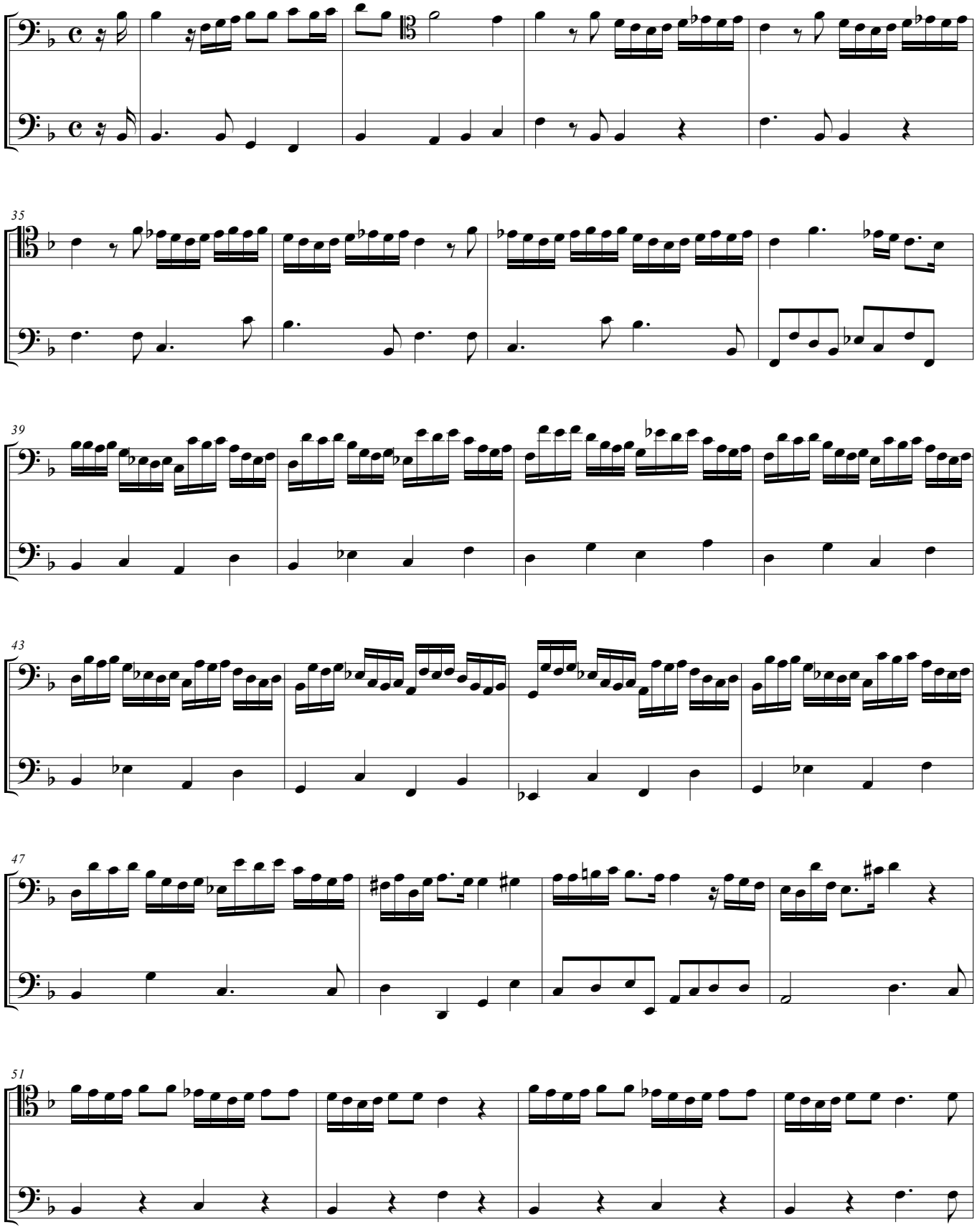

73
76
79
82

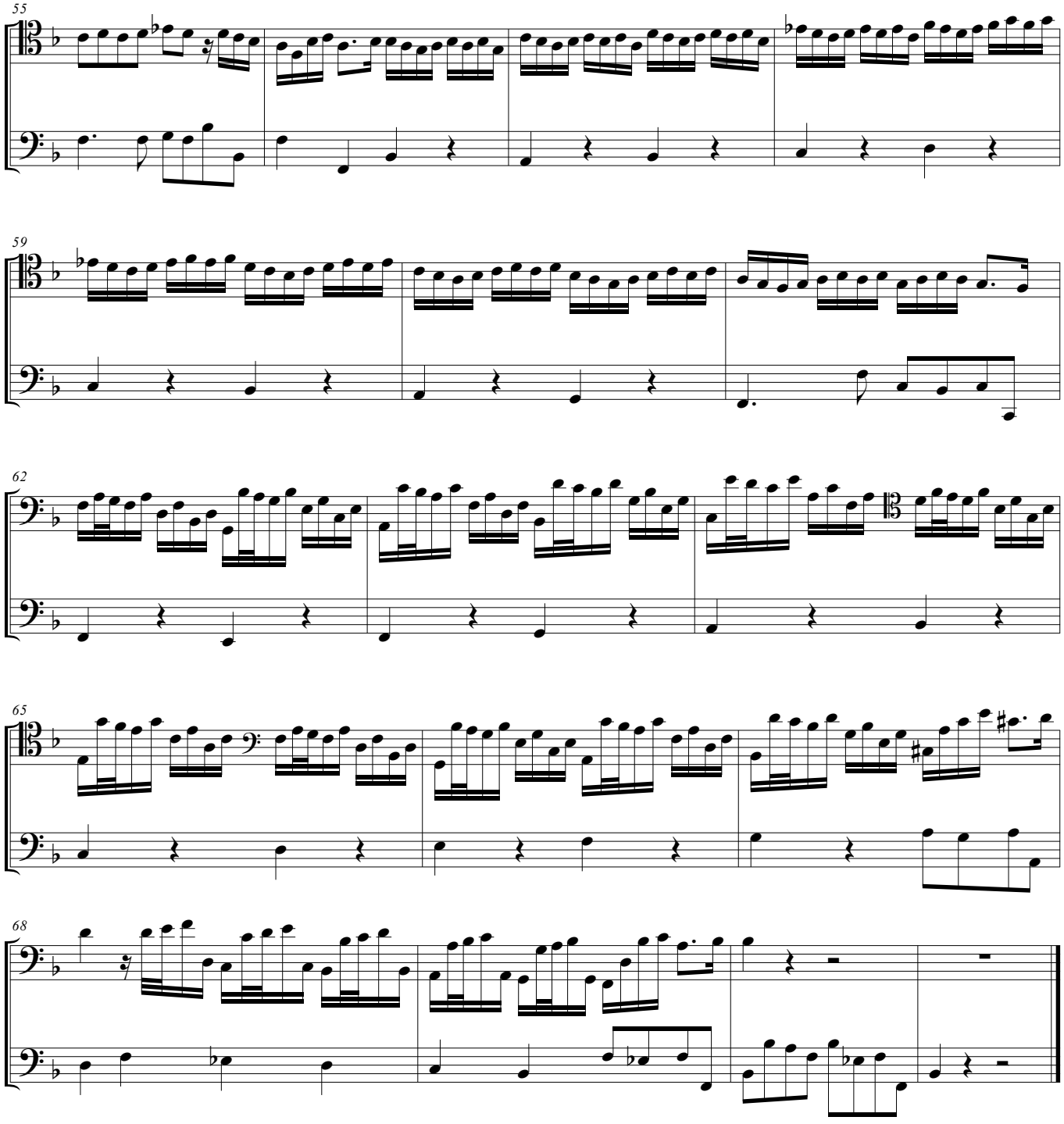
Sinfonia III a violoncello solo



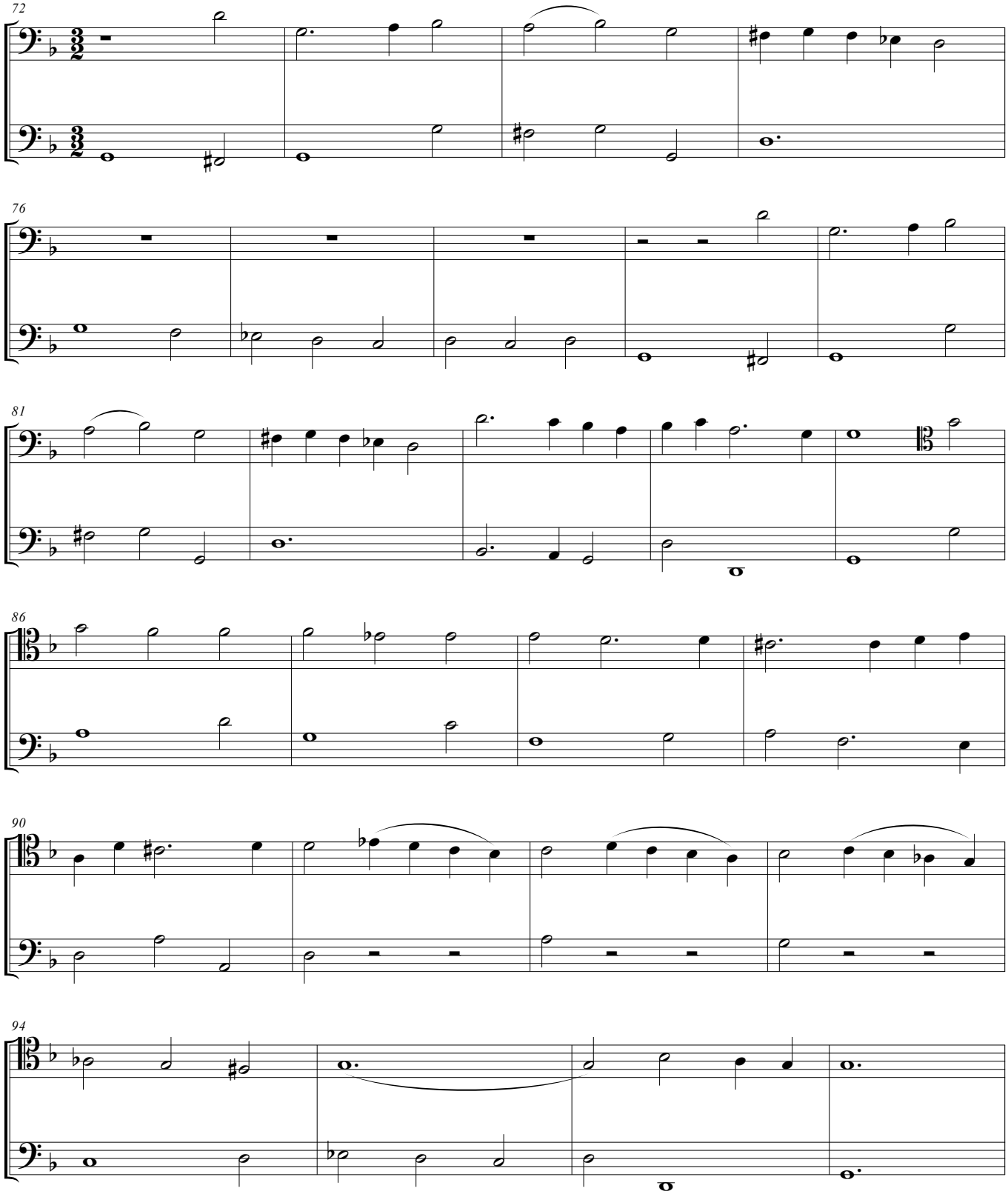

16
19
22
25
28

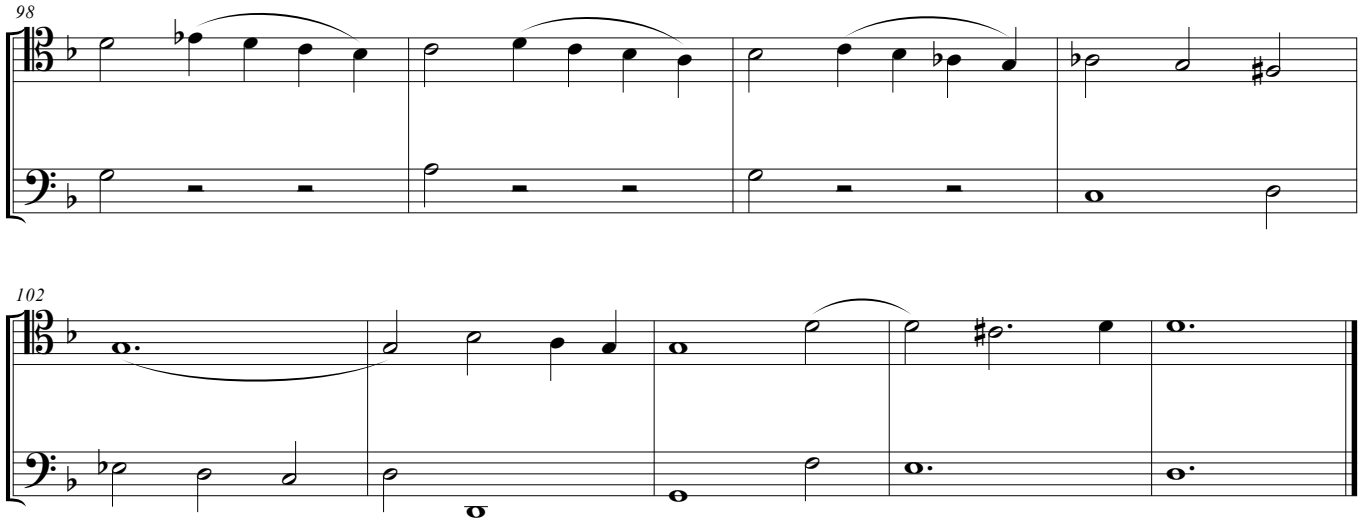
Vivace



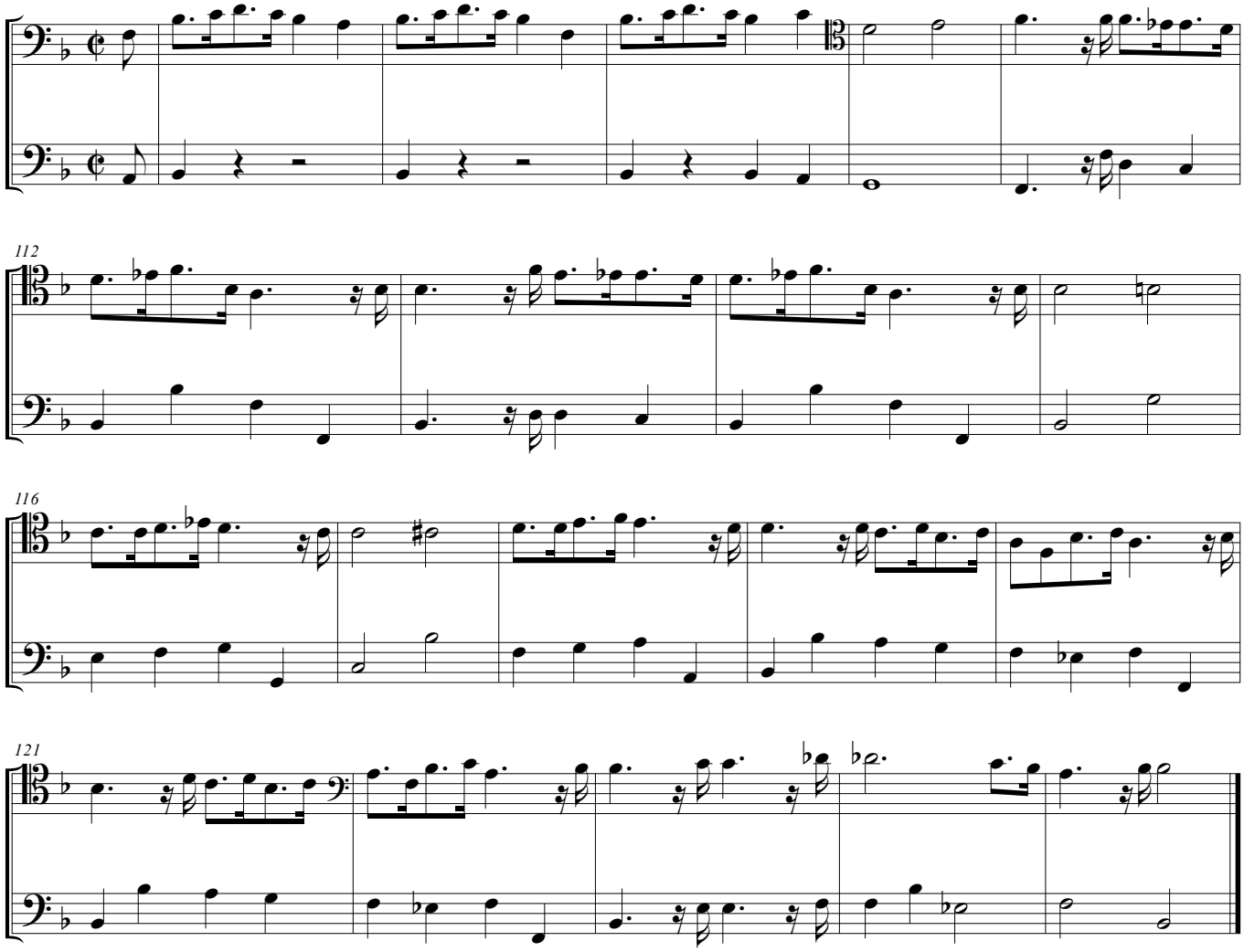

55
59
62
65
68

Adagio



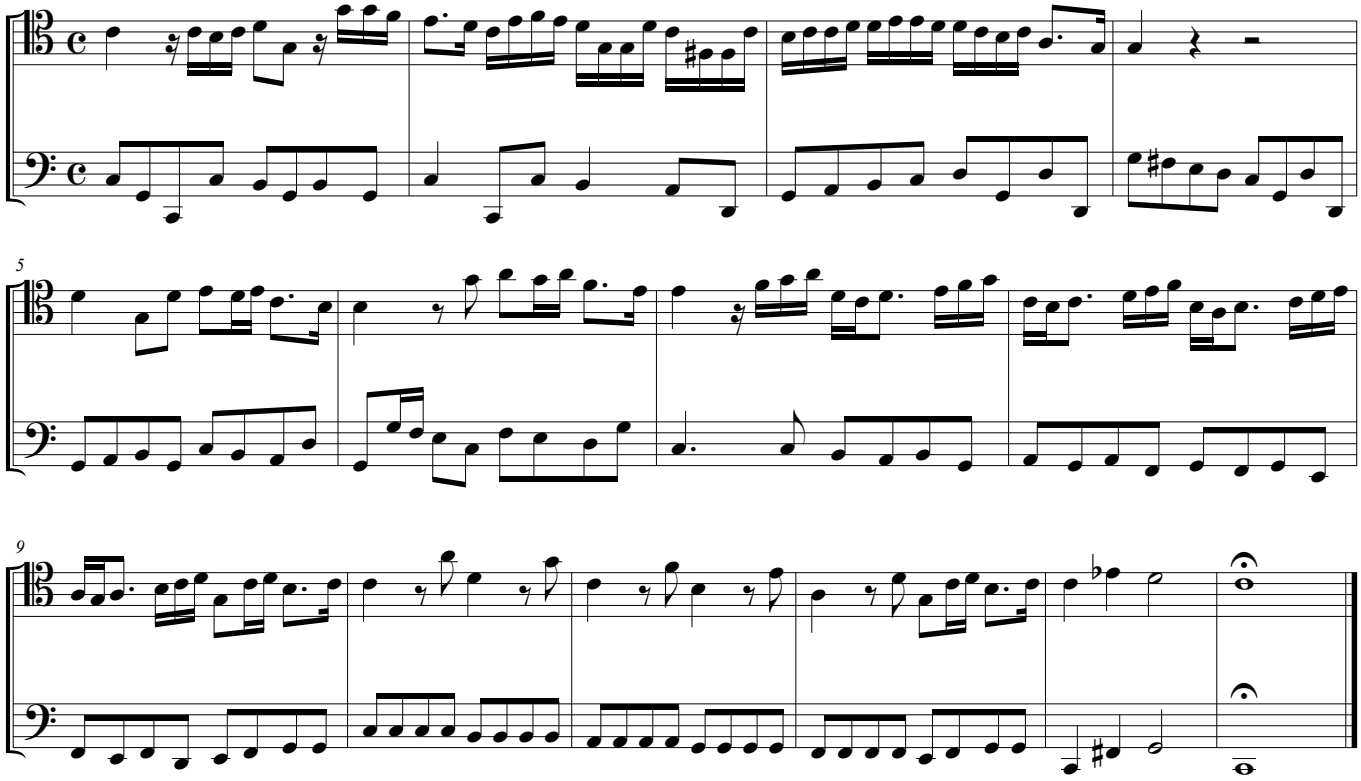


Allegro

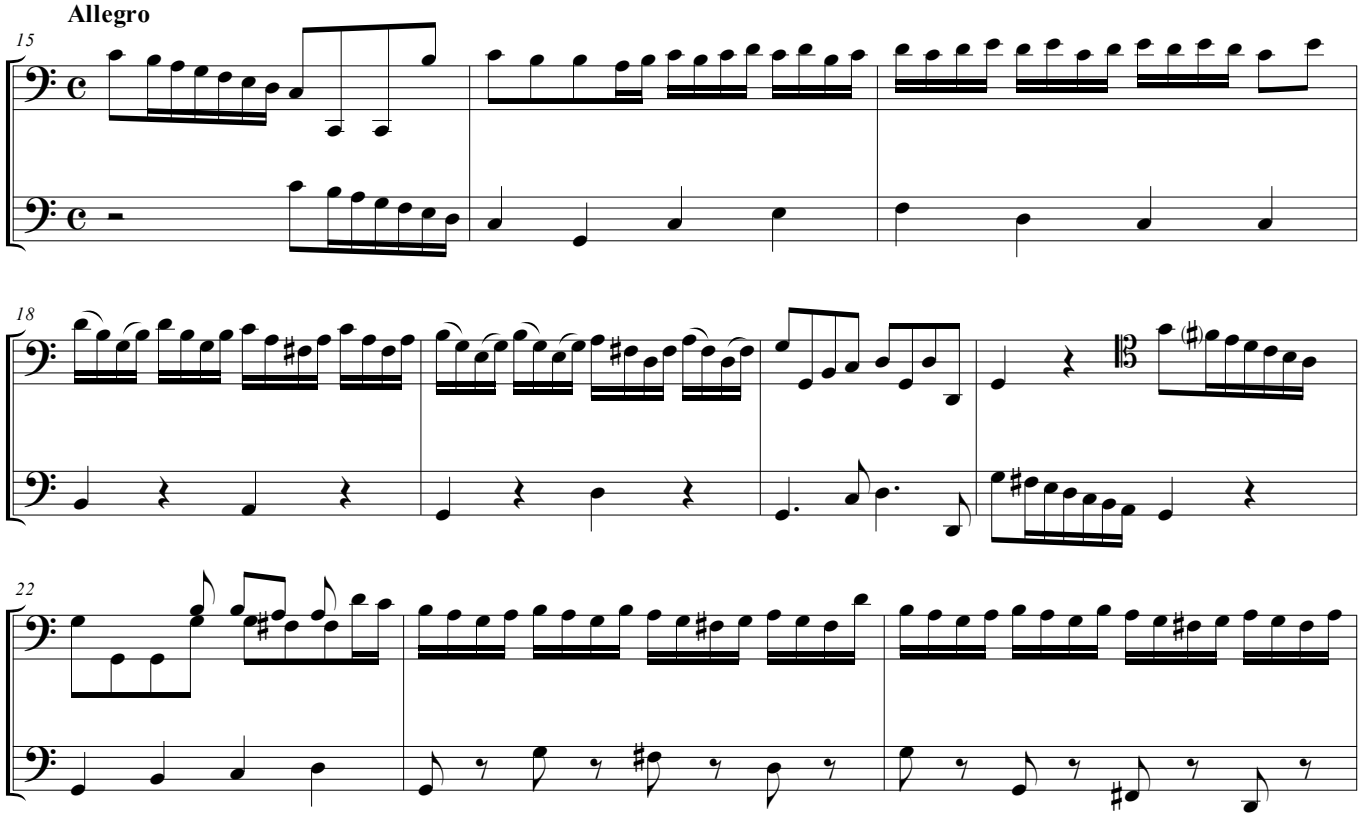


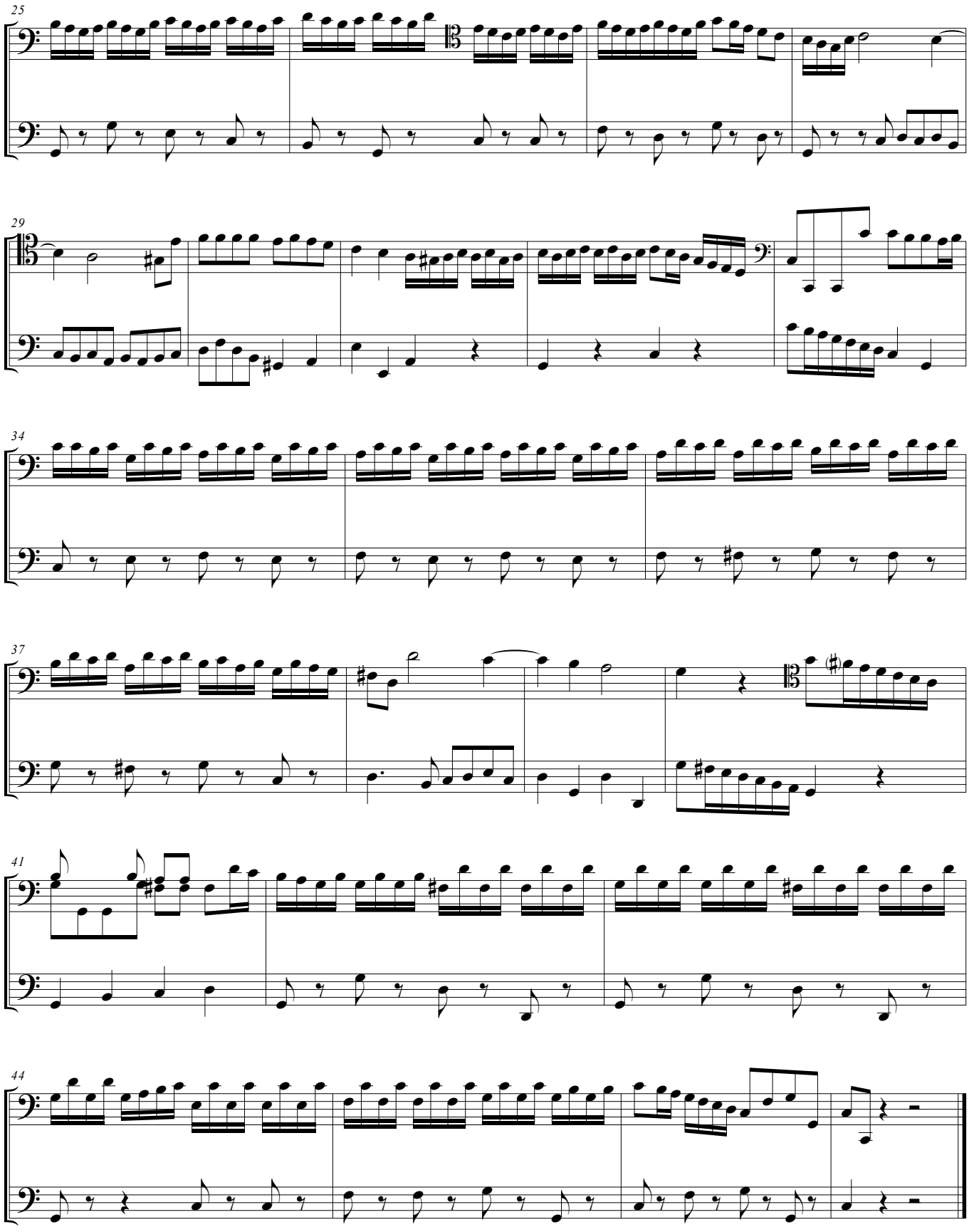
Sinfonia IV a violoncello solo

[Sin indicación]

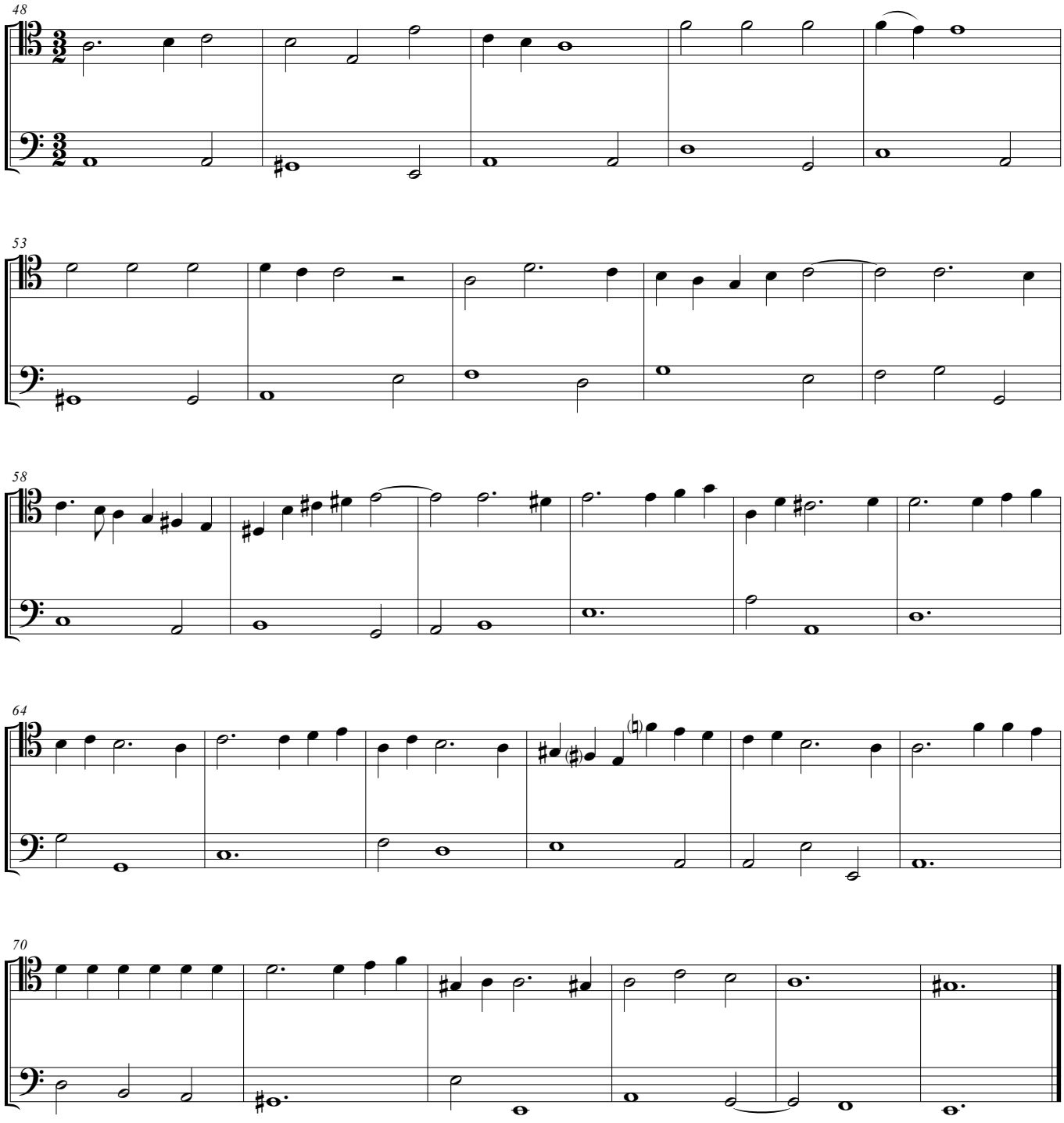


Allegro

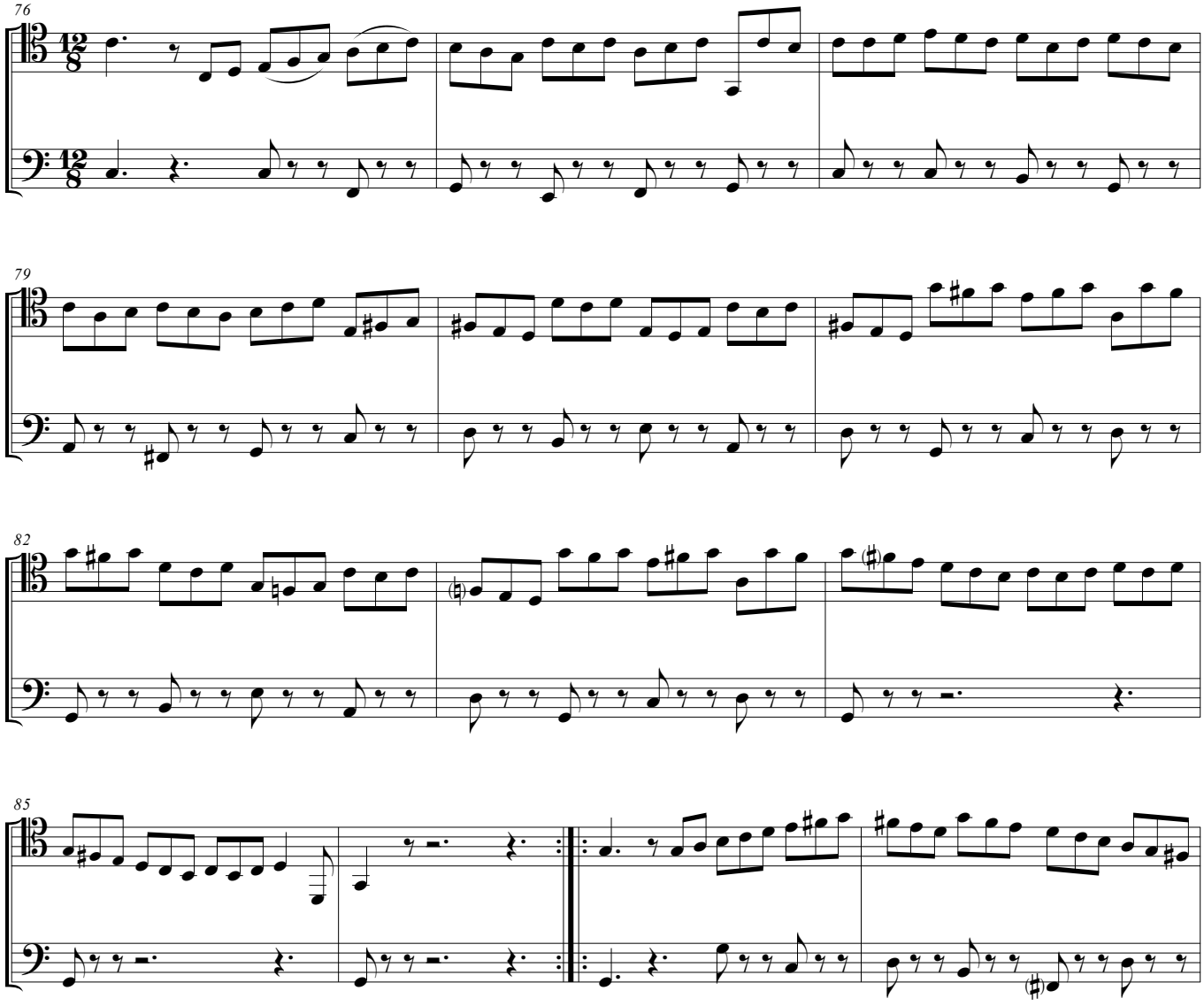


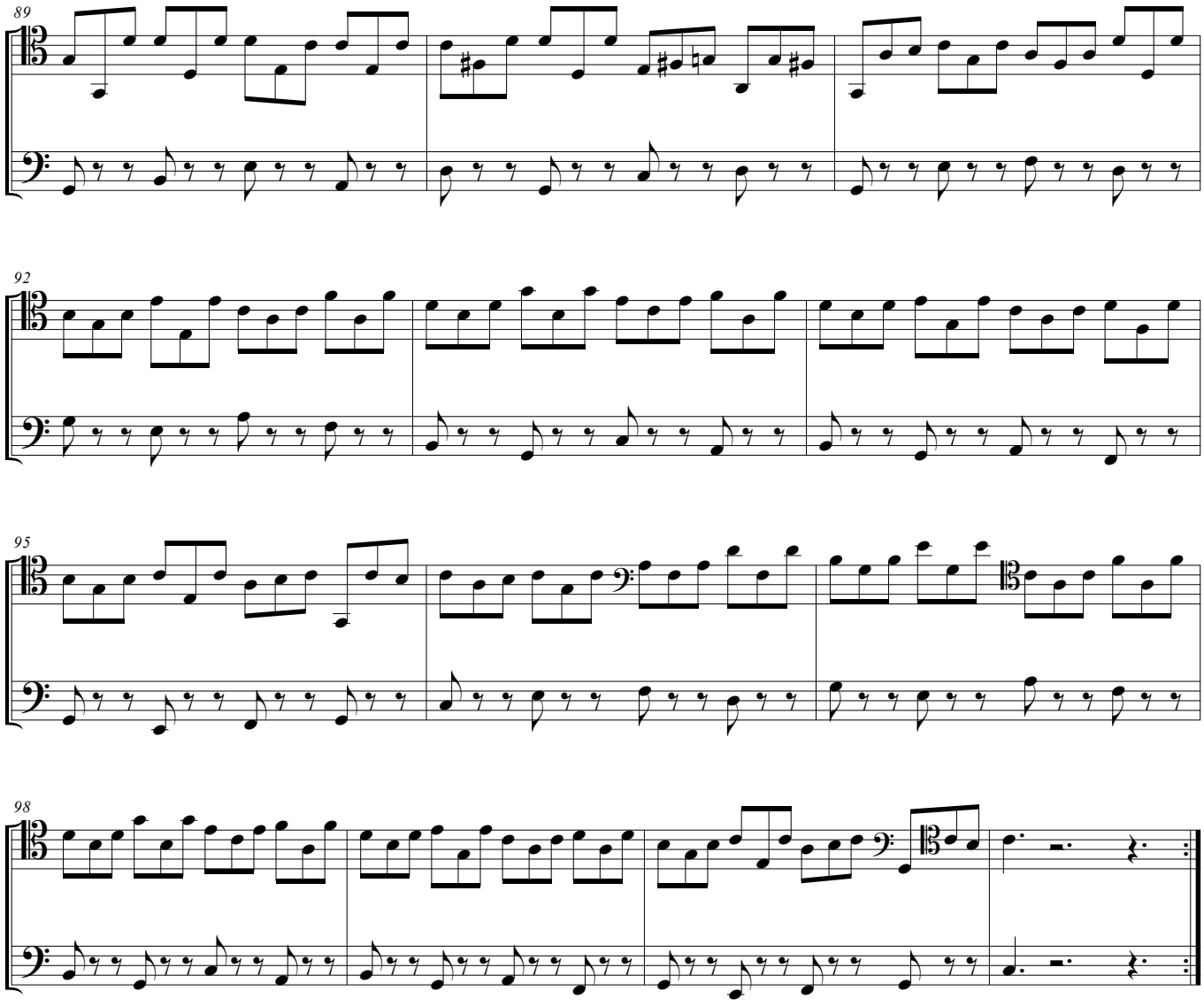

25
29
34
37
41
44

[Sin indicación]

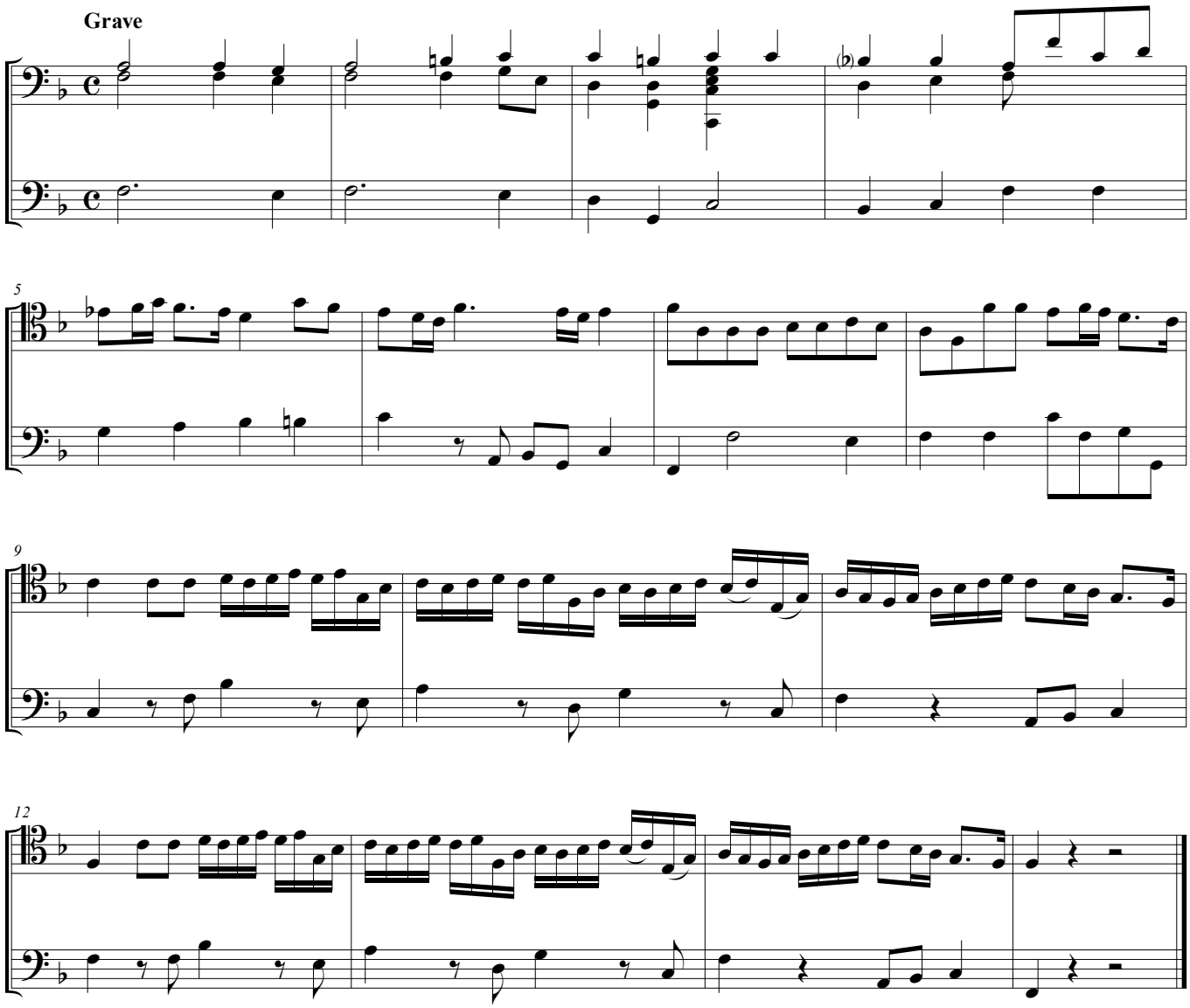


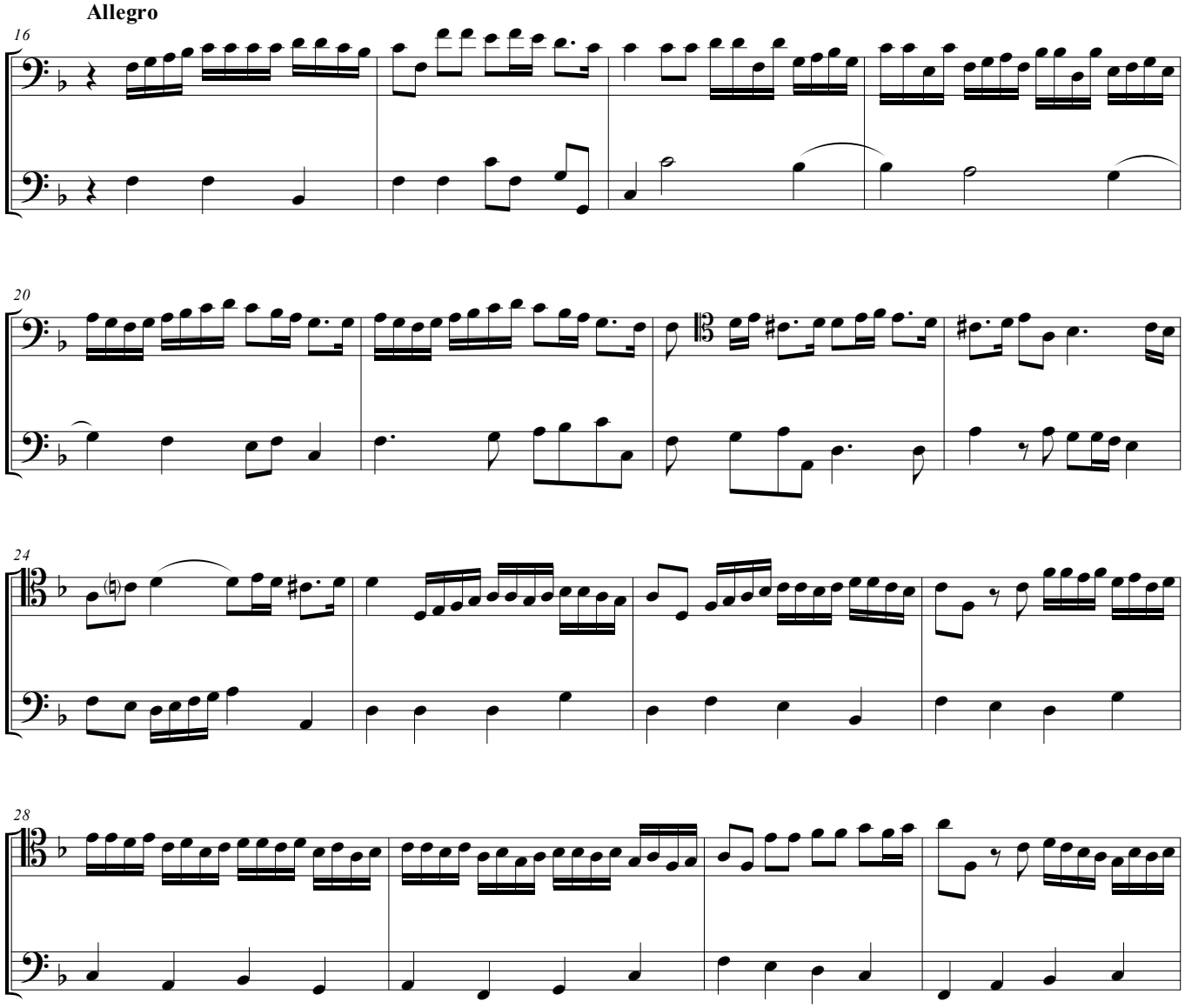
[Sin indicación]

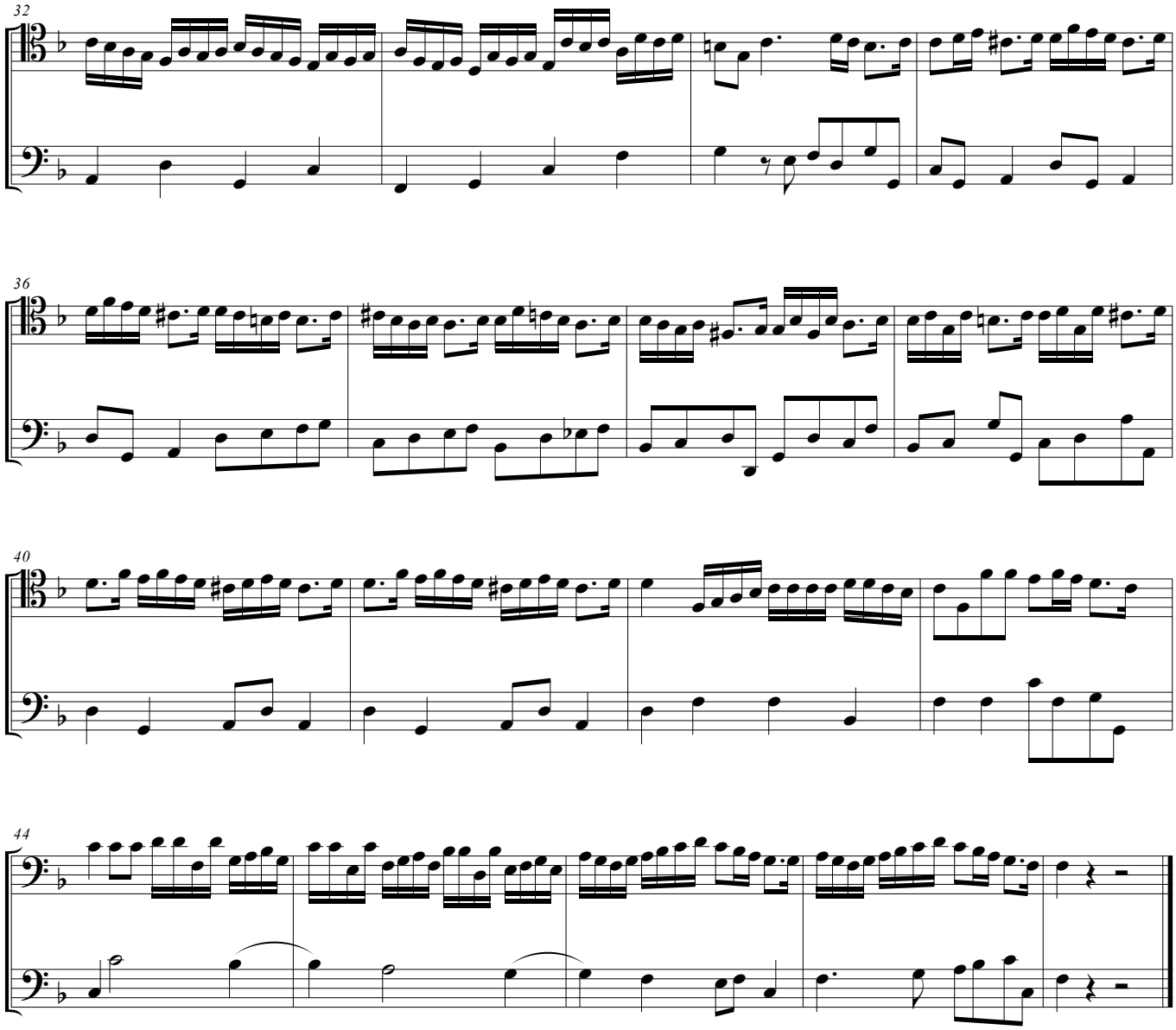



89
92
95
98

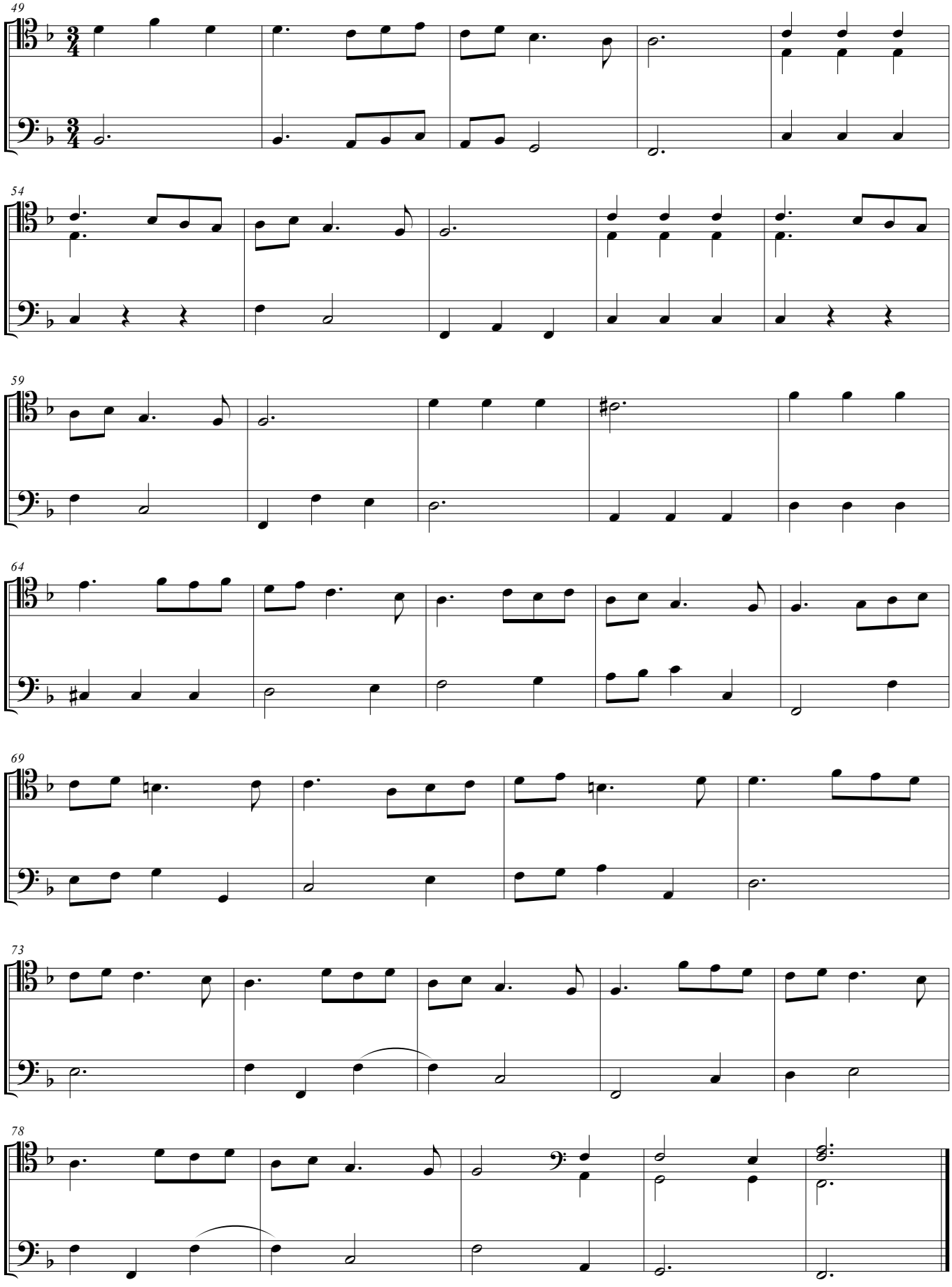
Sinfonia V a violoncello solo



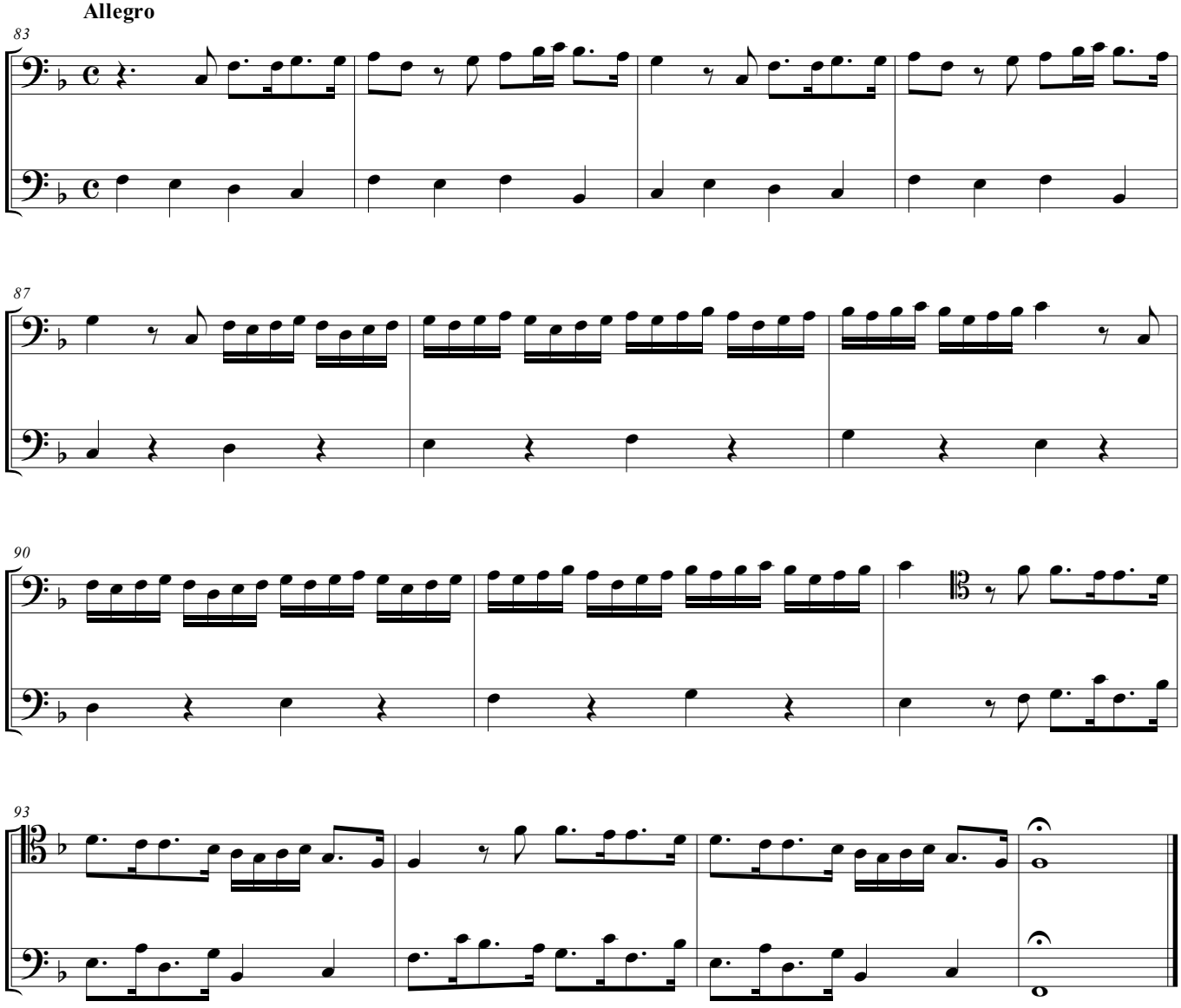

Allegro
16
20
24
28


32
36
40
44

Adagio

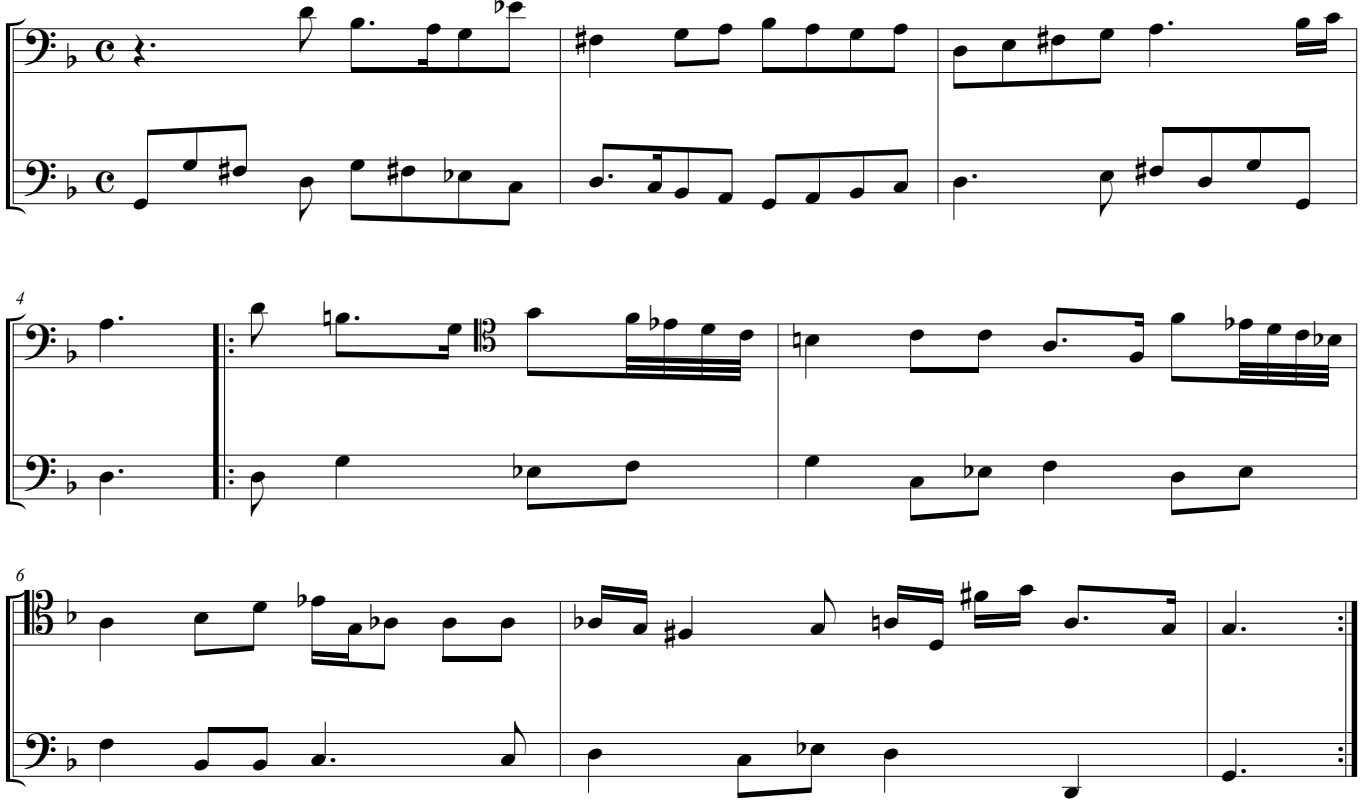


Allegro

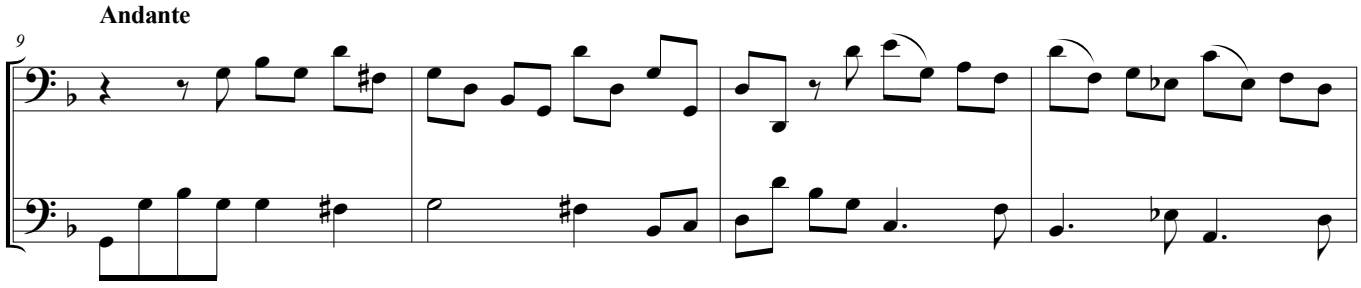


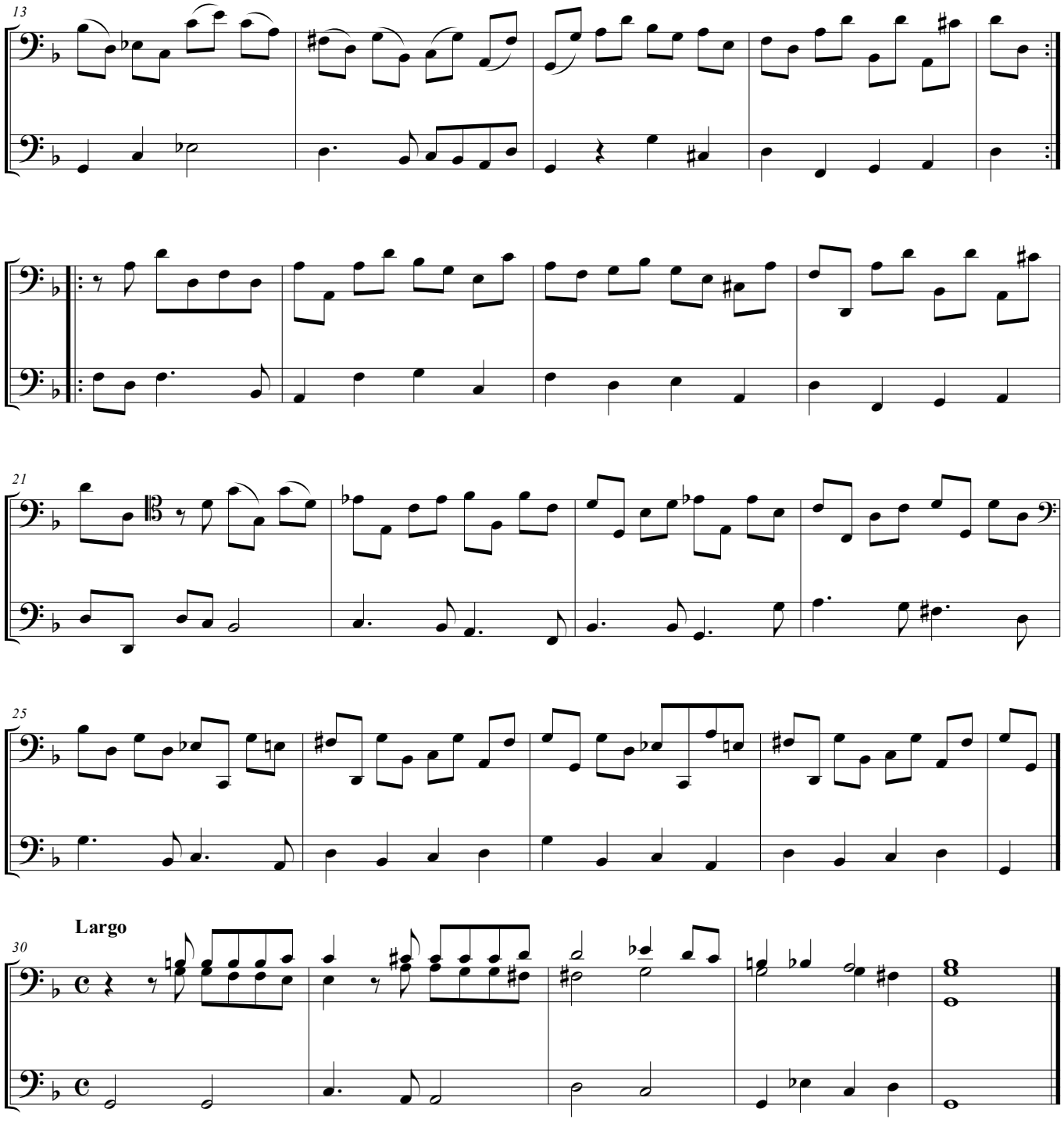
Sinfonia VI a violoncello solo

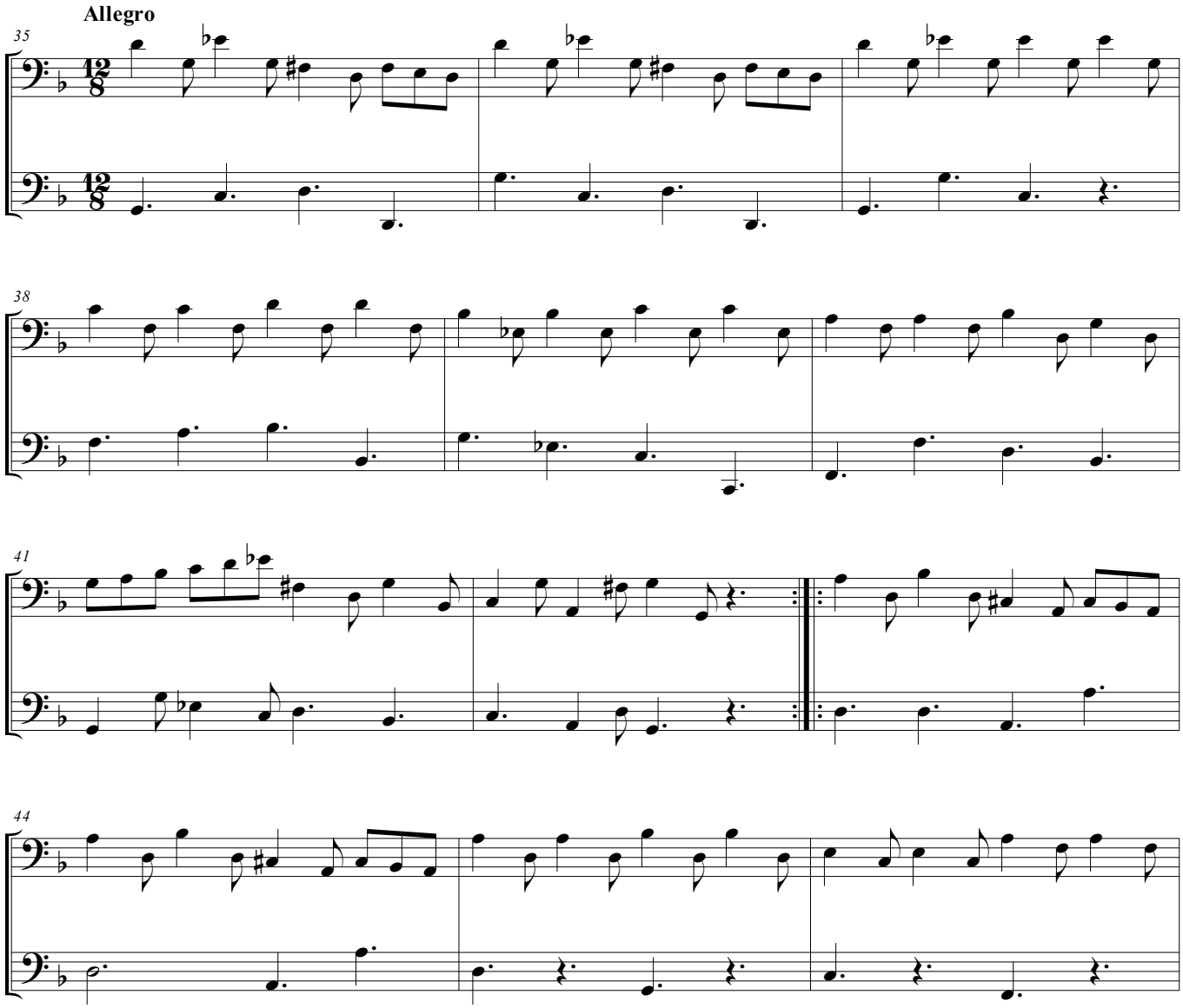
Largo

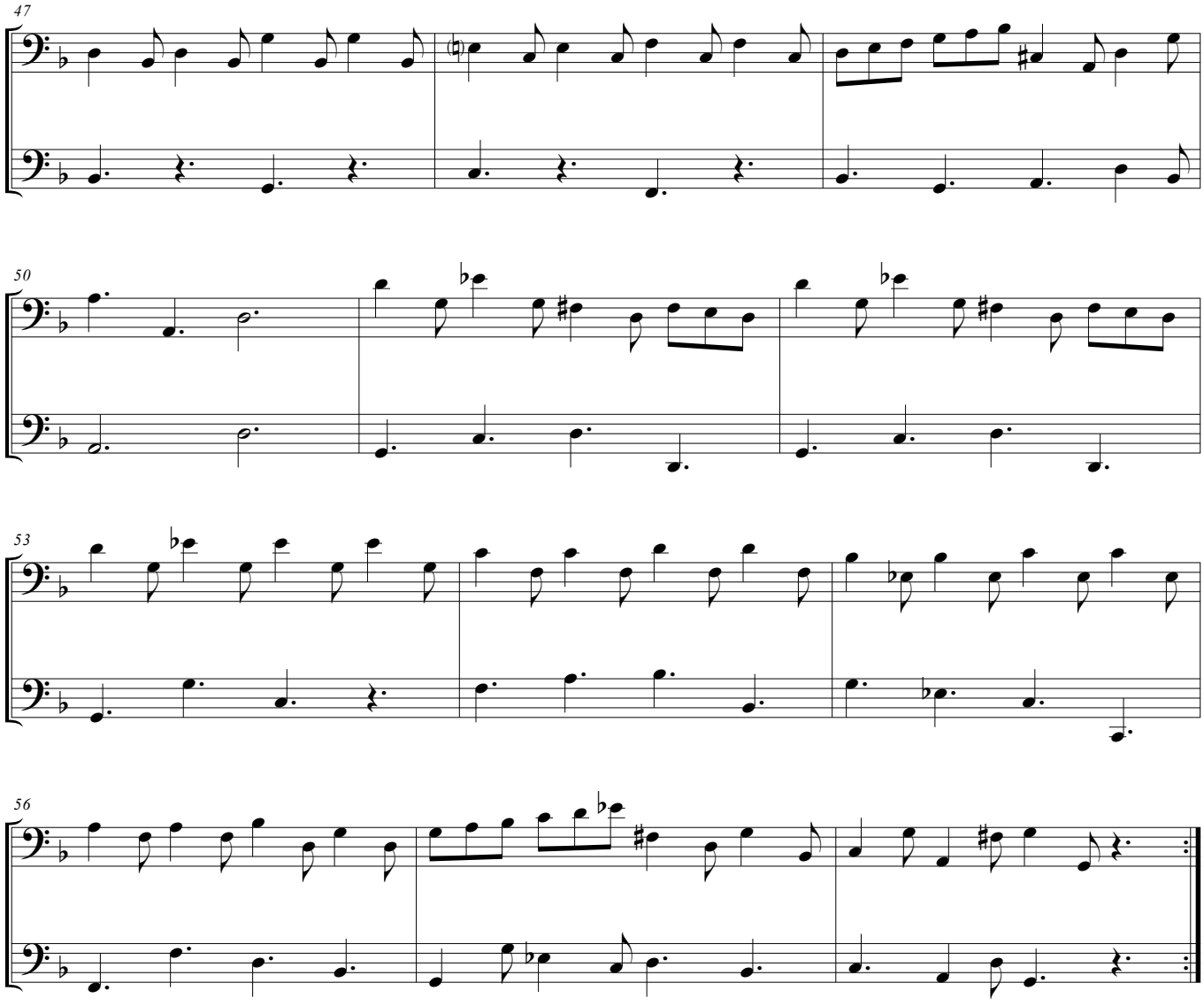


Andante



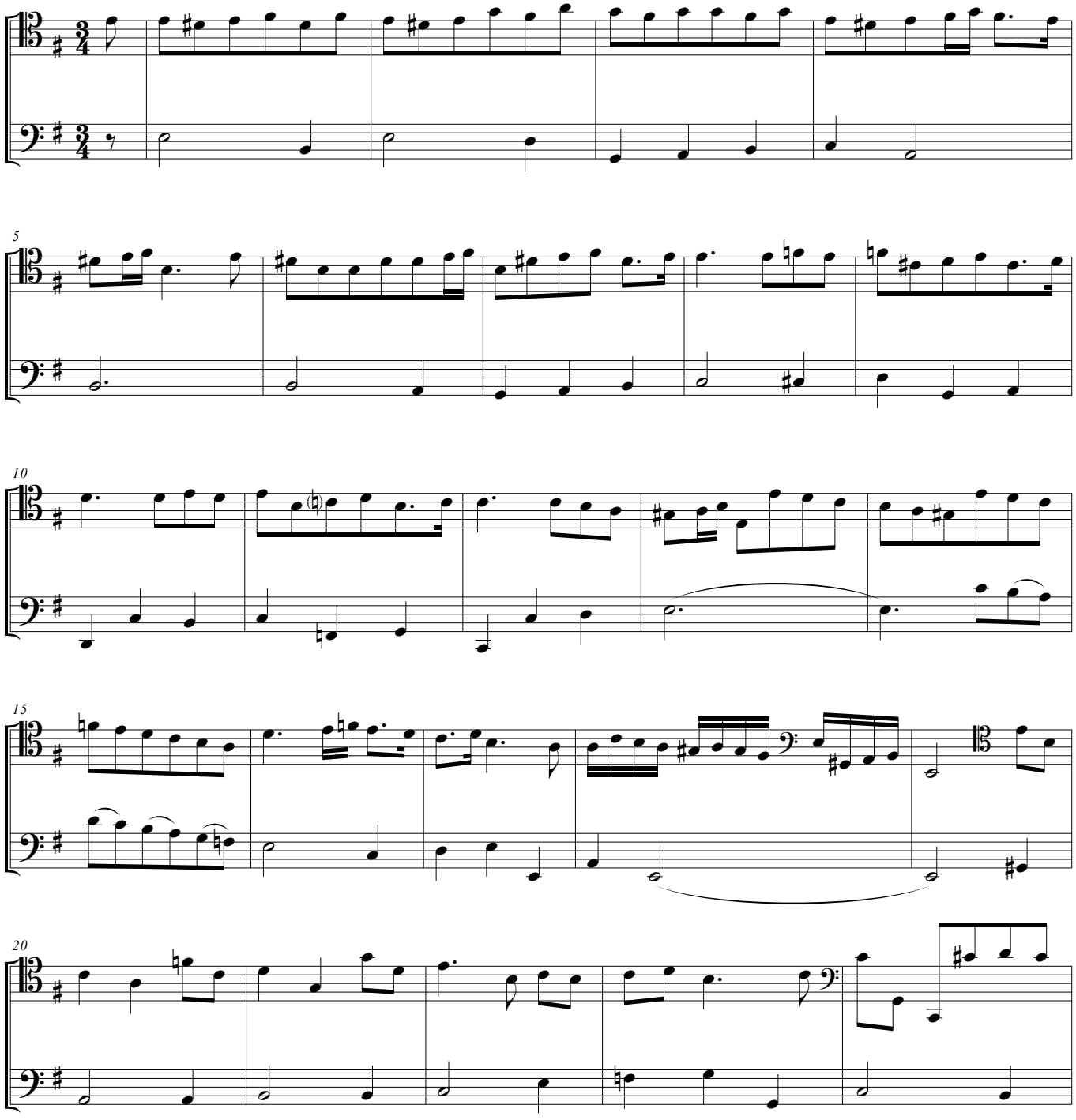

13
21
25
Largo
30

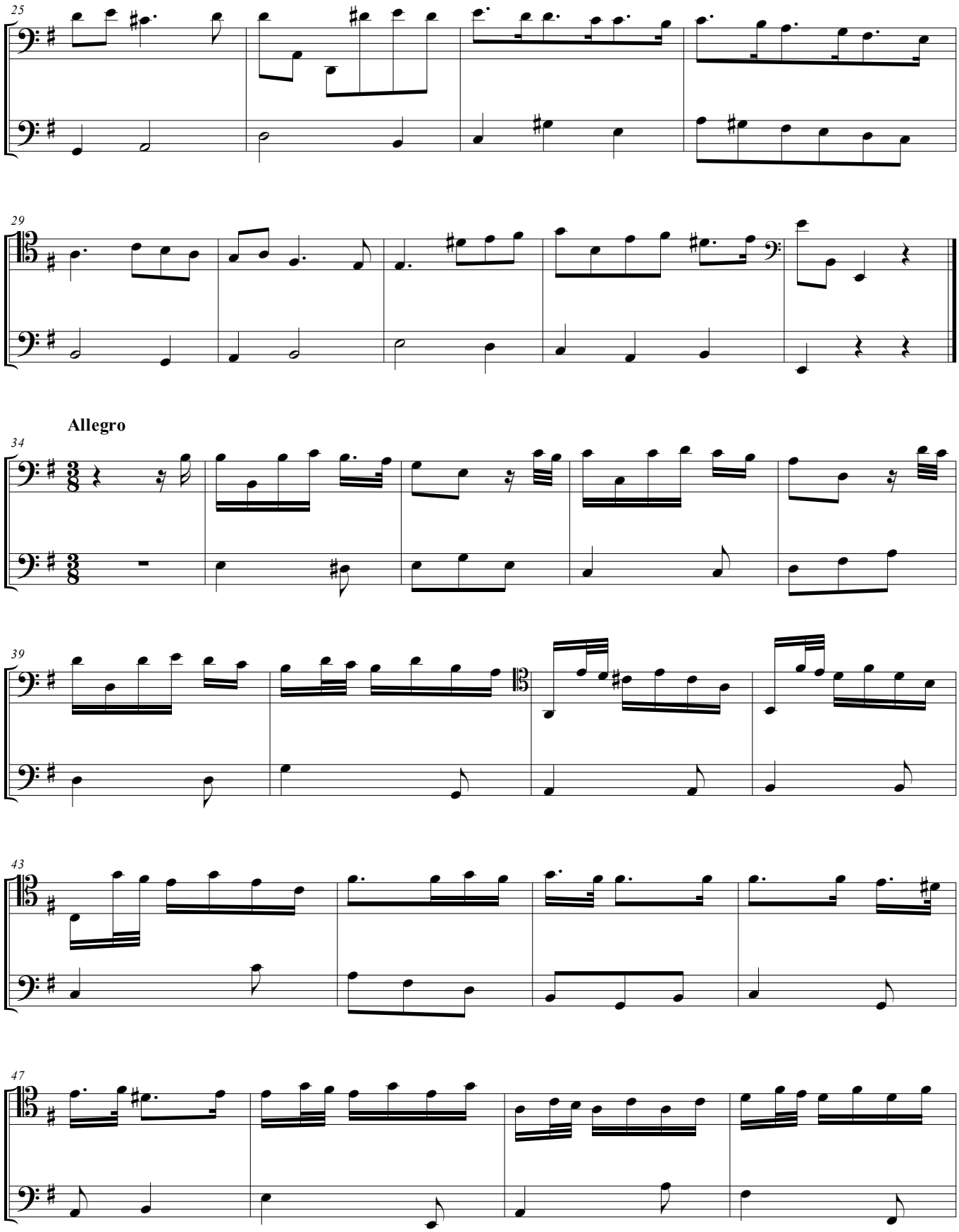

Allegro
35
38
41
44

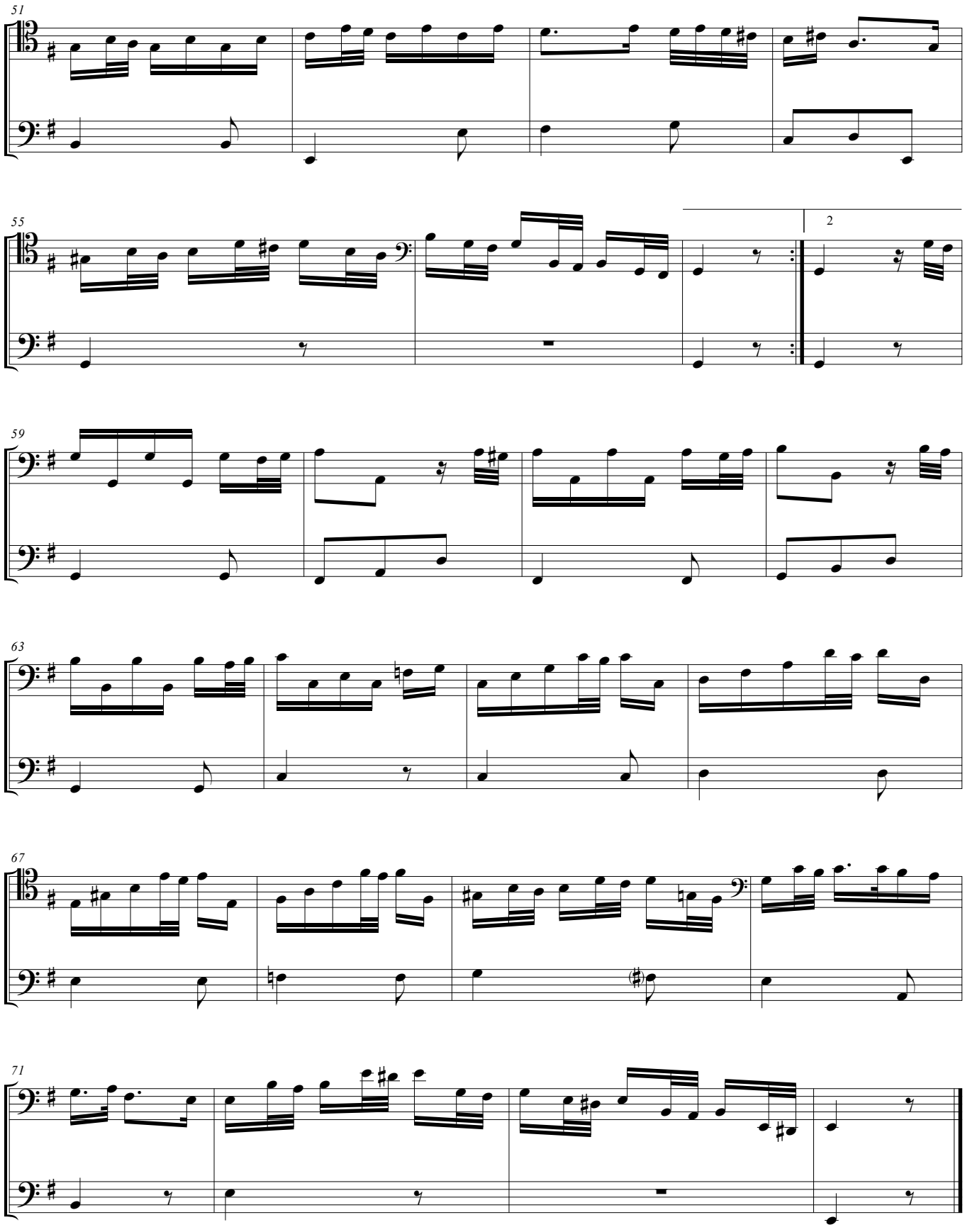

47
50
53
56

Sinfonia VII a violoncello solo

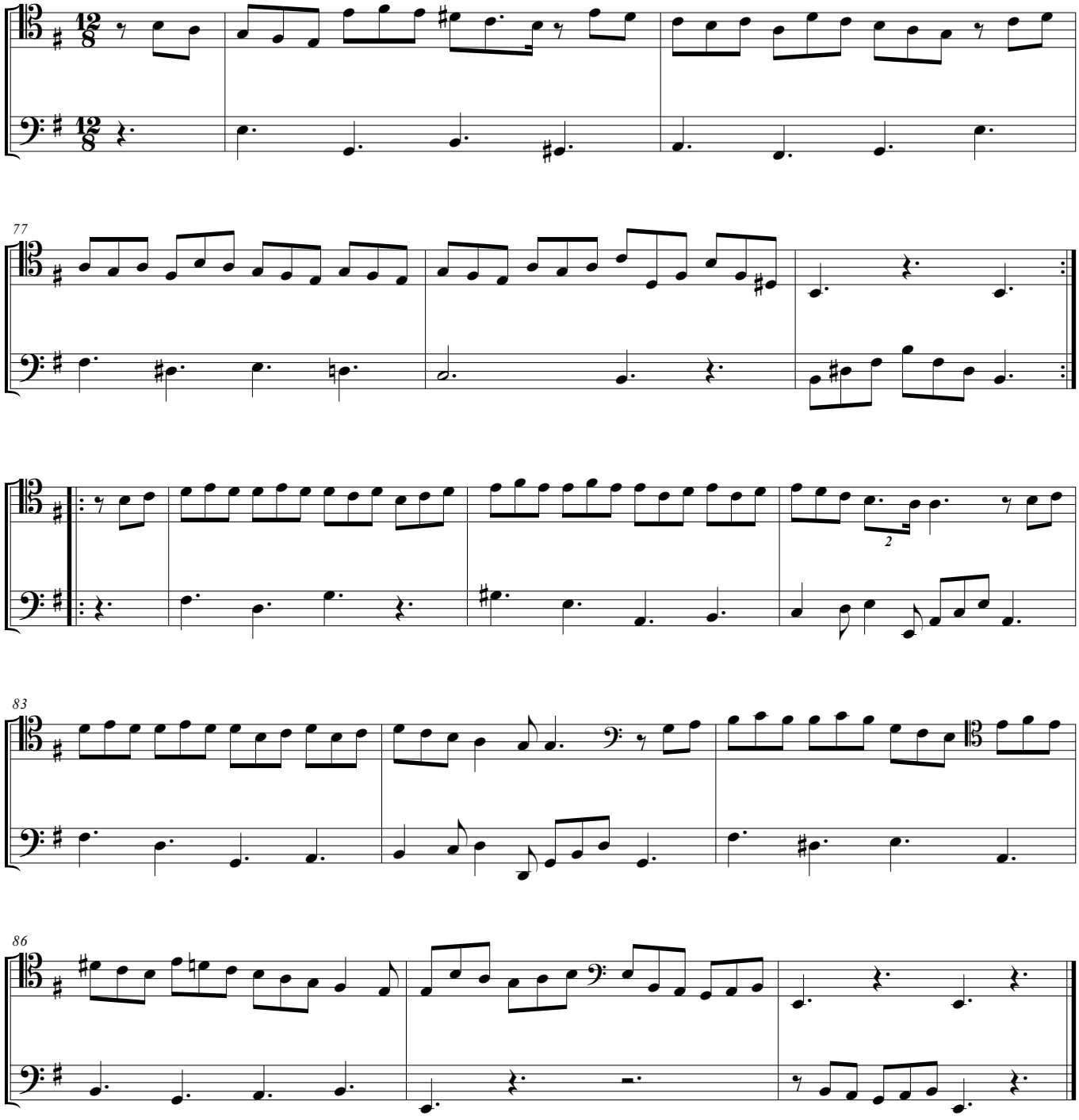
Largo e Affettuoso




25
29
Allegro
34
39
43
47

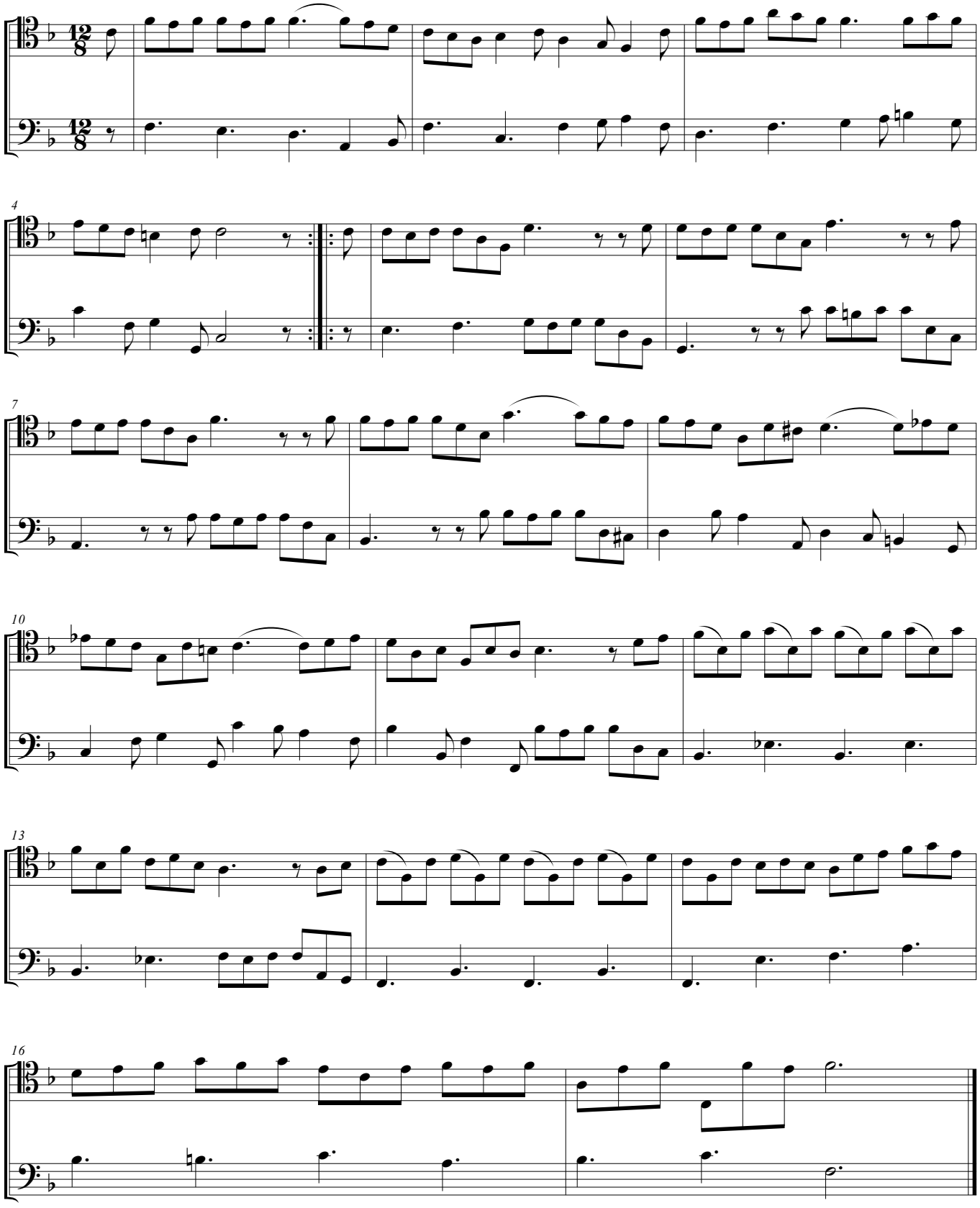

51
55
2
59
63
67
71

[Sin indicación]

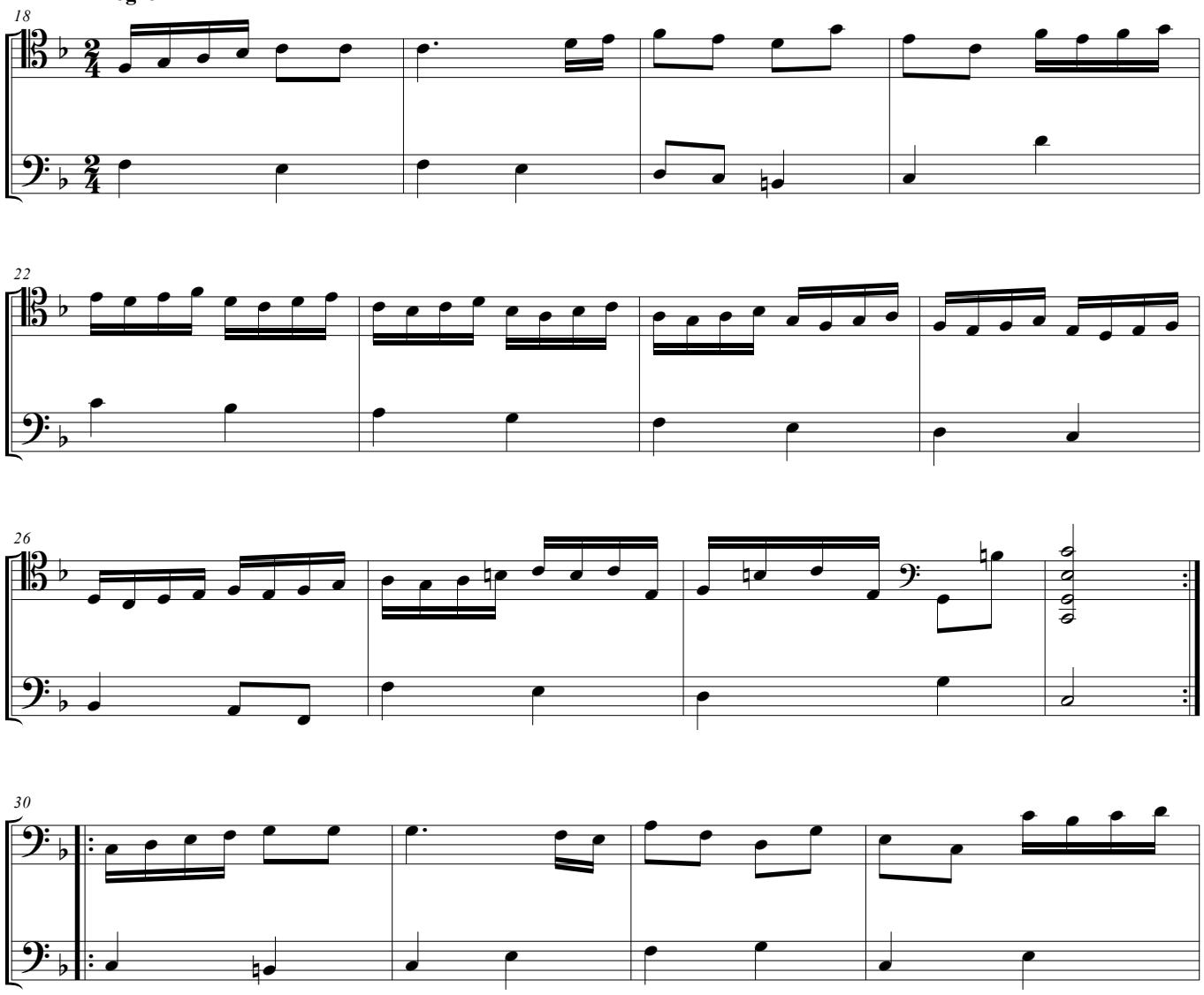


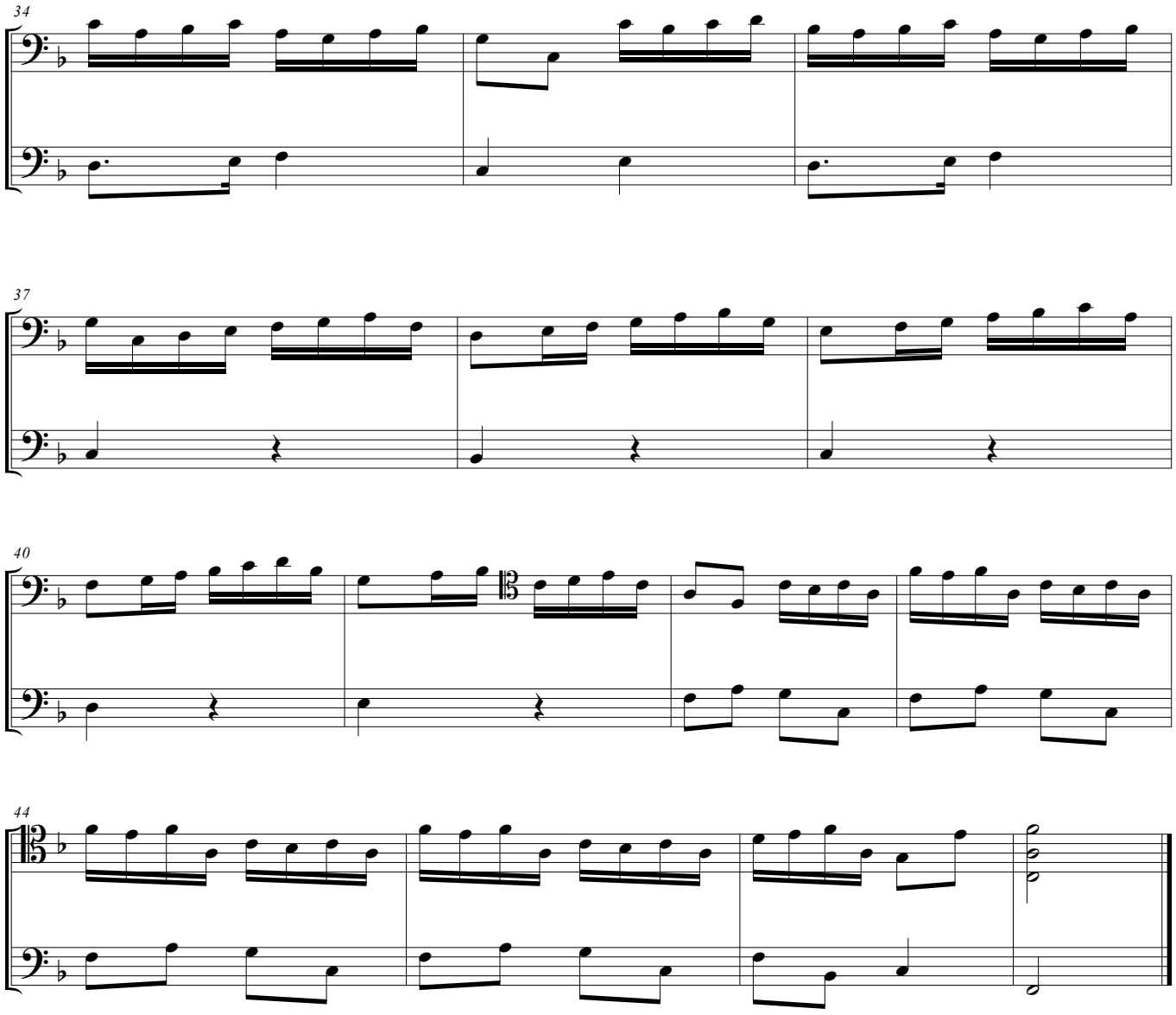
Sinfonia VIII a violoncello solo

Adagio

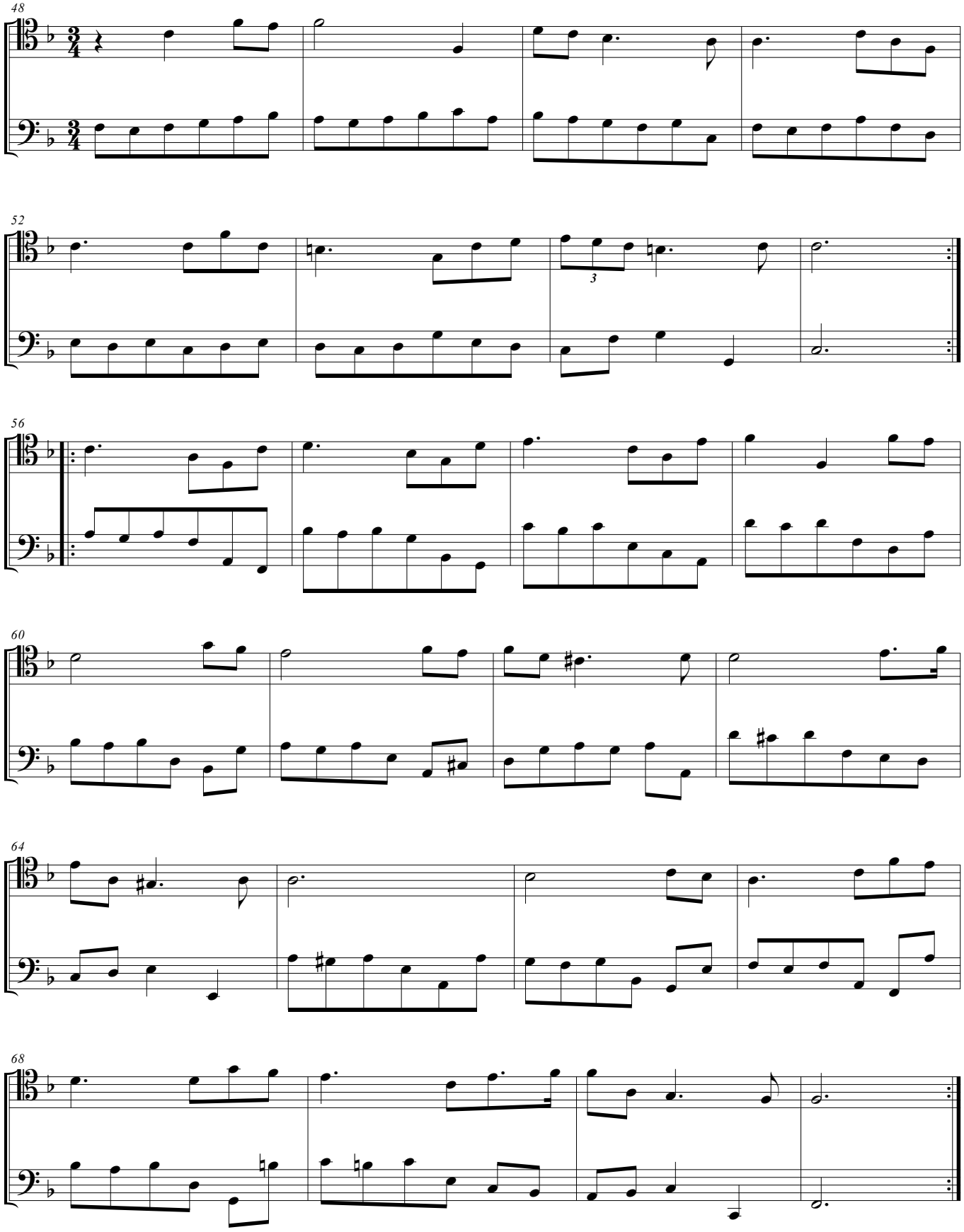


Allegro

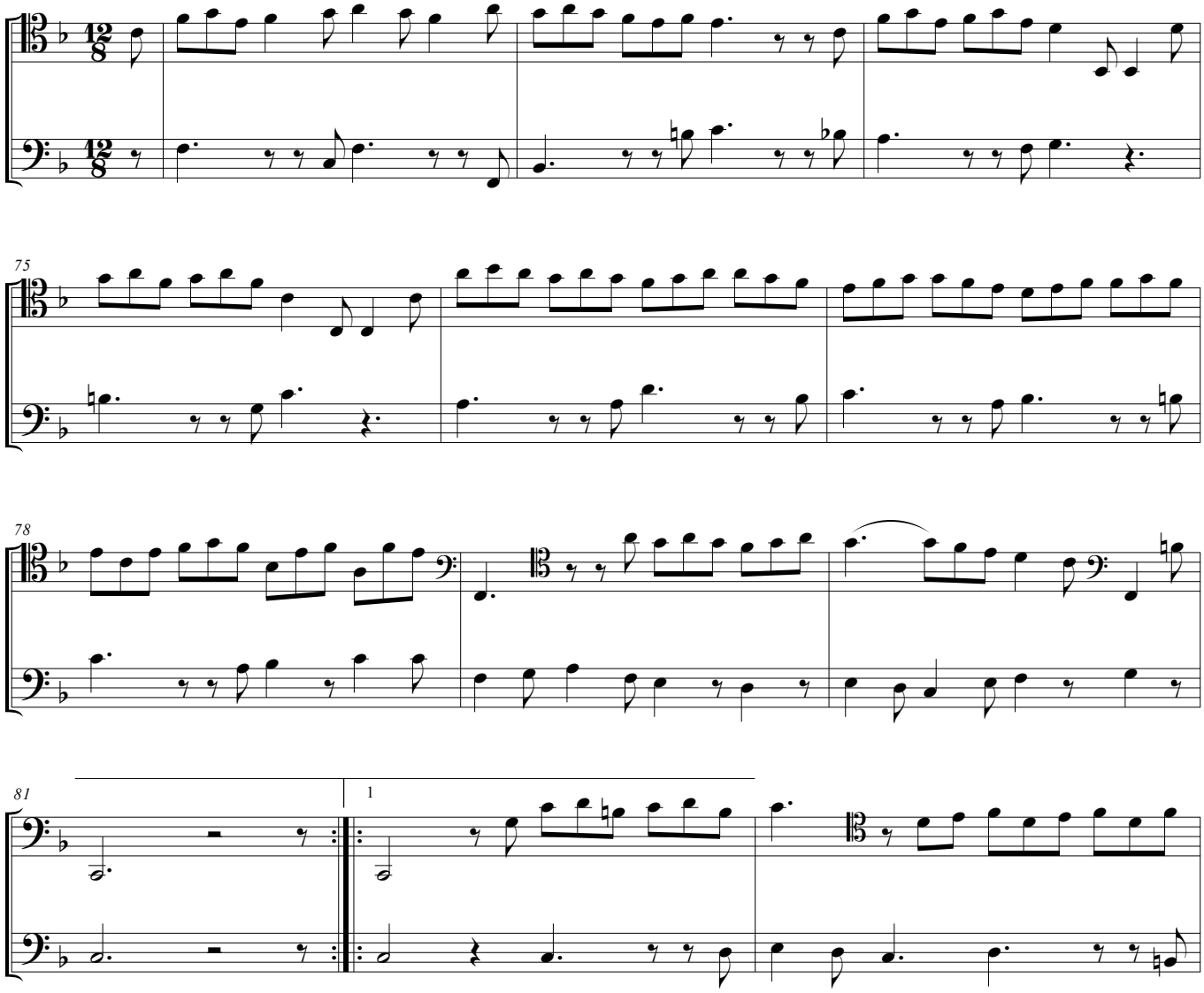


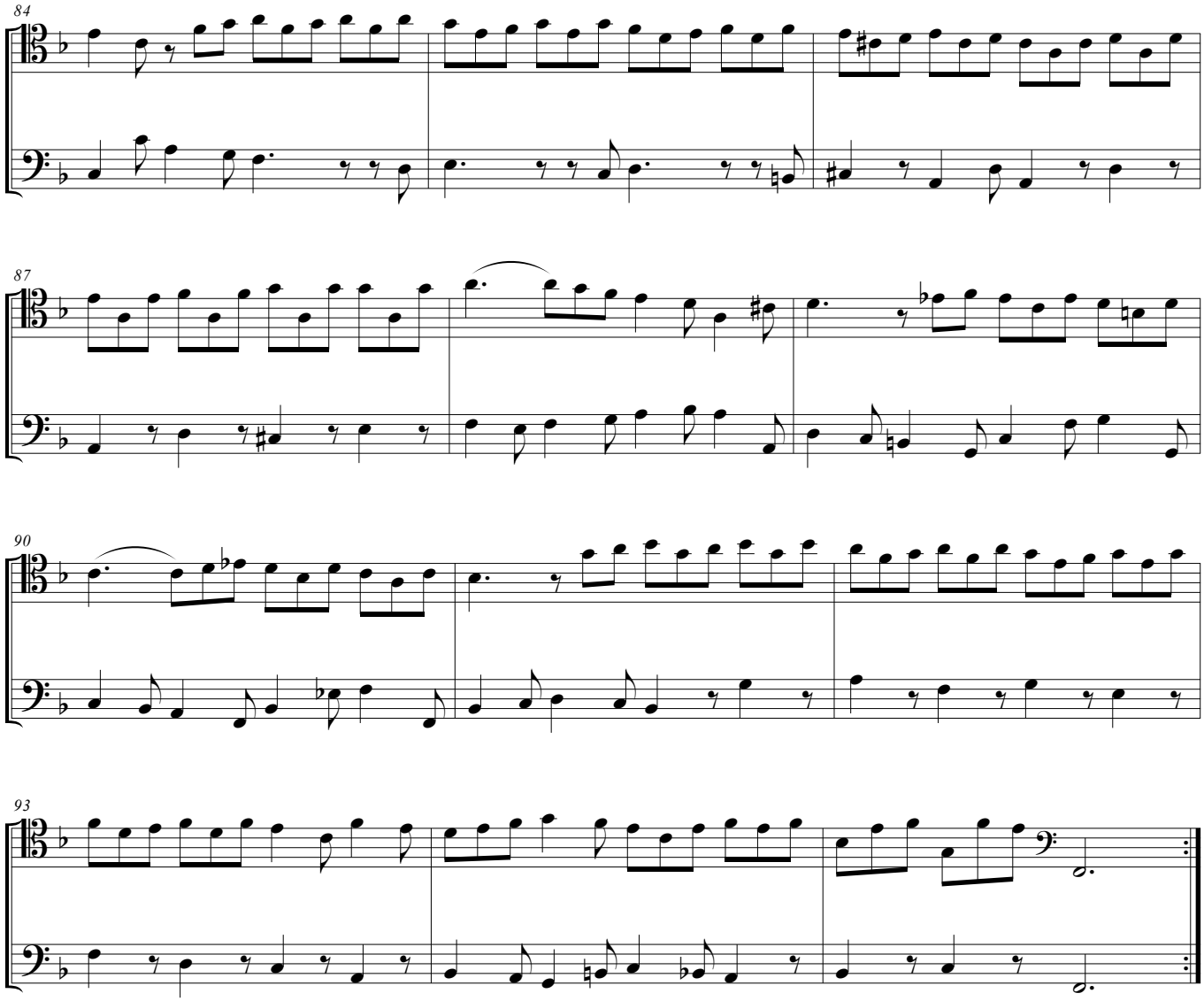

34
37
40
44

Largo



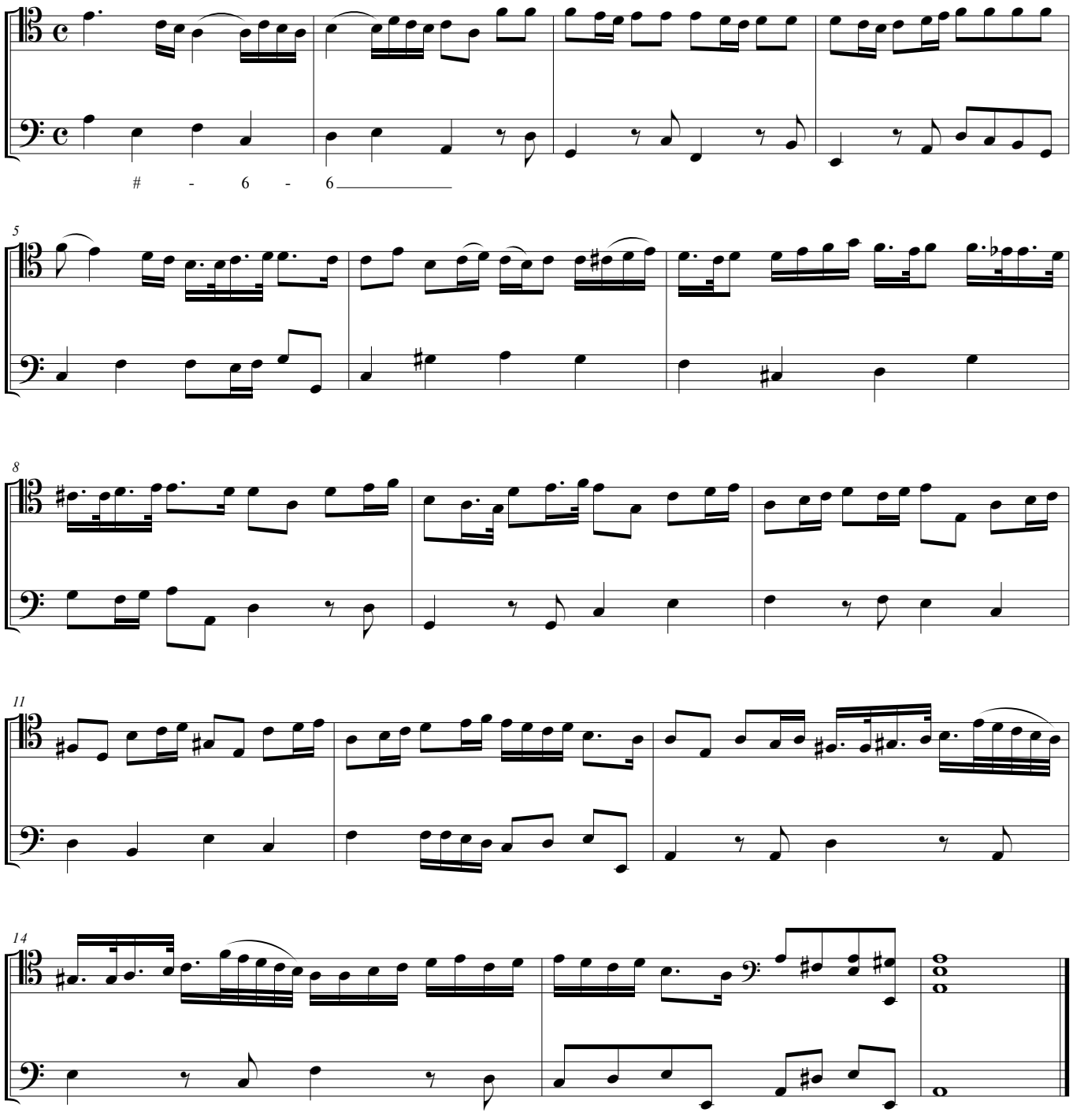
Allegro



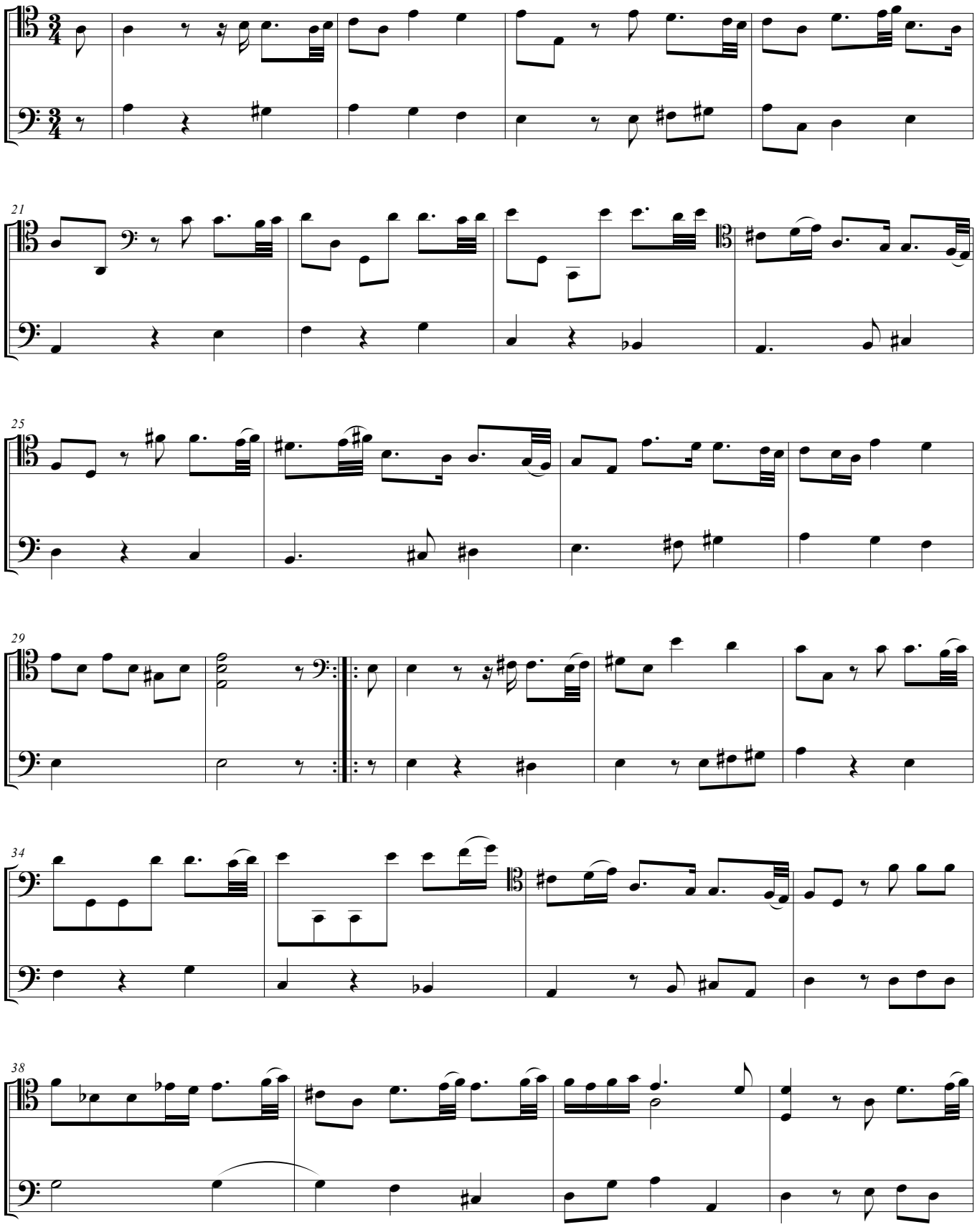

84
87
90
93

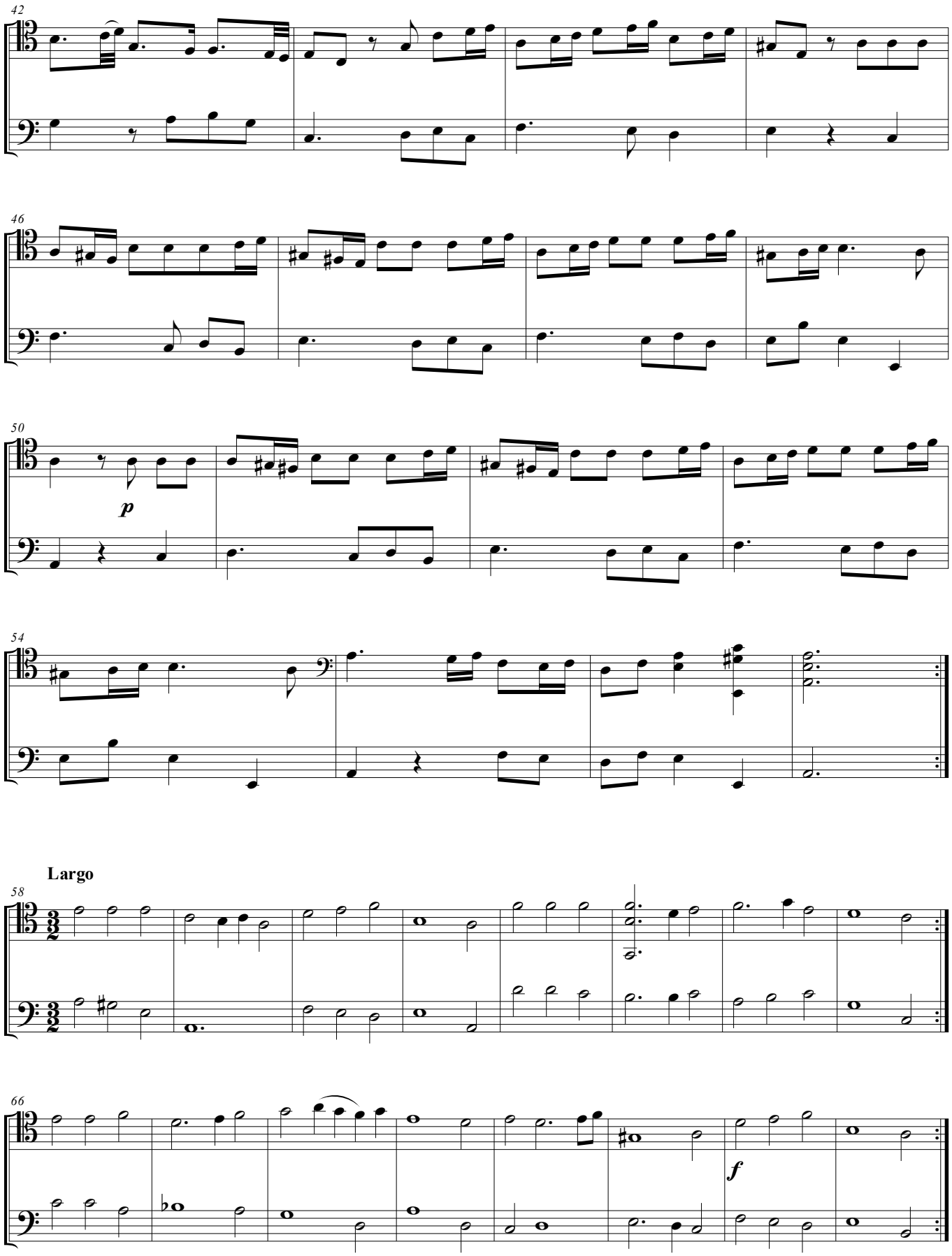
Sinfonia IX a violoncello solo

Adagio

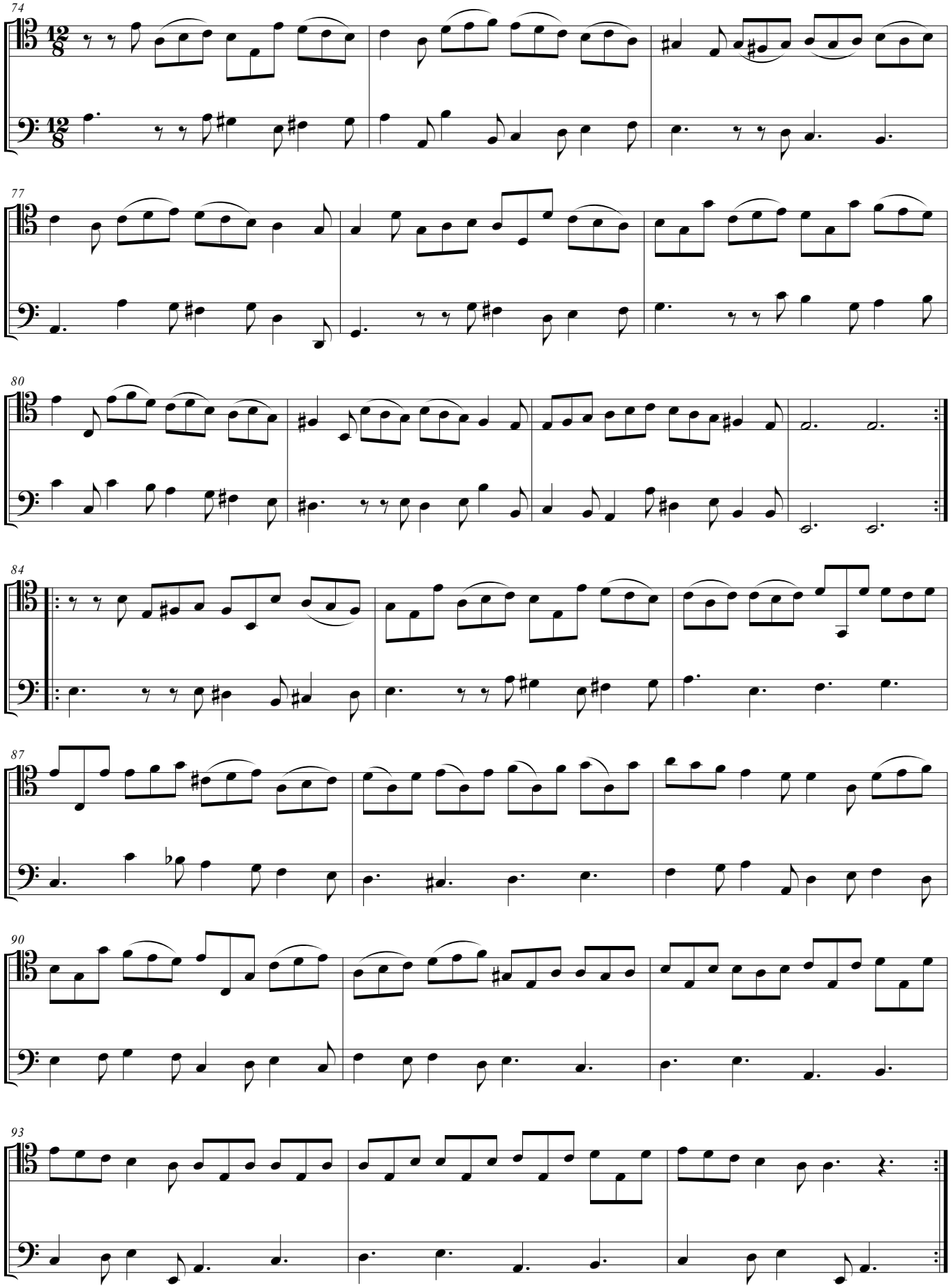


Corrente

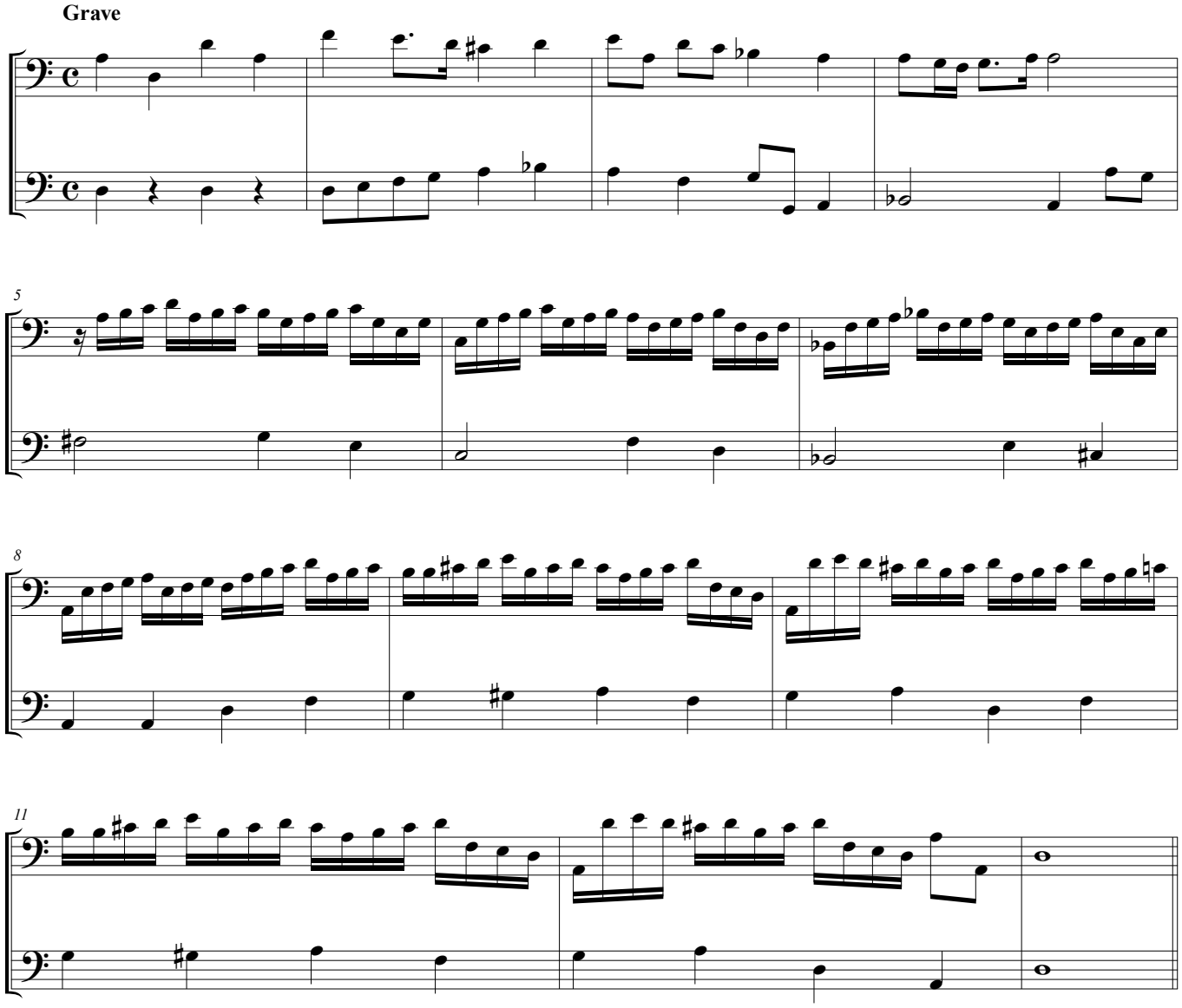



42
46
50
p
54
Largo
58
66
f

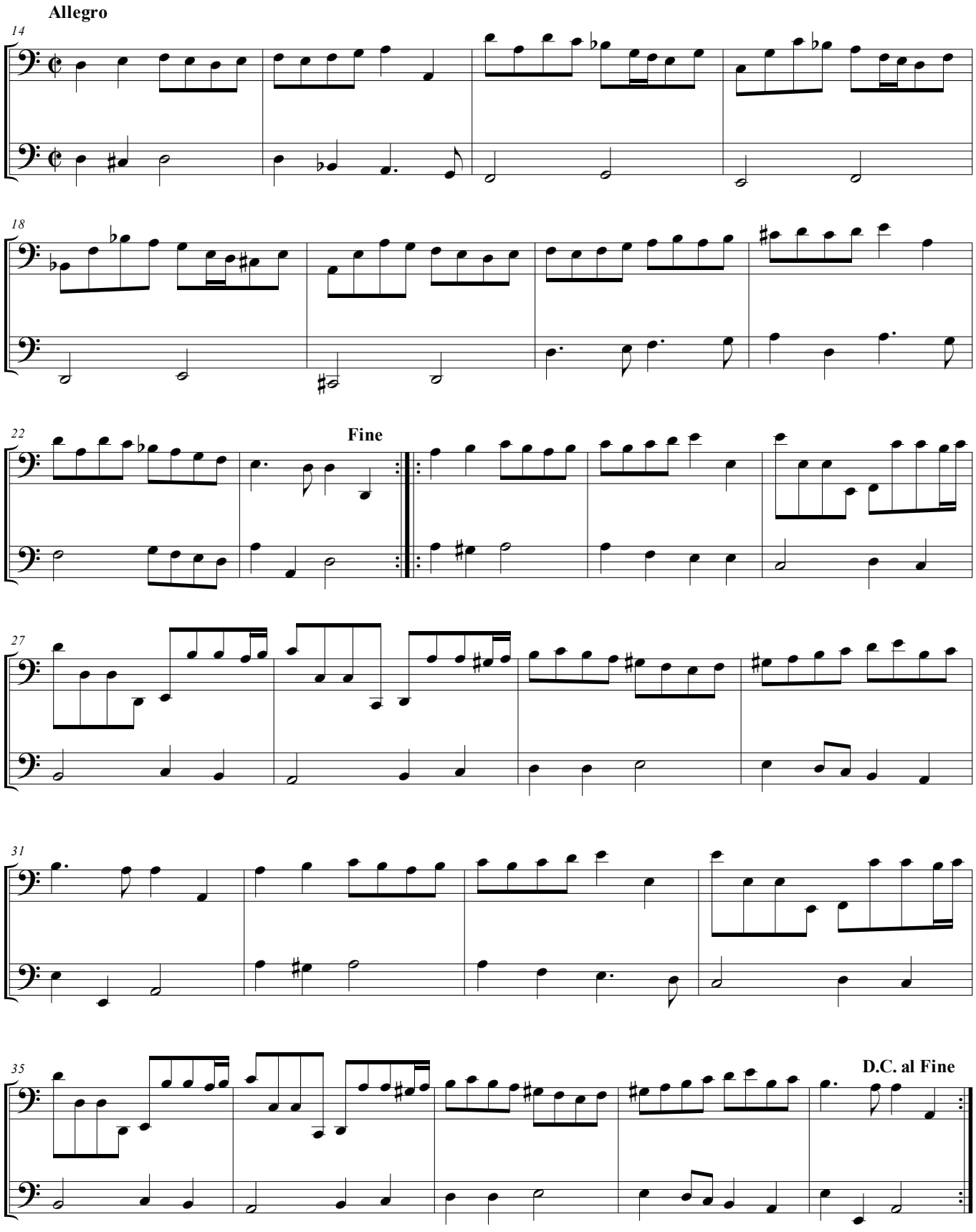
Giga



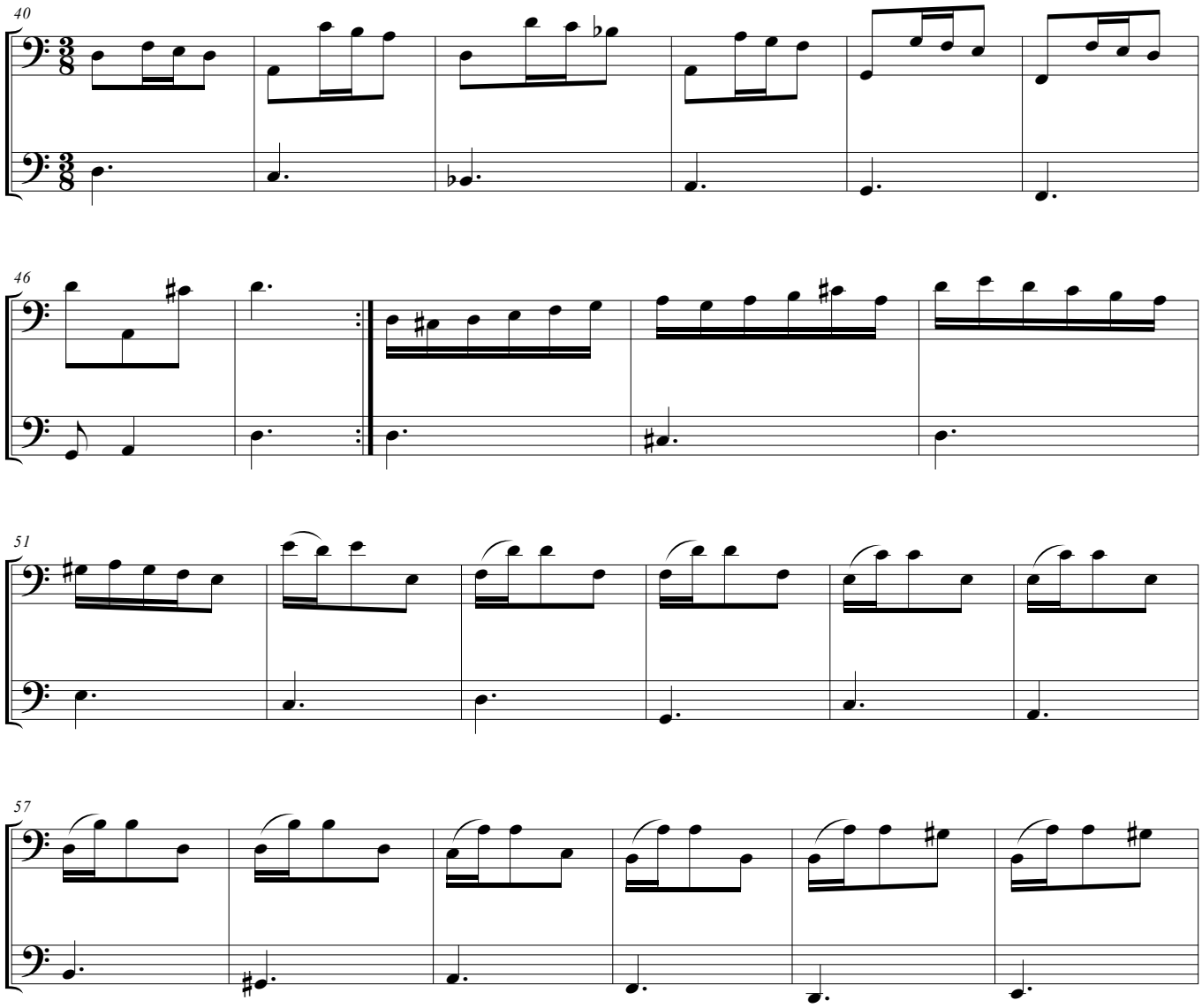
Sinfonia X a violoncello solo

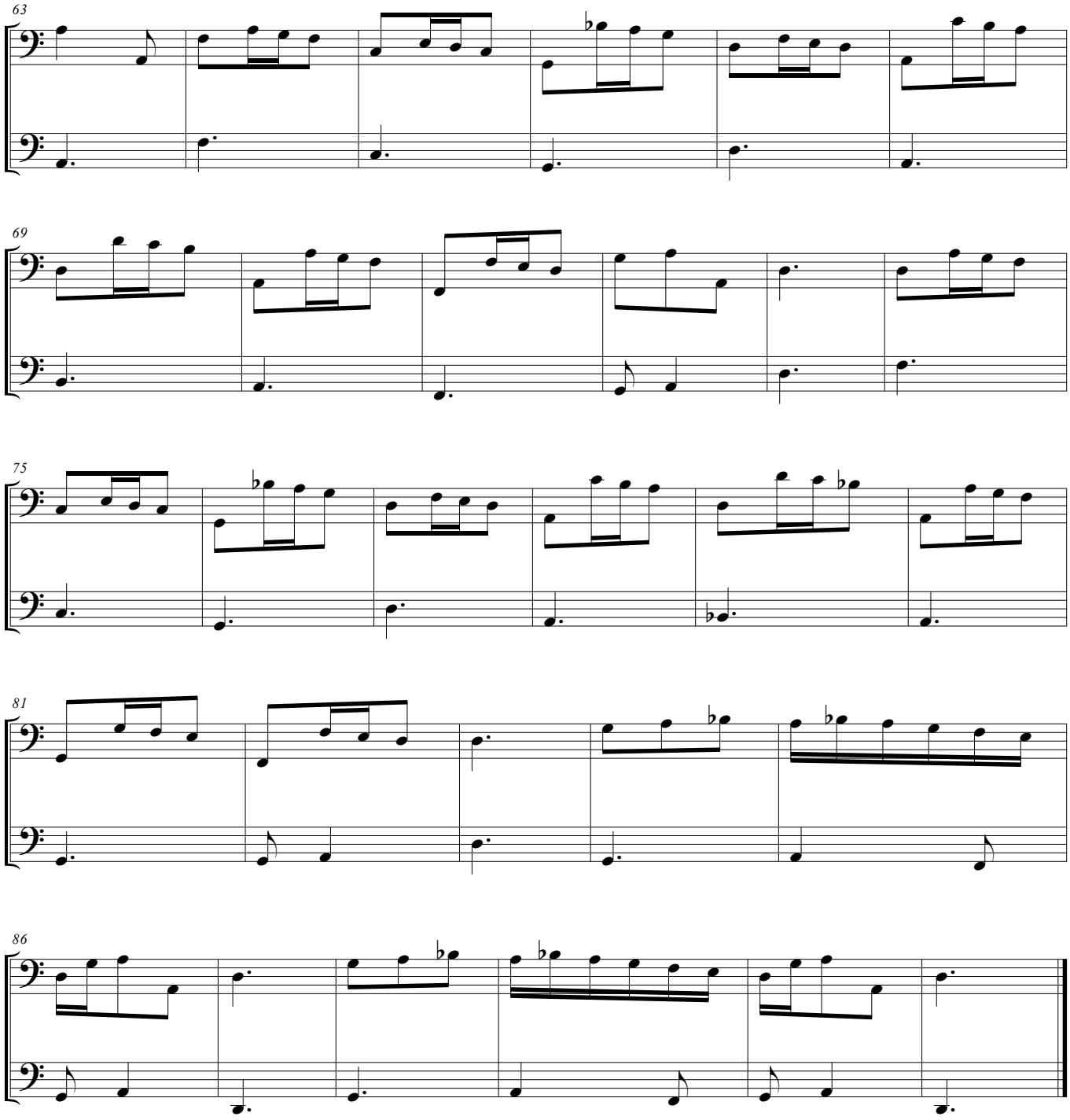


©Guillermo Turina


Allegro
14
18
22
Fine
27
31
35
D.C. al Fine

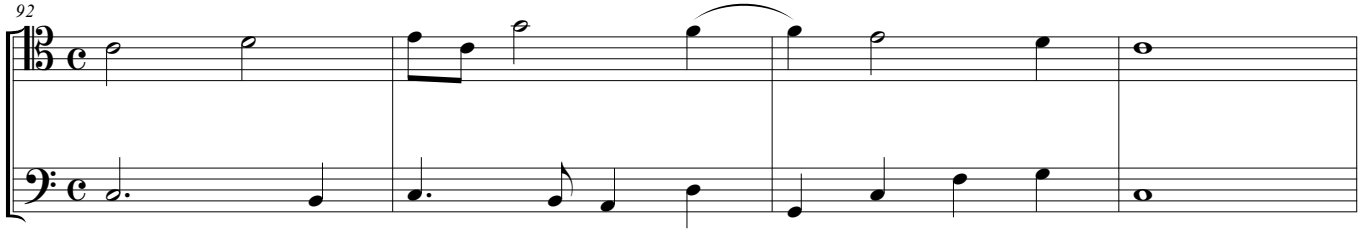
Ciaccona



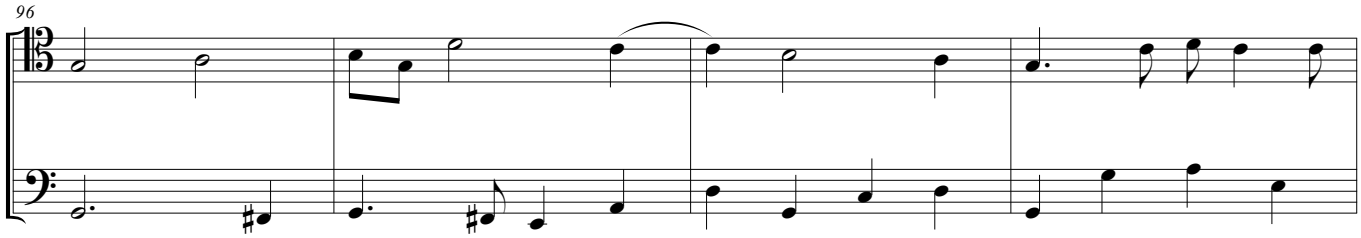

63
69
75
81
86

Adagio

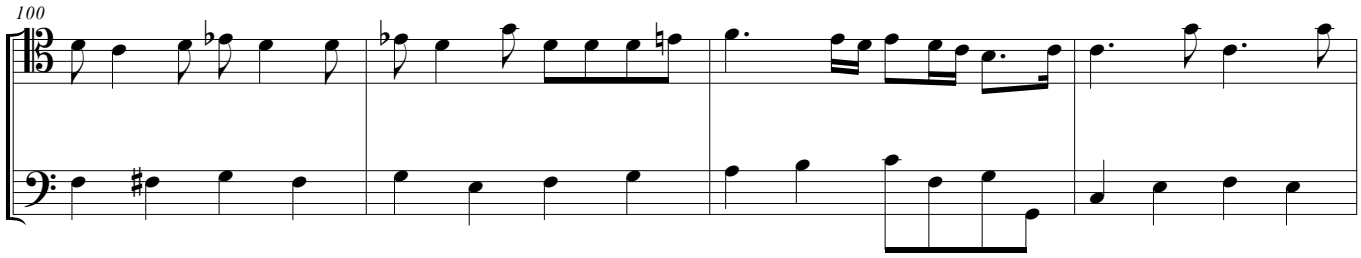
92



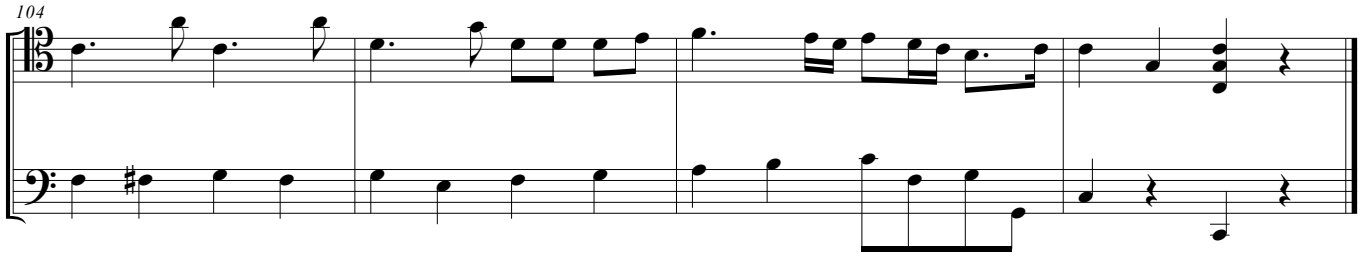
96



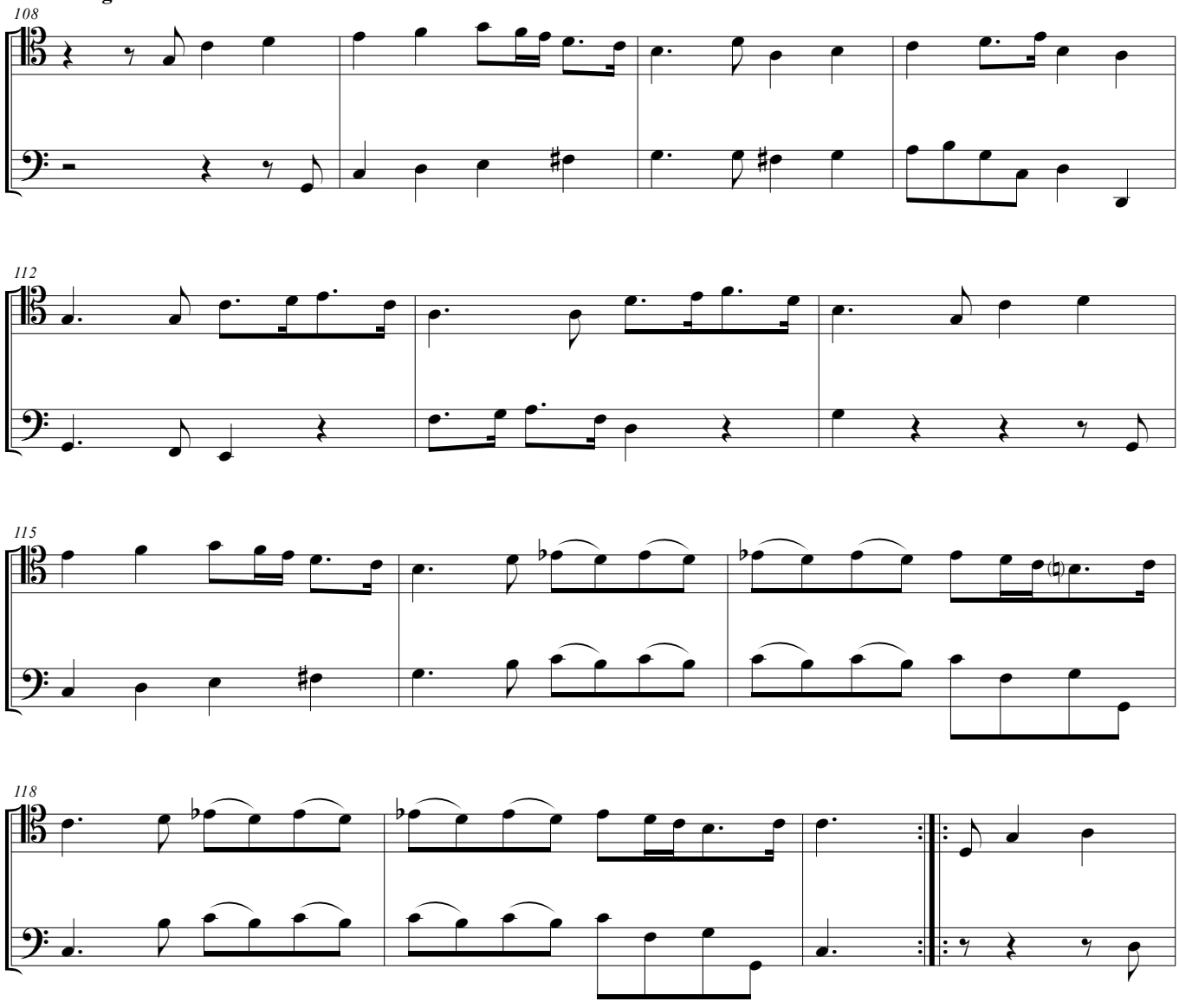
100

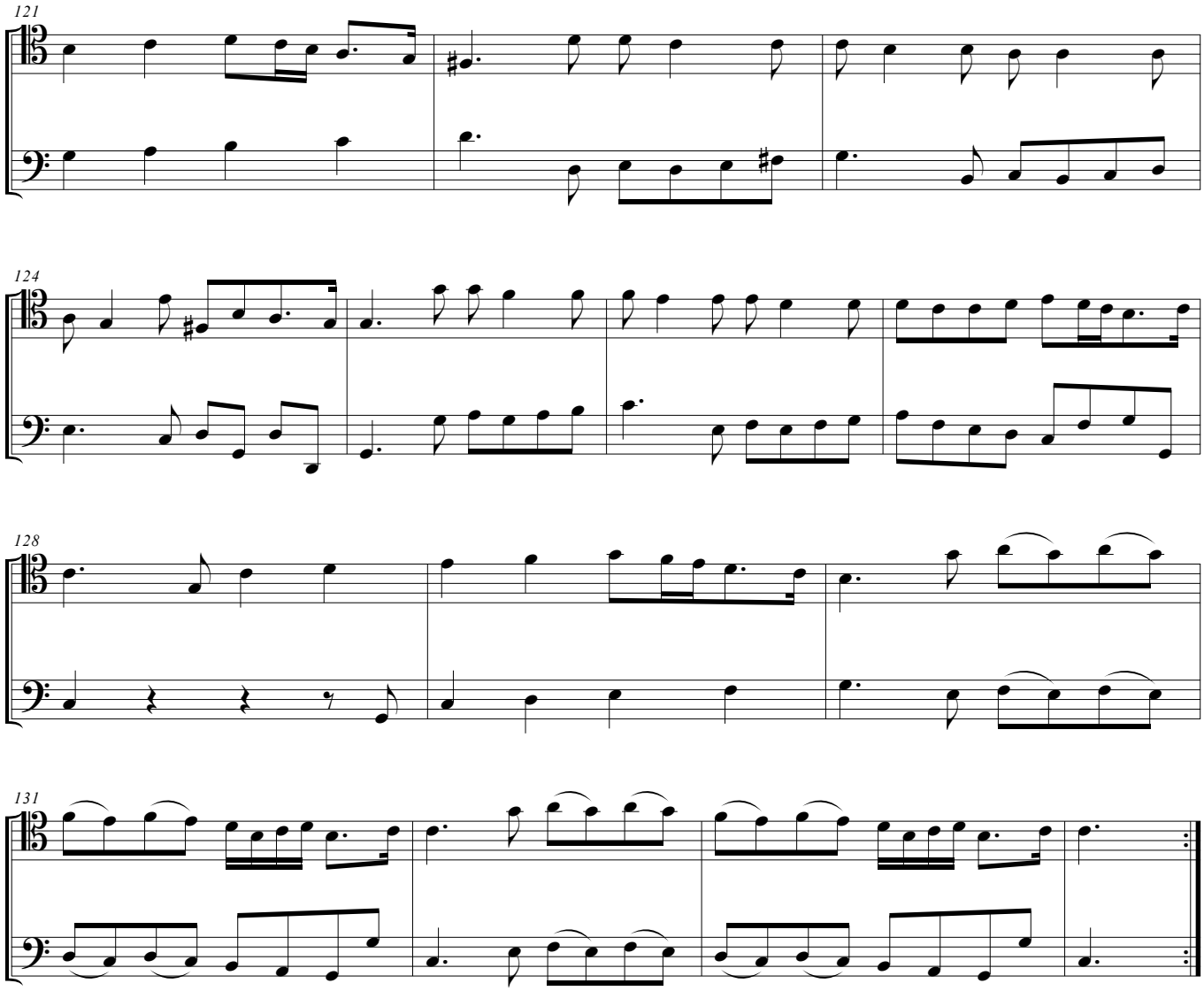


104

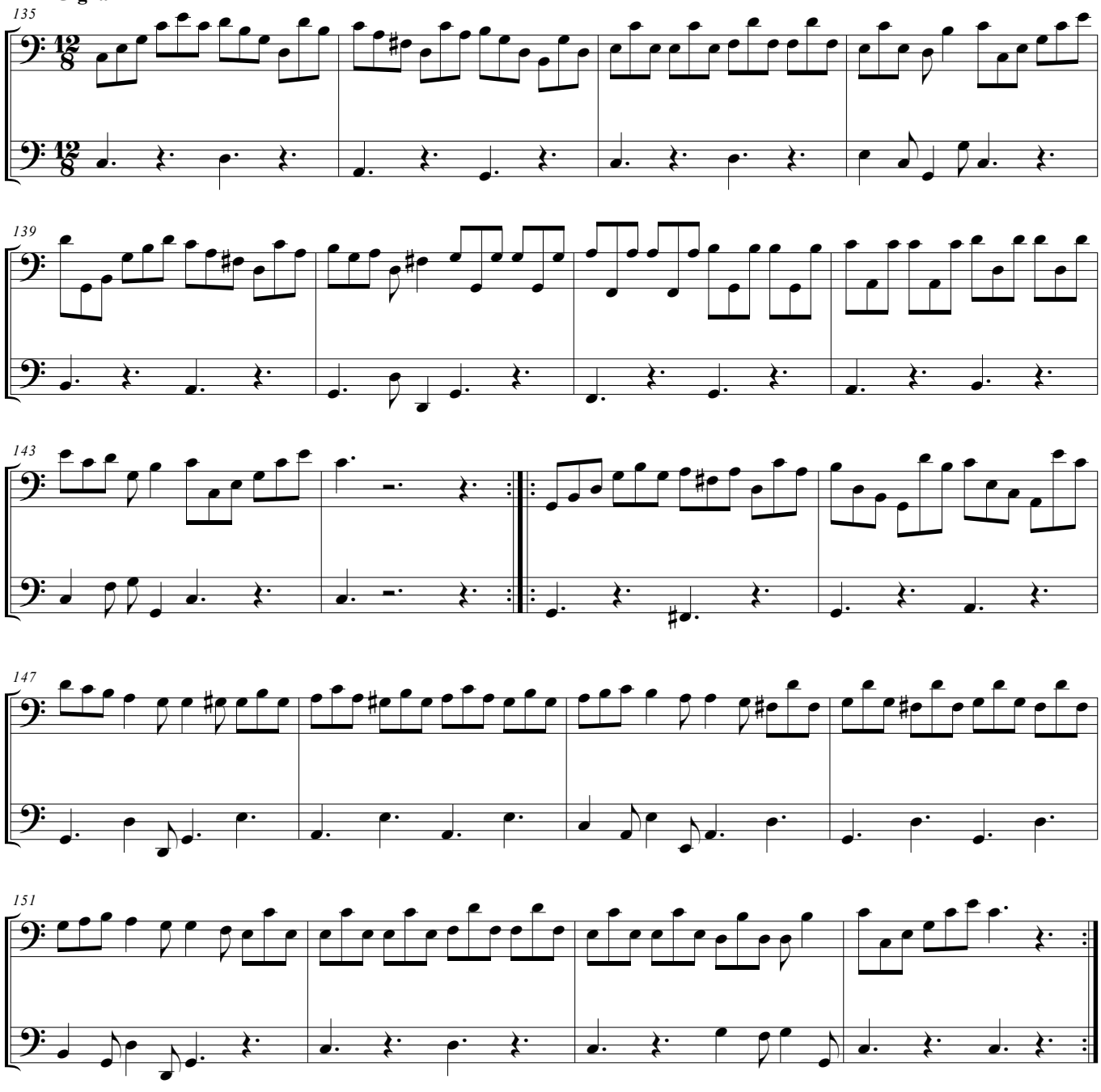


Allegro

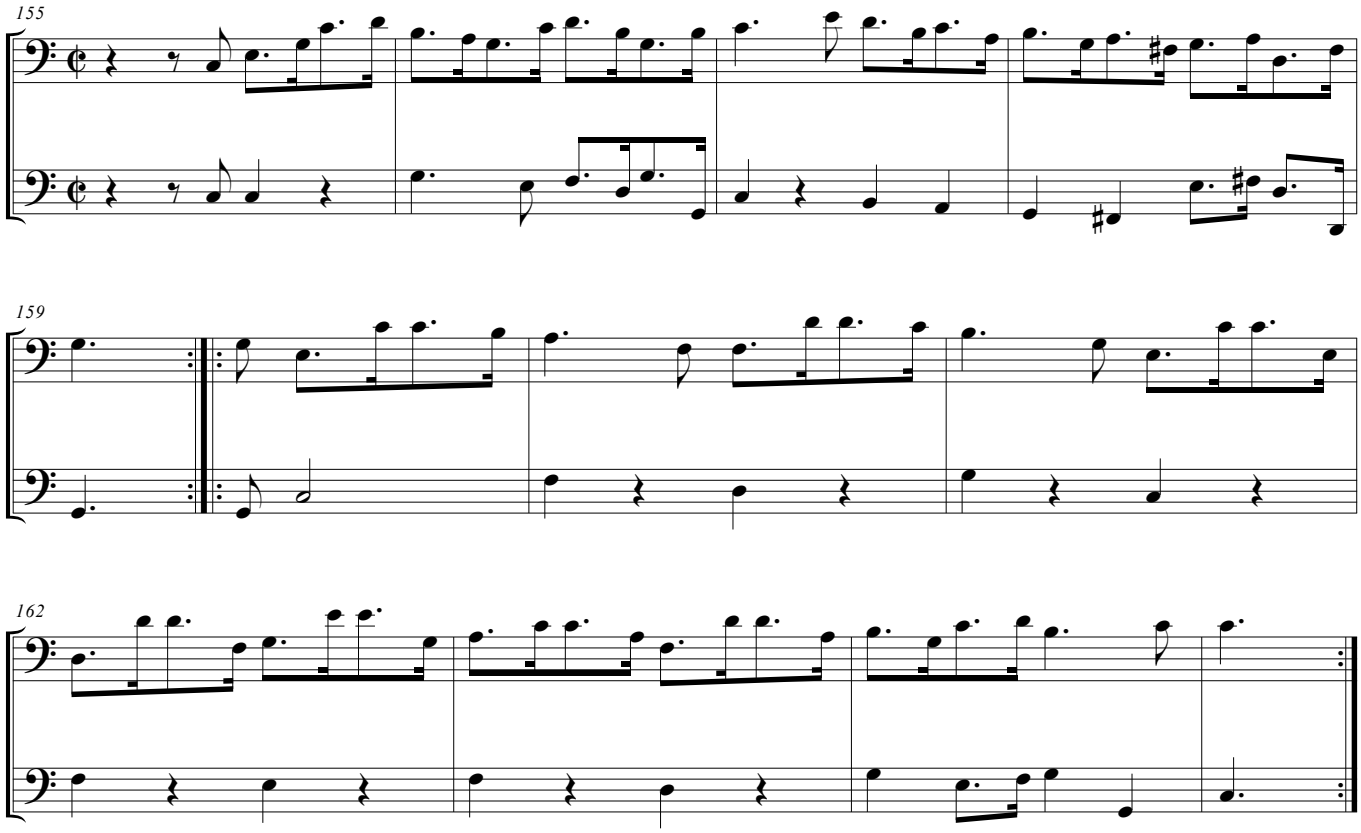



121
124
128
131

Gigha

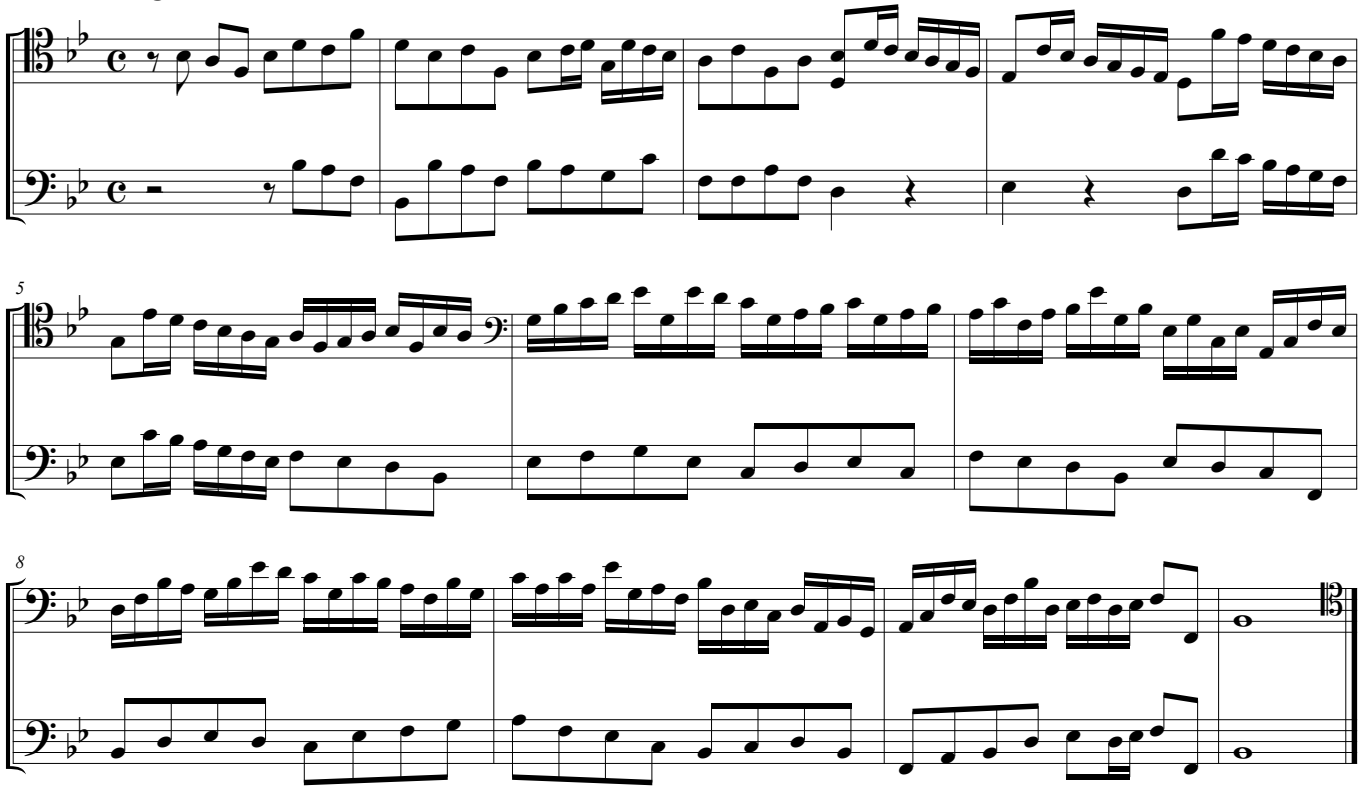


Gavotta

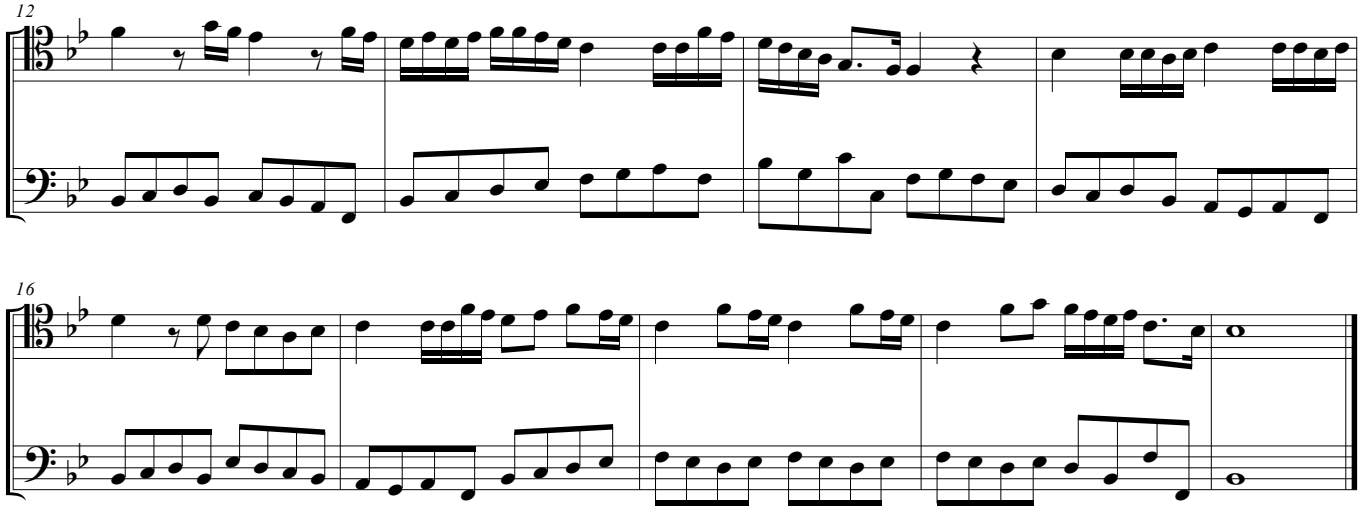


Sinfonia XI a violoncello solo

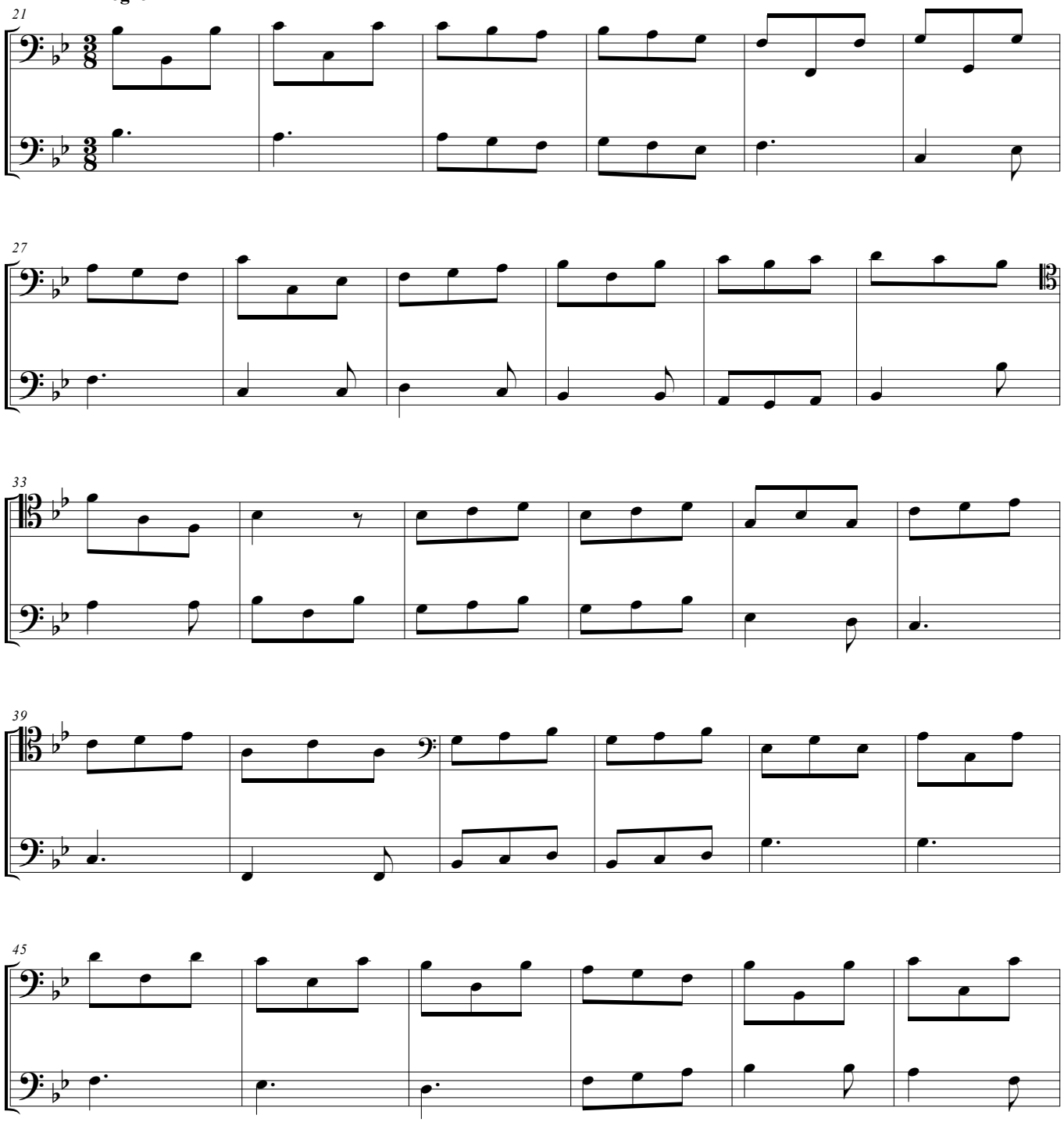
Adagio

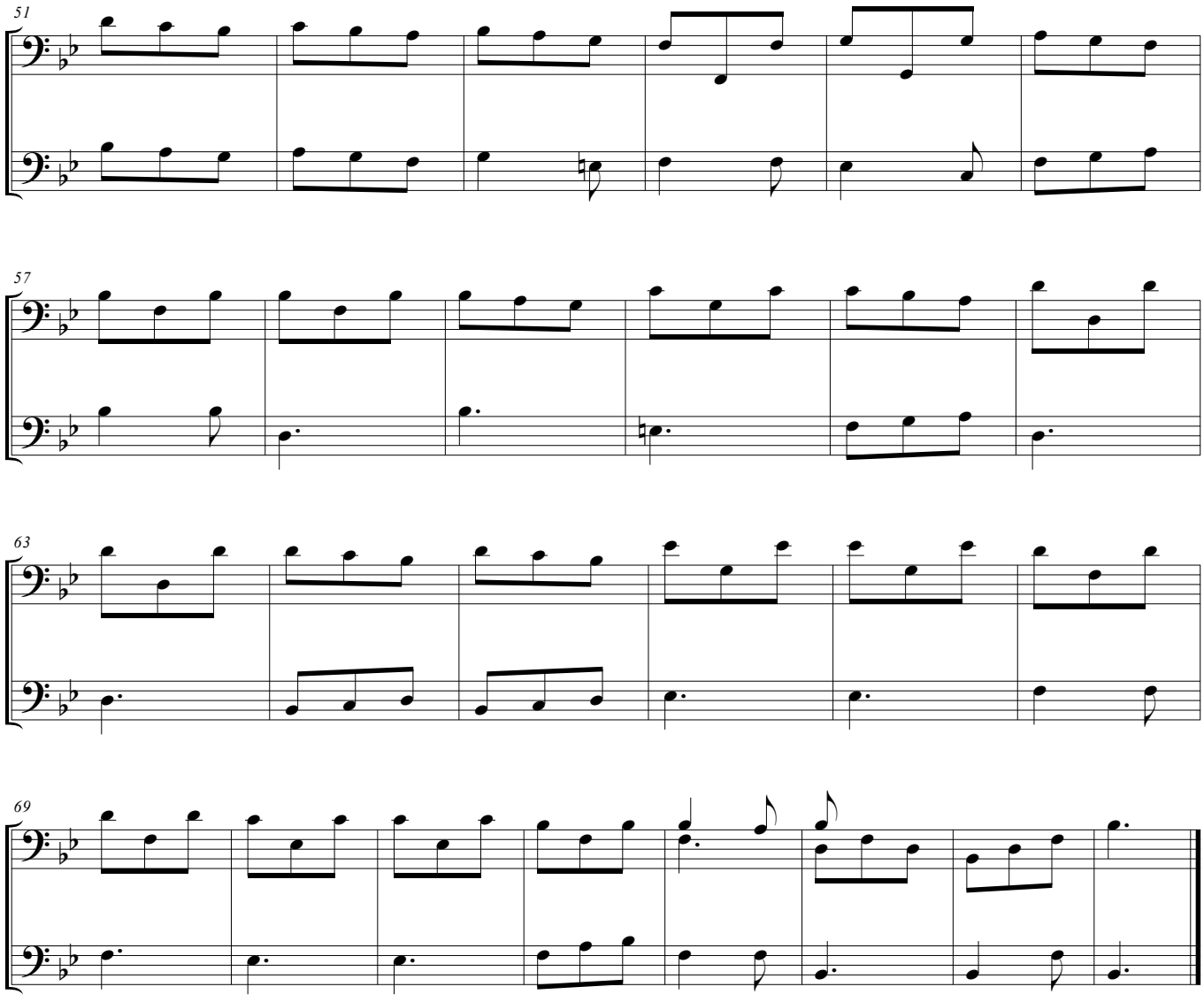


Andante



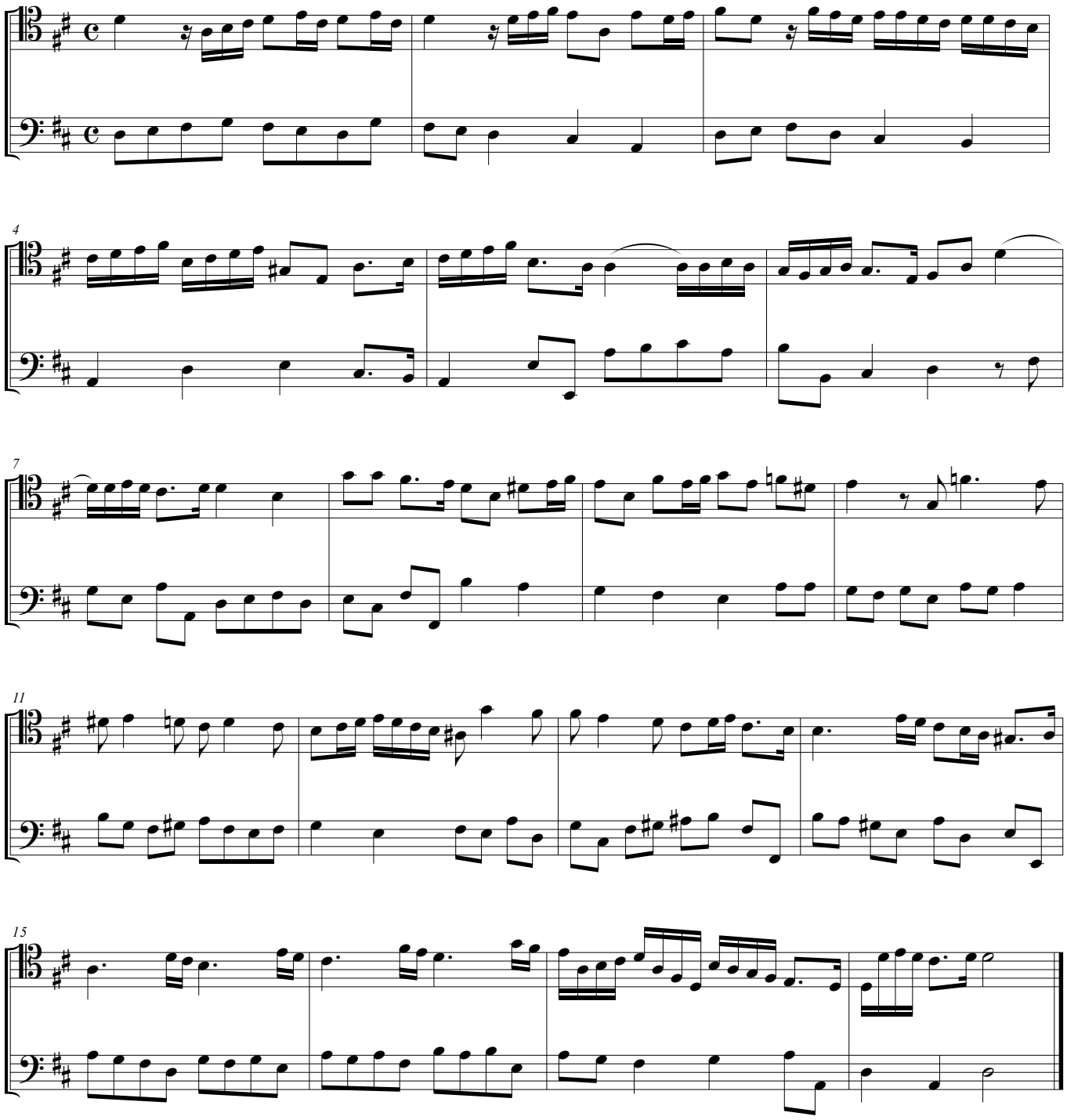
Allegro



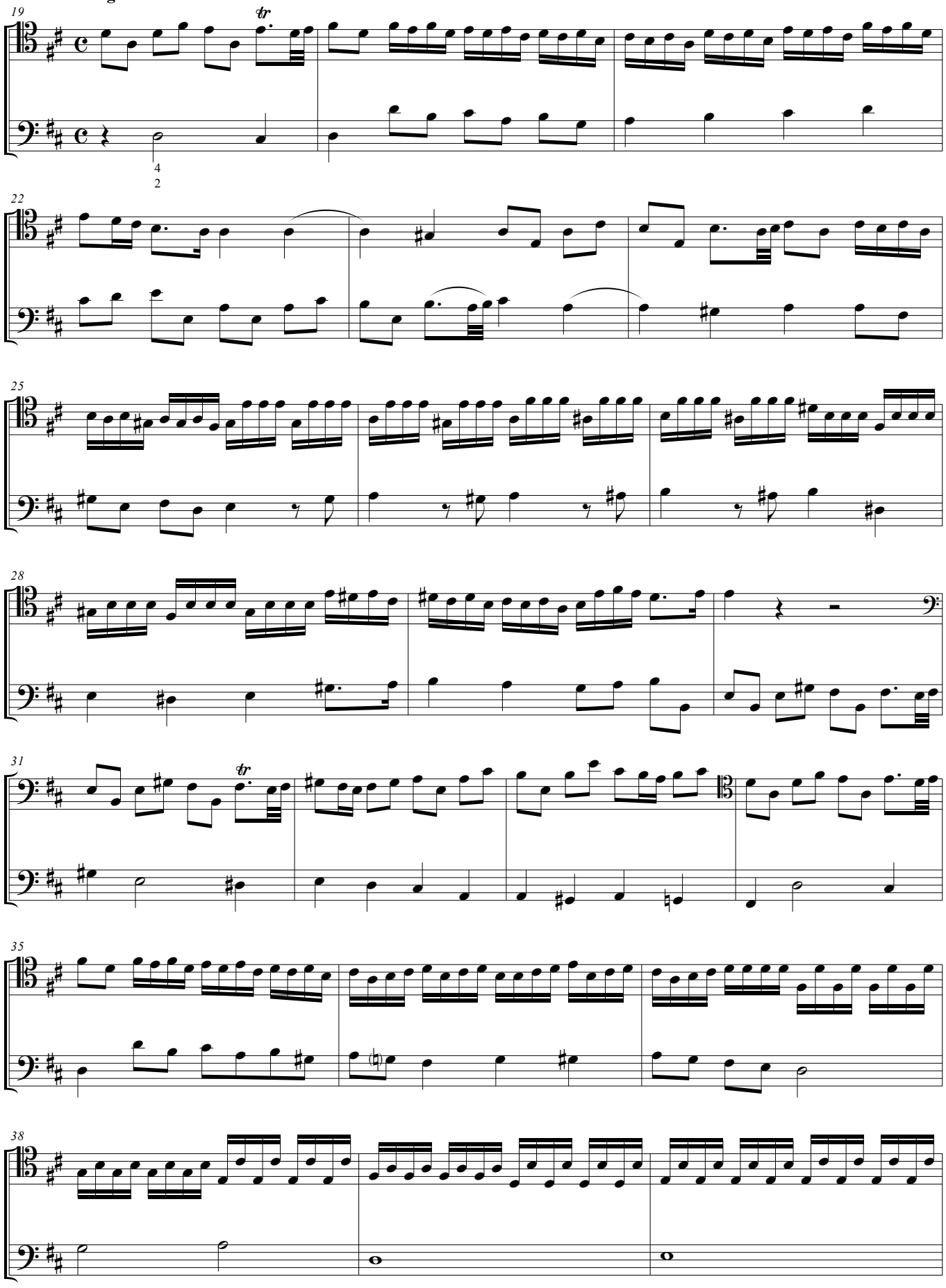

51
57
63
69

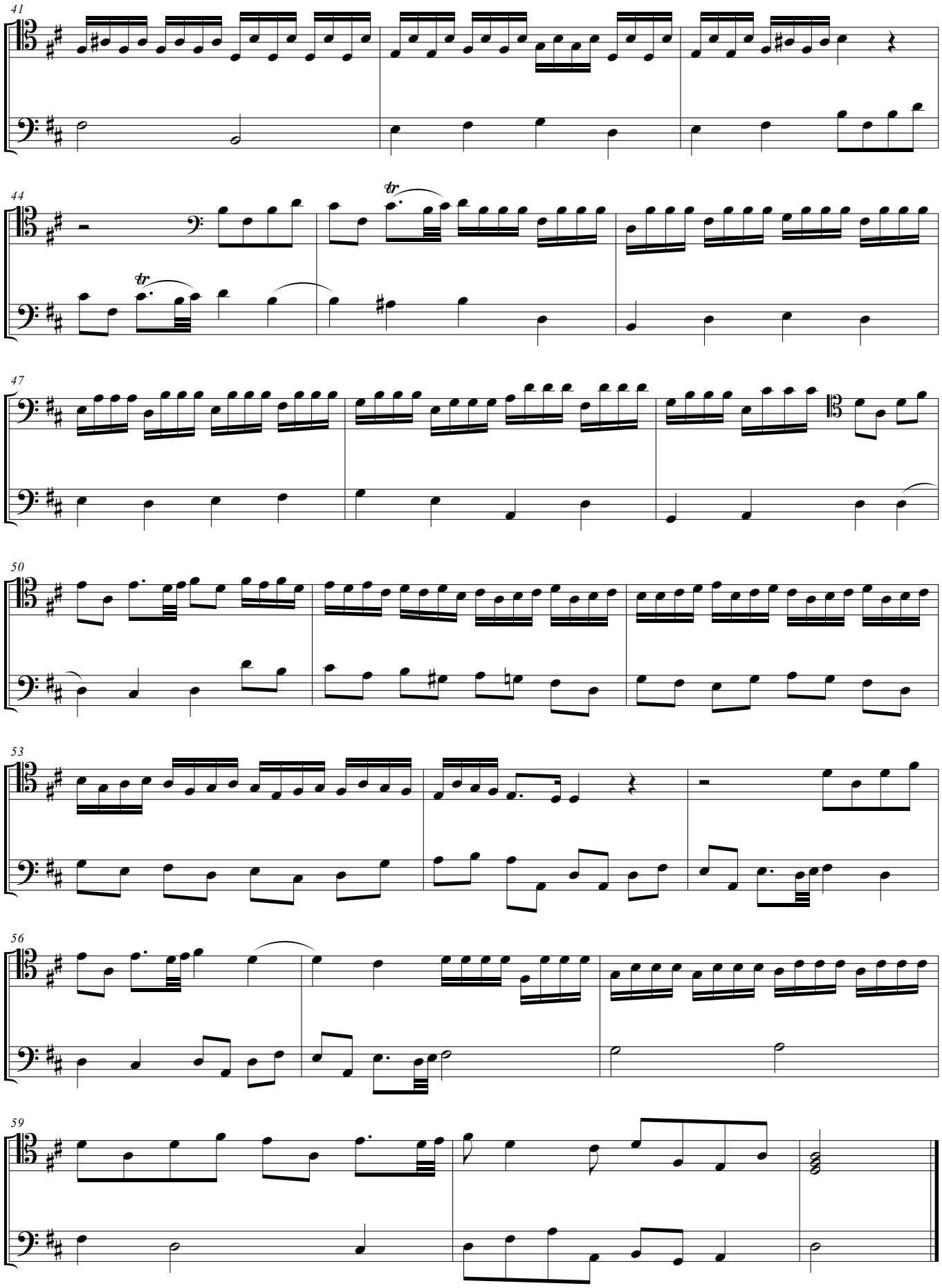
Sinfonia XII a violoncello solo

Grave

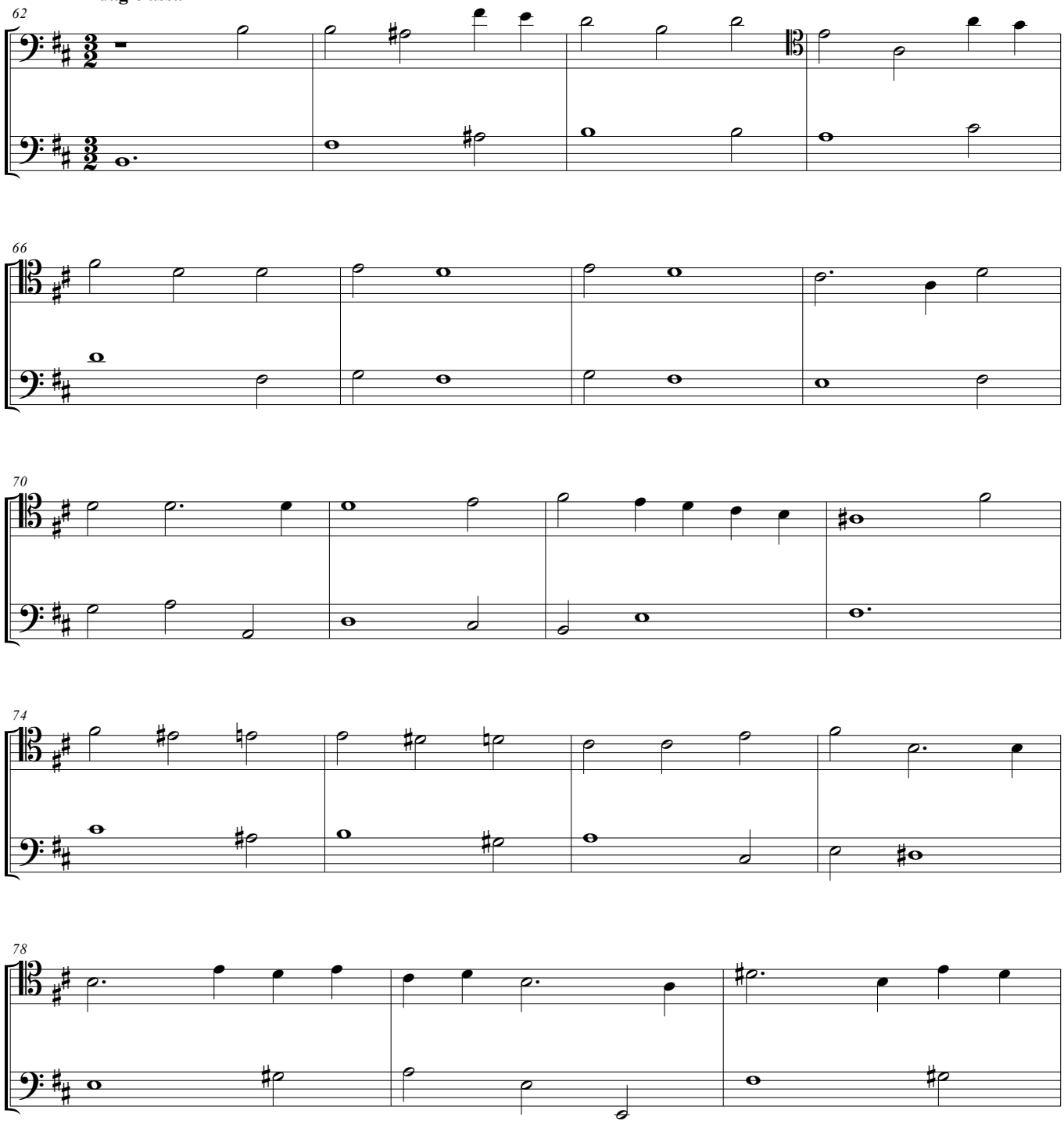


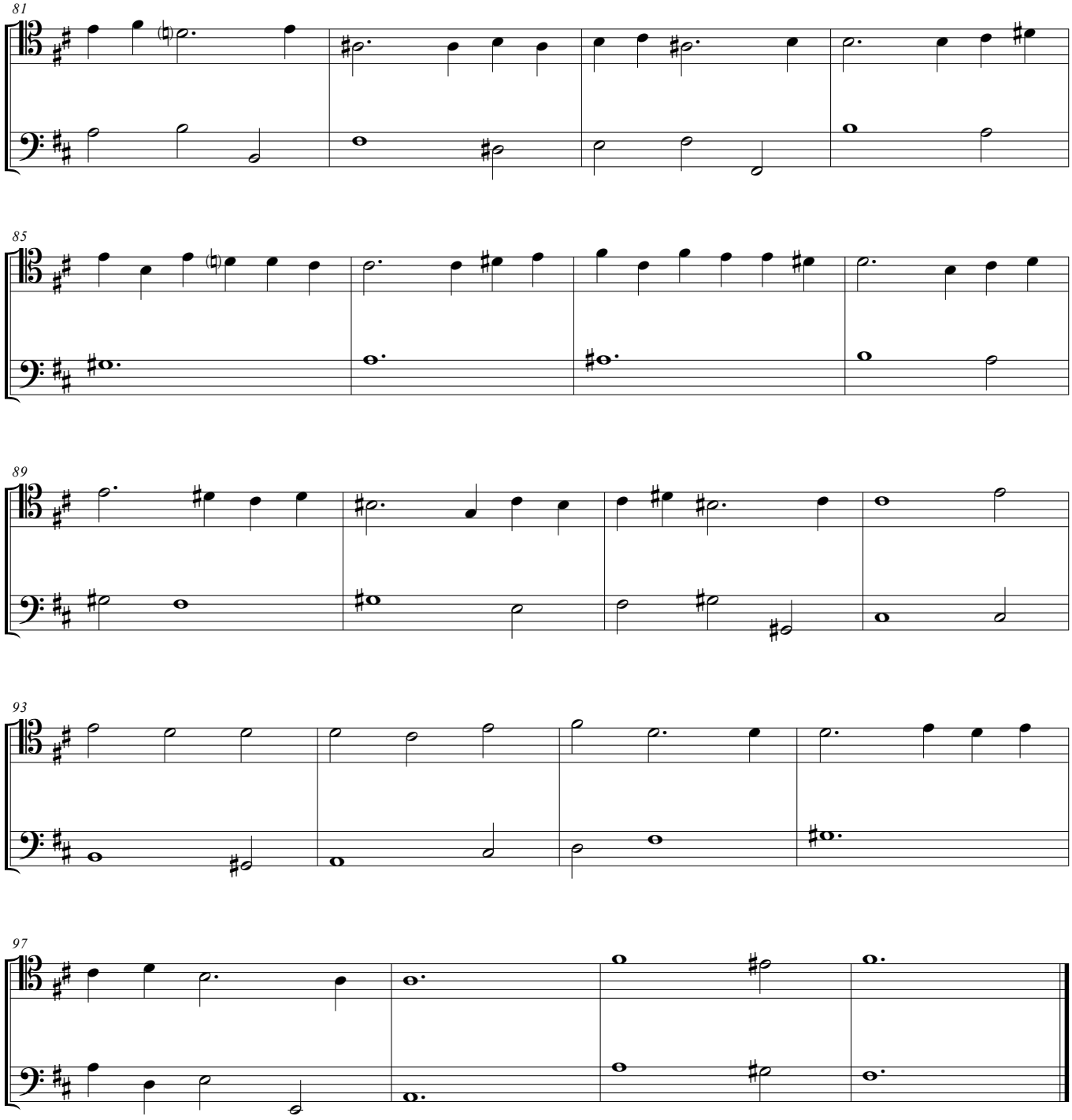
Allegro



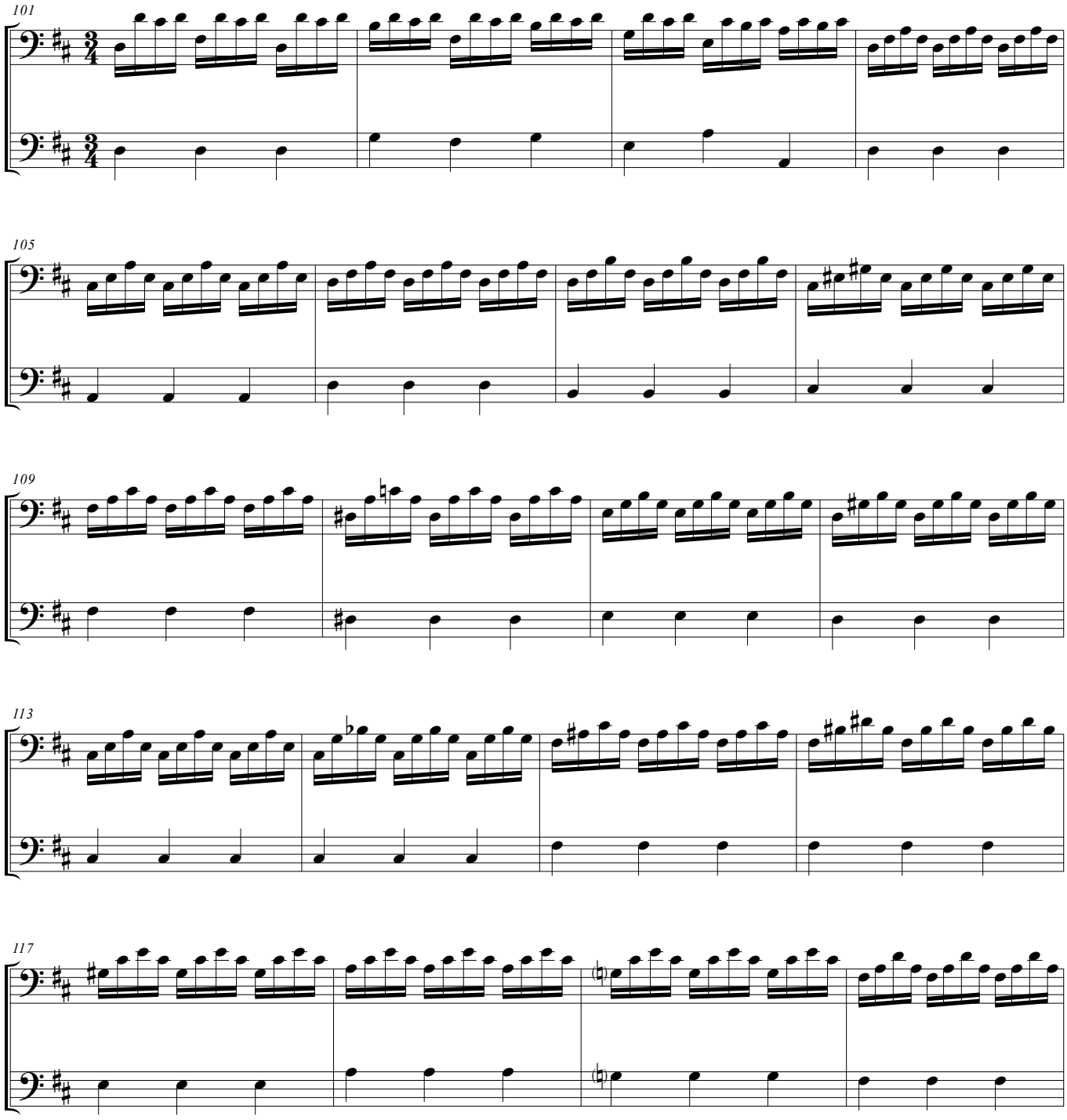

41
44
tr
tr
47
50
53
56
59

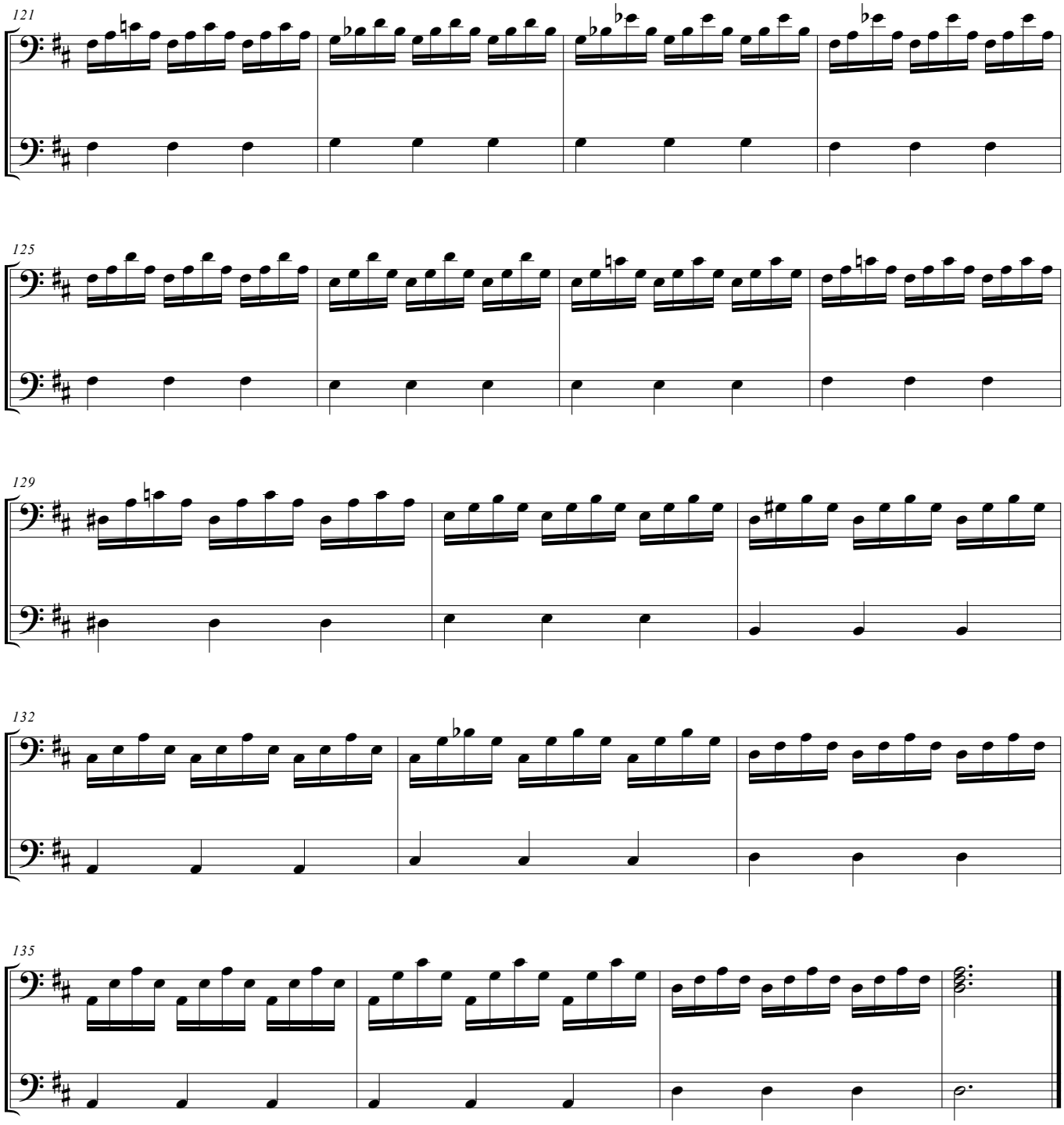
Adagio assai




81
85
89
93
97

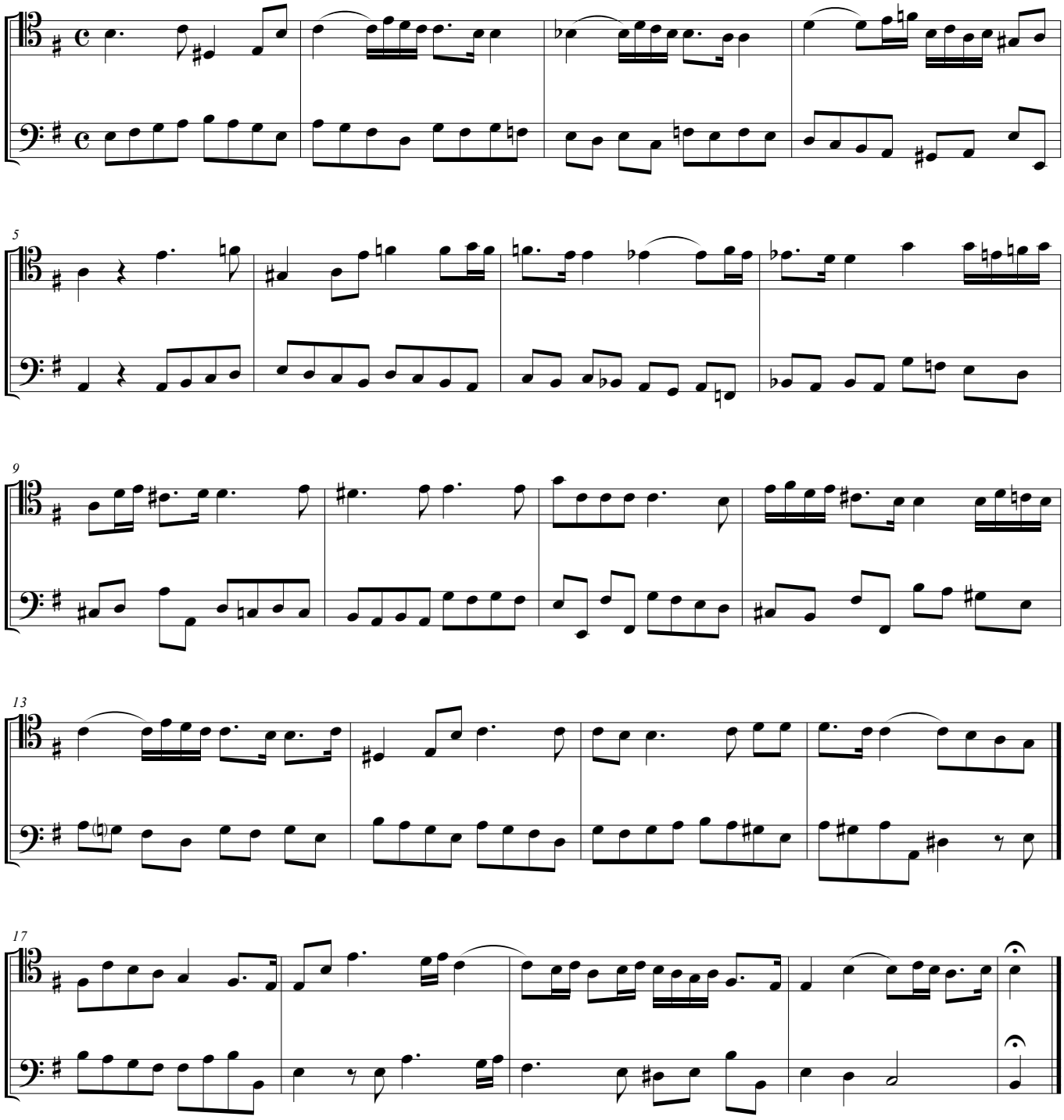
Presto



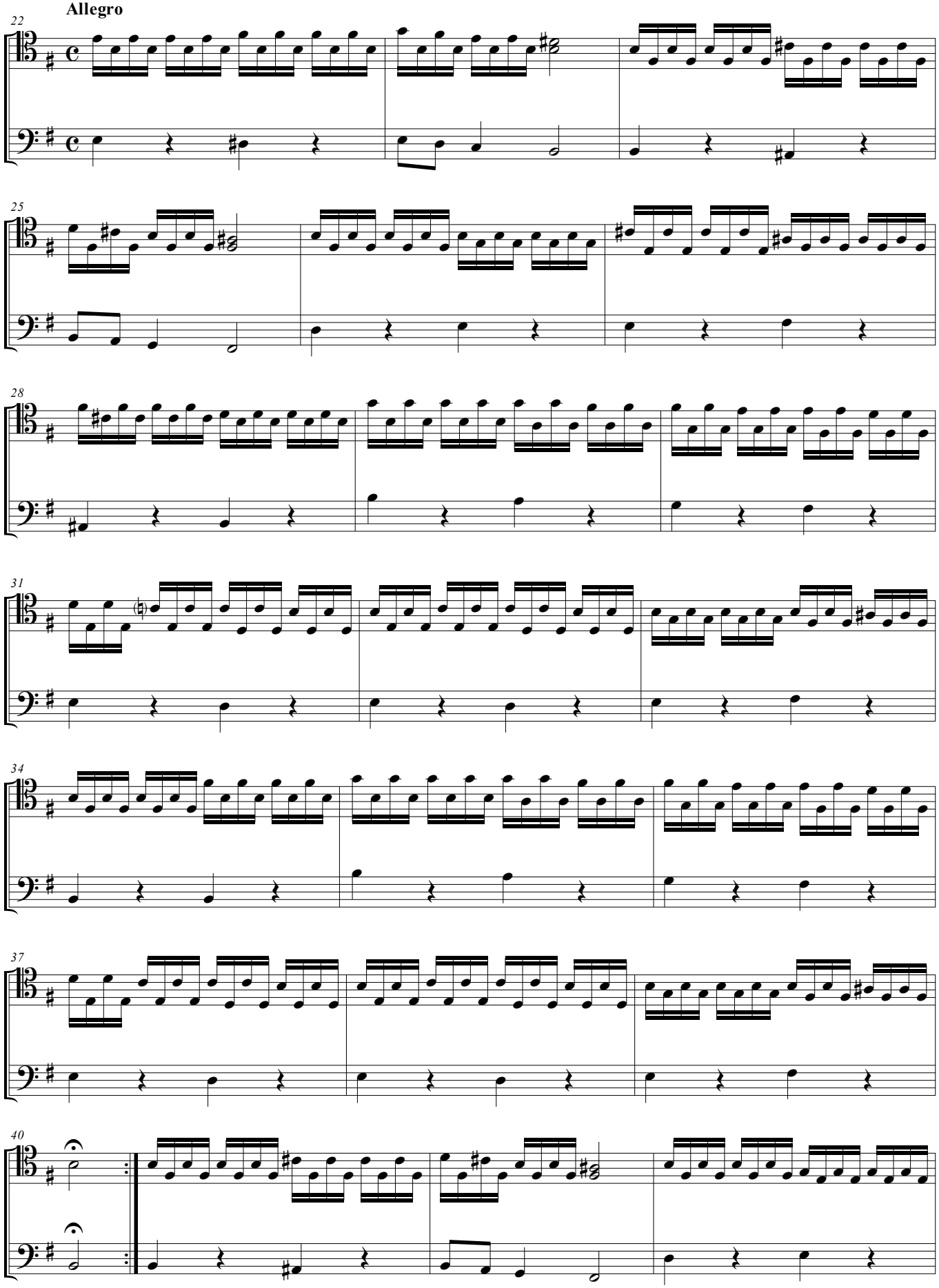

121
125
129
132
135

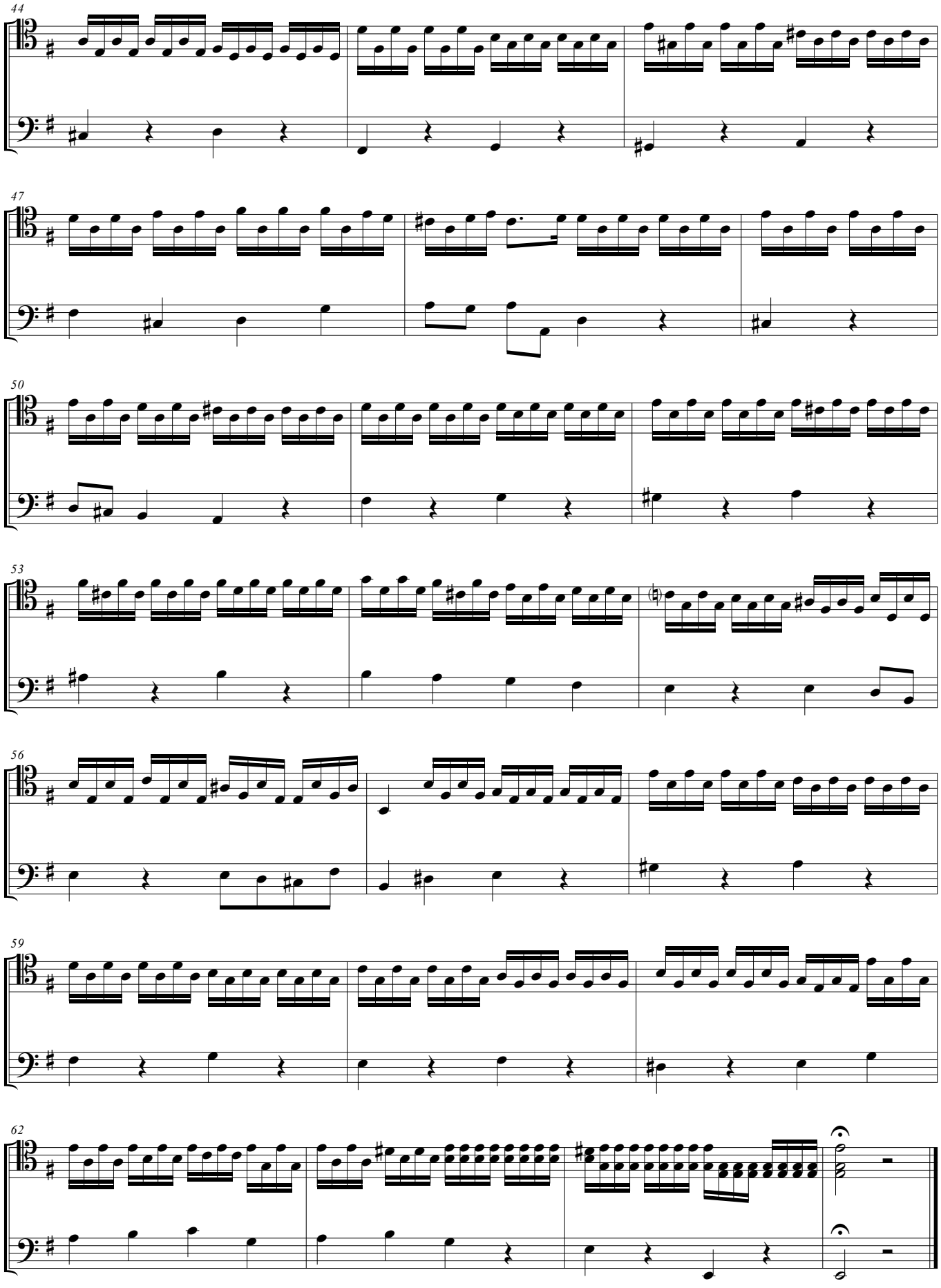
Sinfonia XIII a violoncello solo

Grave



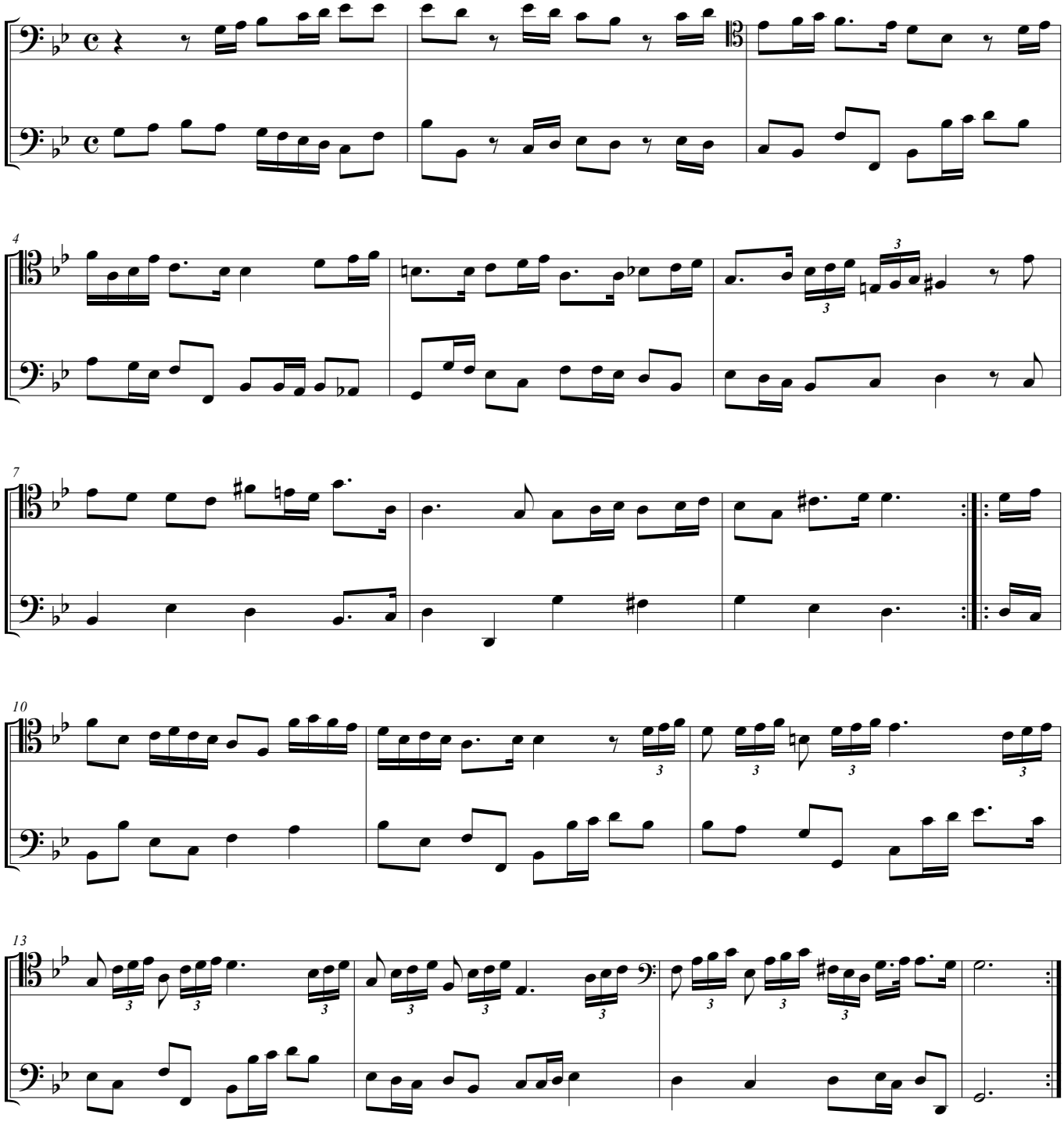
Allegro

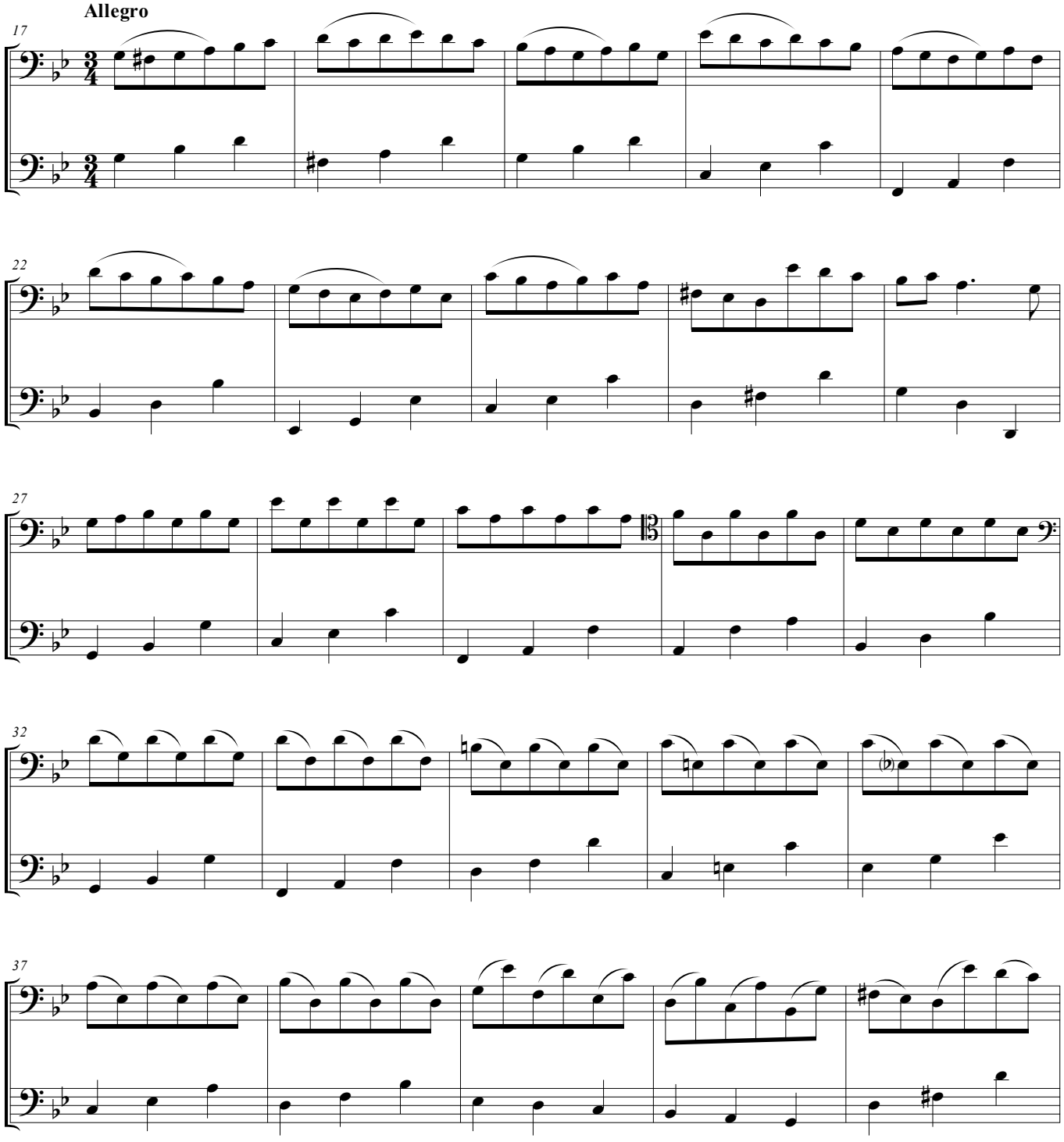


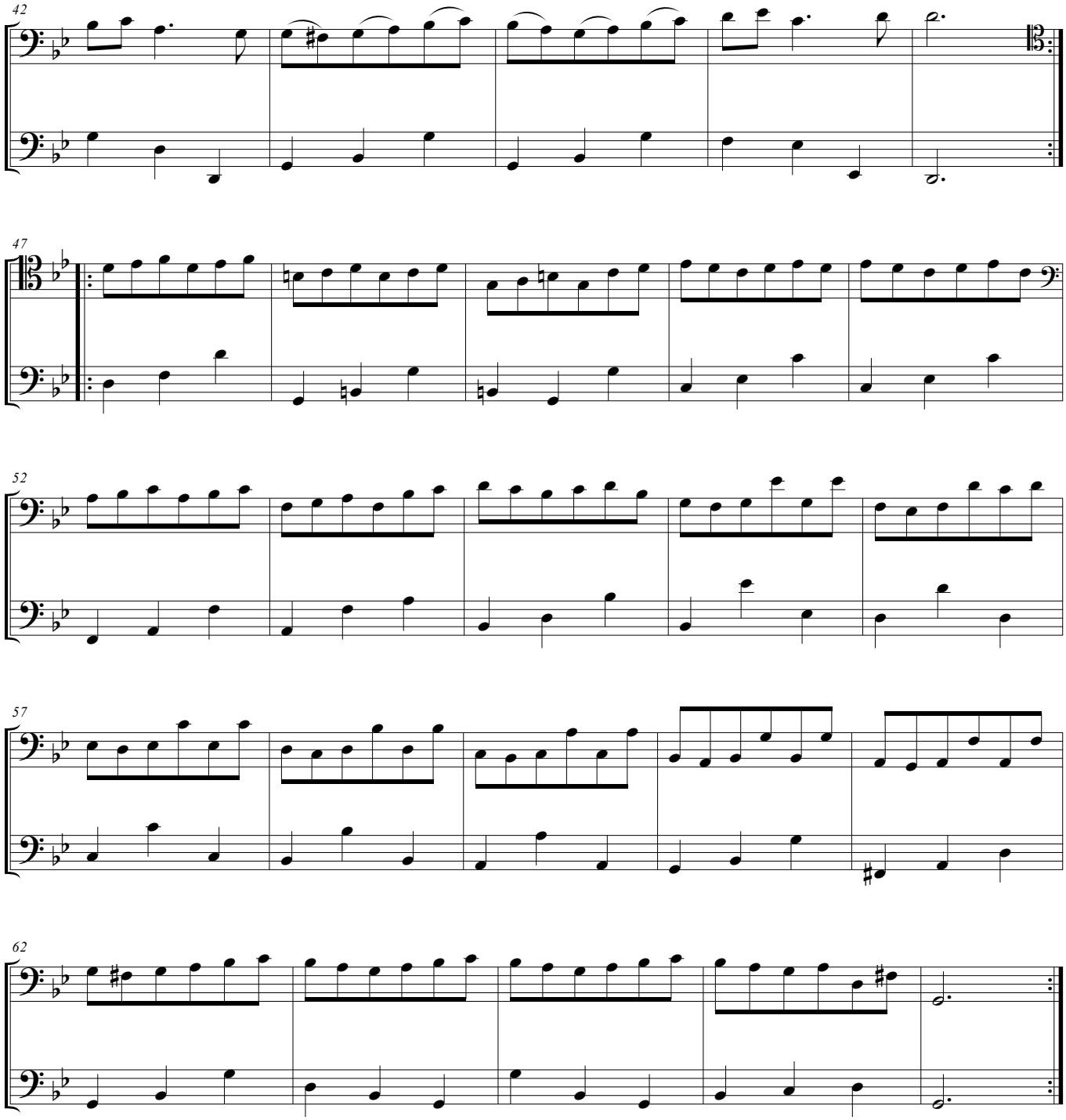

44
47
50
53
56
59
62

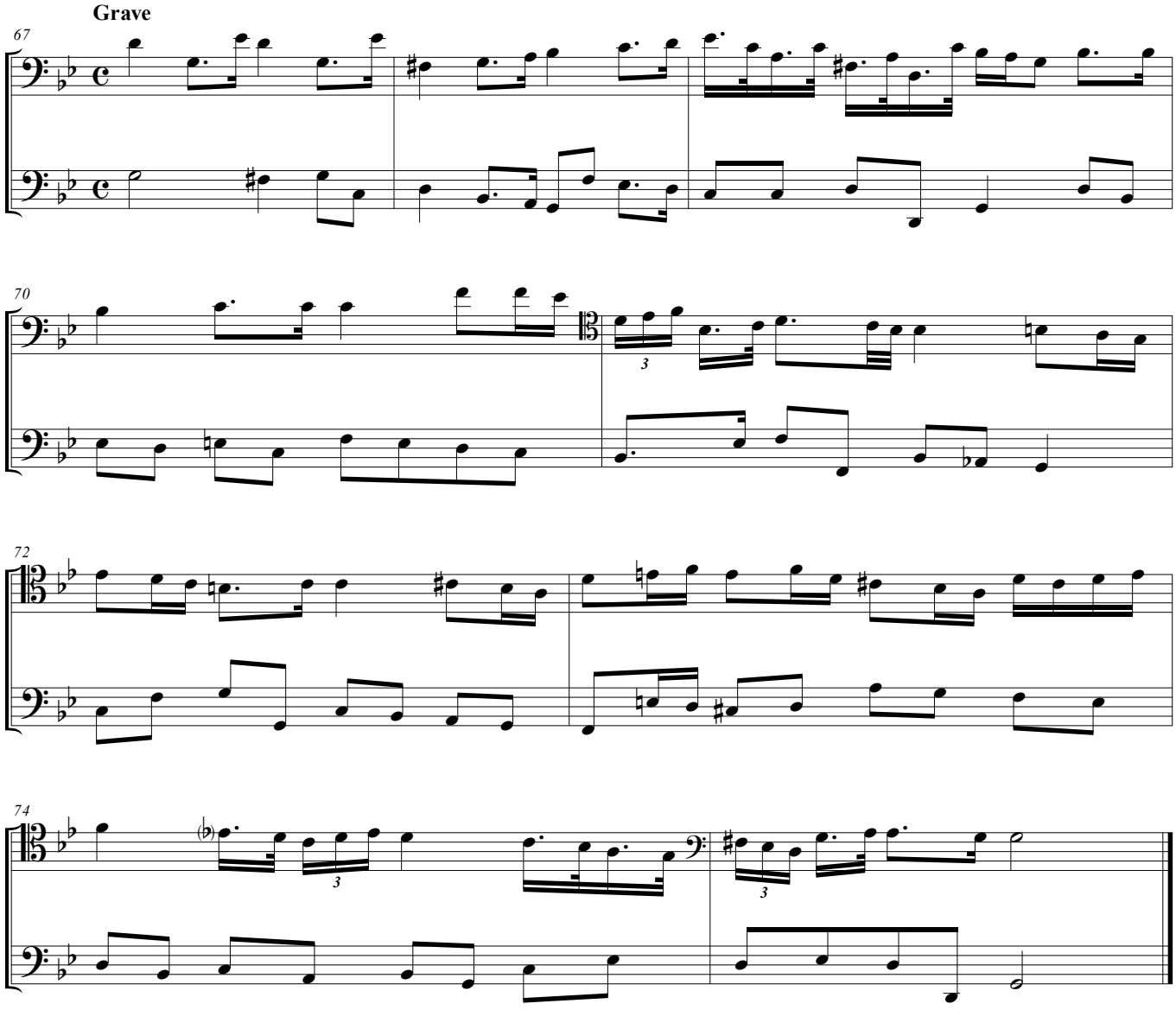
Sinfonia XIV a violoncello solo

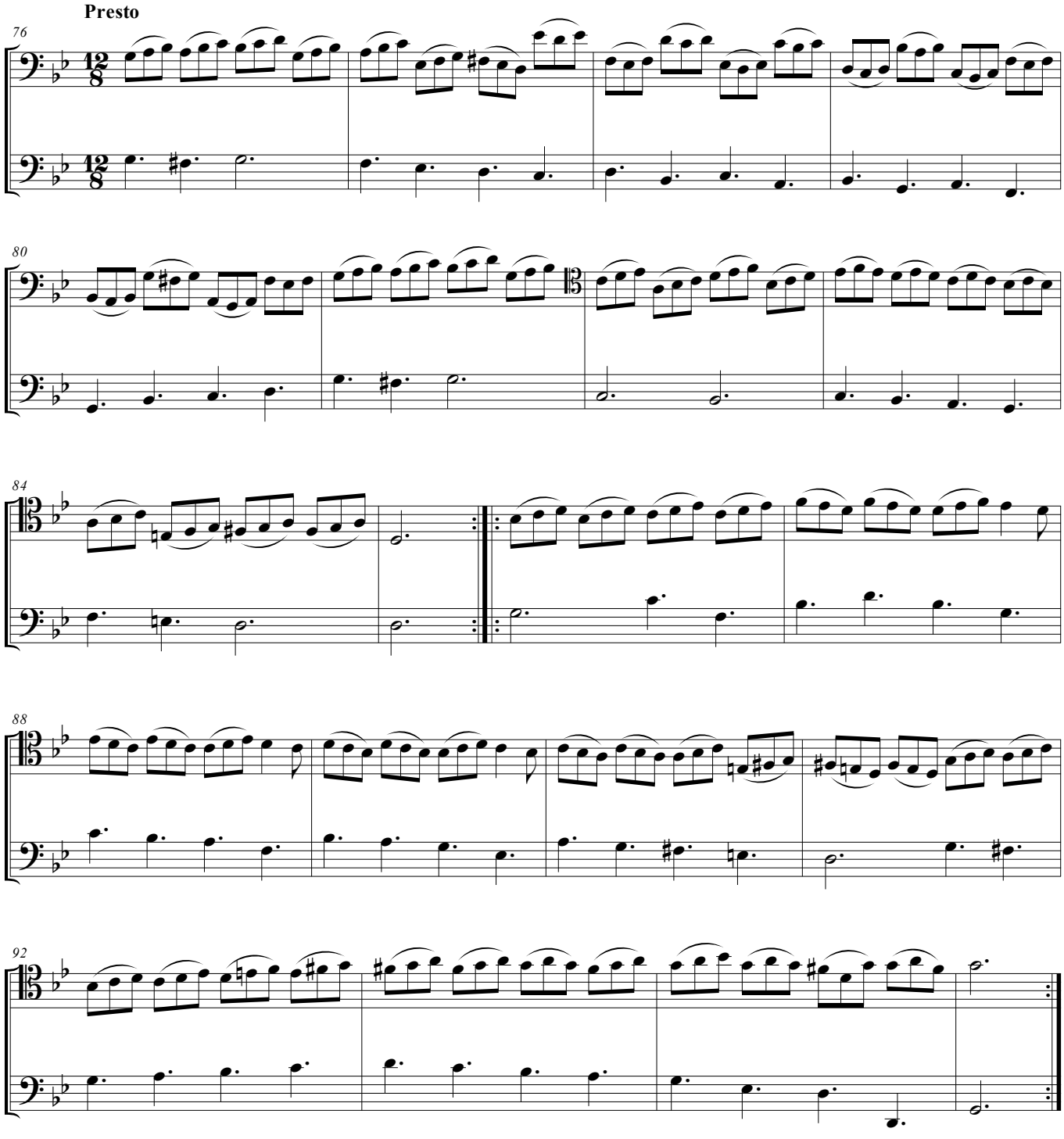
Largo




Allegro
17
22
27
32
37

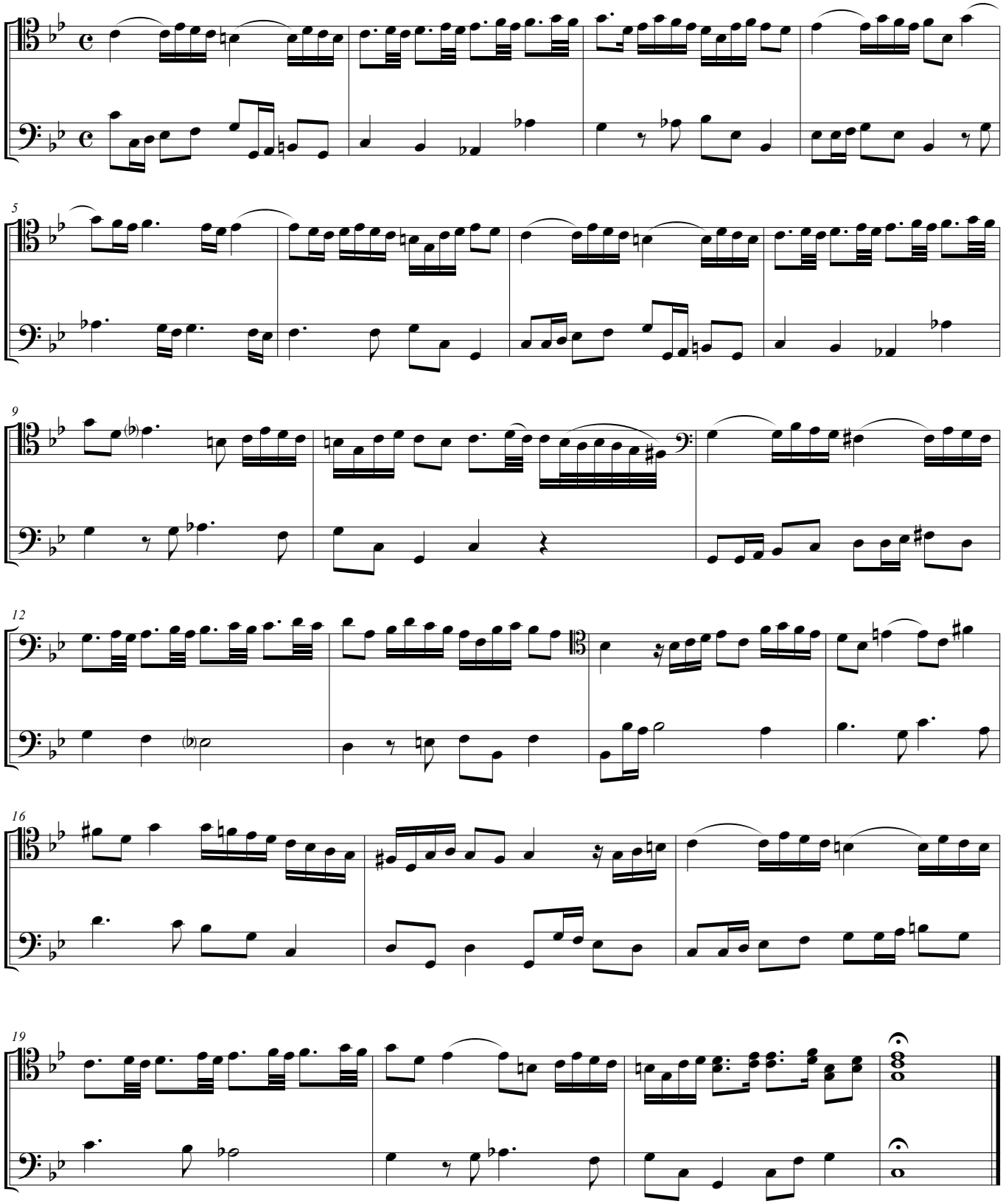

42
47
52
57
62


Grave
67
70
72
74

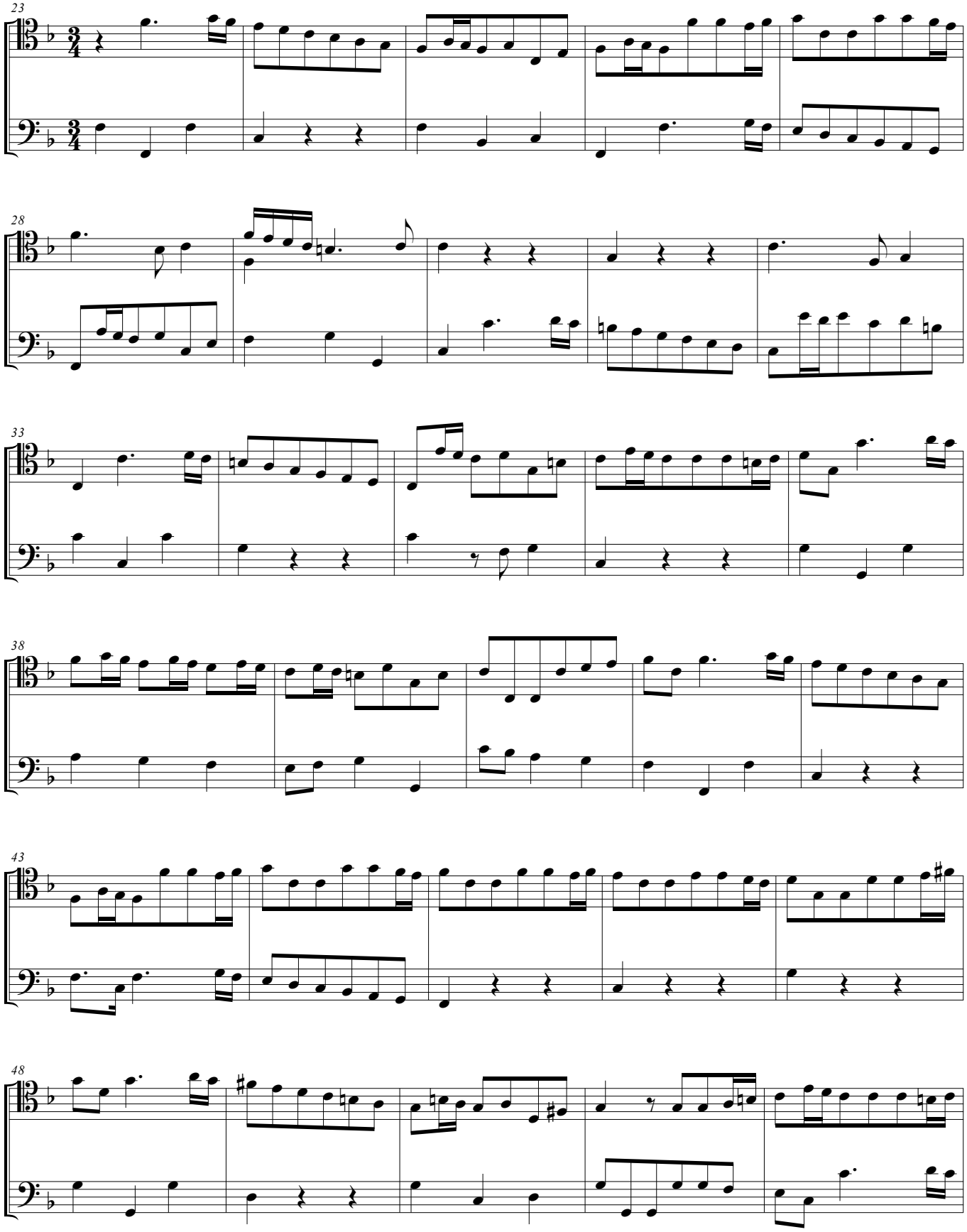

Presto
76
80
84
88
92

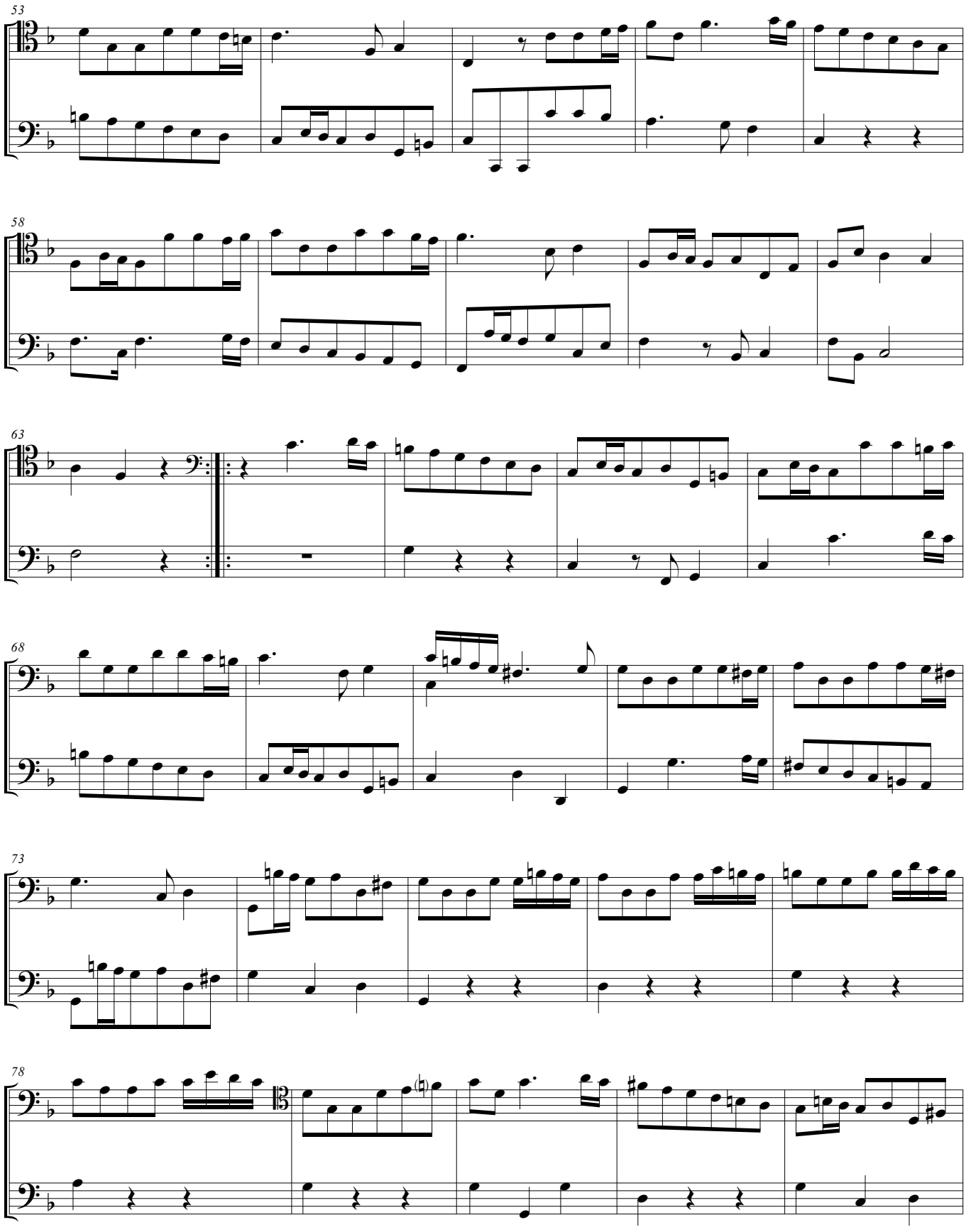
Sinfonia XV a violoncello solo

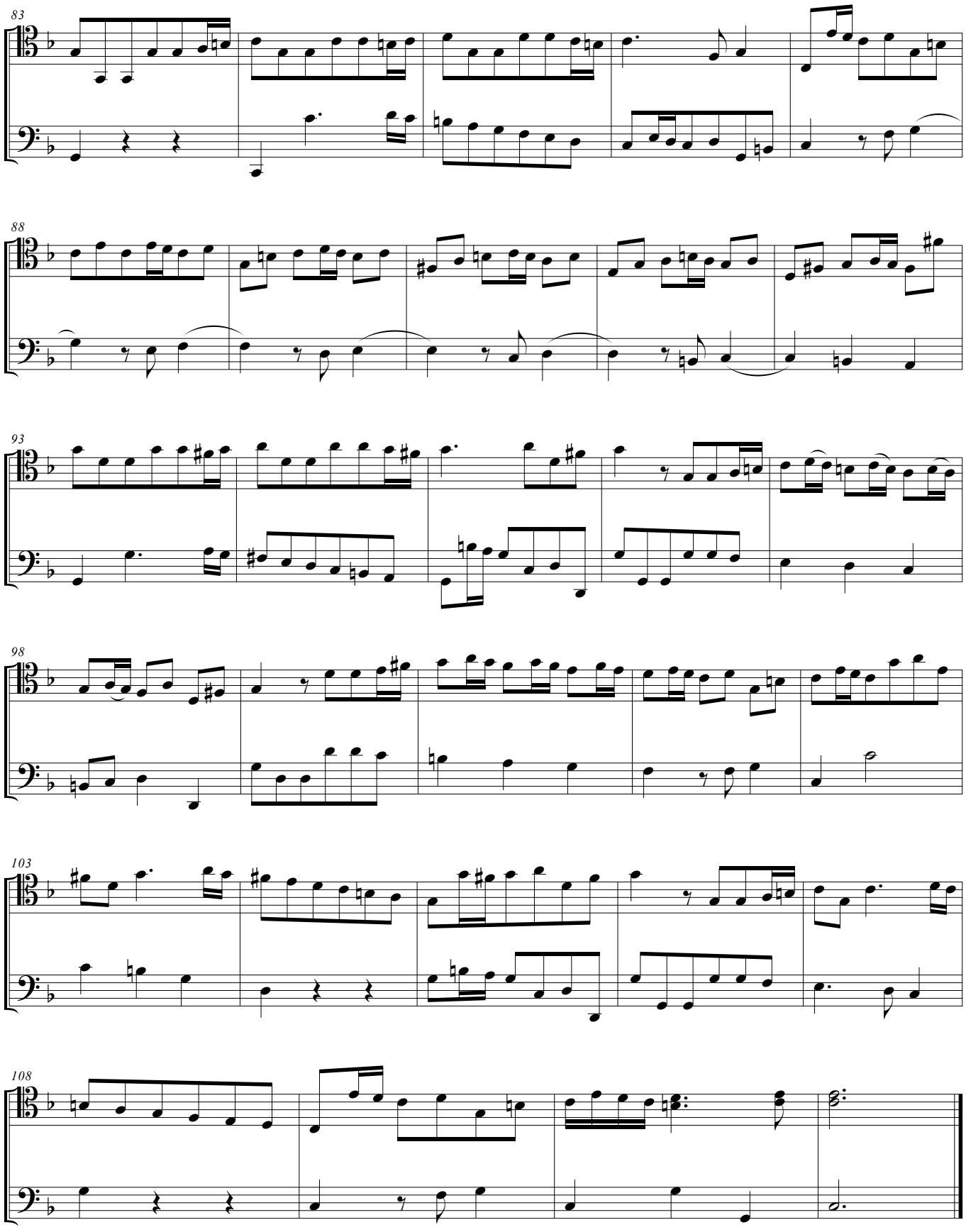
Piano

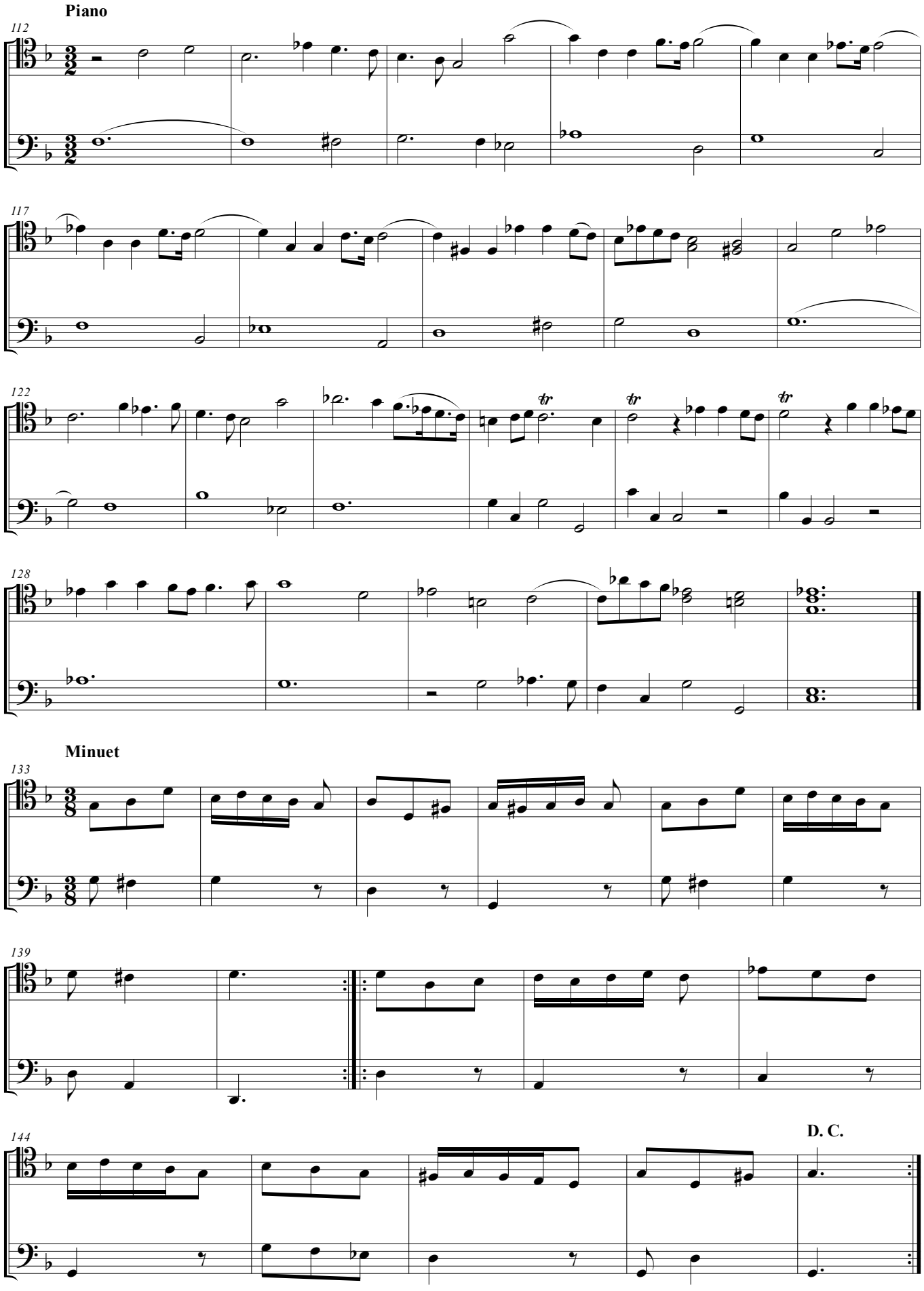


Allegro



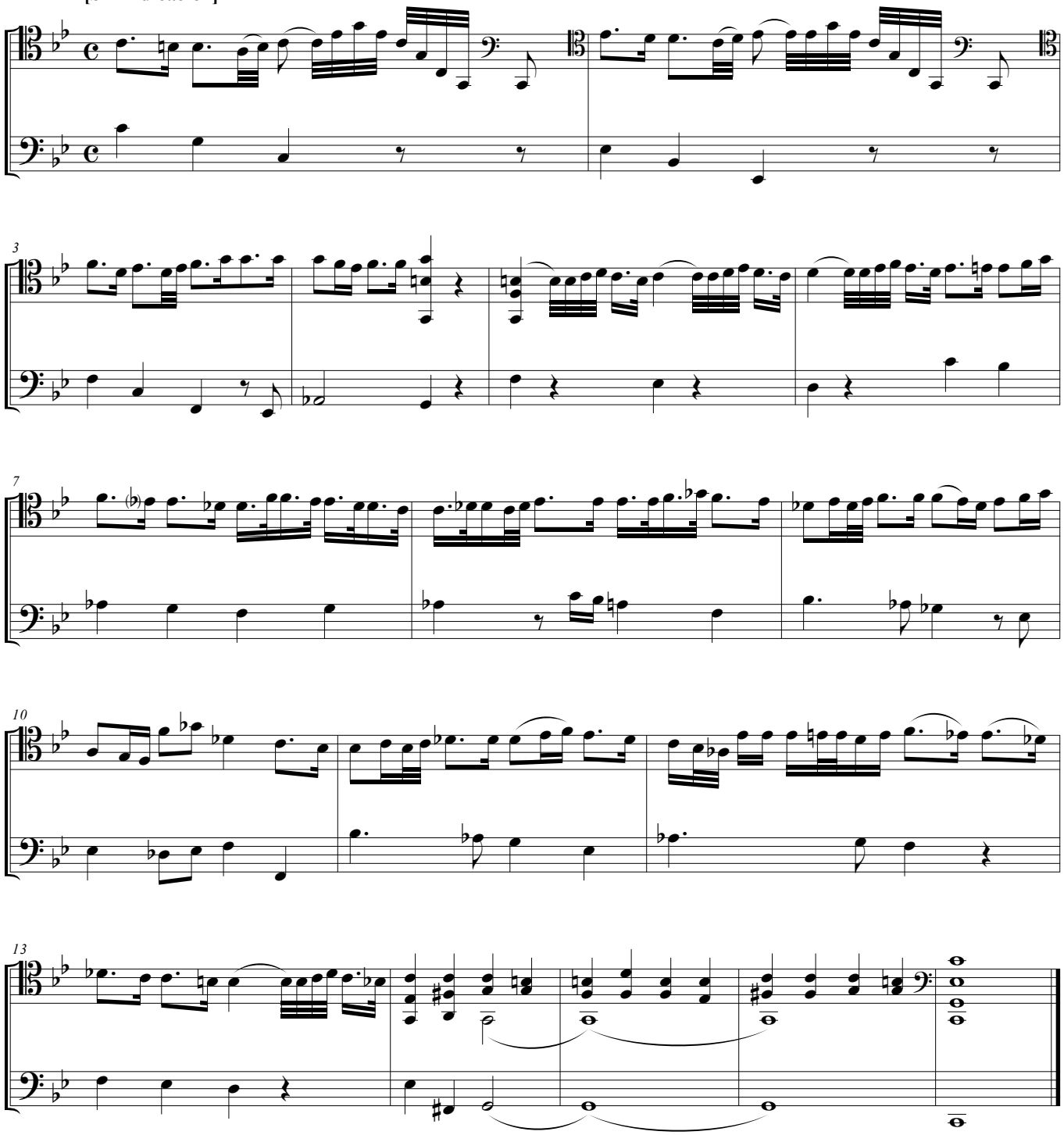

53
58
63
68
73
78


83
88
93
98
103
108

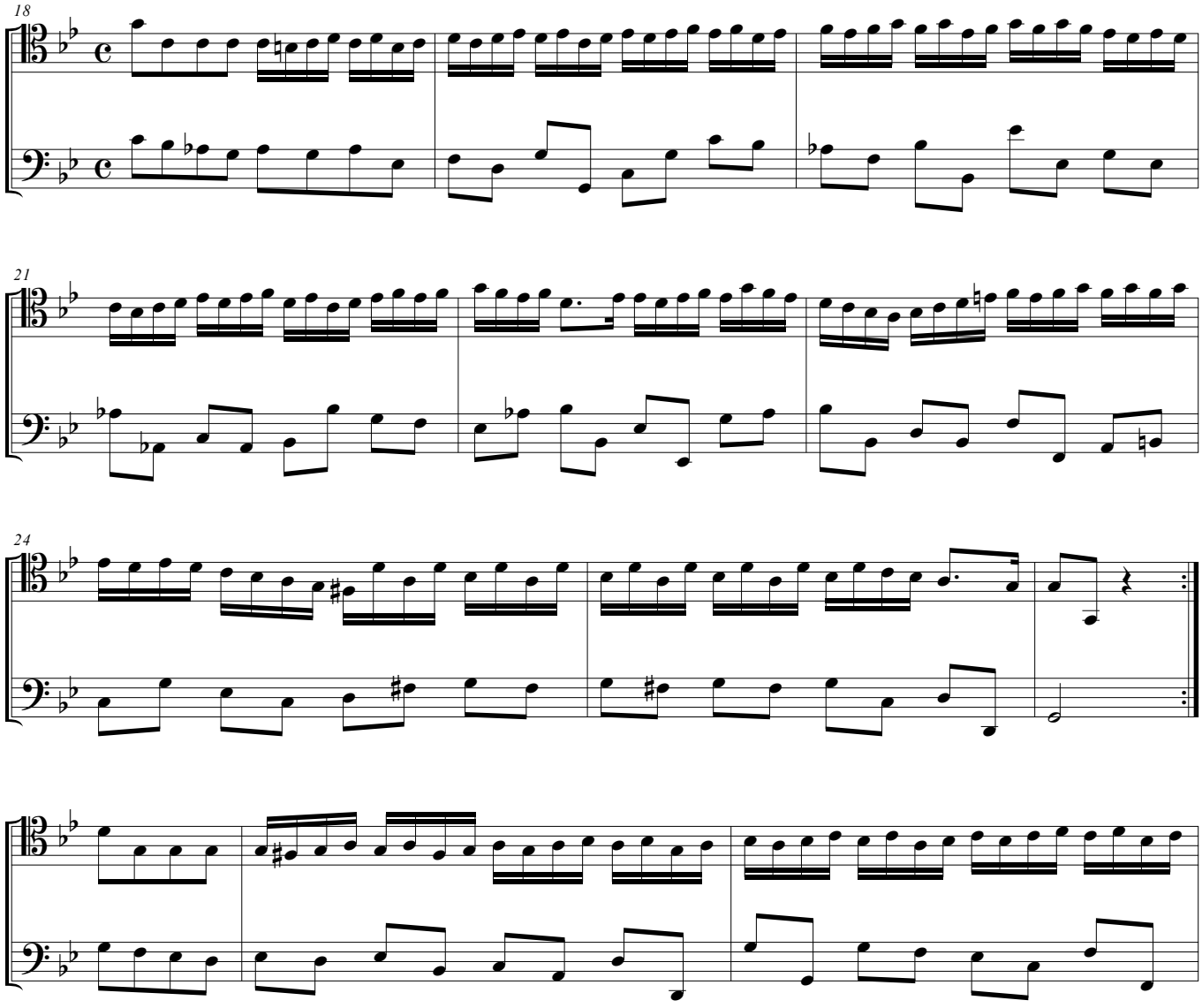

Piano
112
117
122
128
Minuet
133
139
144
D. C.

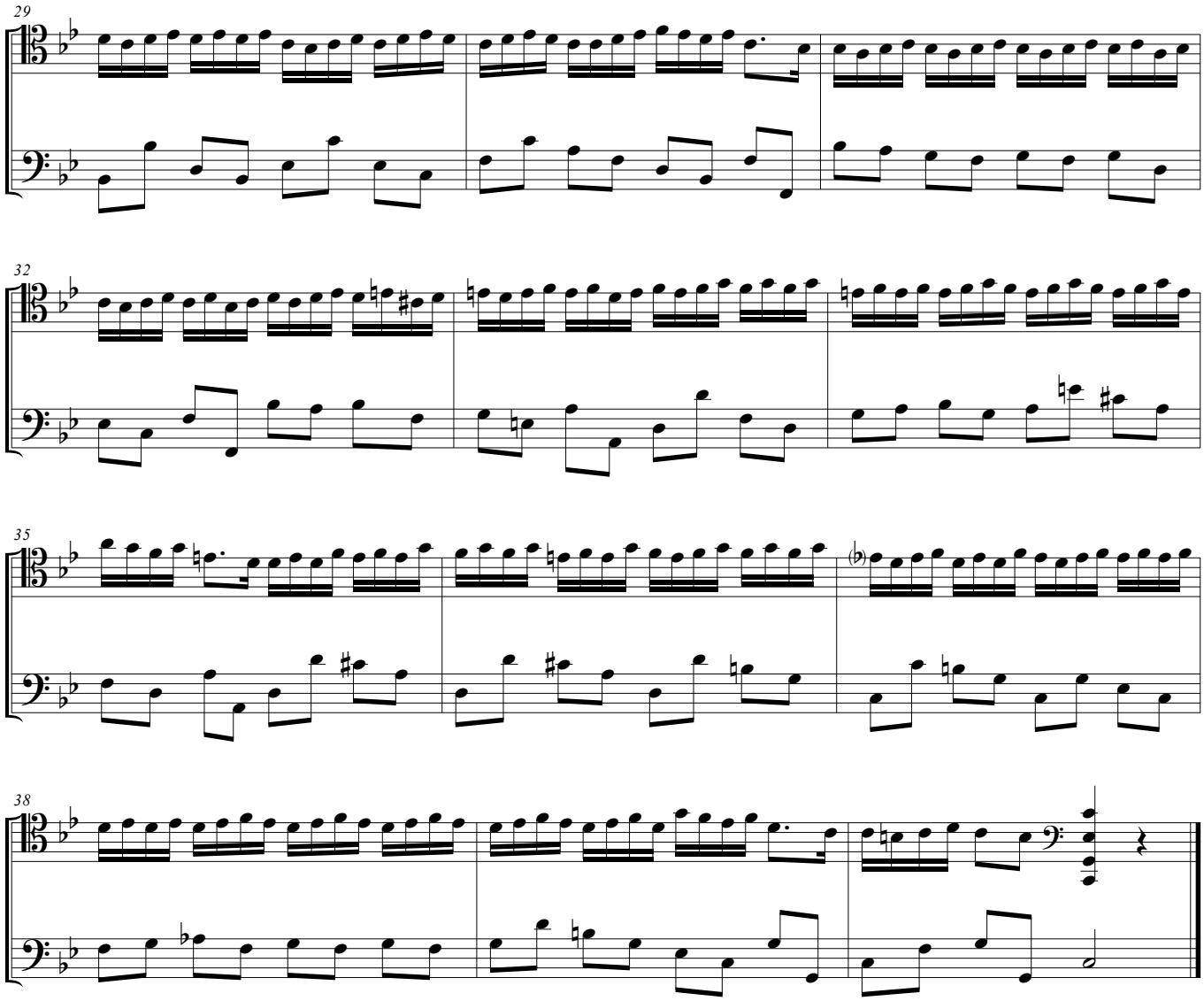
Sinfonia XVI a violoncello solo

[Sin indicación]

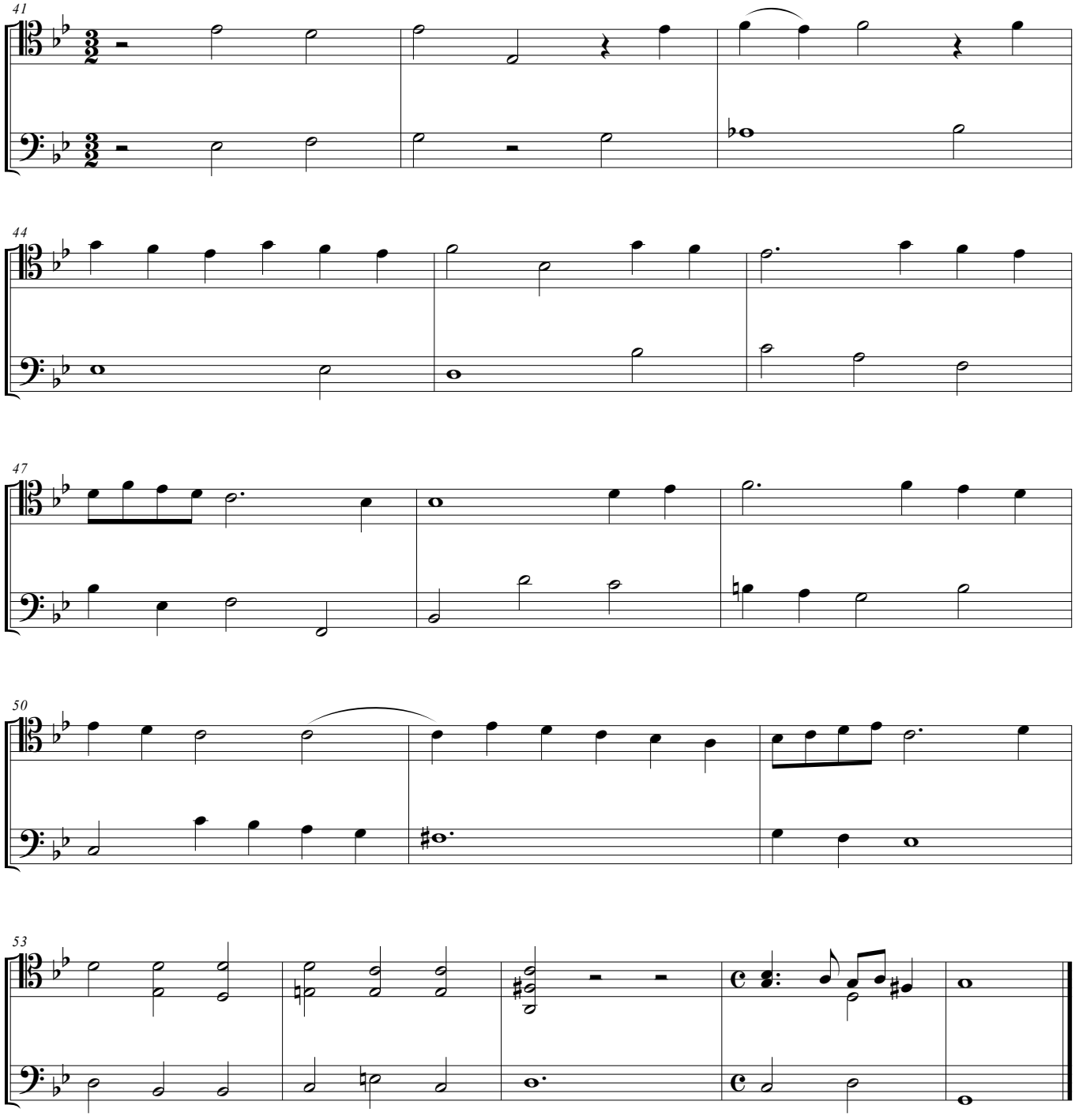


Presto

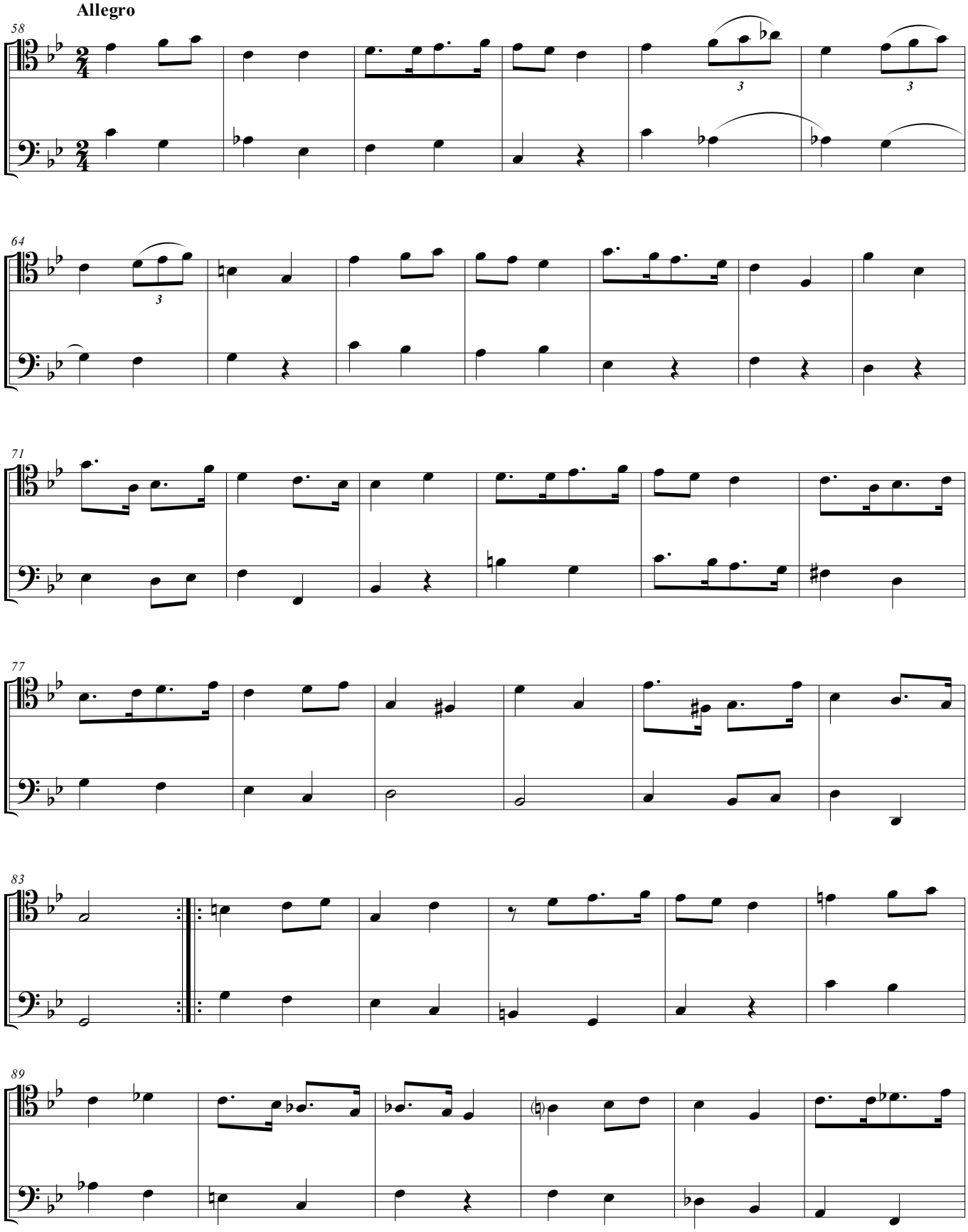


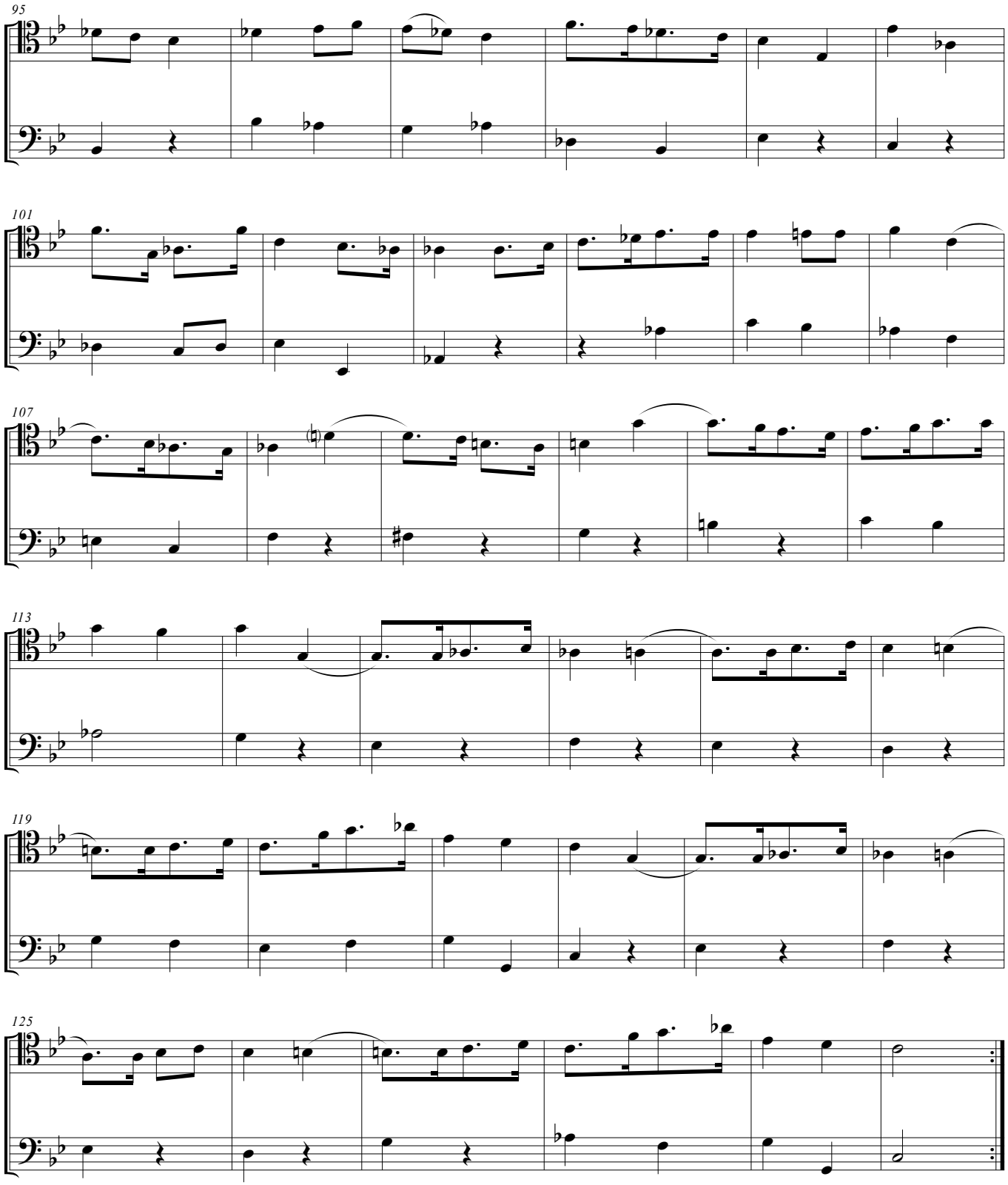

29
32
35
38

Grave

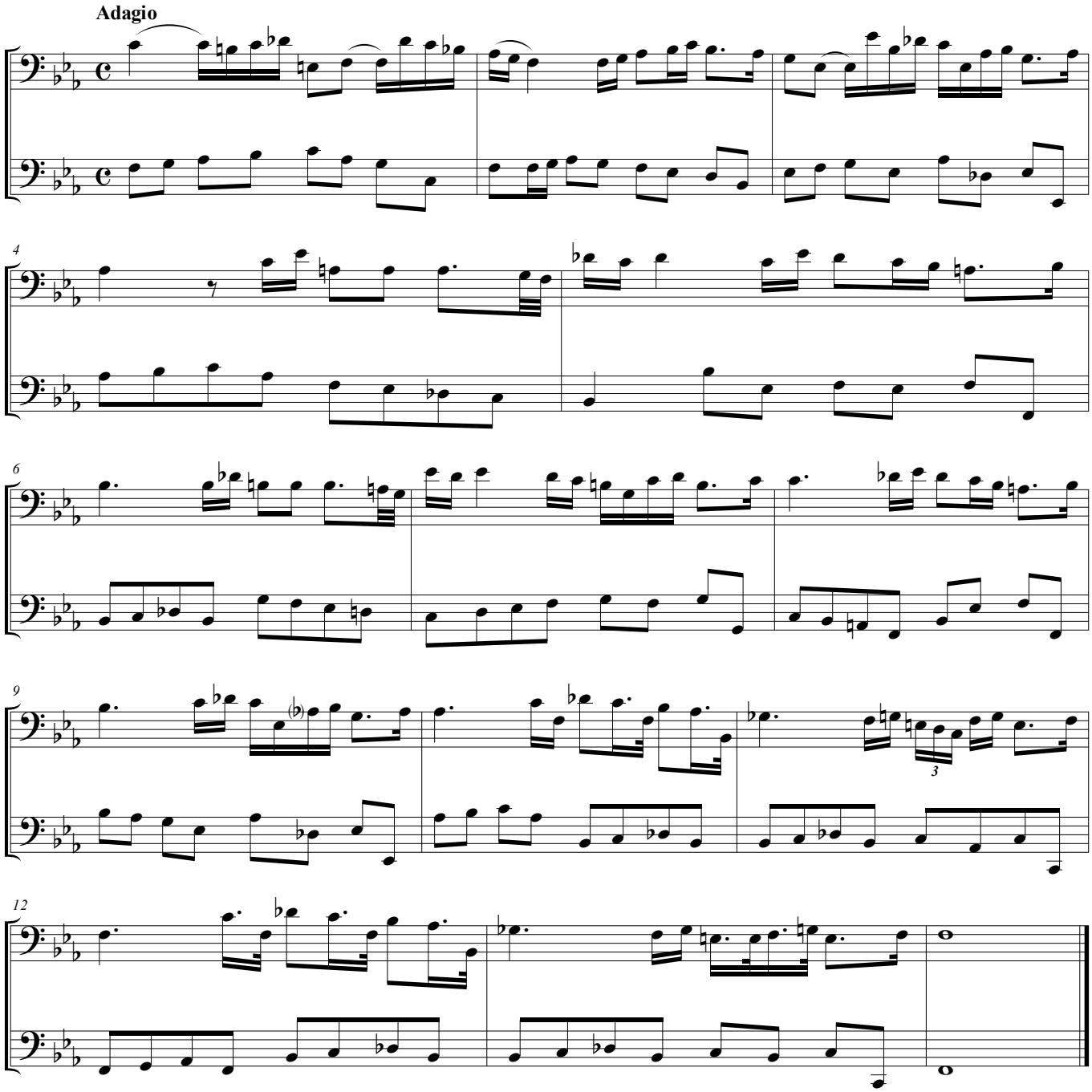


Allegro

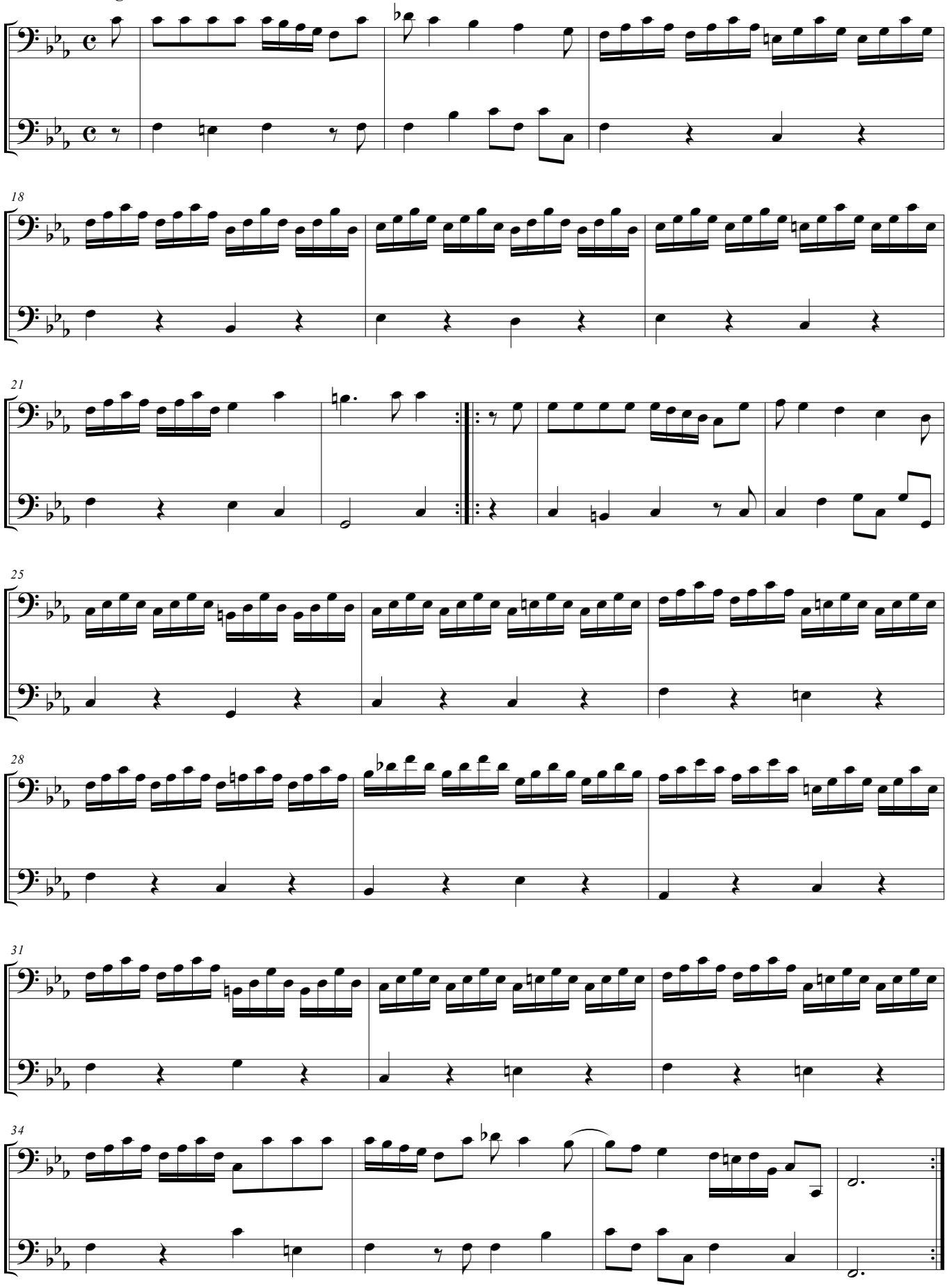


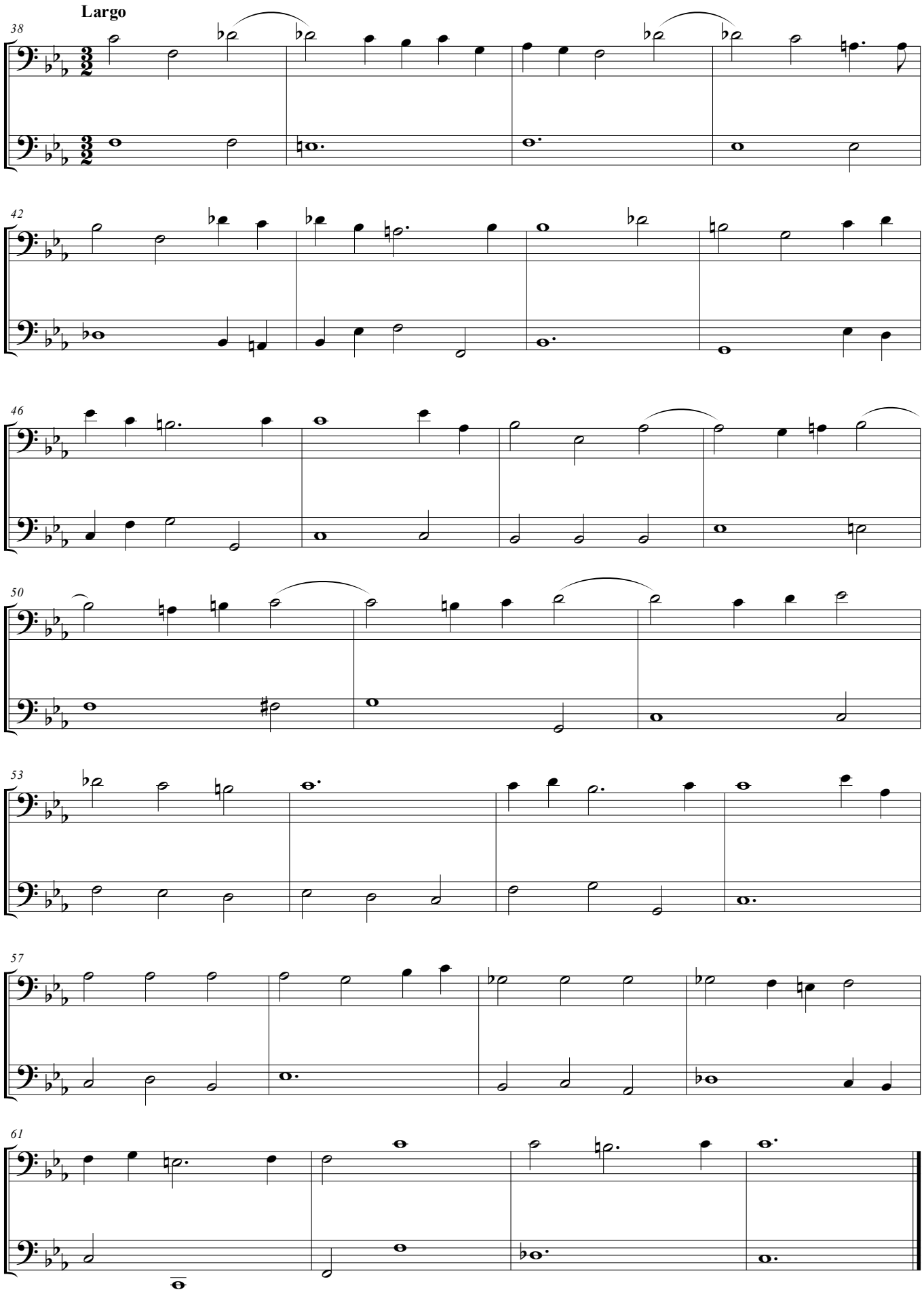

95
101
107
113
119
125

Sinfonia XVII a violoncello solo

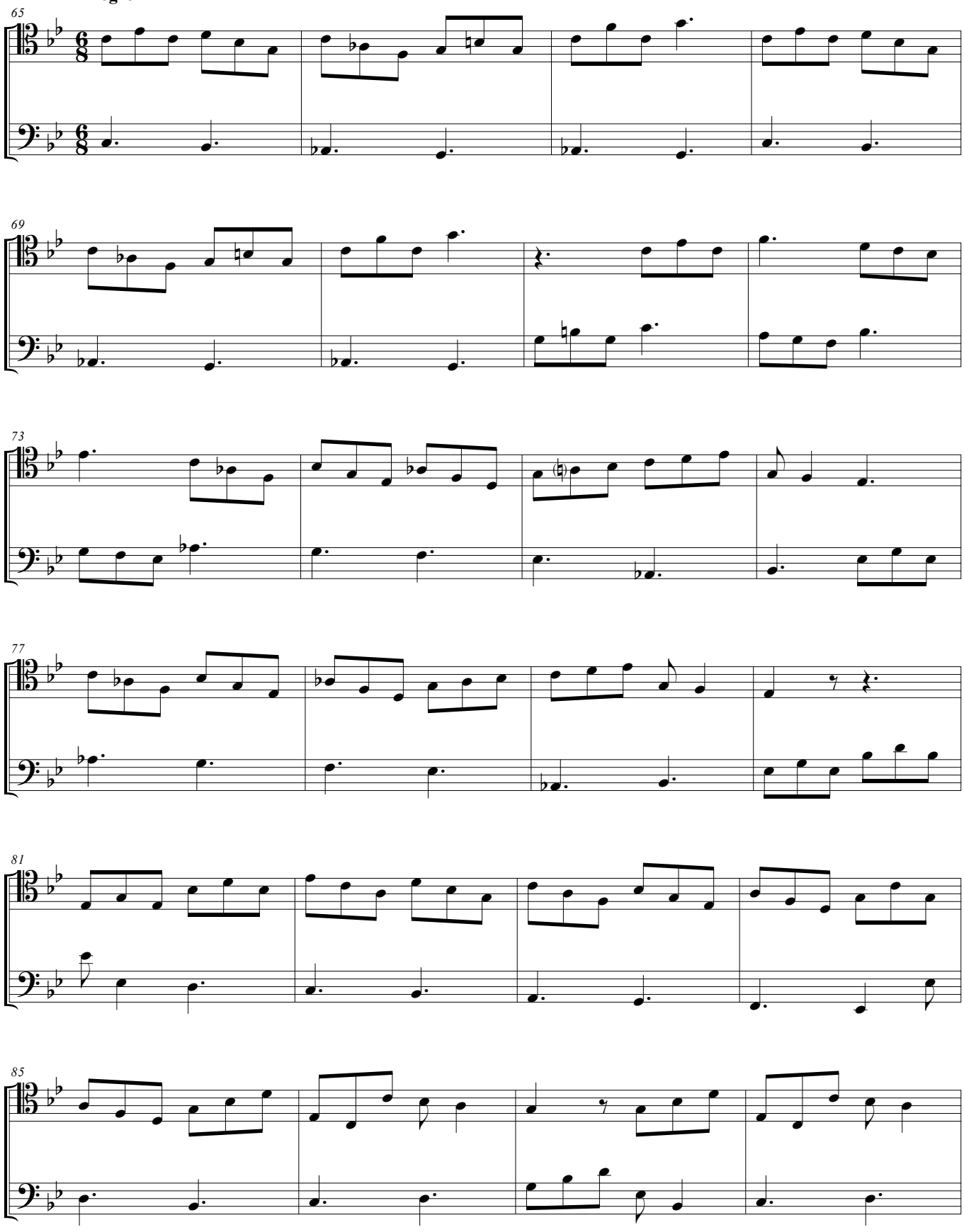


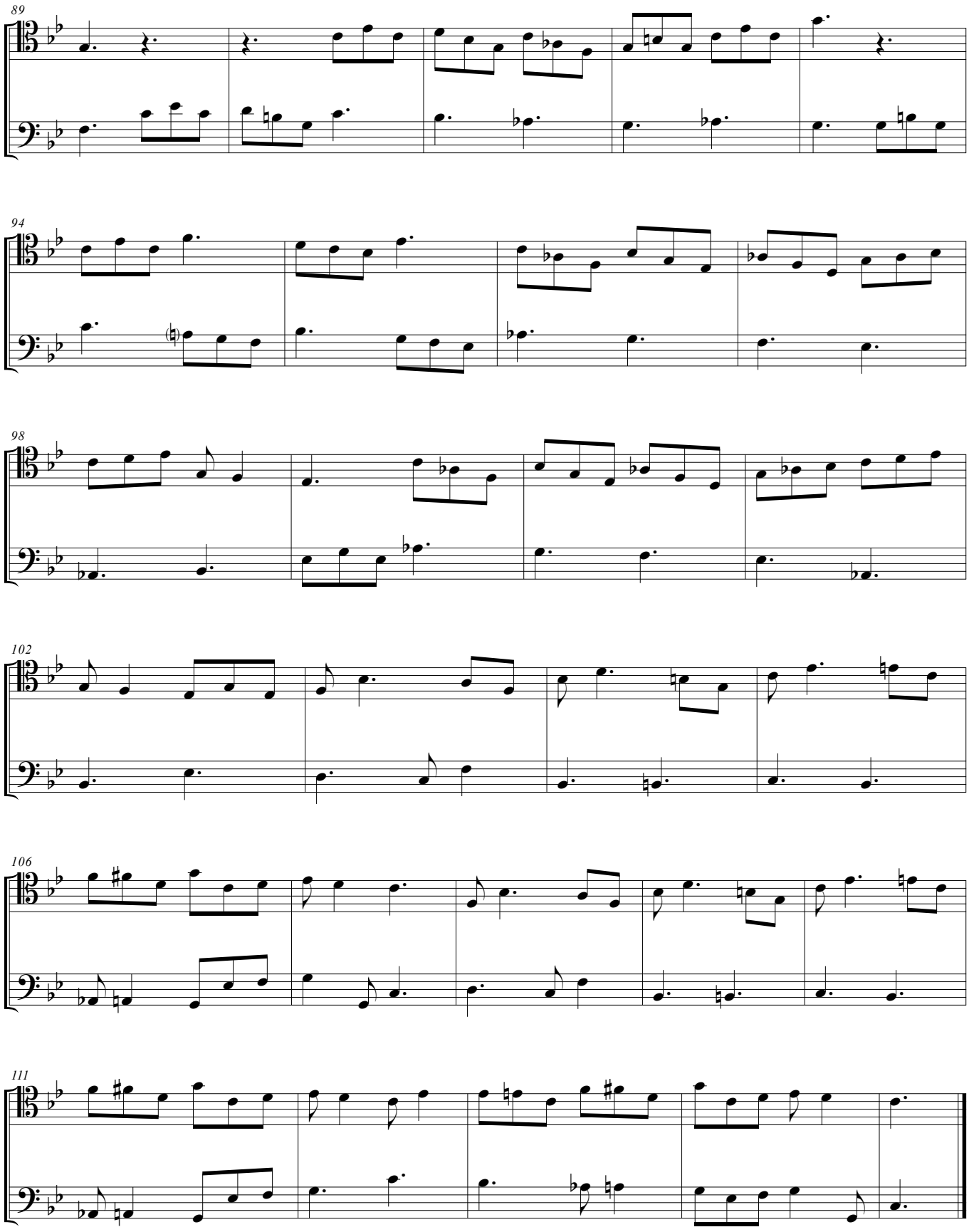
Allegro




Largo
38
42
46
50
53
57
61

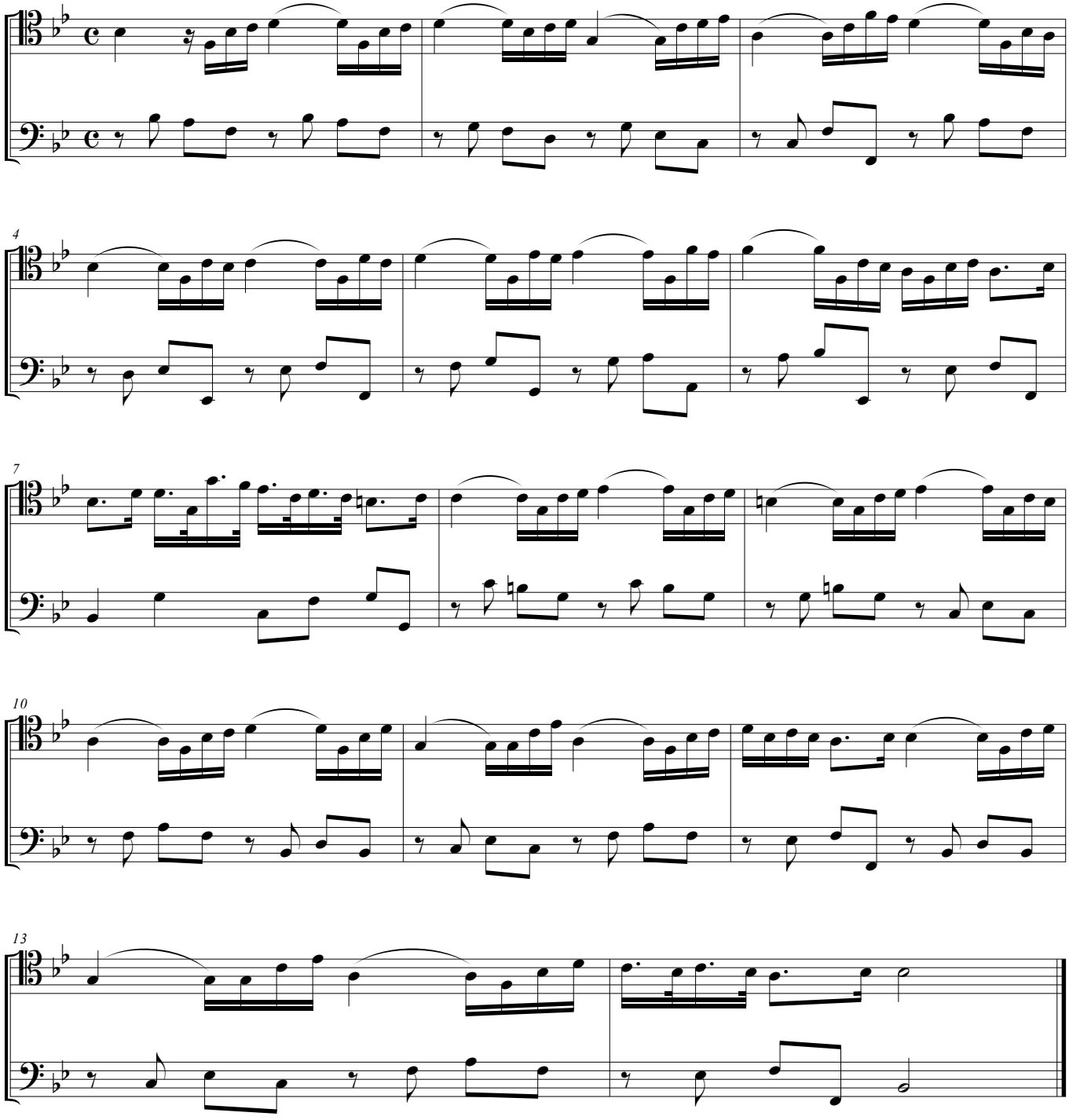
Allegro



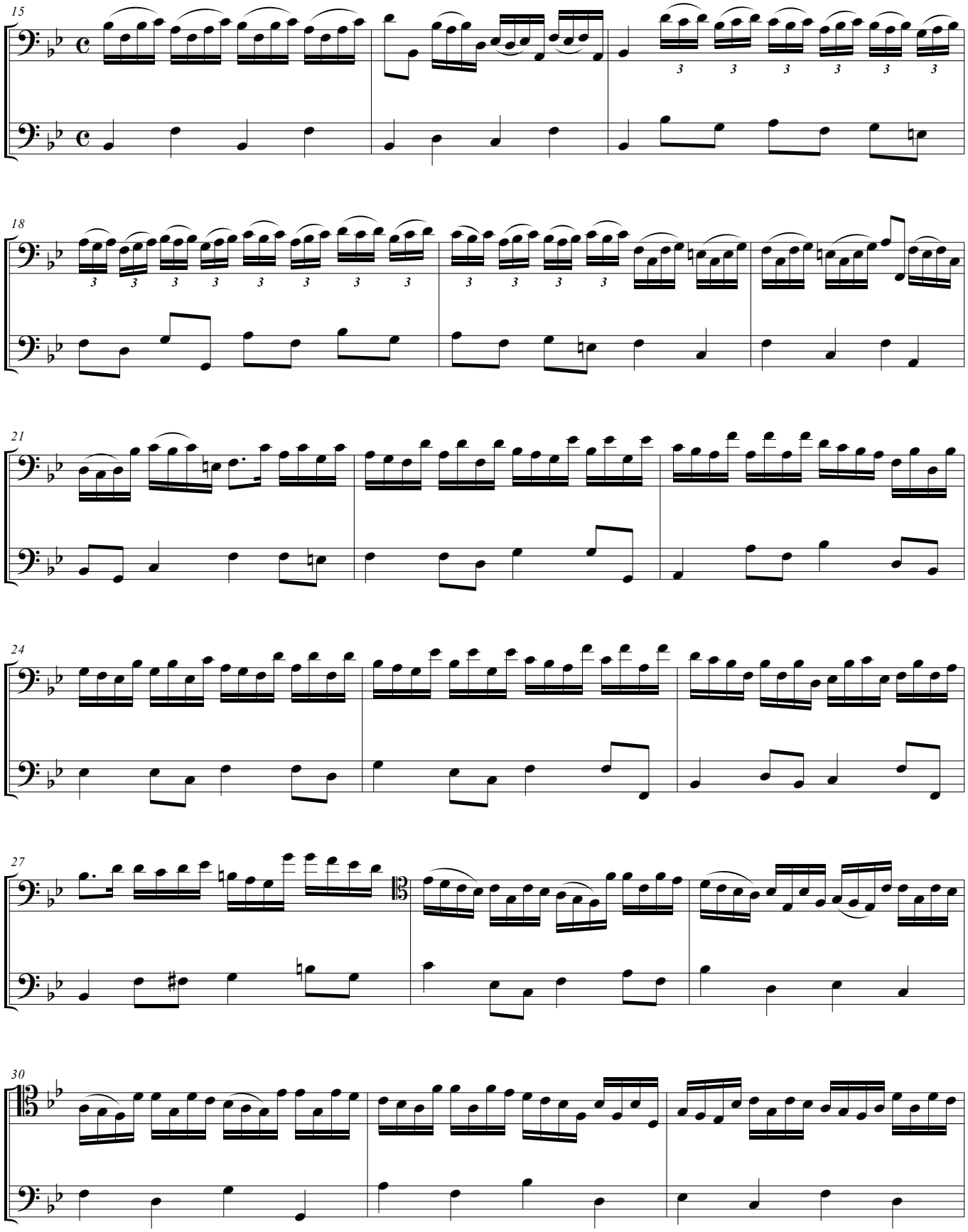

89
94
98
102
106
111

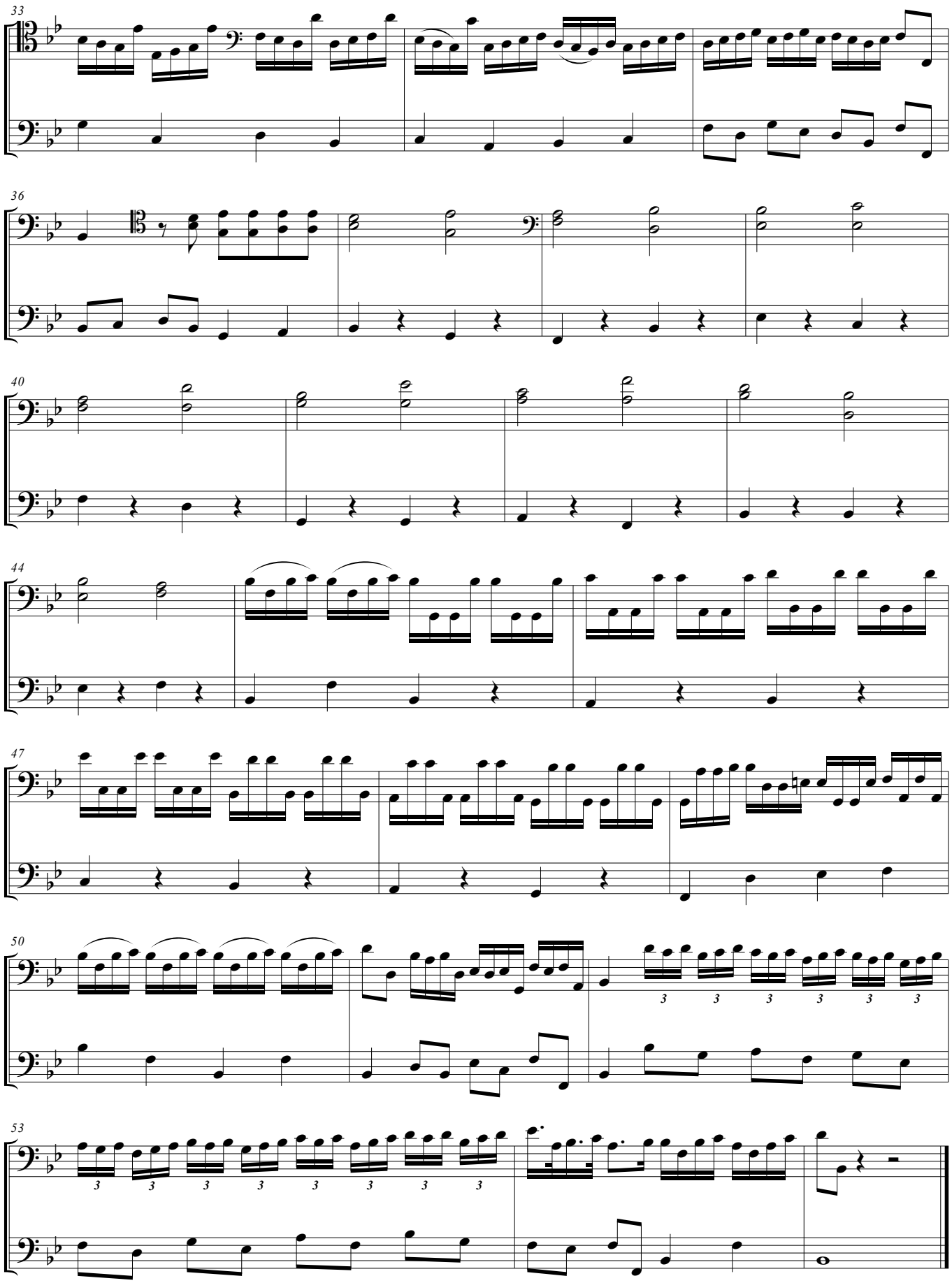
Sinfonia XVIII a violoncello solo

Adagio

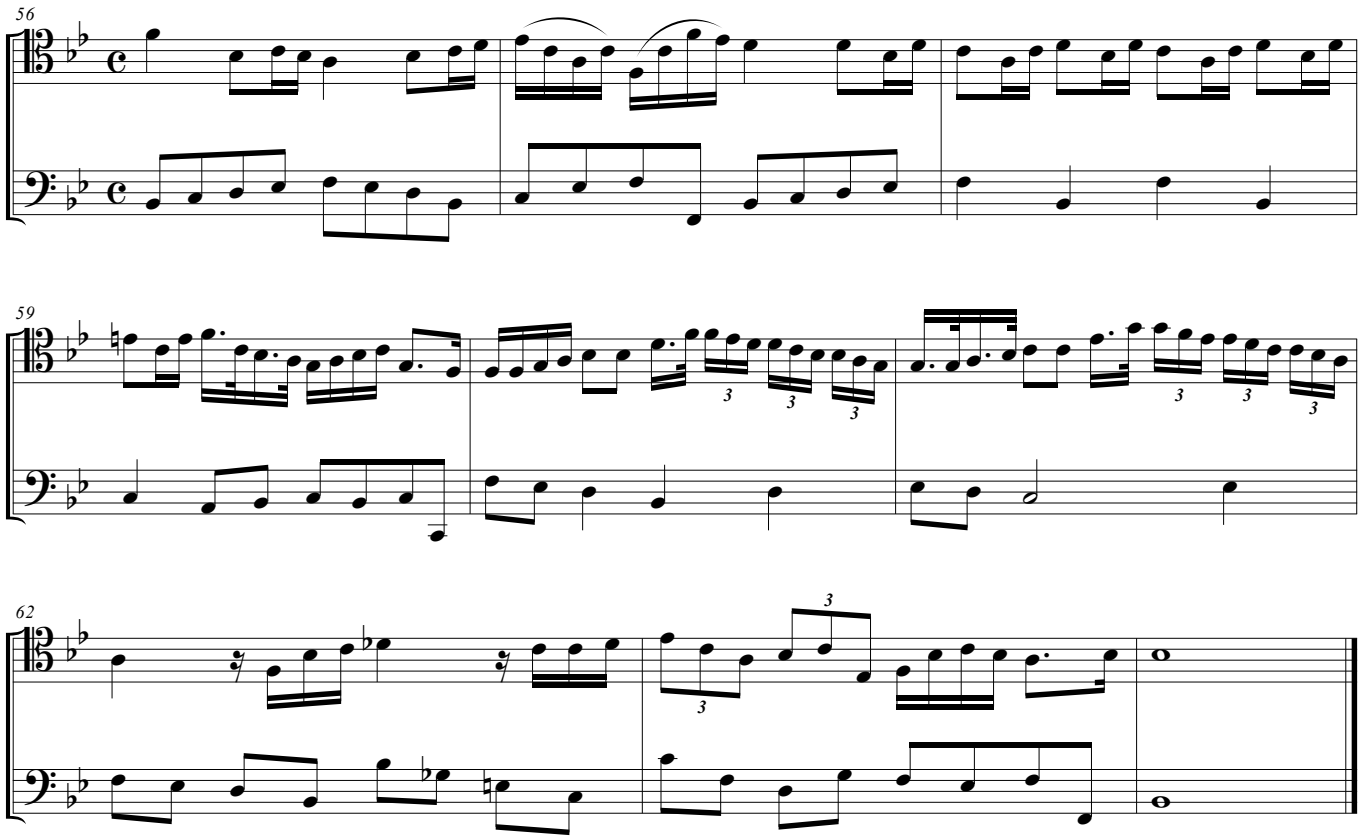


Allegro

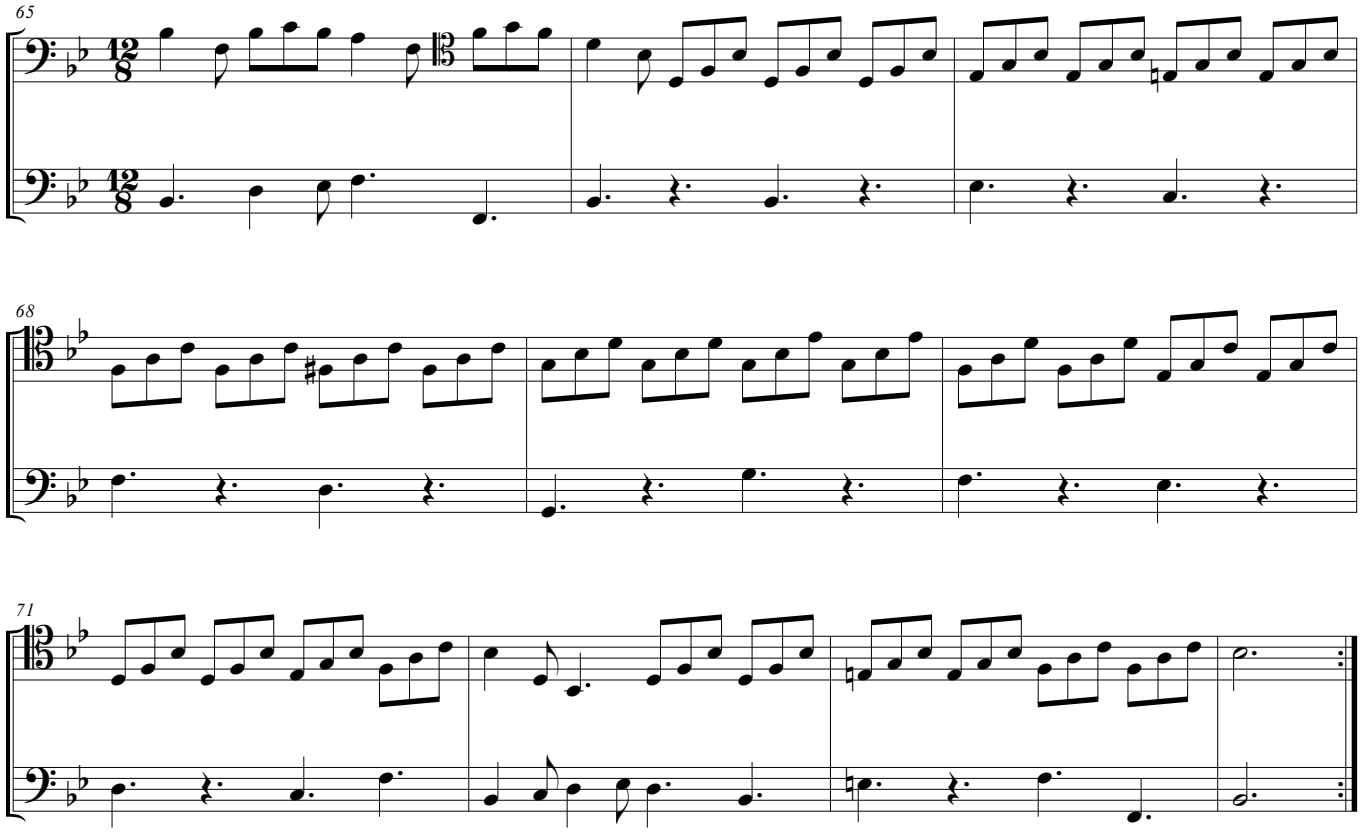


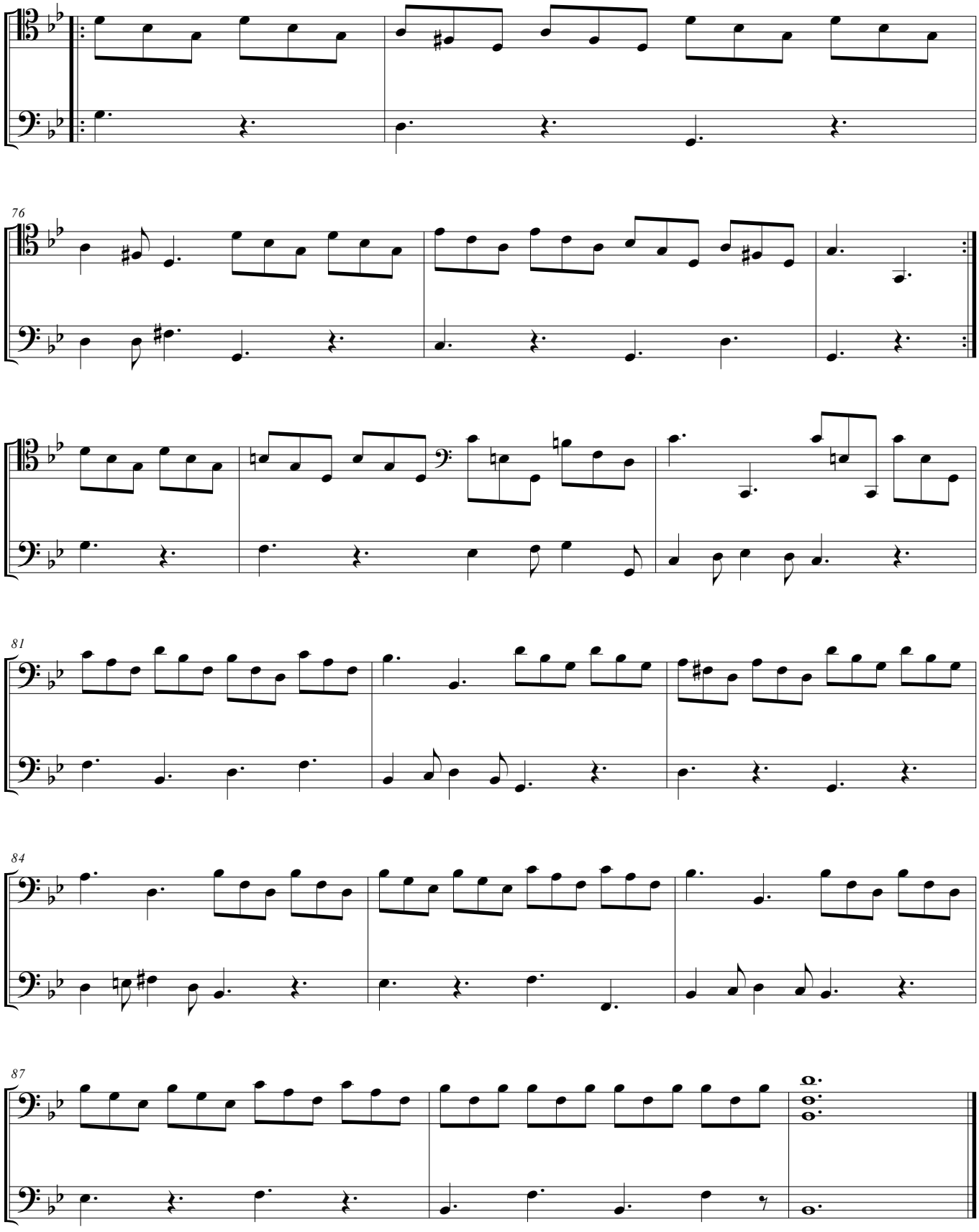

33
36
40
44
47
50
53

Grave



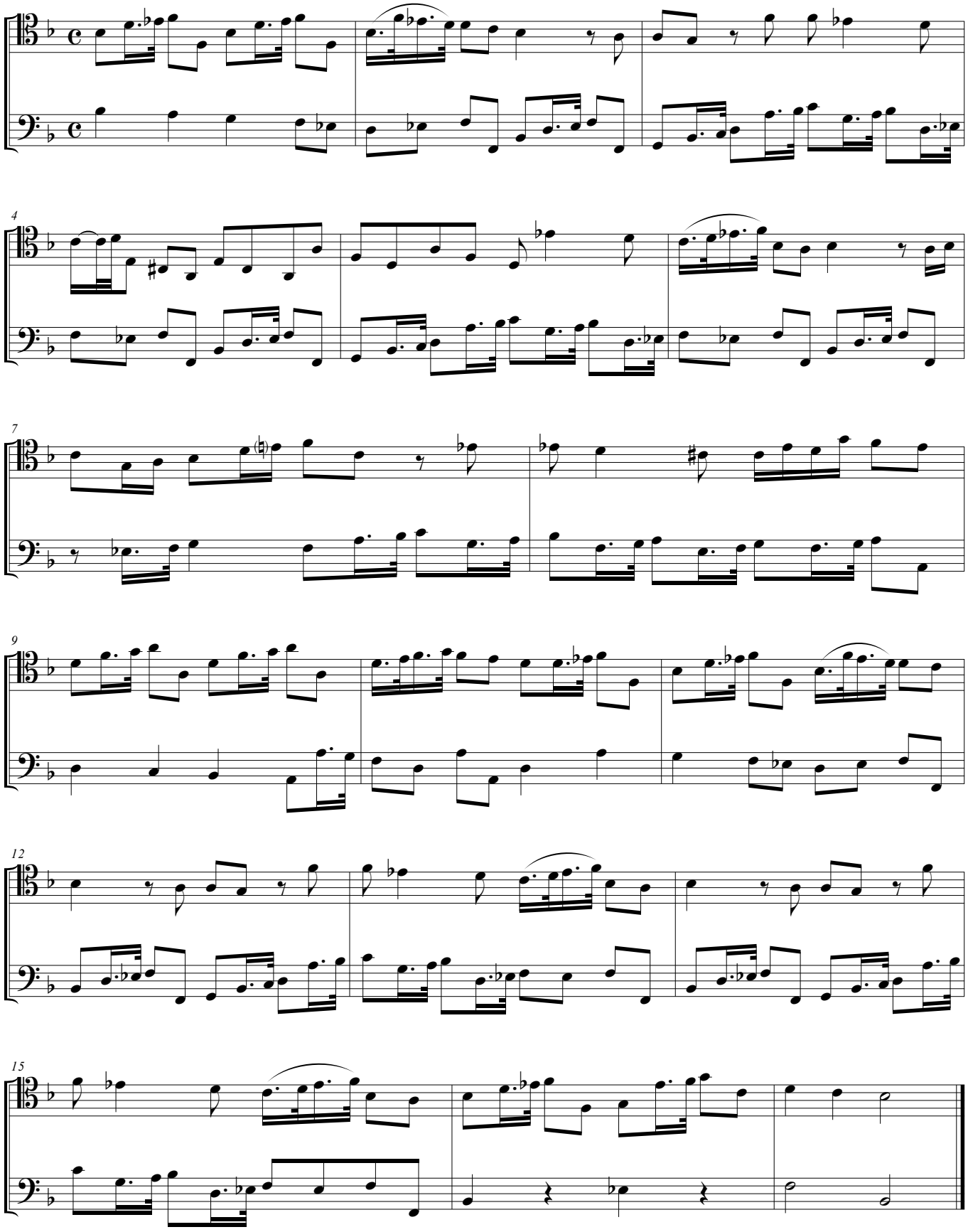
Ghe



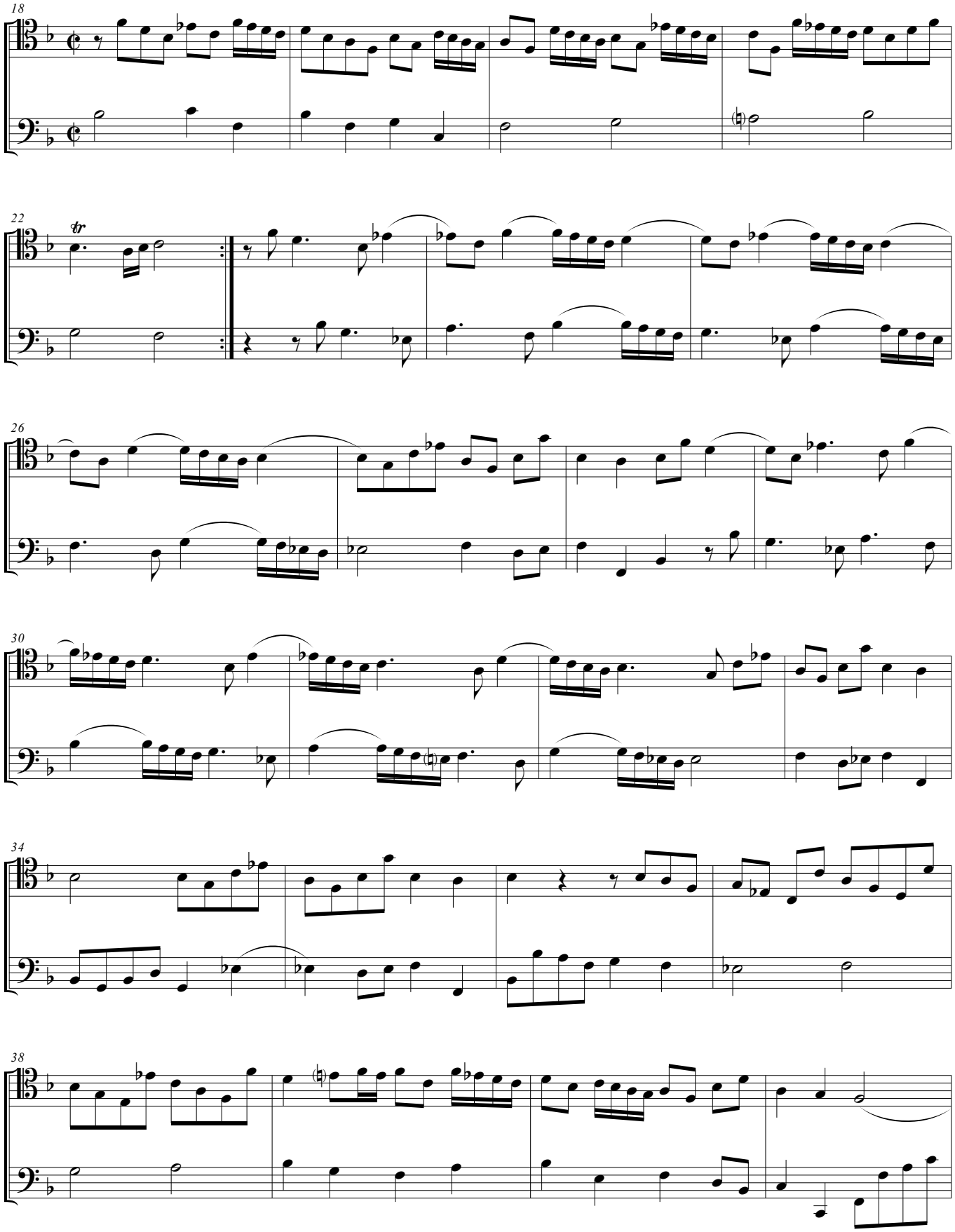

76
81
84
87

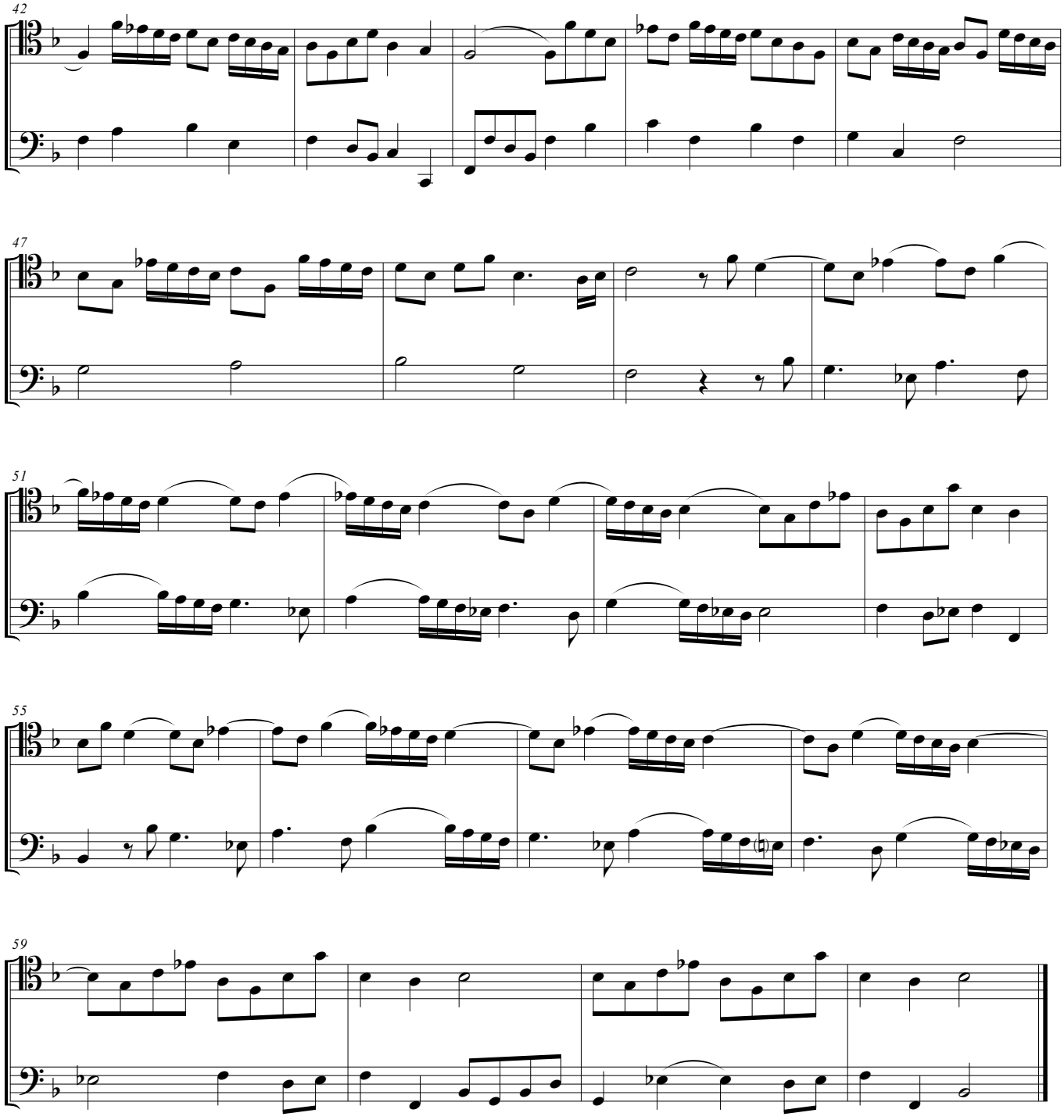
Sinfonia XIX a violoncello solo

Adagio

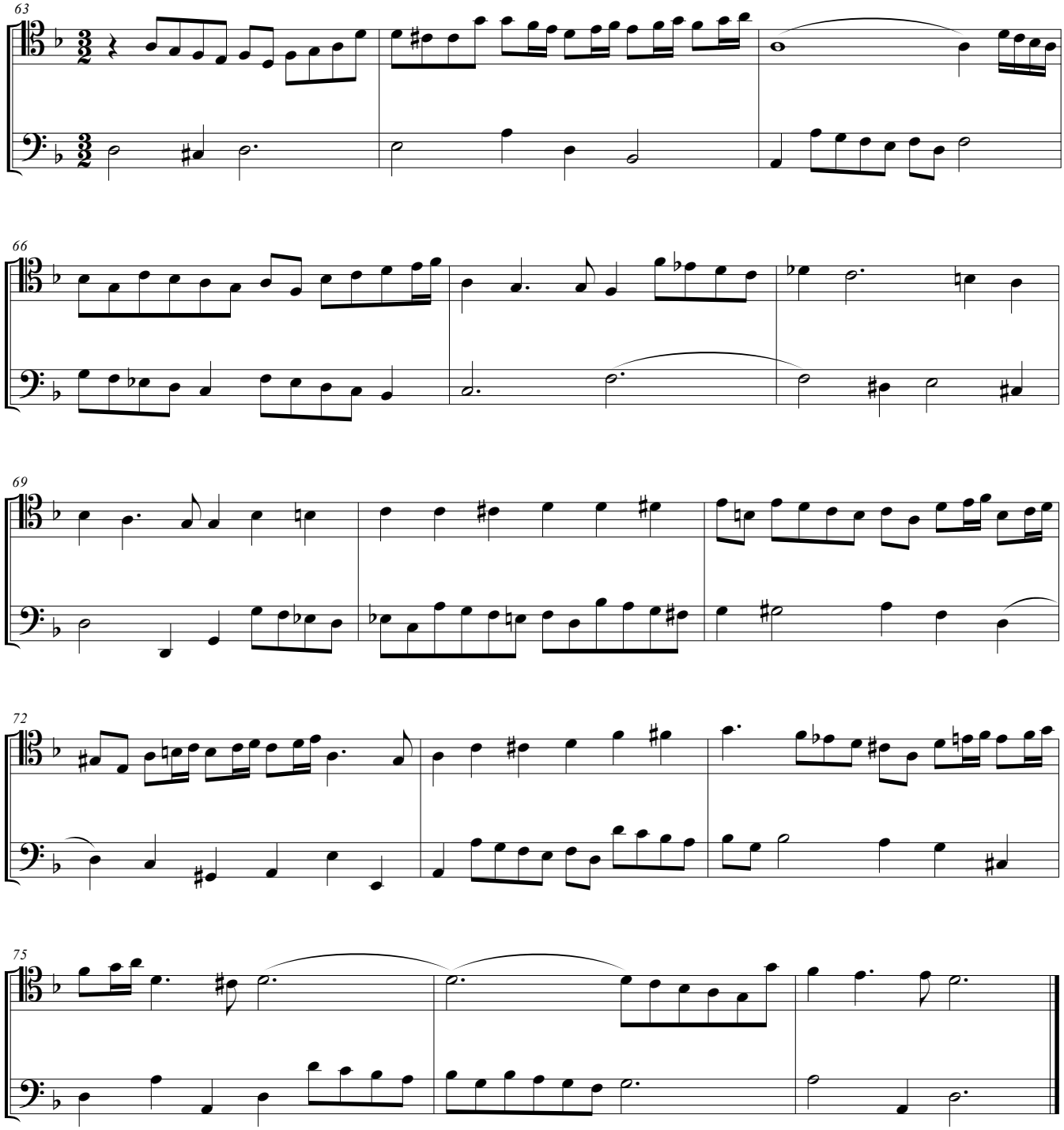


Vivace



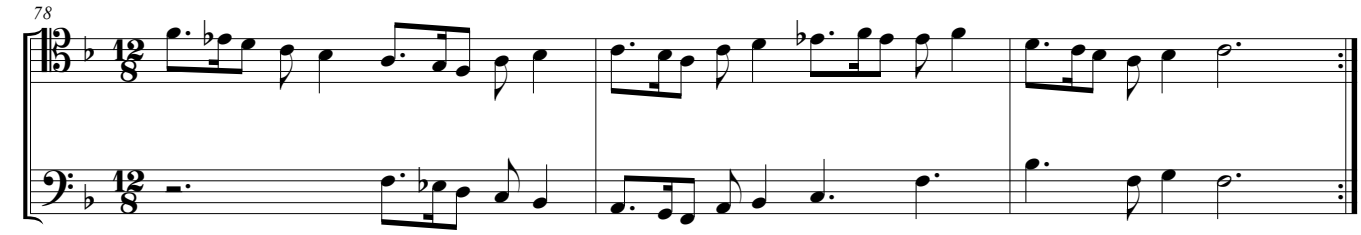

42
47
51
55
59

Adagio

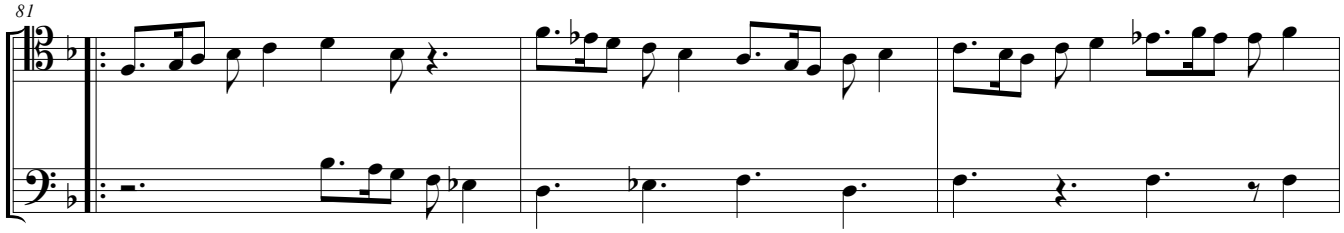


Vivace

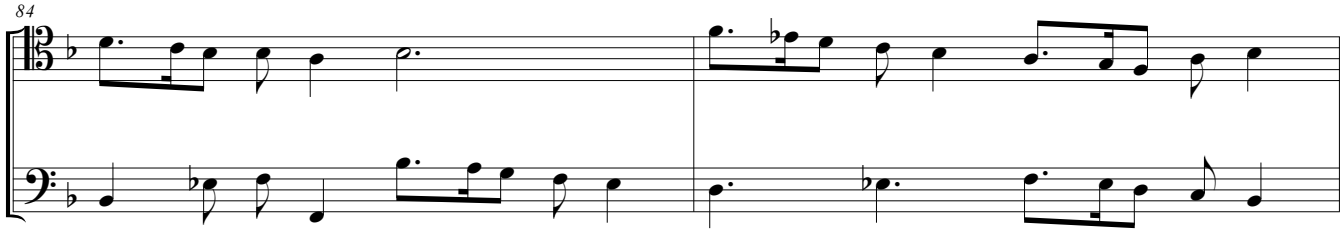
78



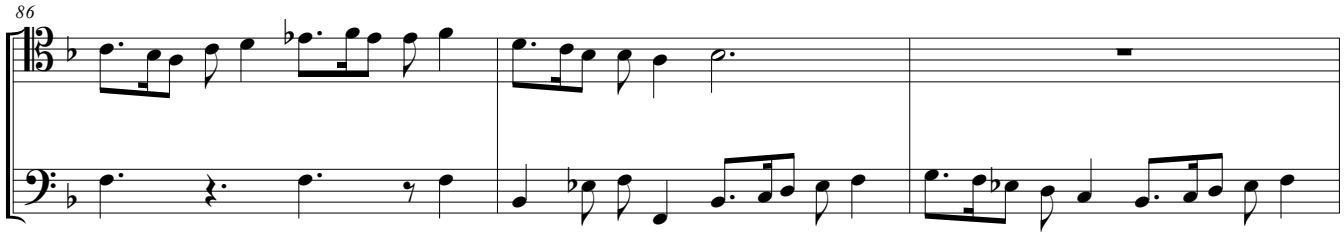
81



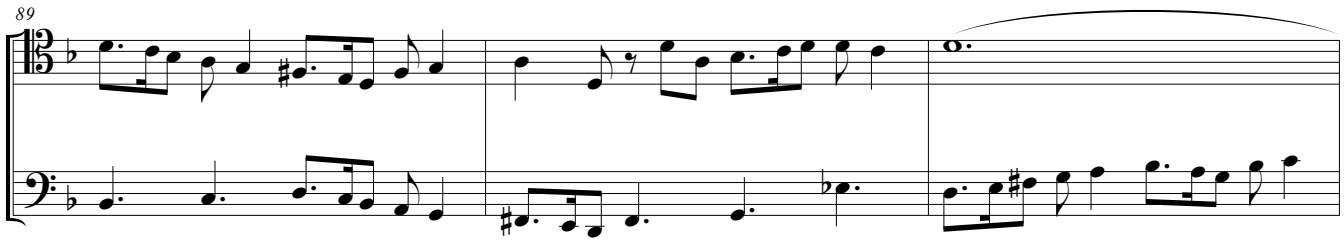
84

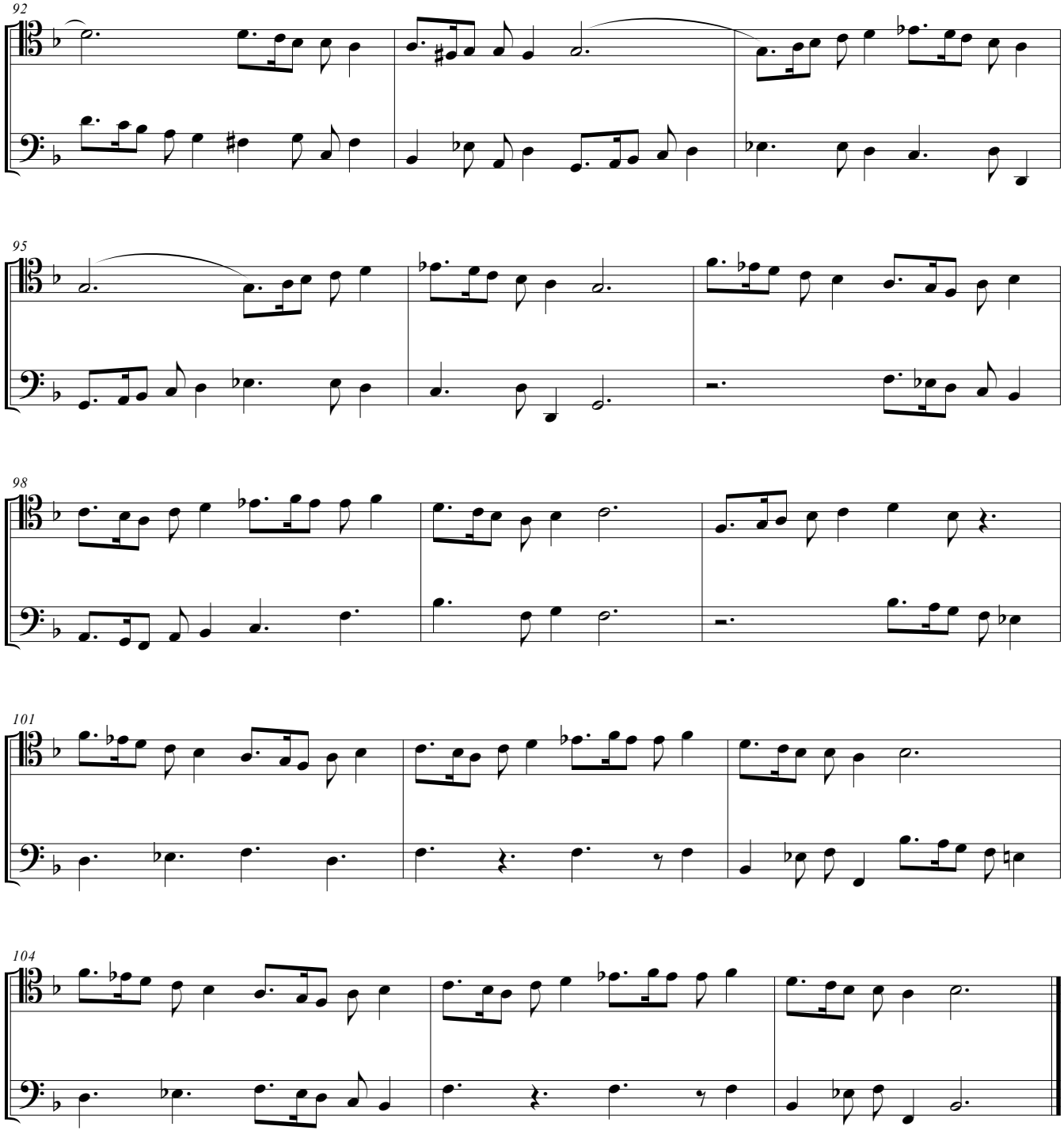


86



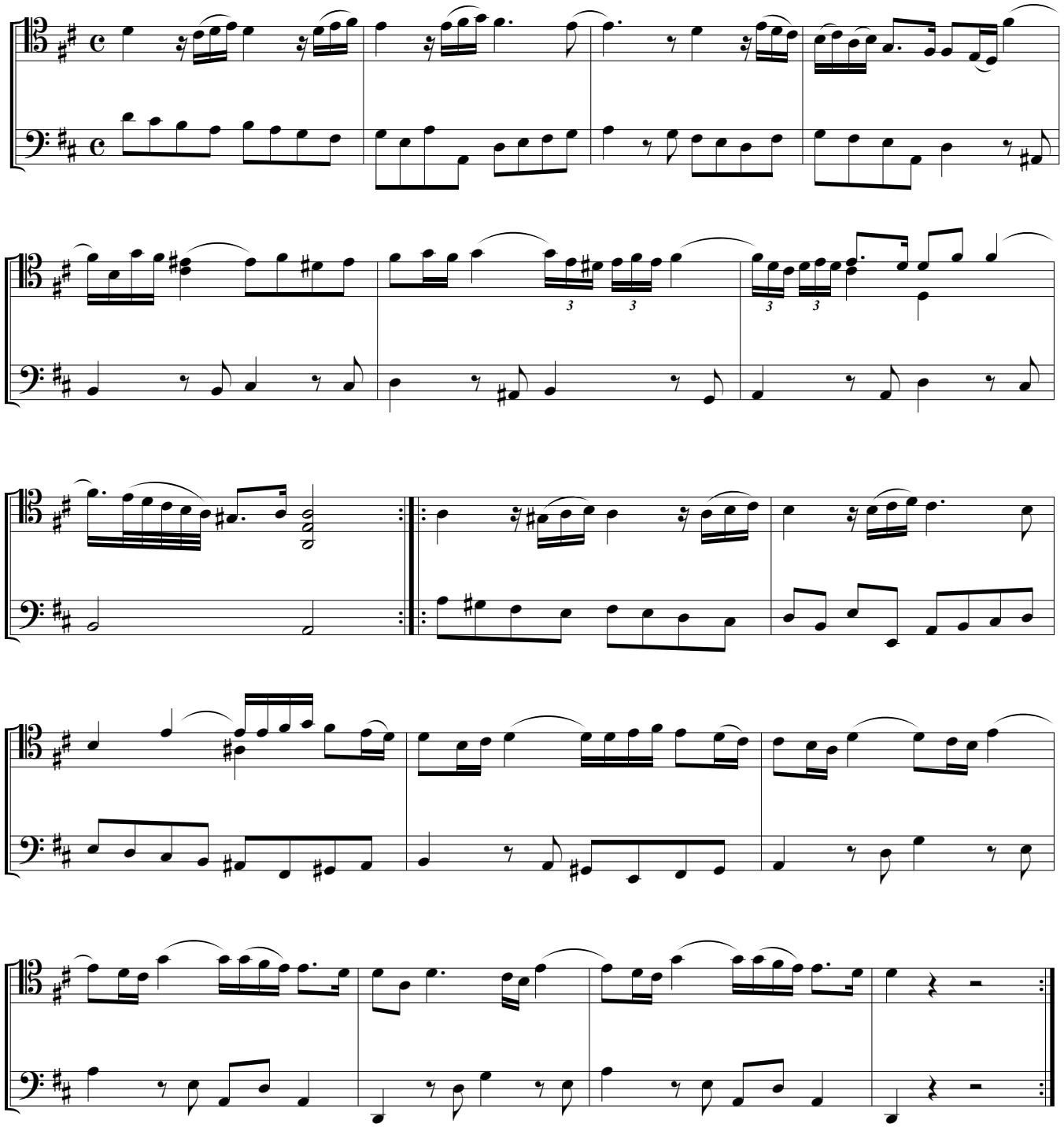
89



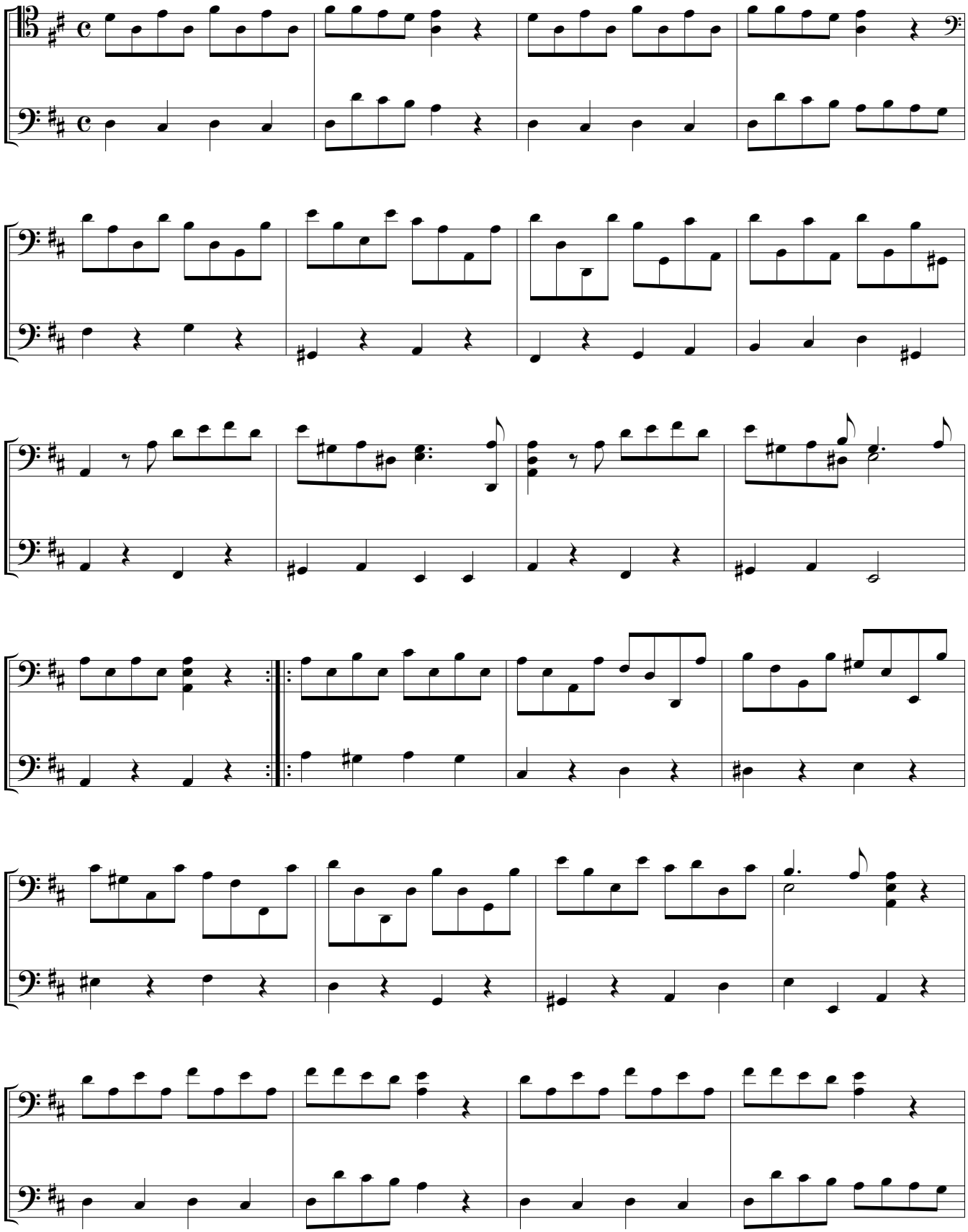

92
95
98
101
104

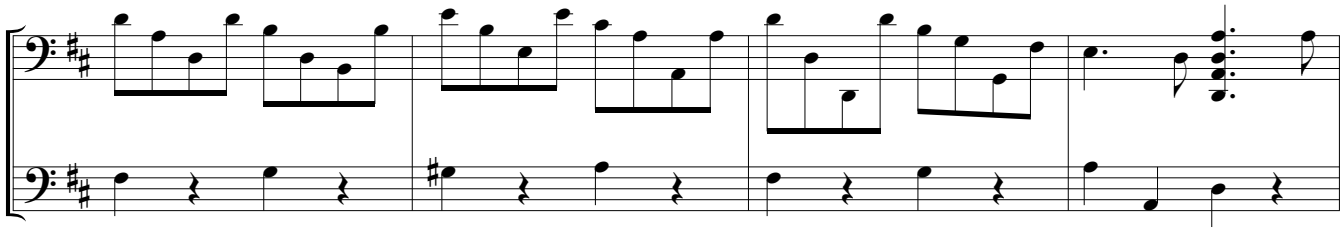
Sinfonia XX a violoncello solo

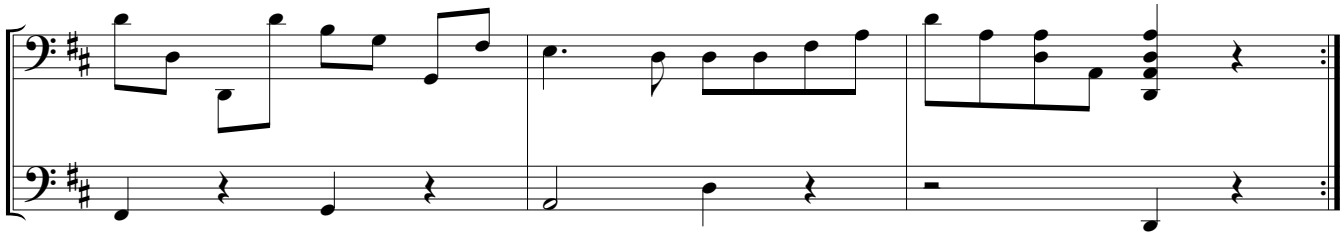
Affettuoso



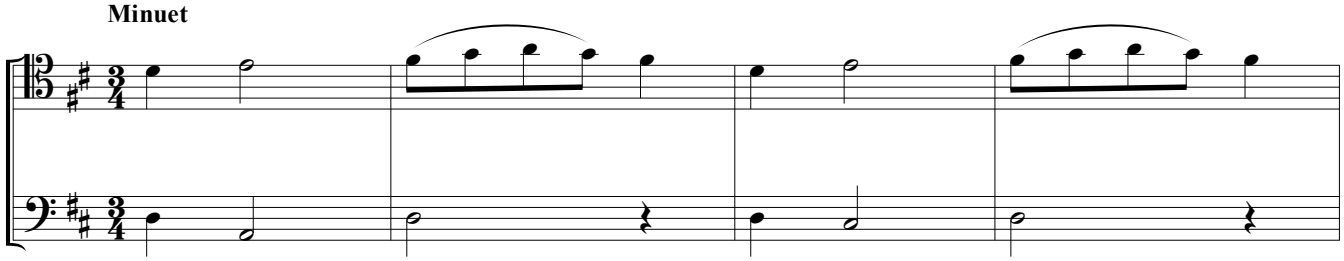
Presto

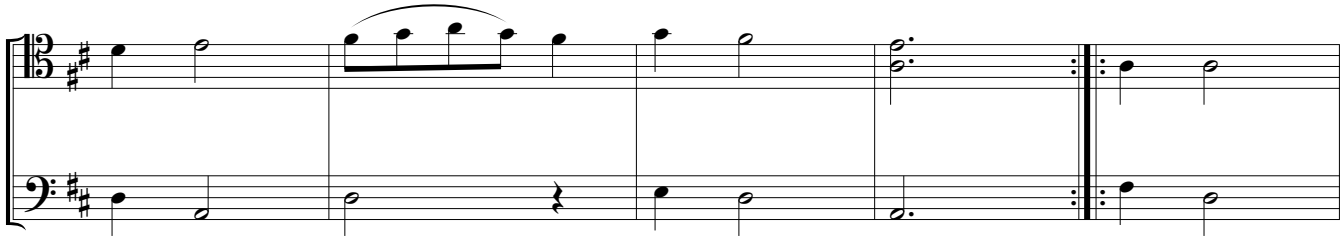


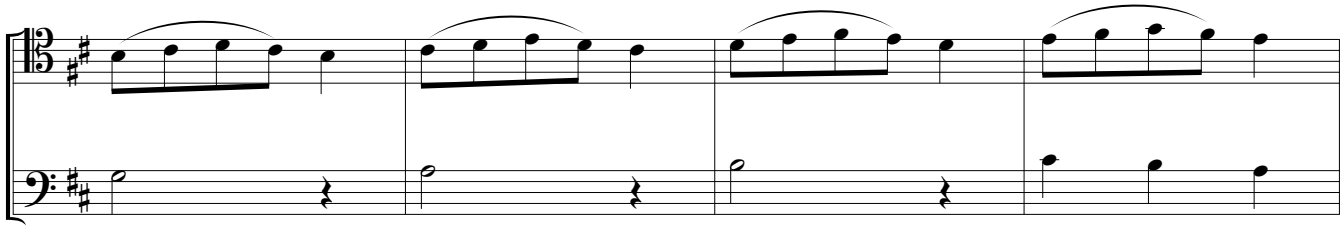


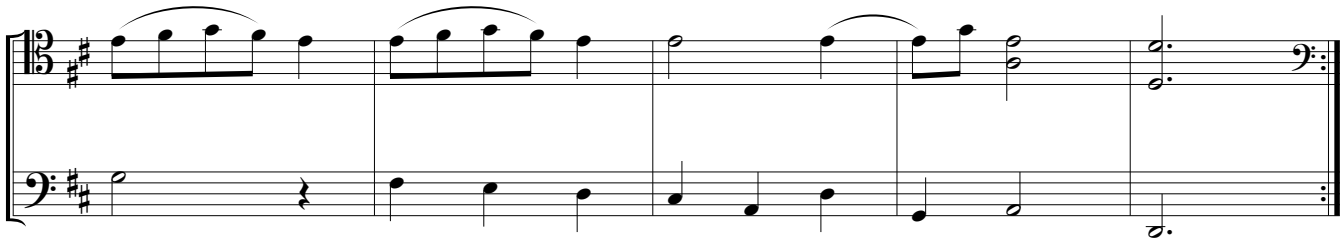


Minuet

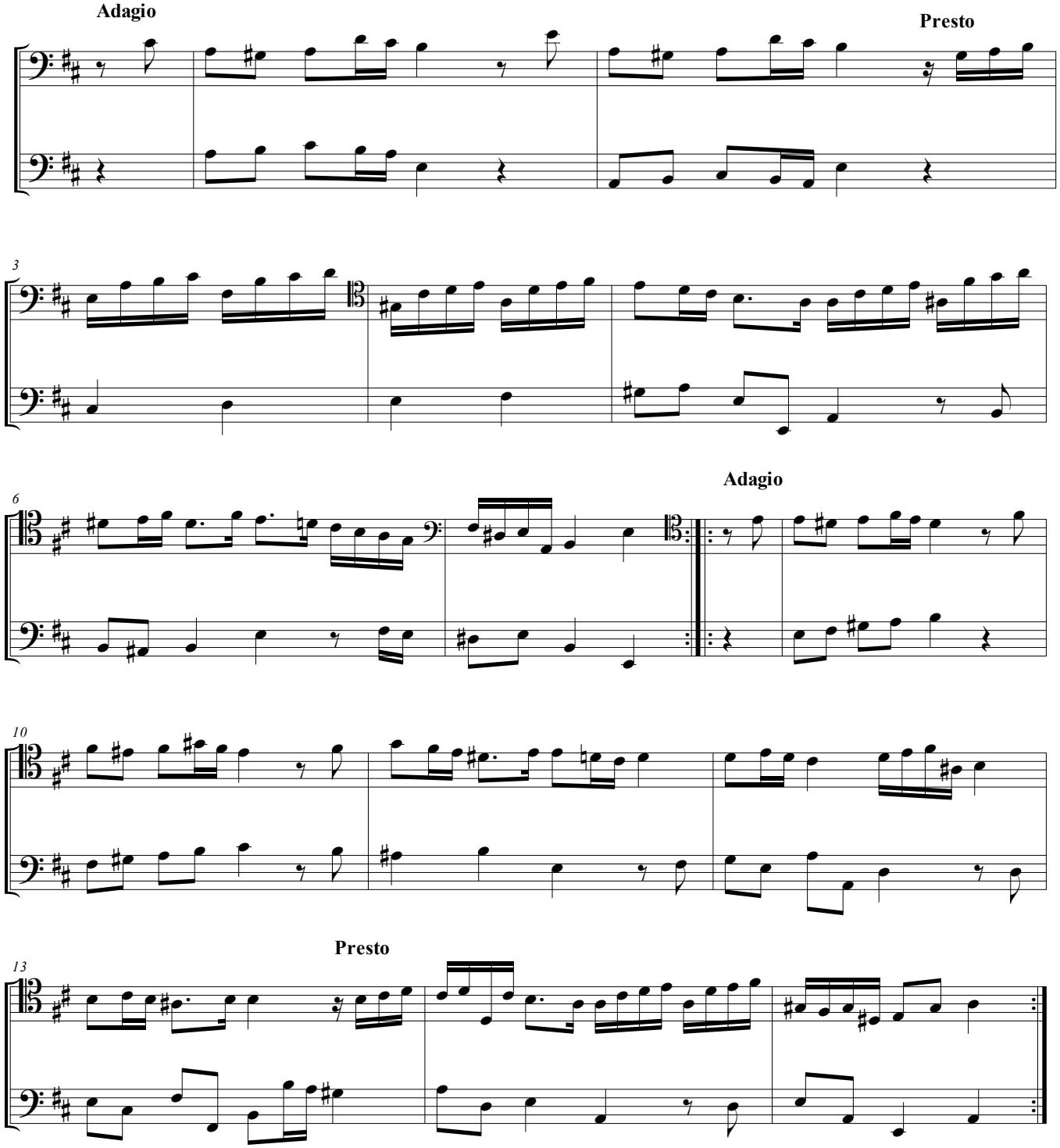


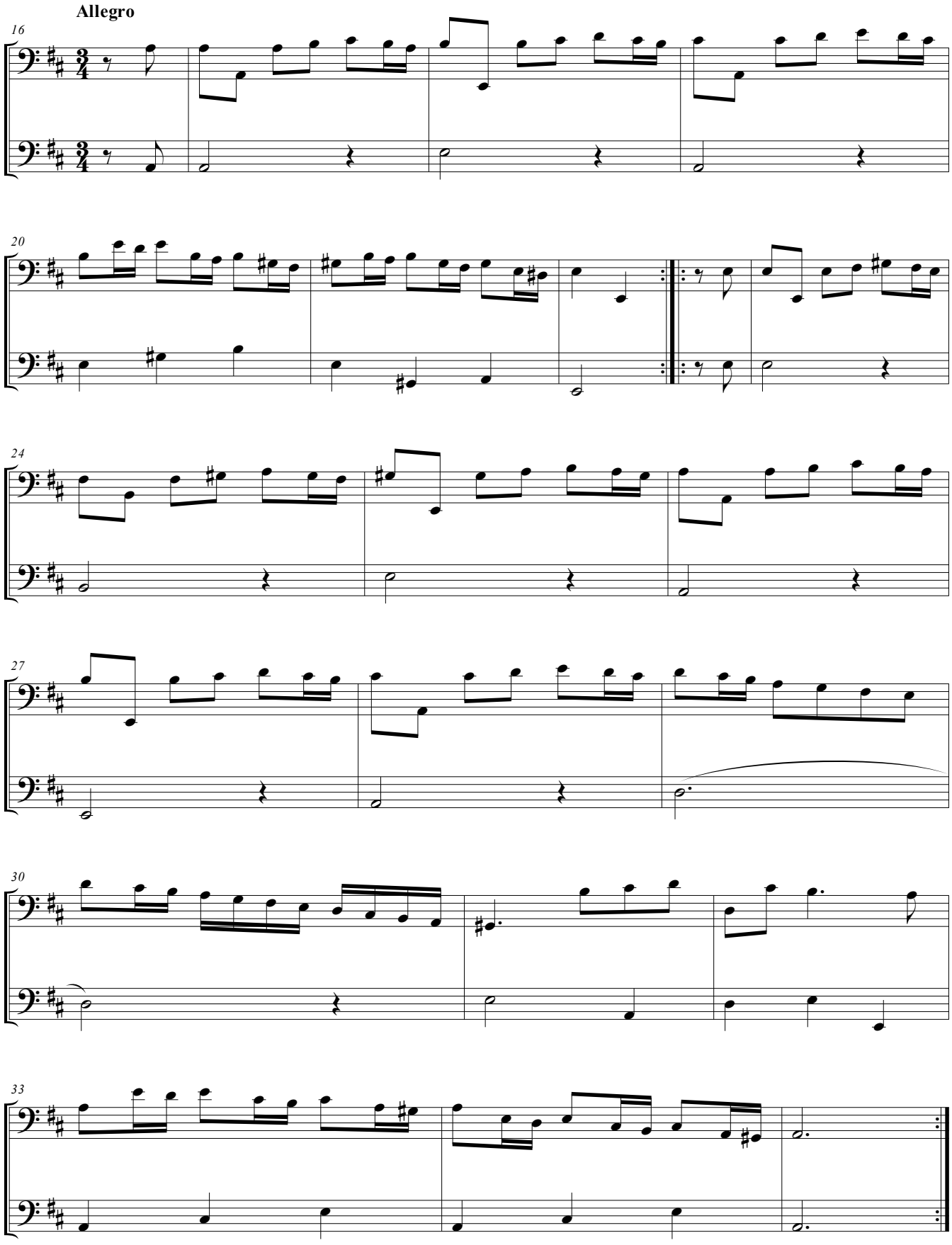




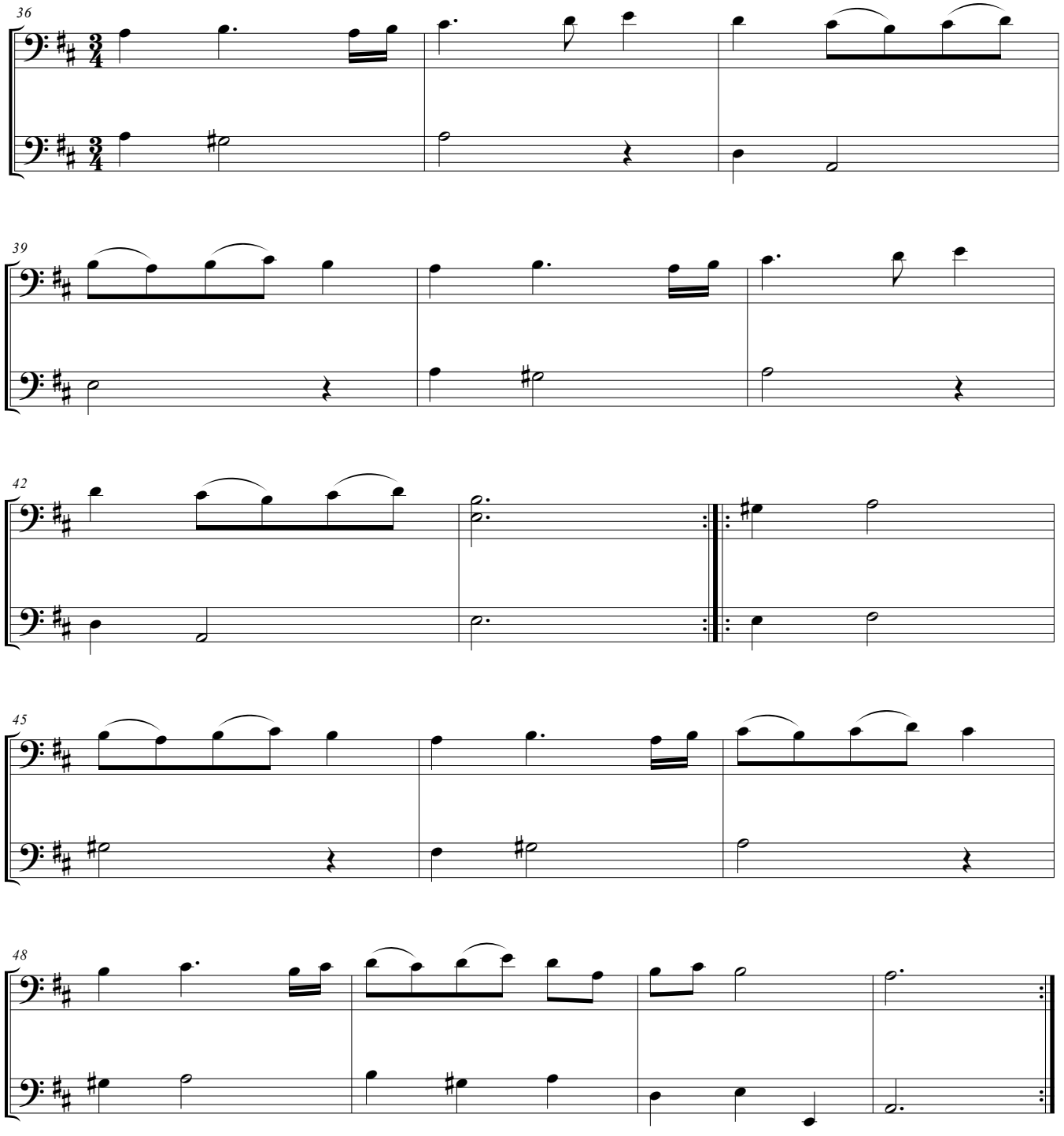


Sinfonia XXI a violoncello solo



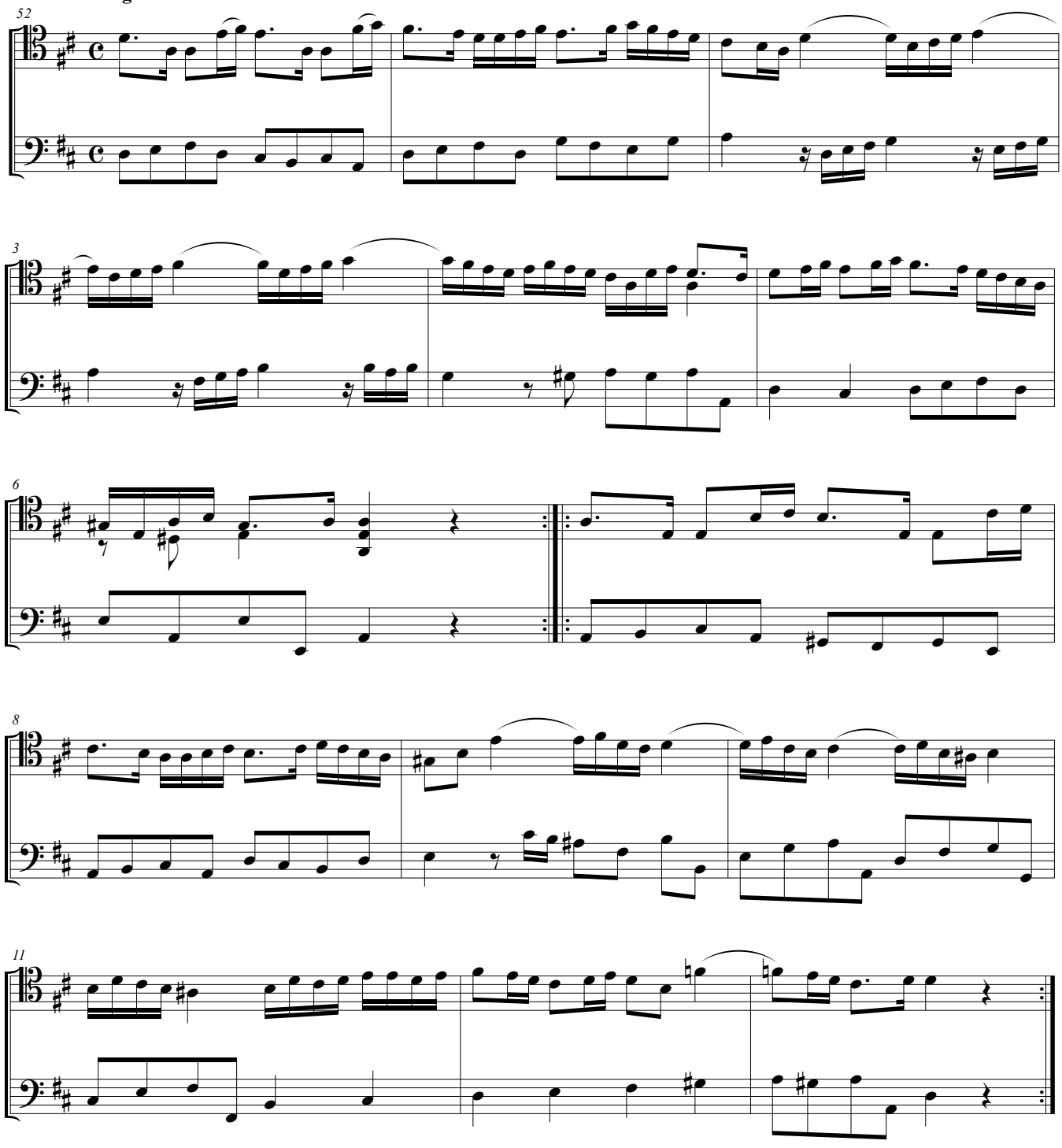

Allegro
16
20
24
27
30
33

Minuet

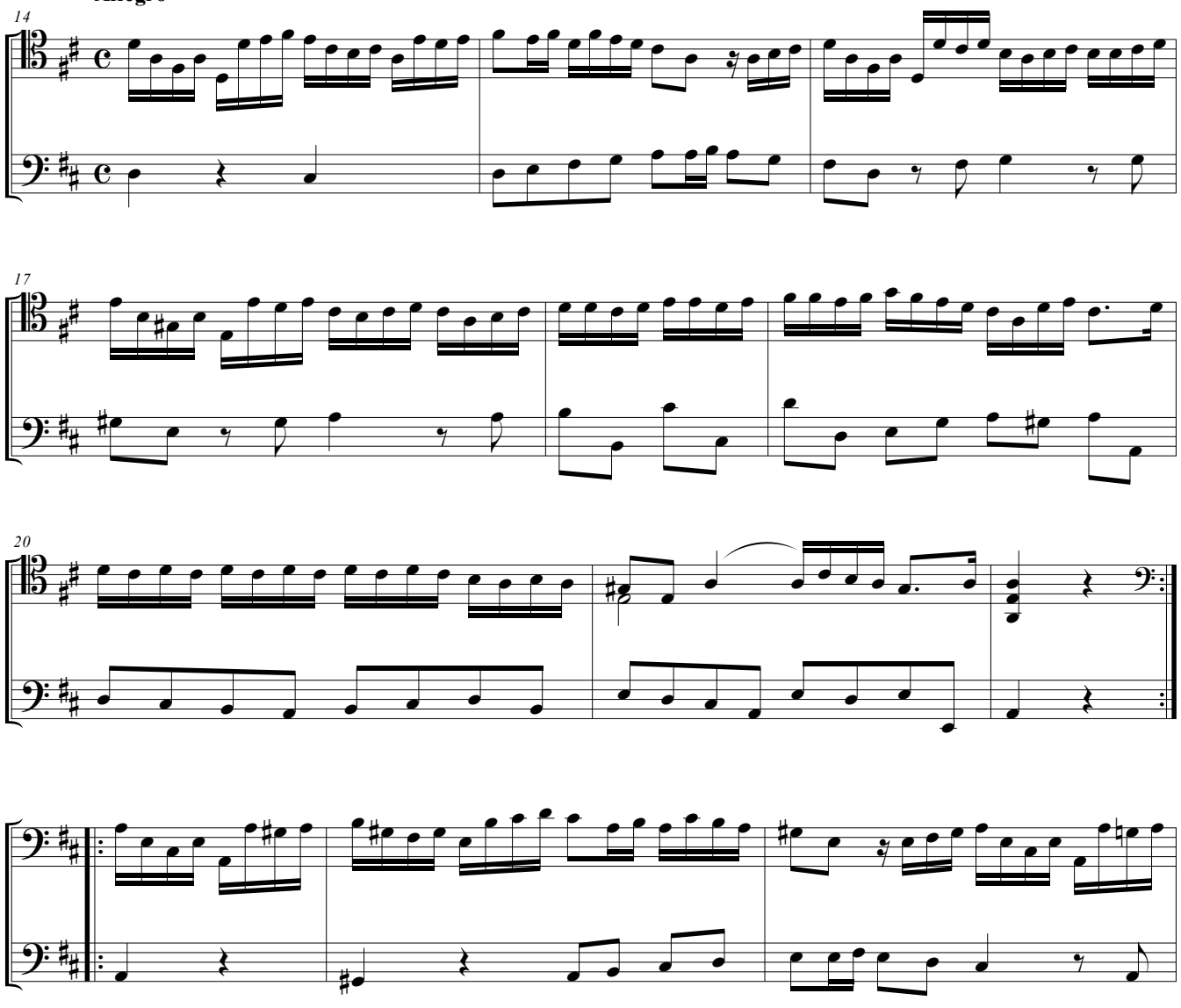


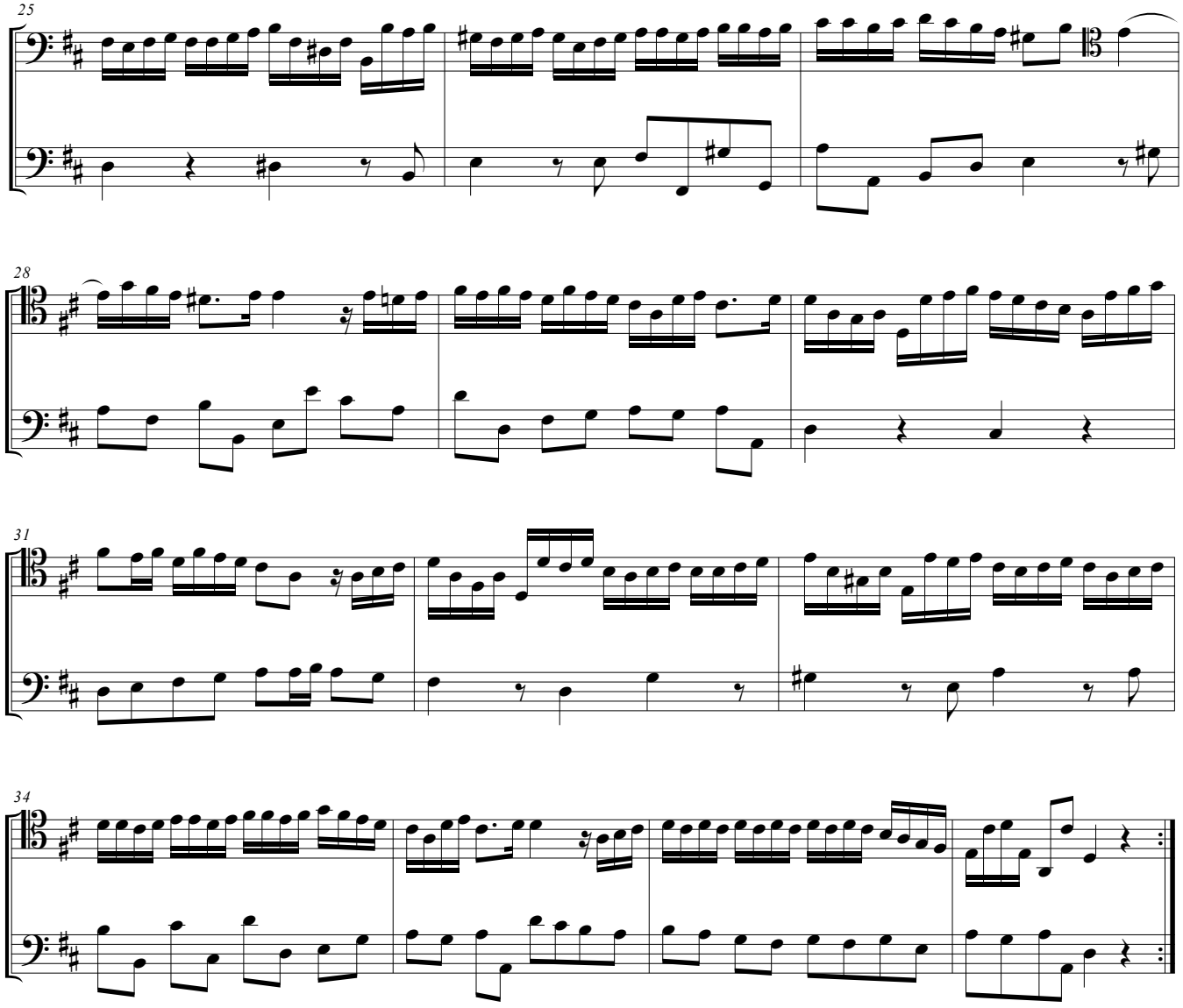
Sinfonia XXII a violoncello solo

Largo

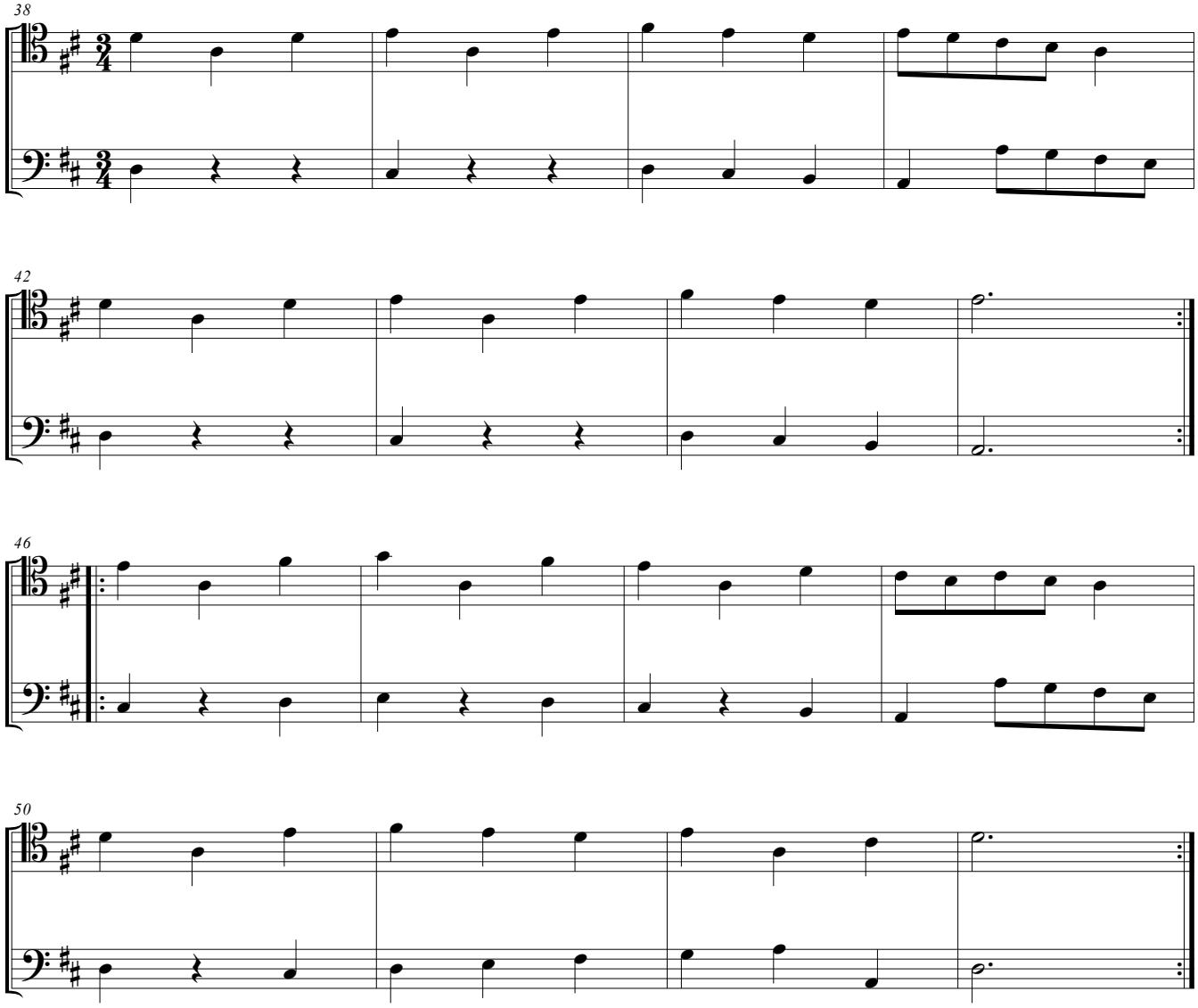


Allegro



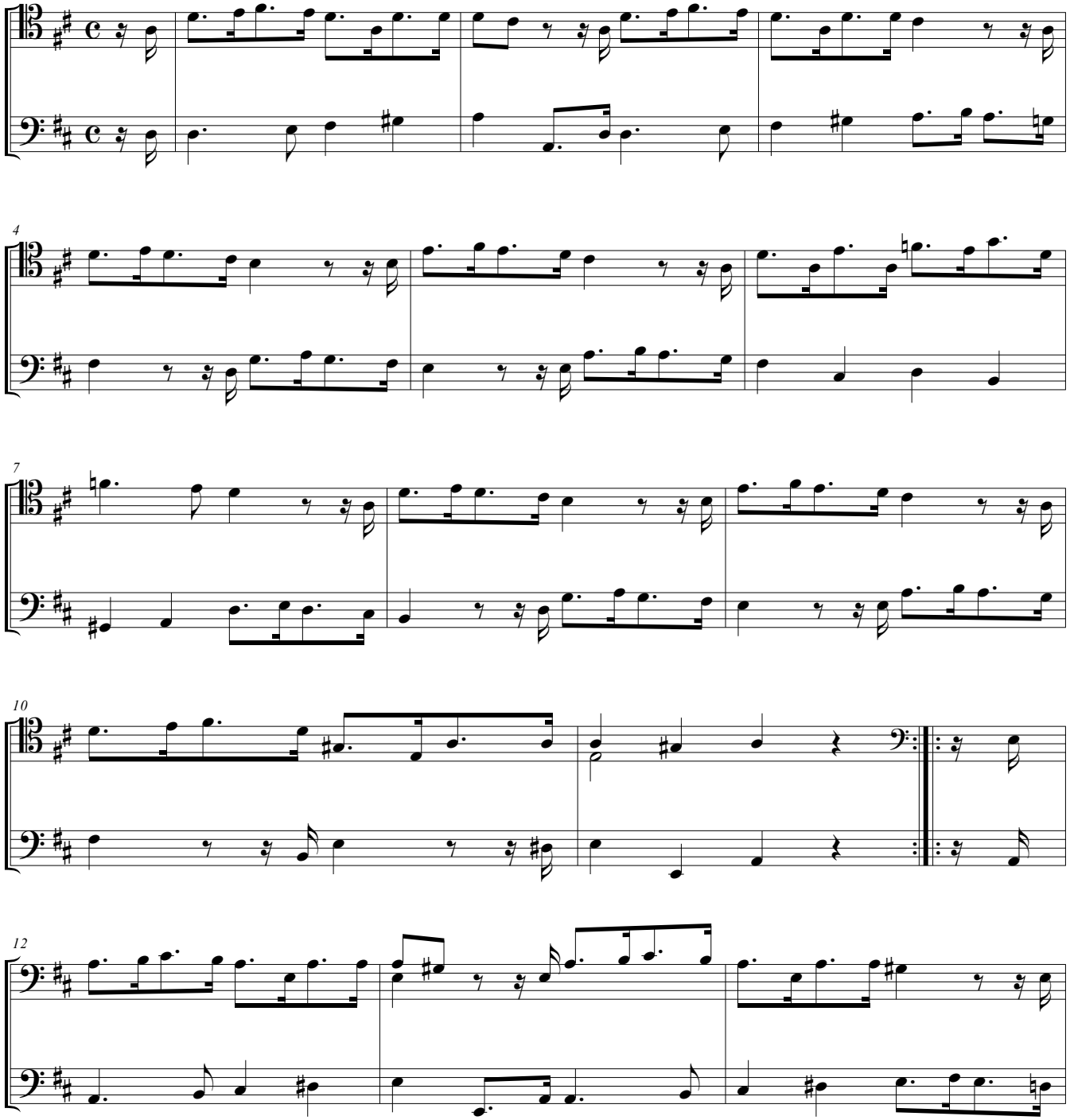

25
28
31
34

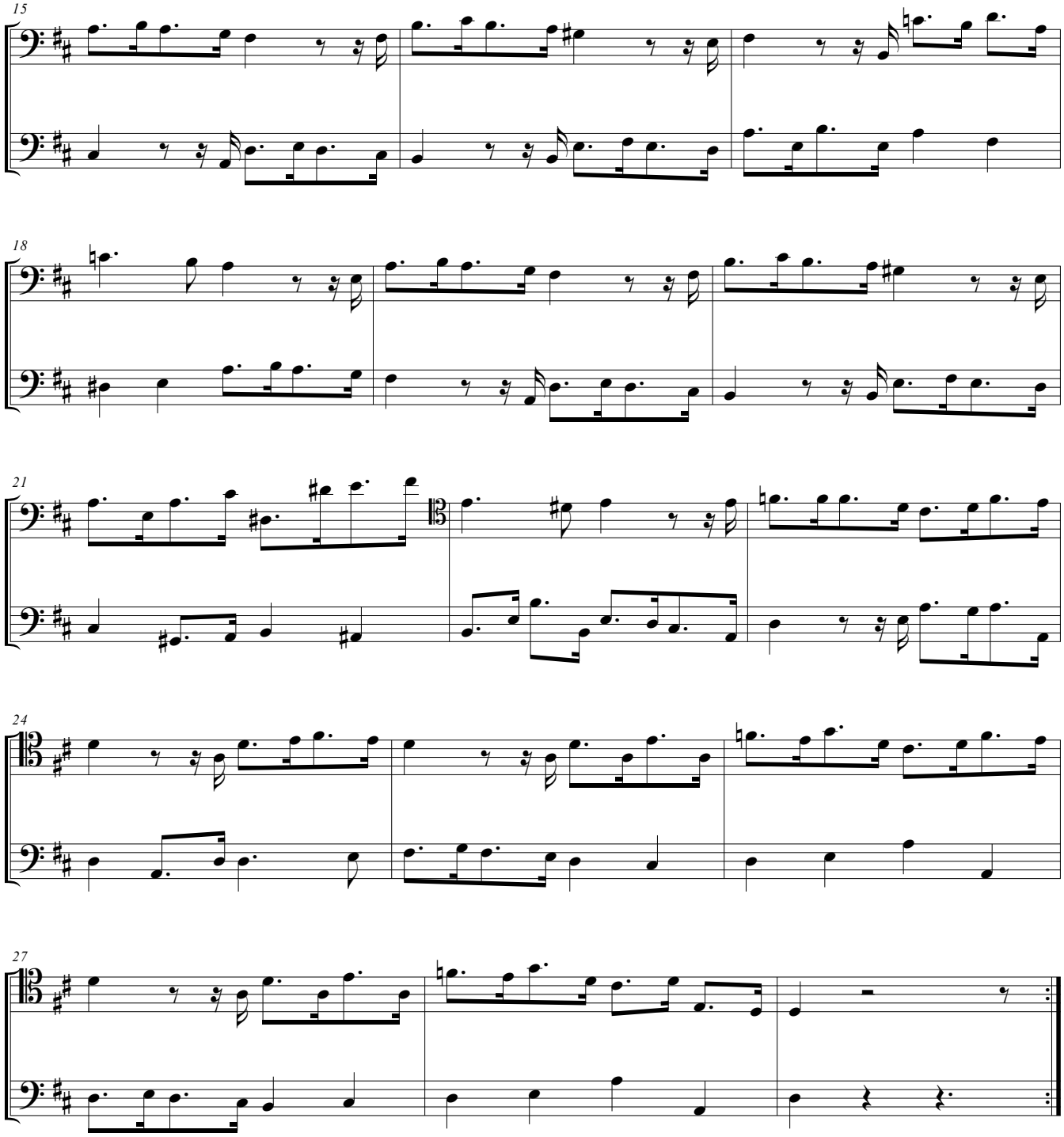
Minuet



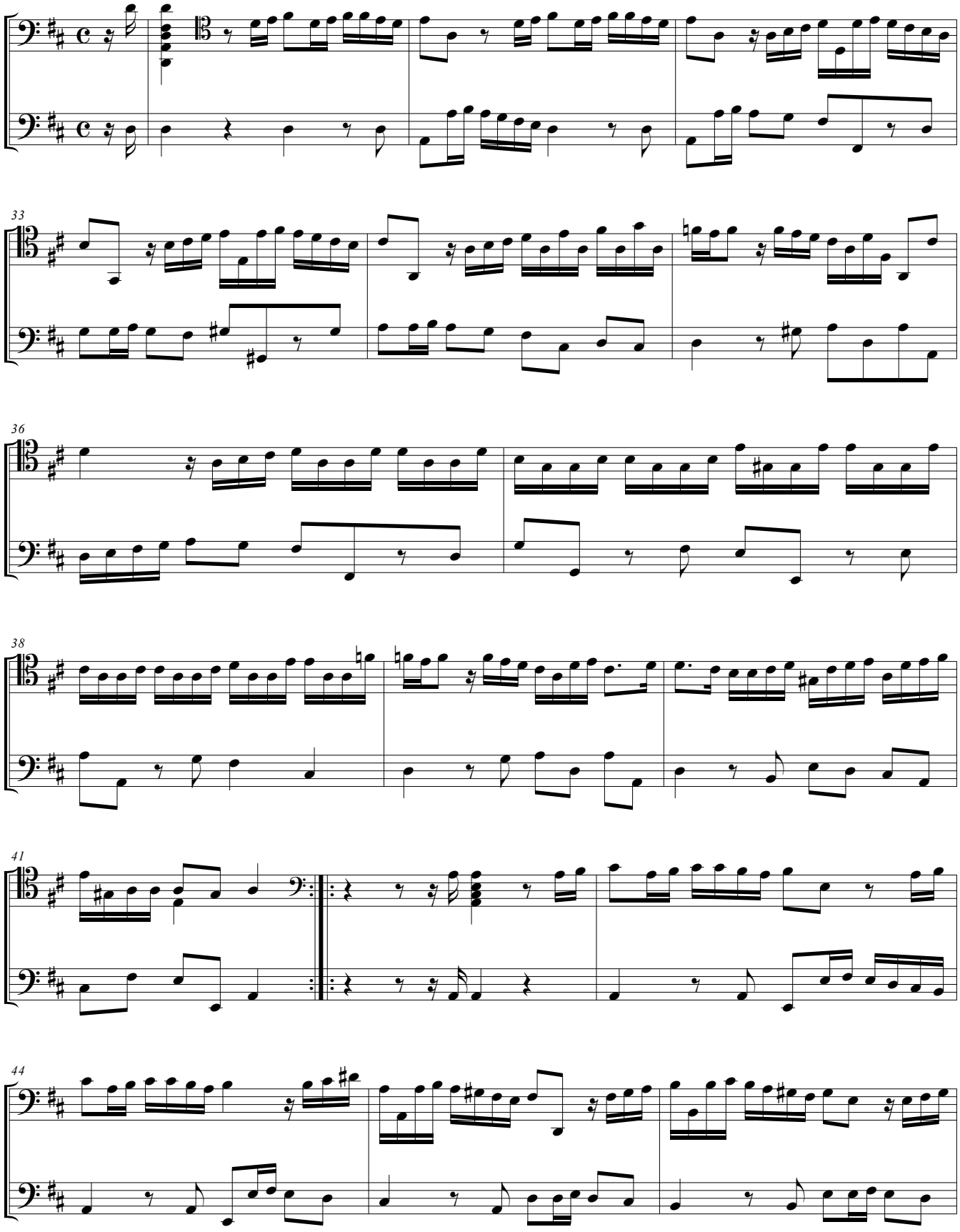
Sinfonia XXIII a violoncello solo

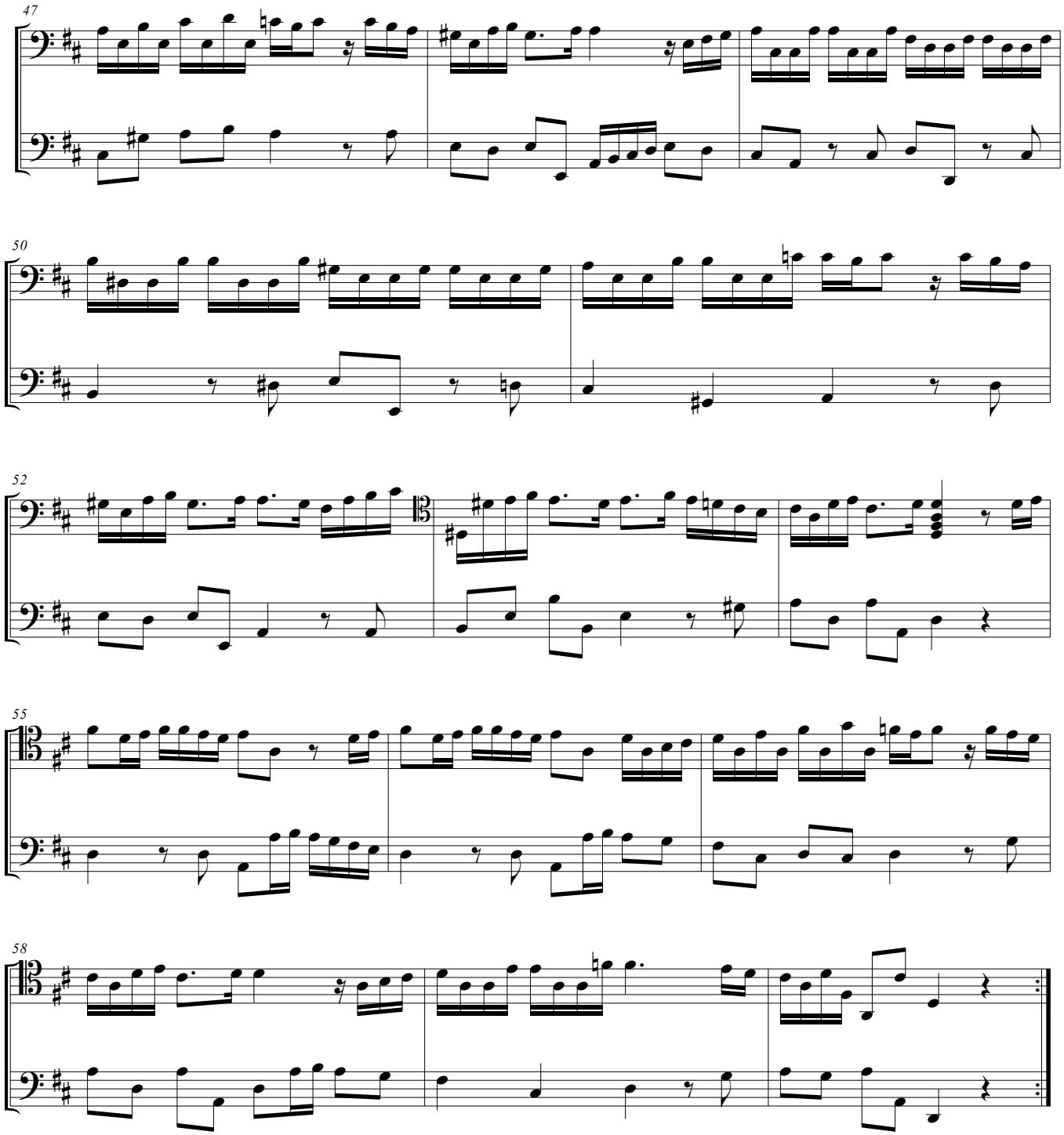
Adagio



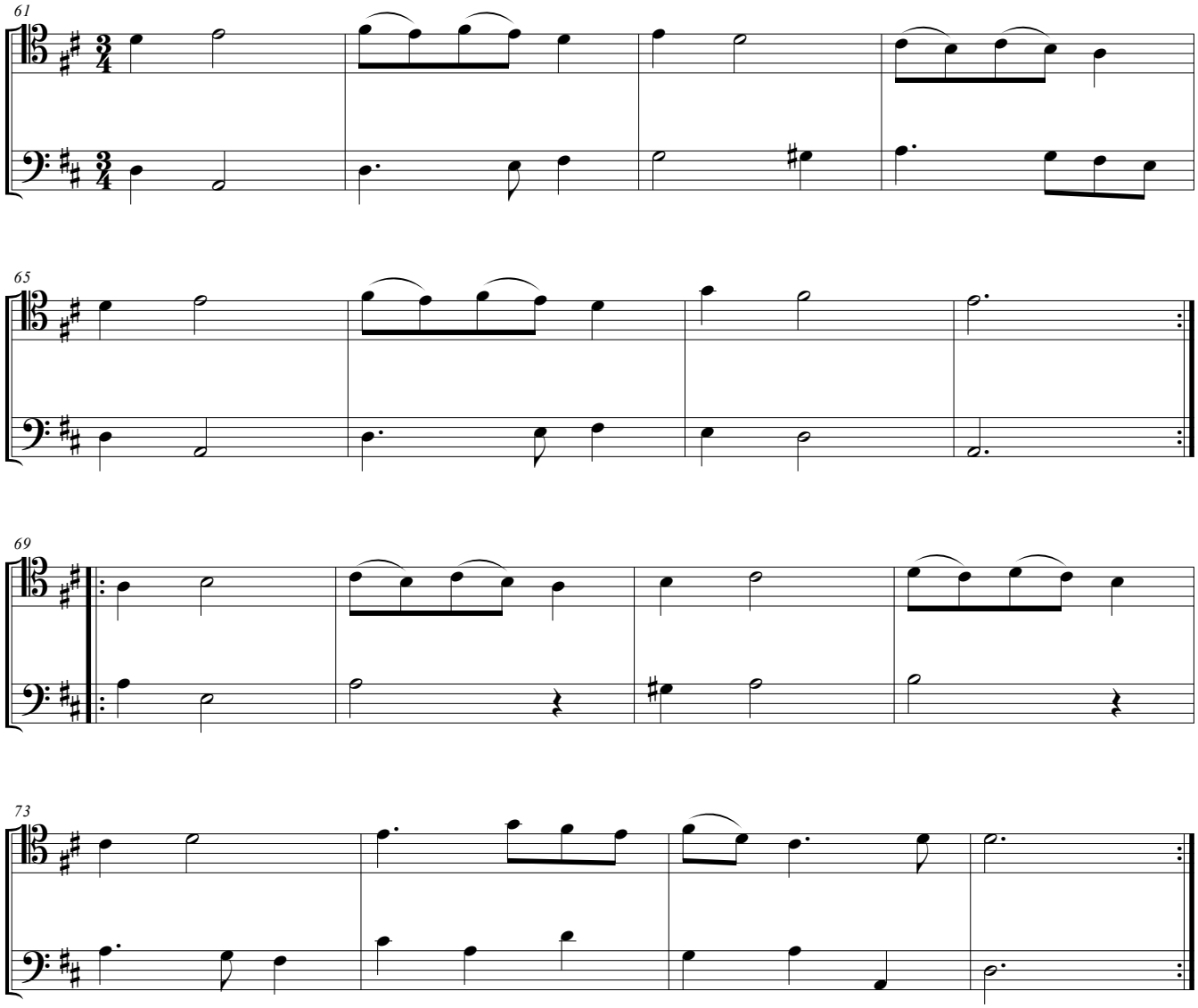

15
18
21
24
27

Allegro




47
50
52
55
58

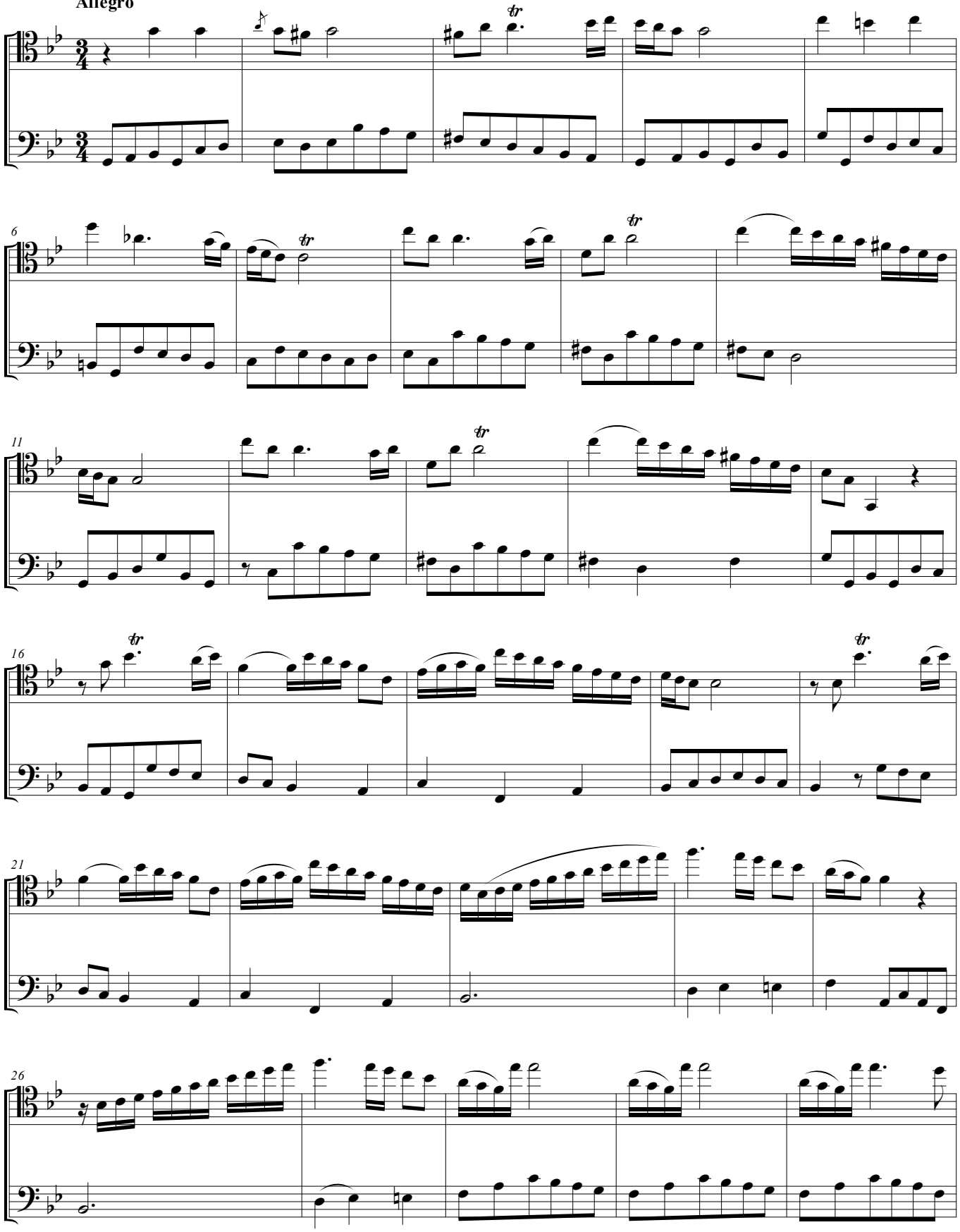
Minuet

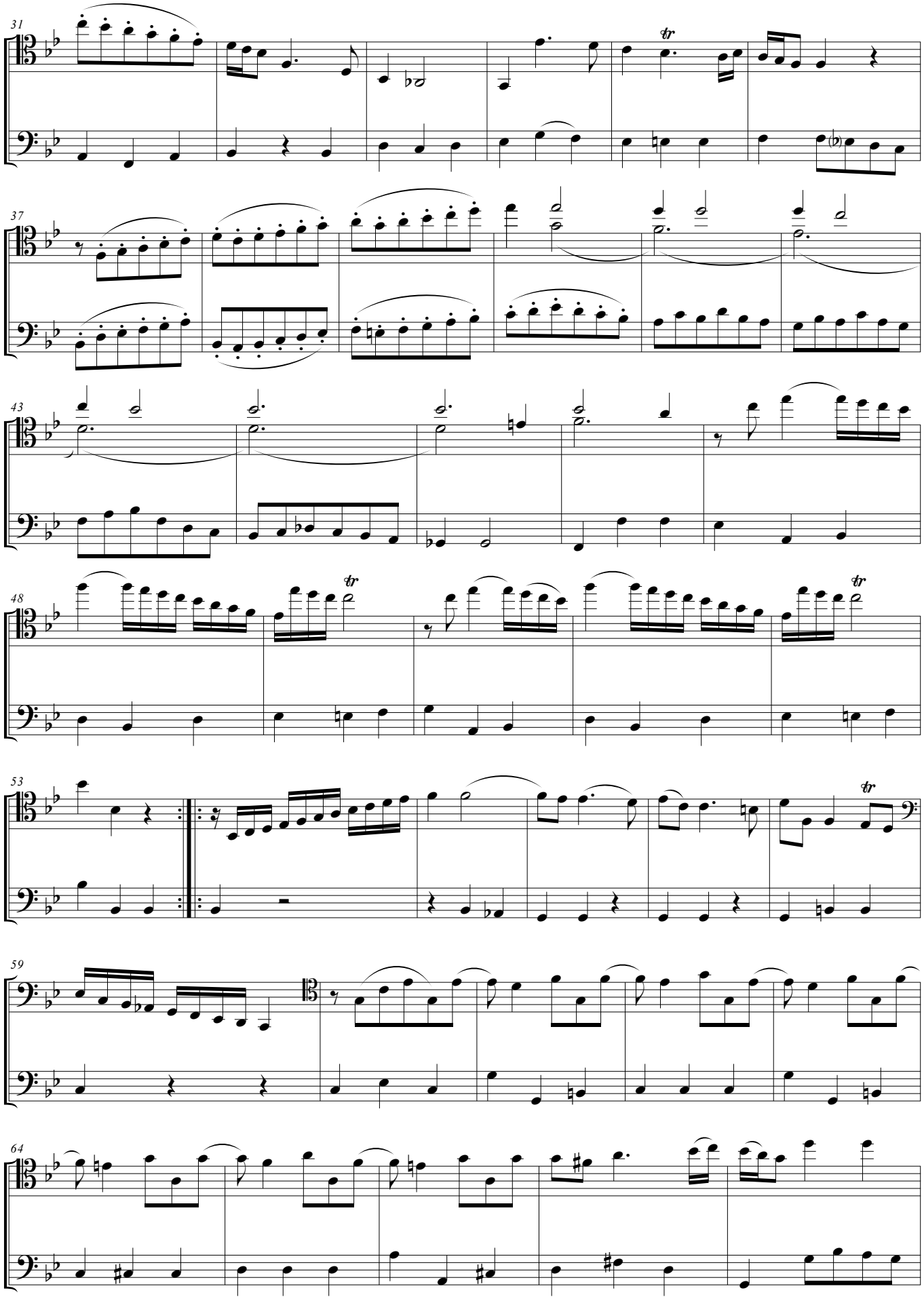


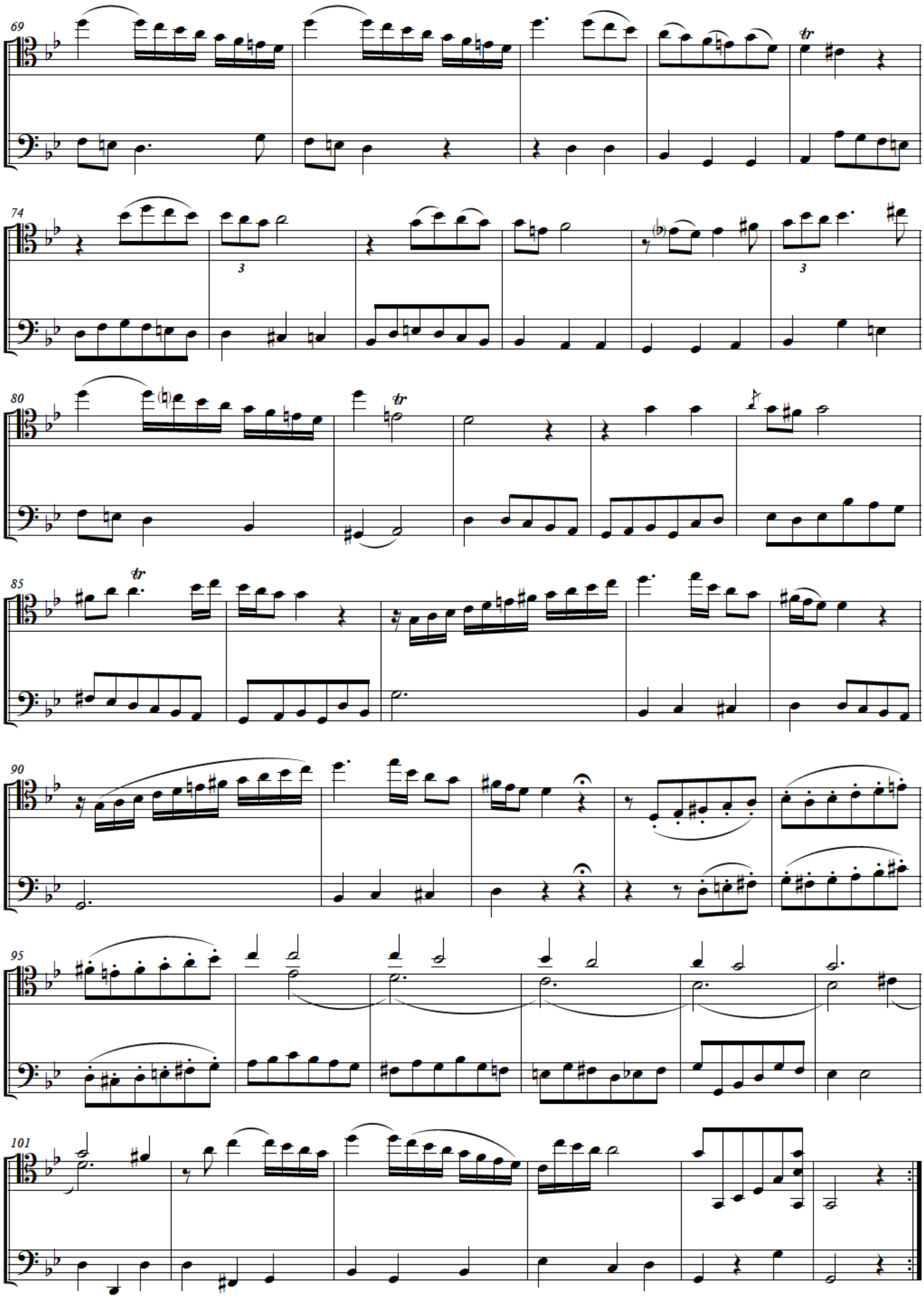
Sonata per Violoncello e Basso

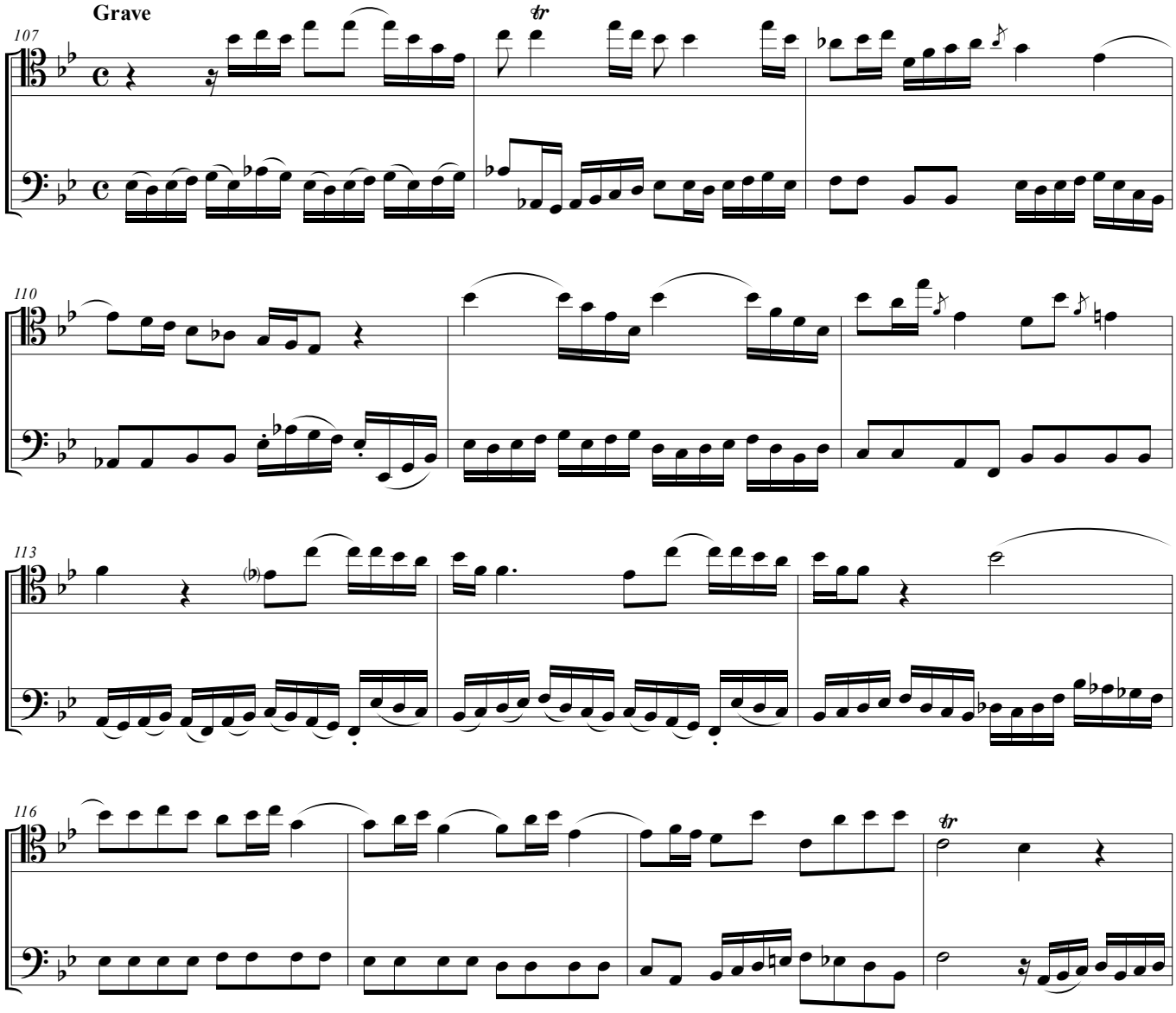
Domenico Porretti
(170? - 1784)

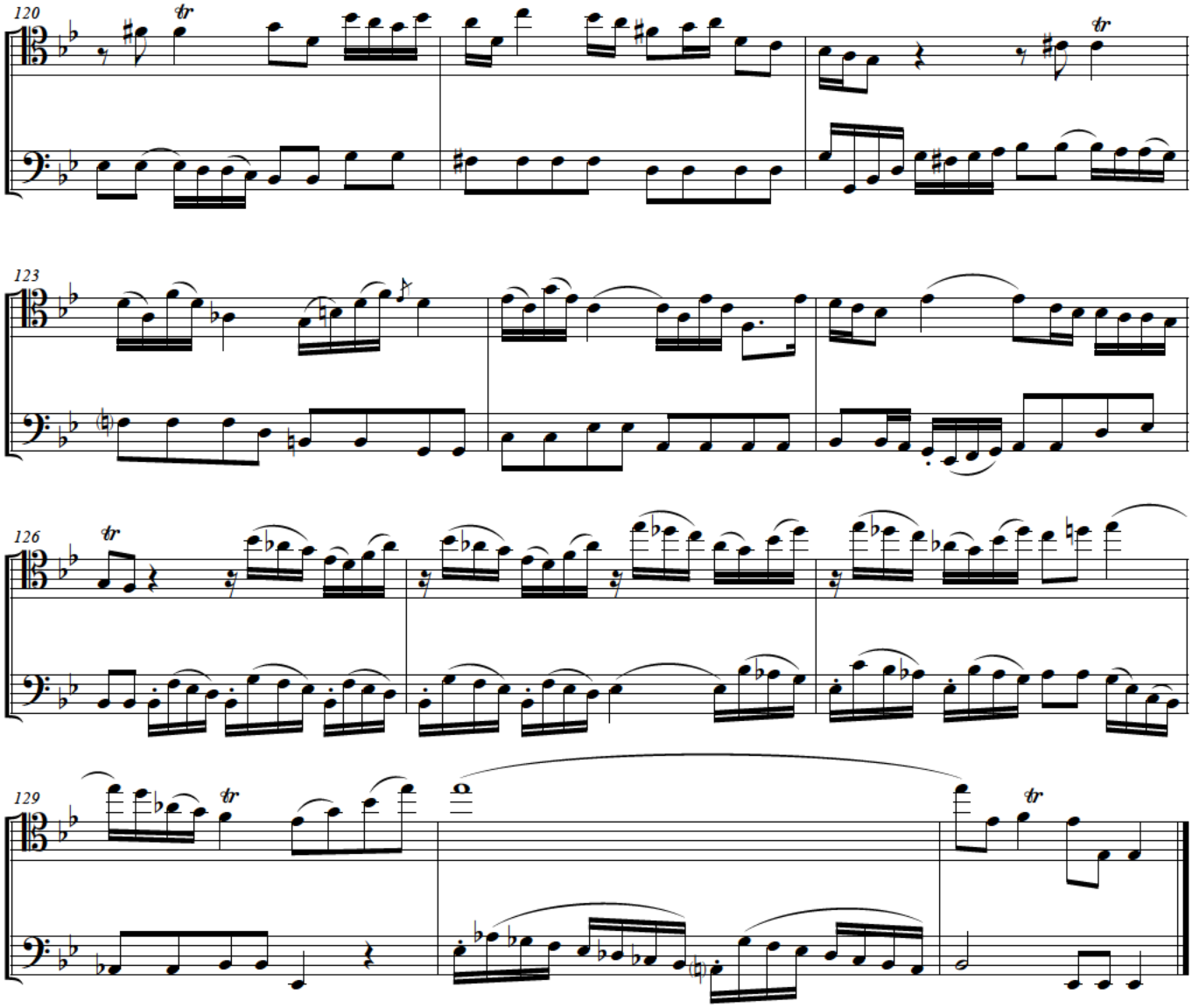
Allegro

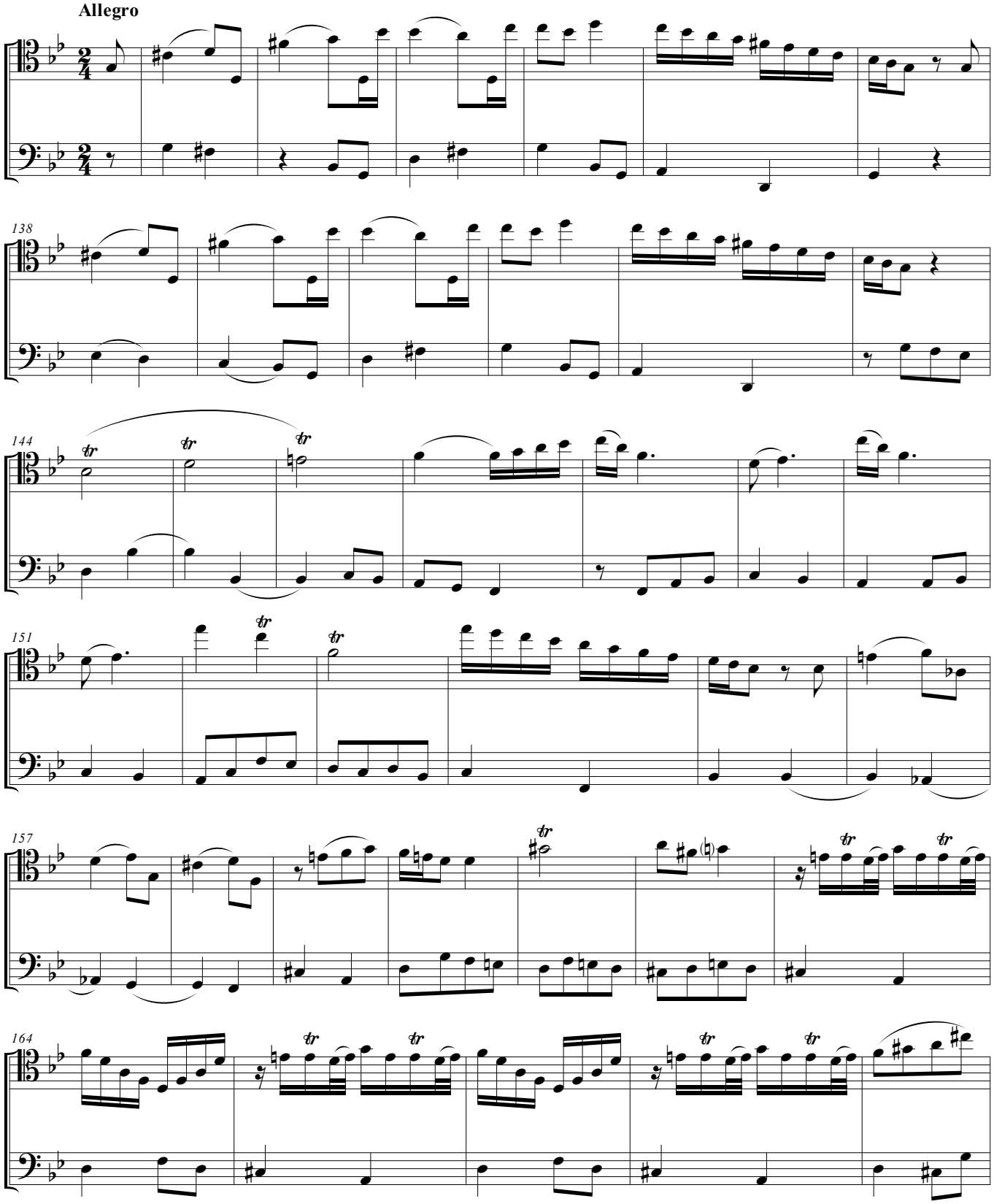


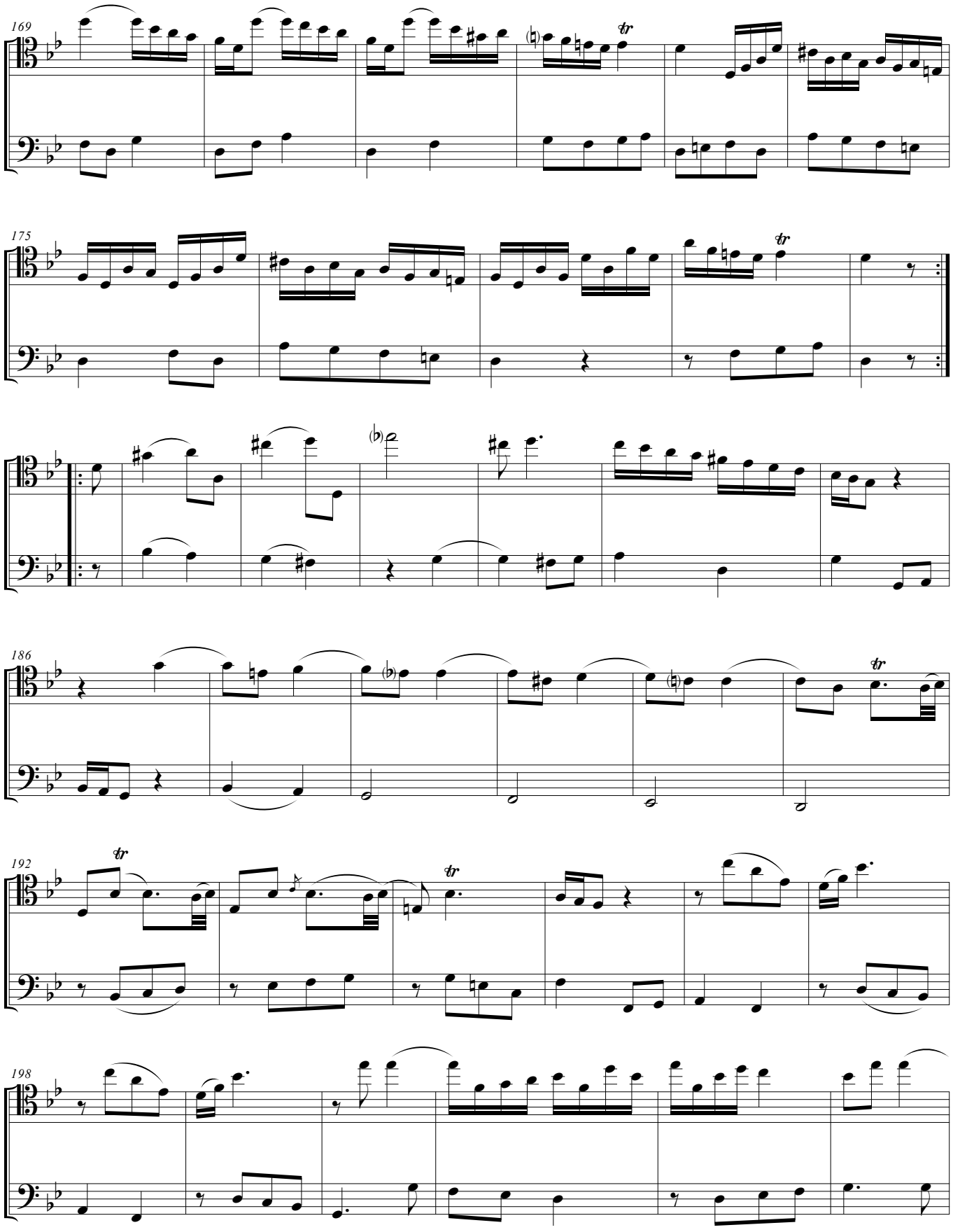

31
tr
37
43
48
tr
tr
53
tr
59
64

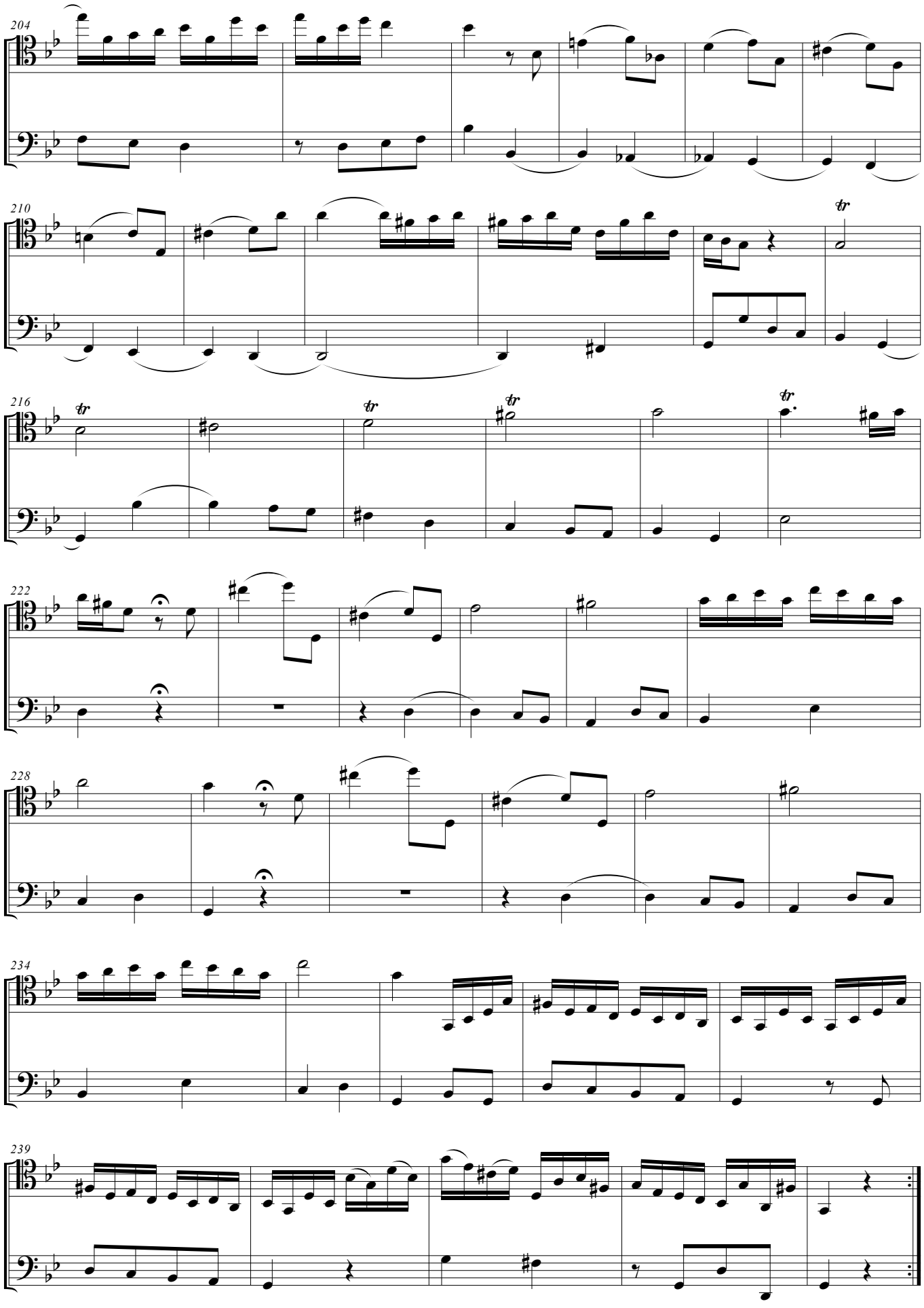

69
tr
74
3
3
80
tr
85
tr
90
95
101


Grave
107
tr
110
113
116
tr


120
tr
tr
123
126
tr
129
tr
tr


Allegro
138
144
151
157
164

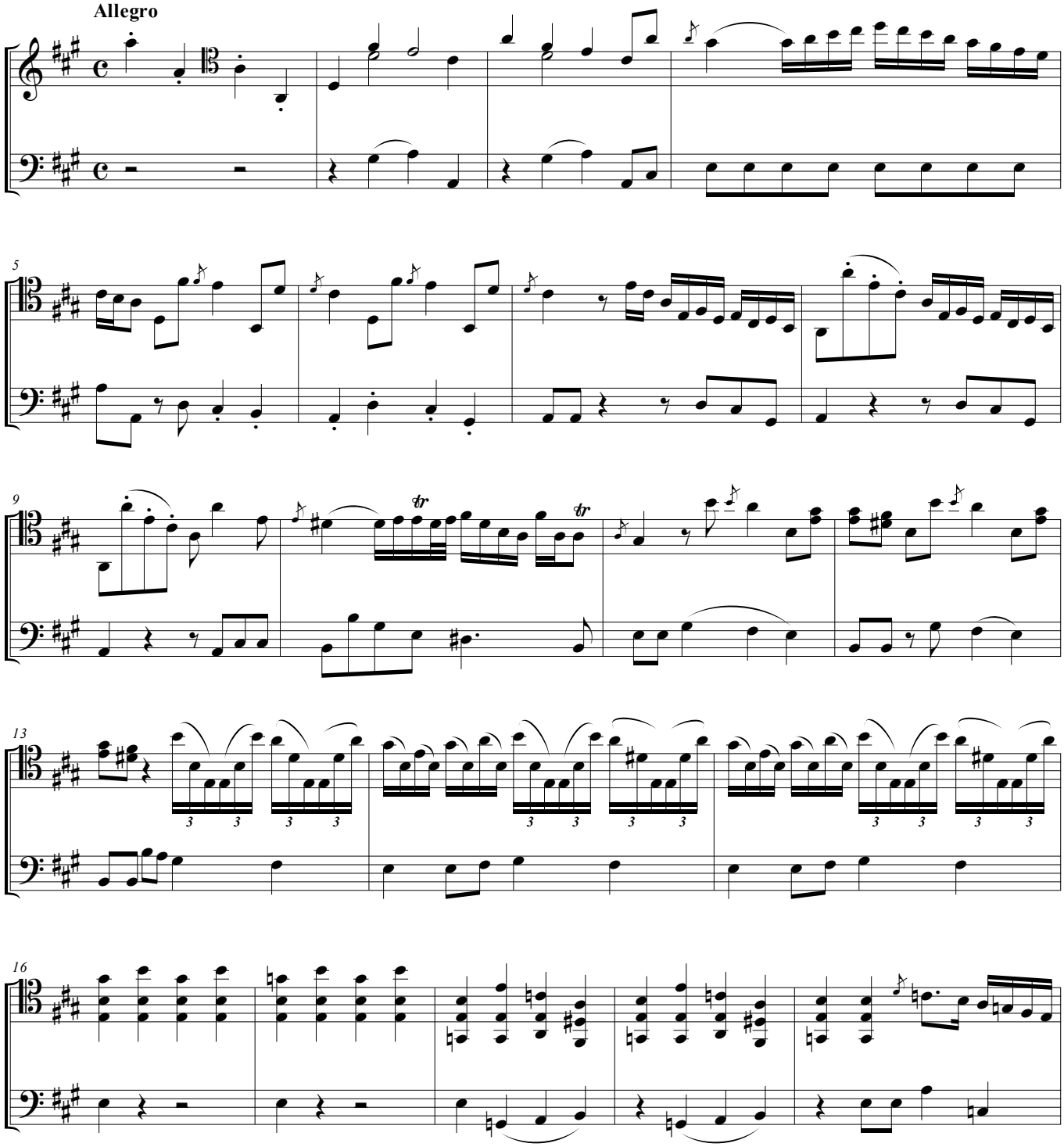

169
175
186
192
198

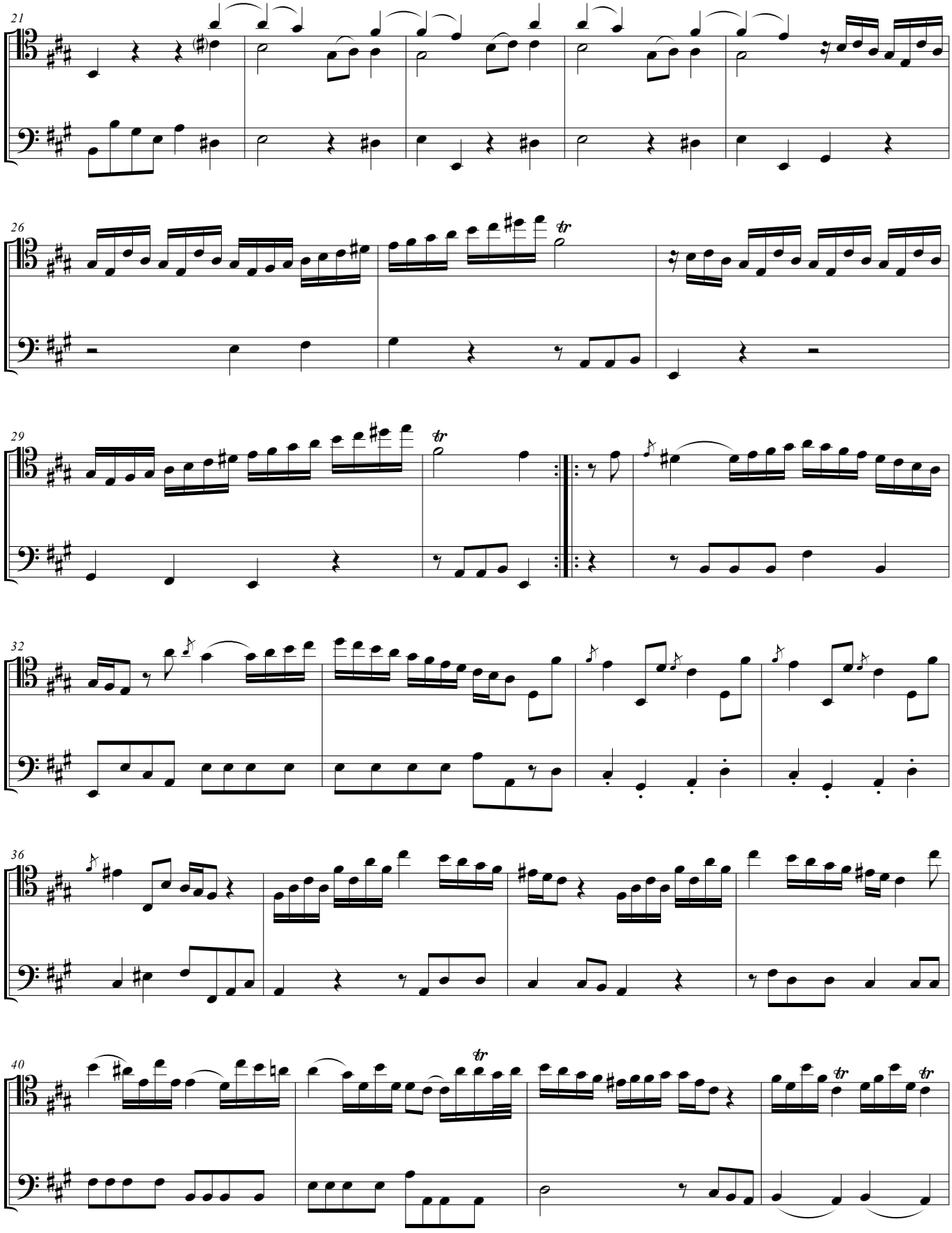

204
210
tr
216
tr
tr
tr
tr
222
228
234
239

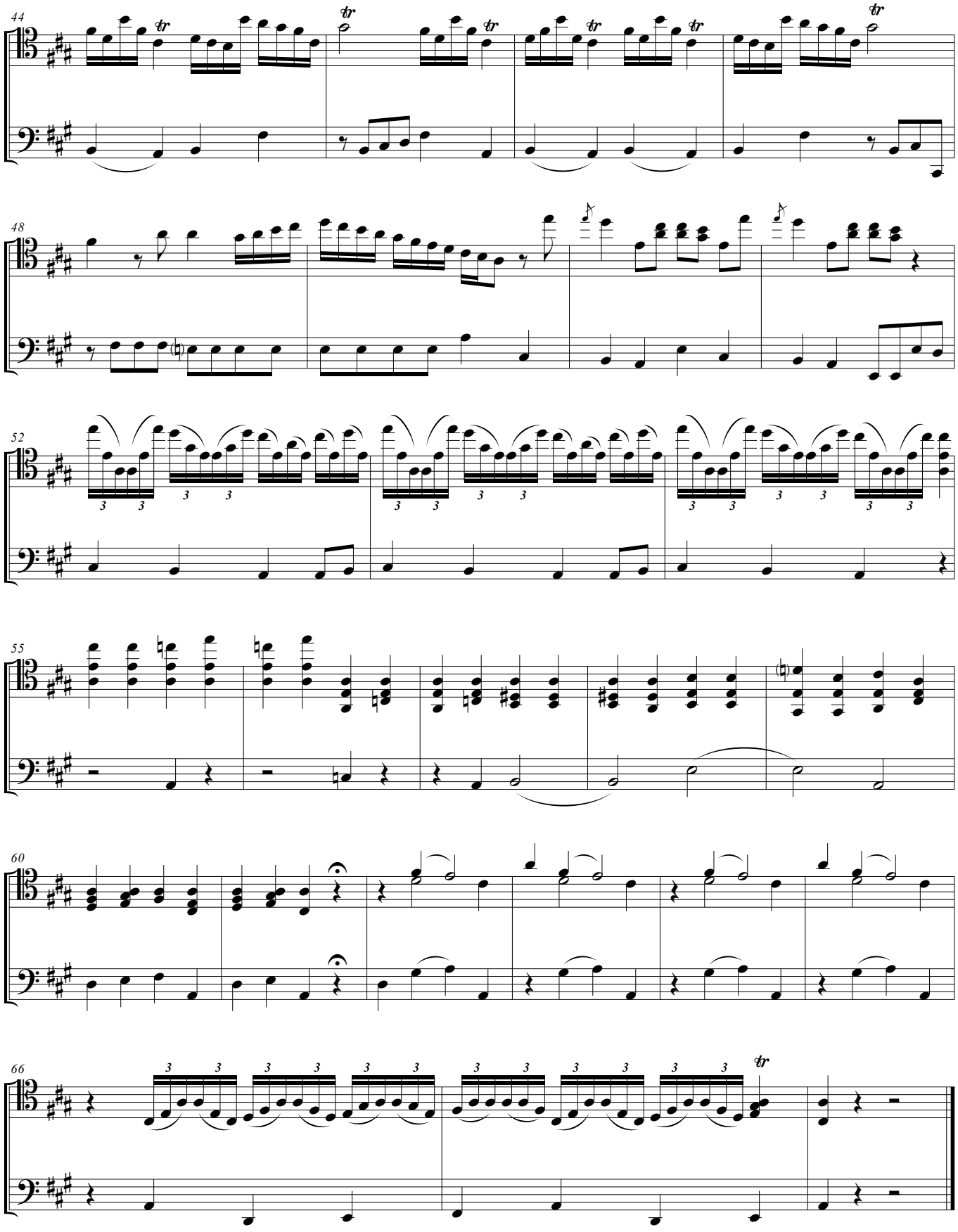
Sonata per Violoncello e Basso

Domenico Porreti
(170? - 1784)

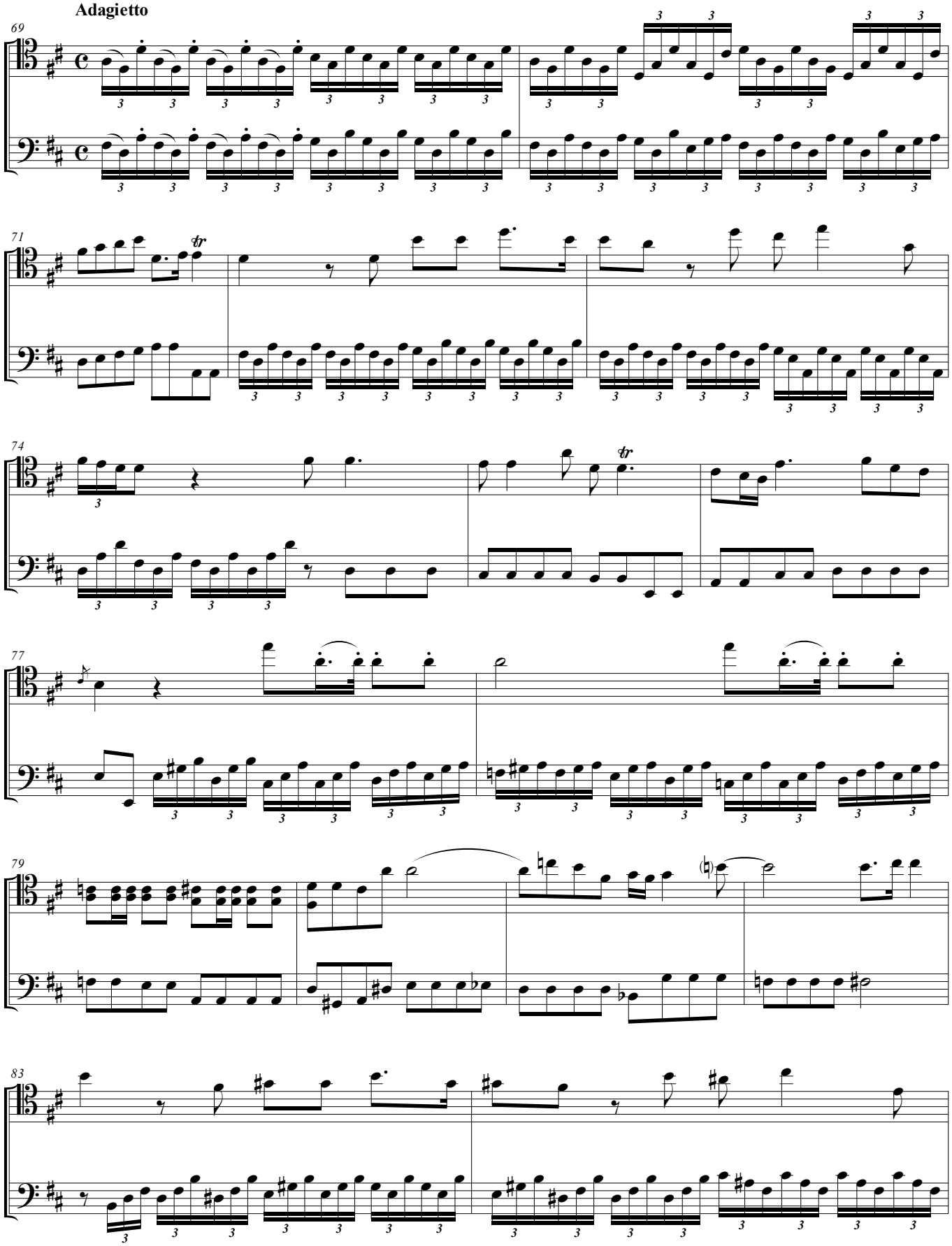
Allegro

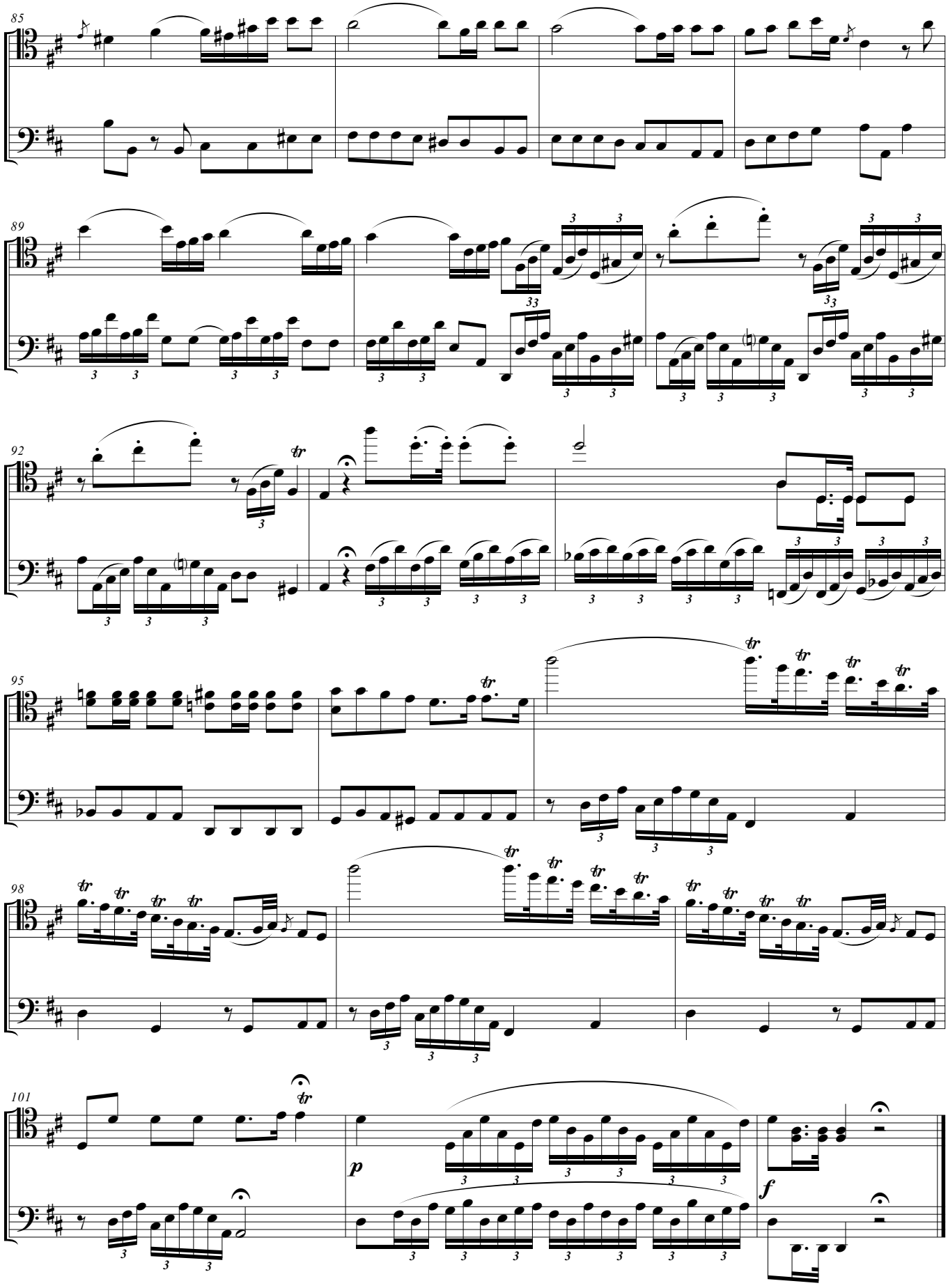


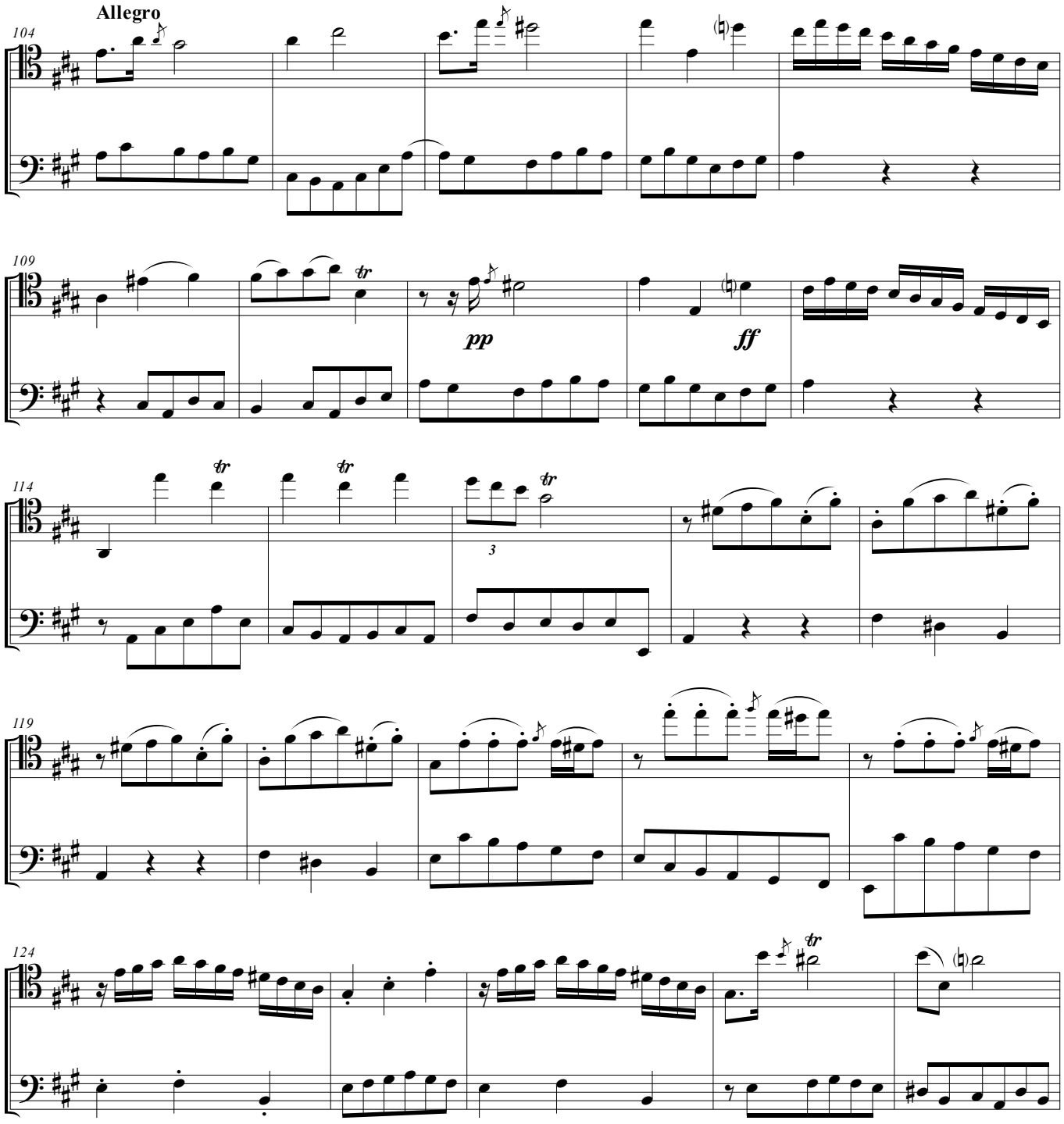

21
26
29
32
36
40

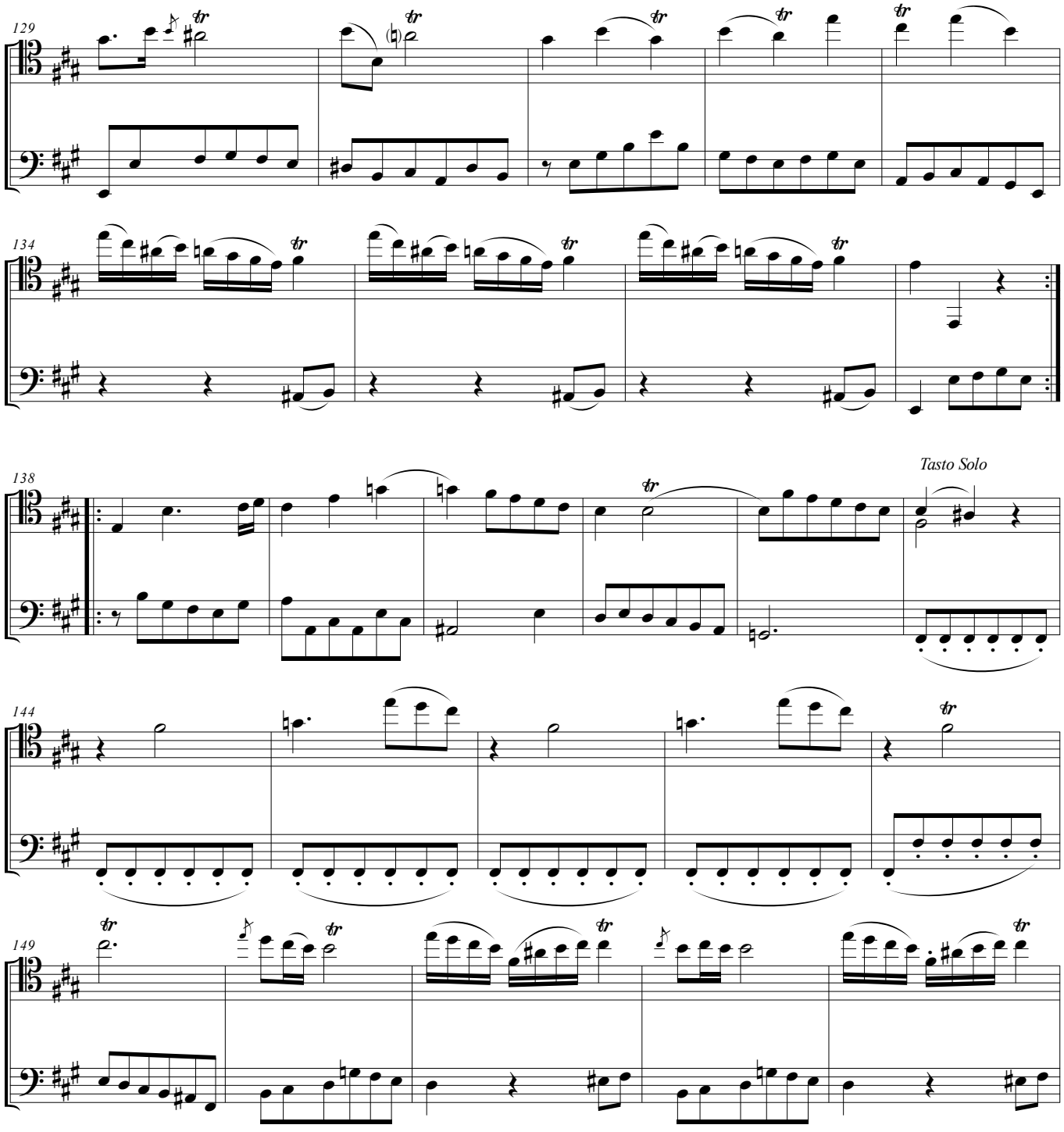

44
48
52
55
60
66

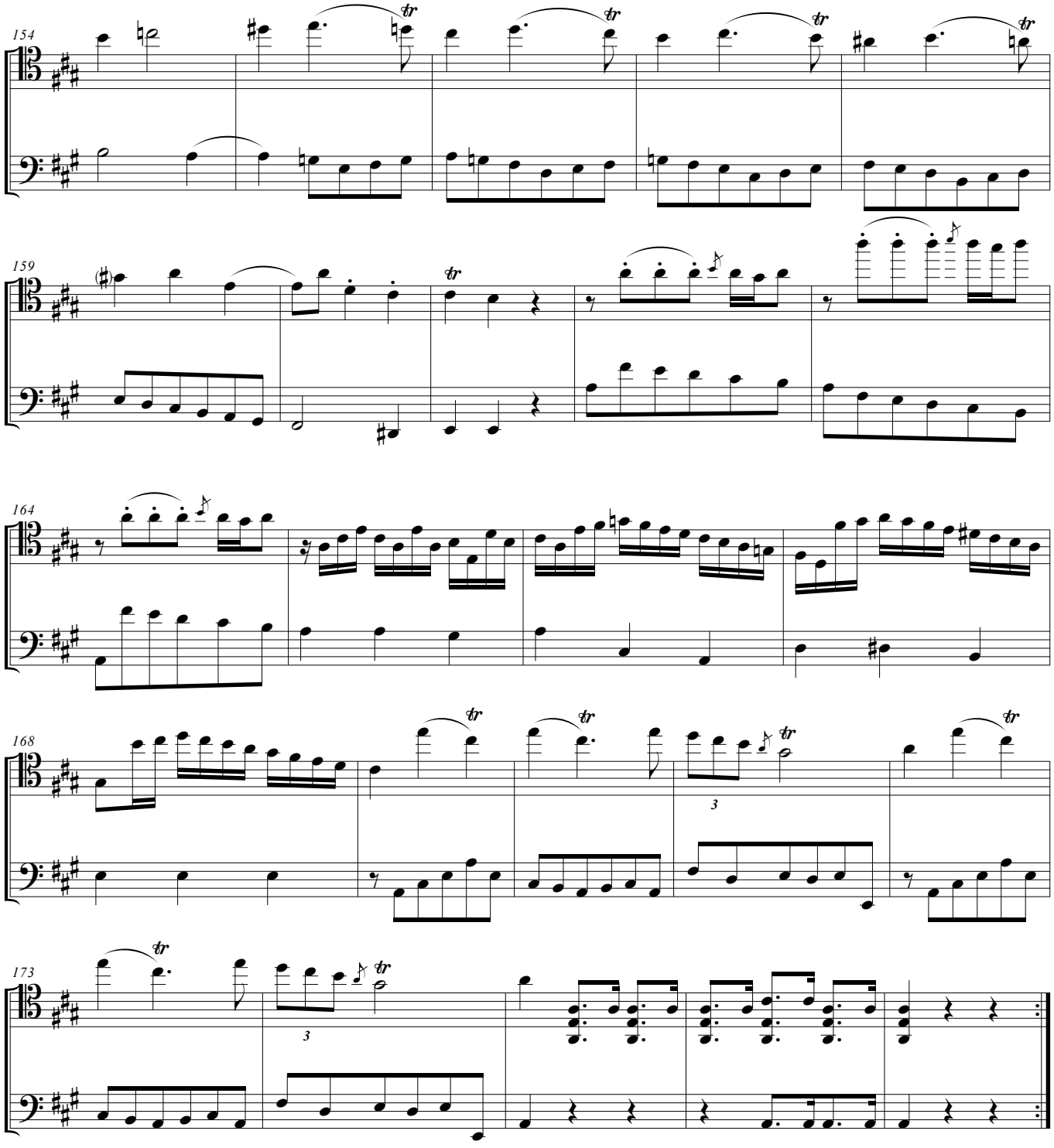
Adagietto




85
89
92
95
98
101
p
f


Allegro
104
109
pp
ff
114
3
119
124

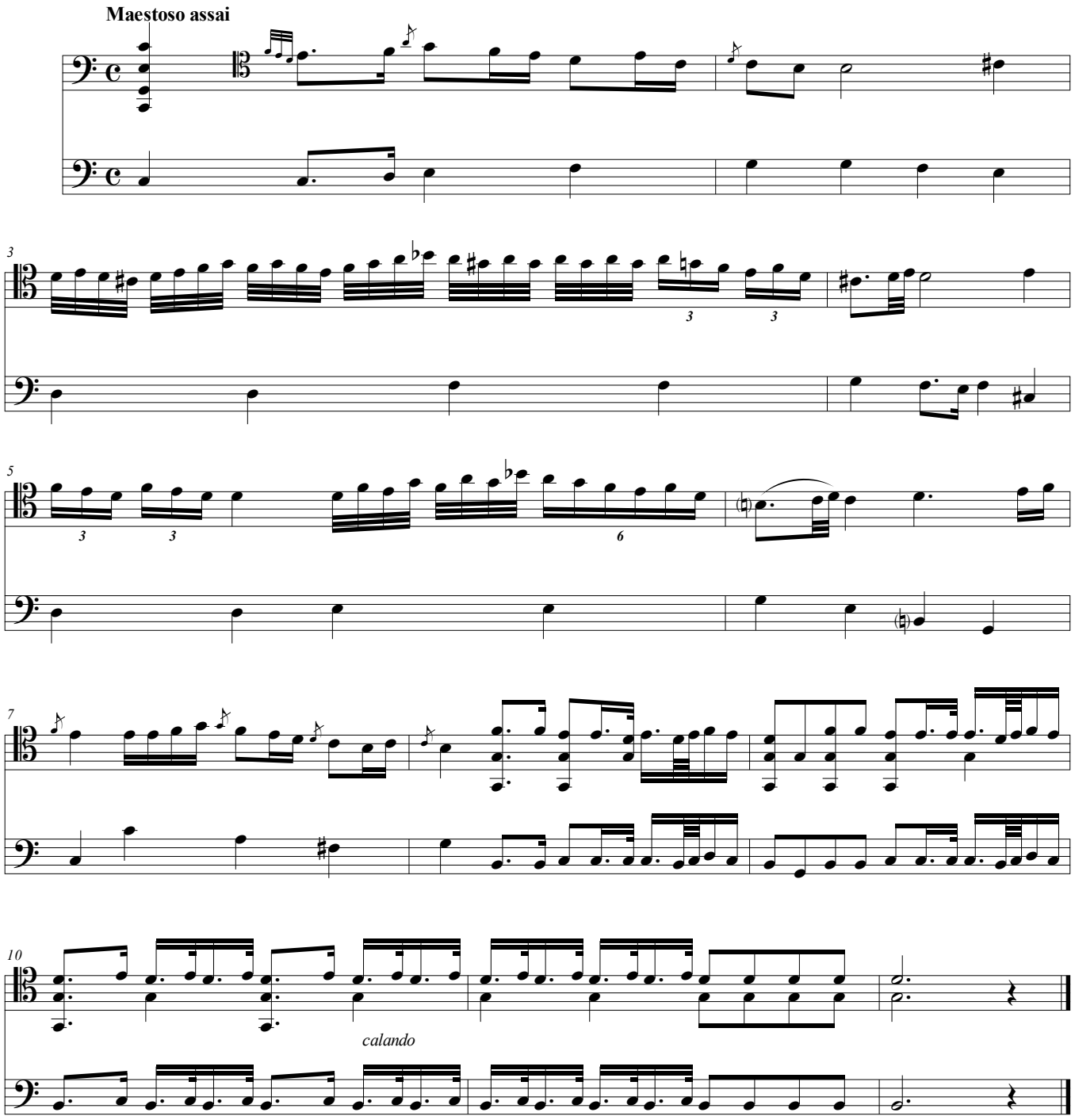

129
134
138
Tasto Solo
144
149


154
159
164
168
173

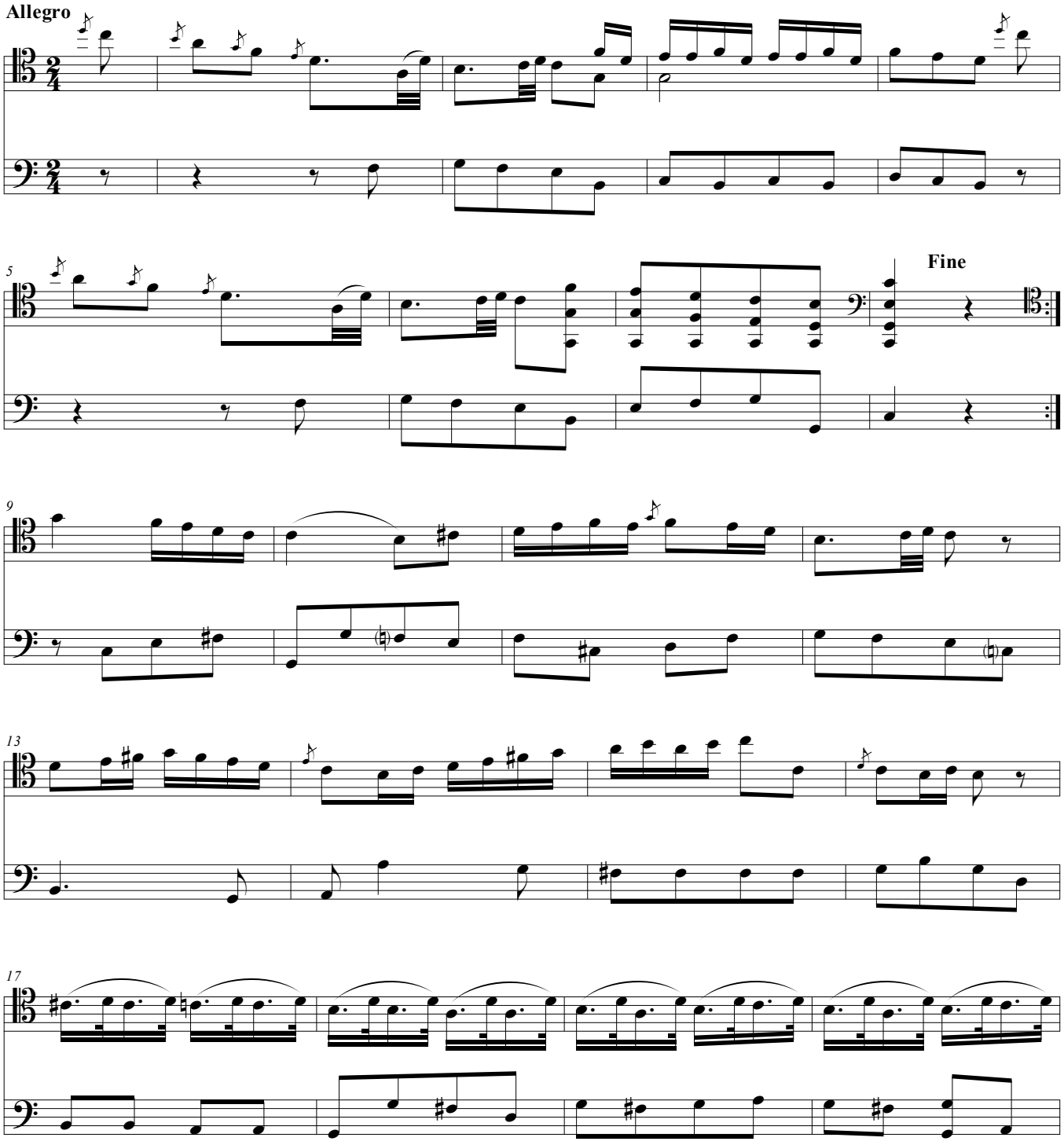
Sonata G. 569

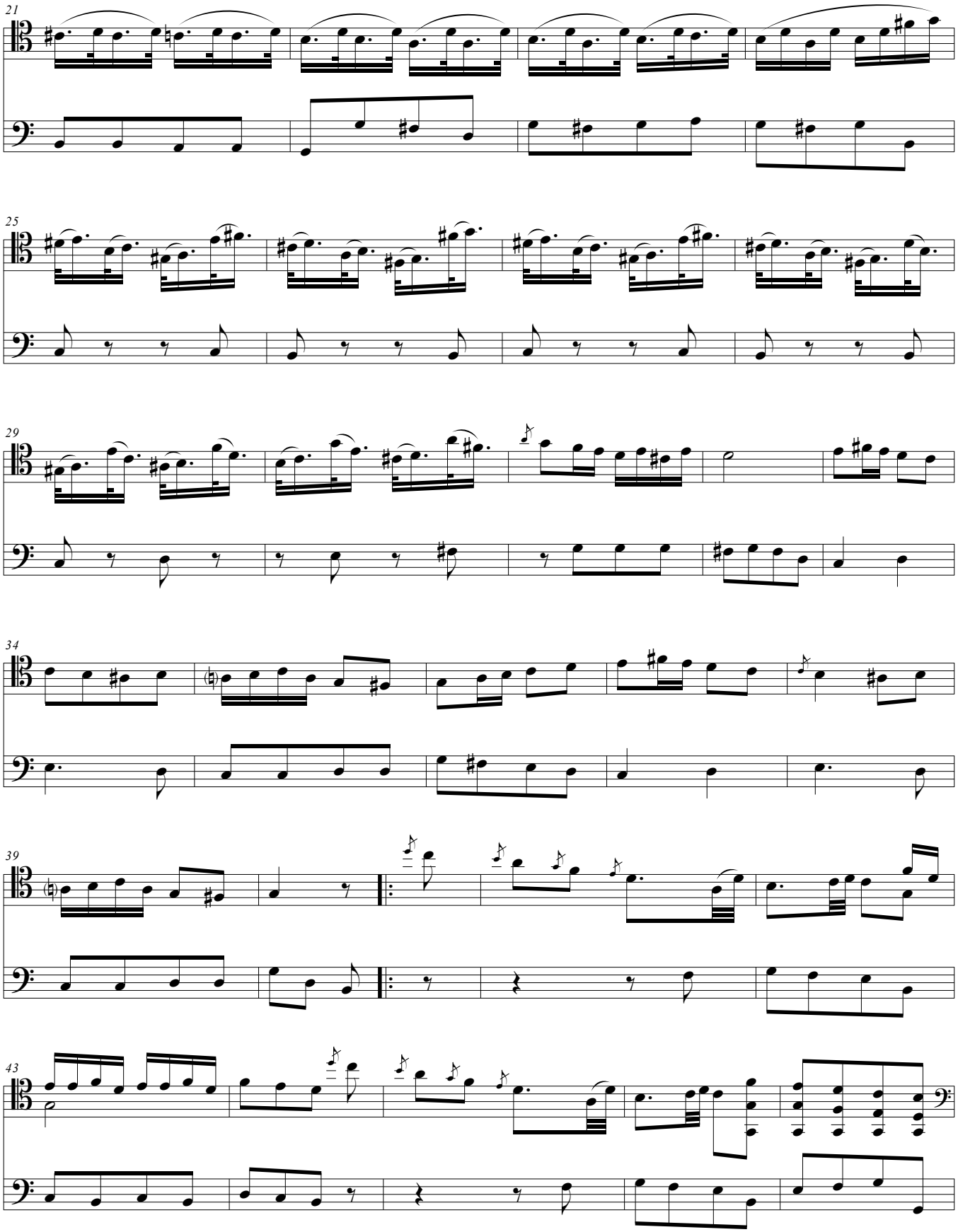
De la colección del Duque de Hamilton

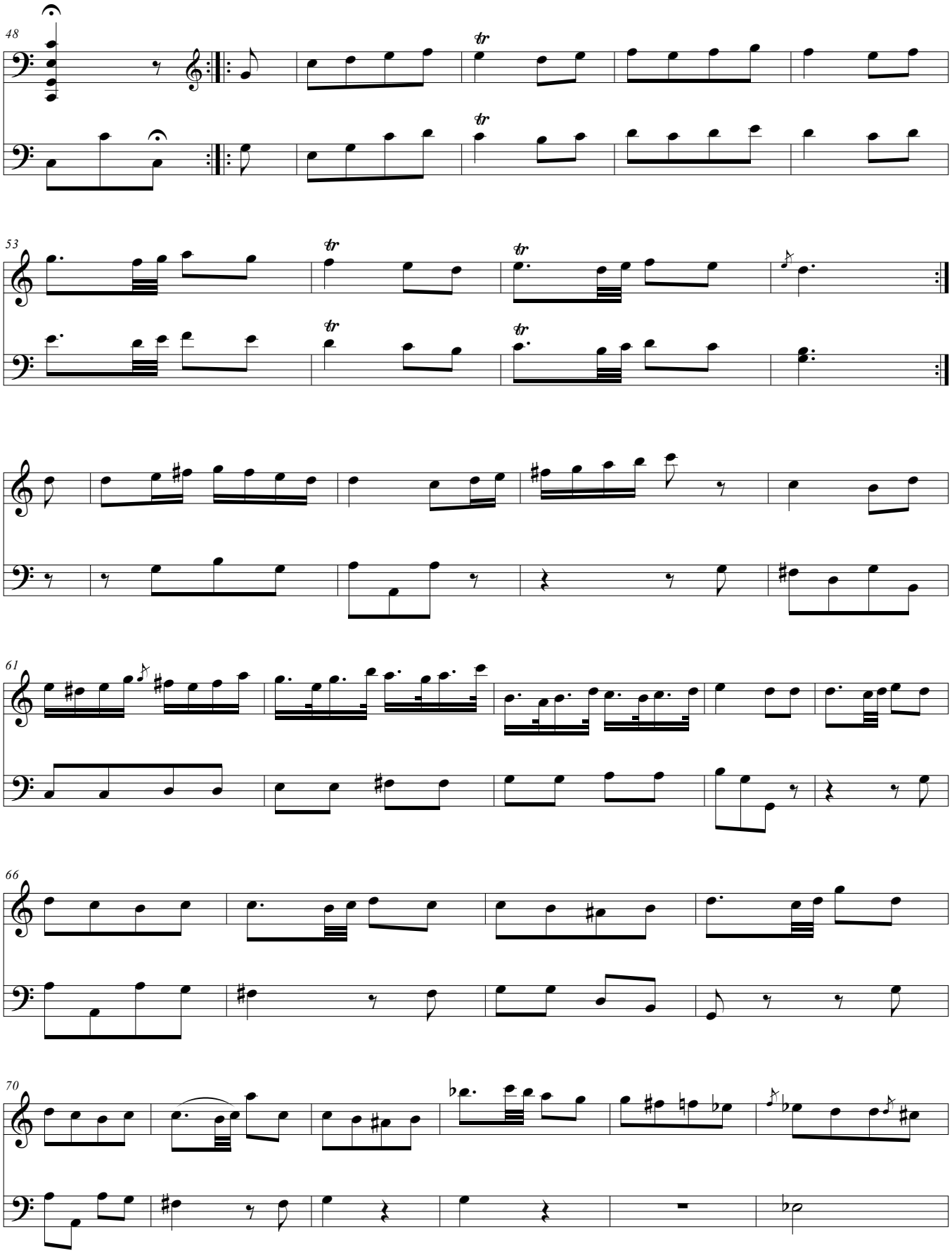
Luigi Boccherini
(1743 - 1805)

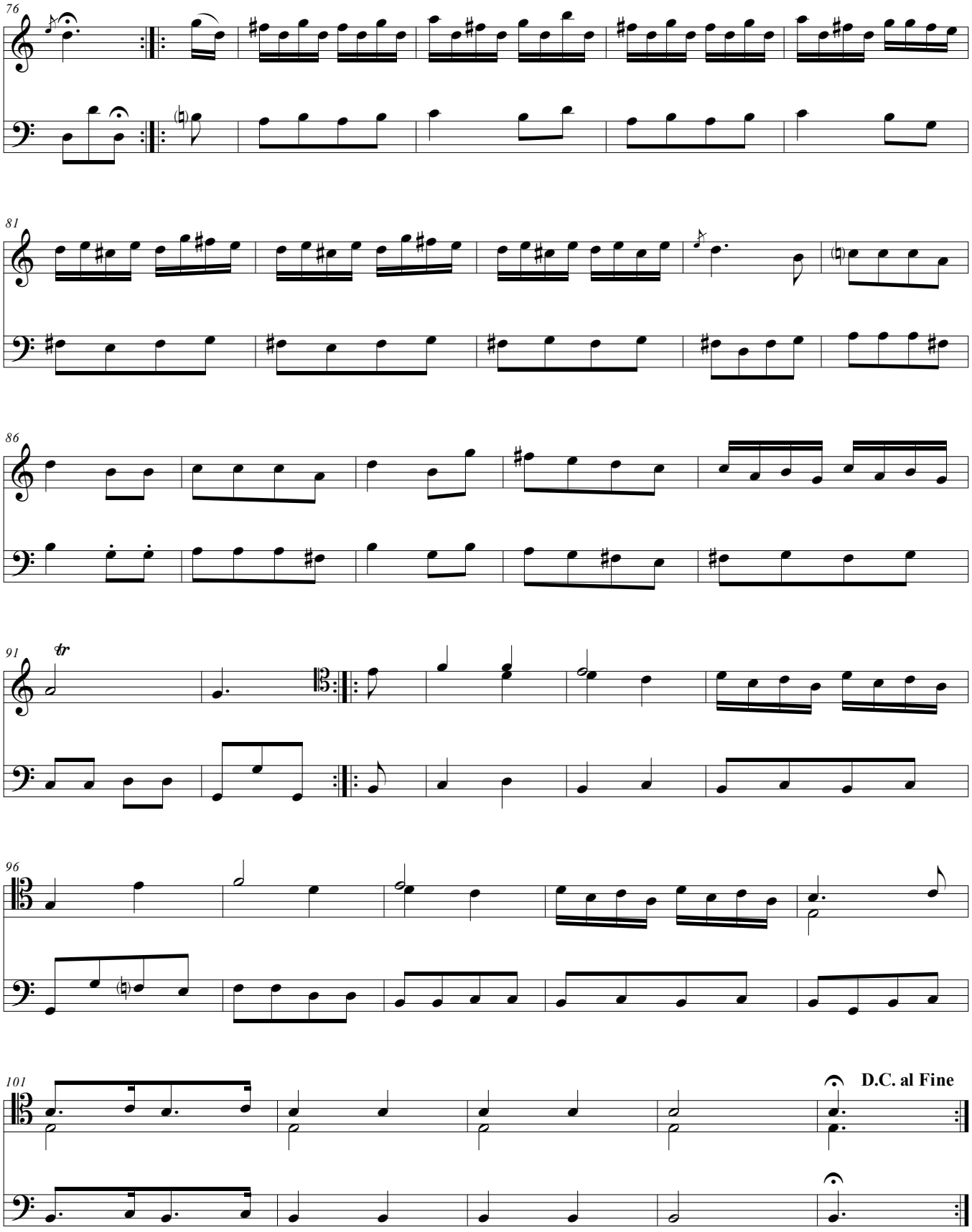


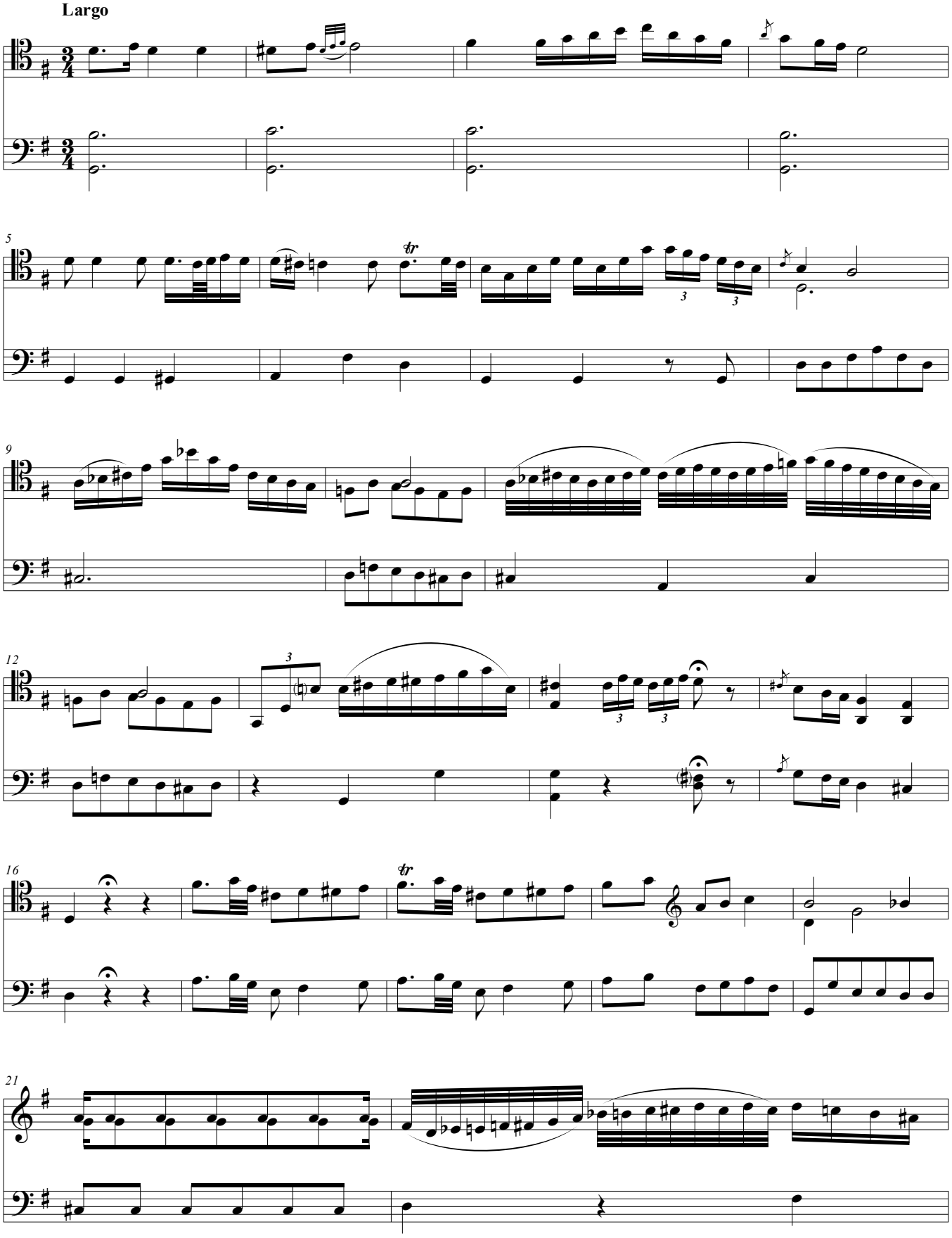
©GuillermoTurina

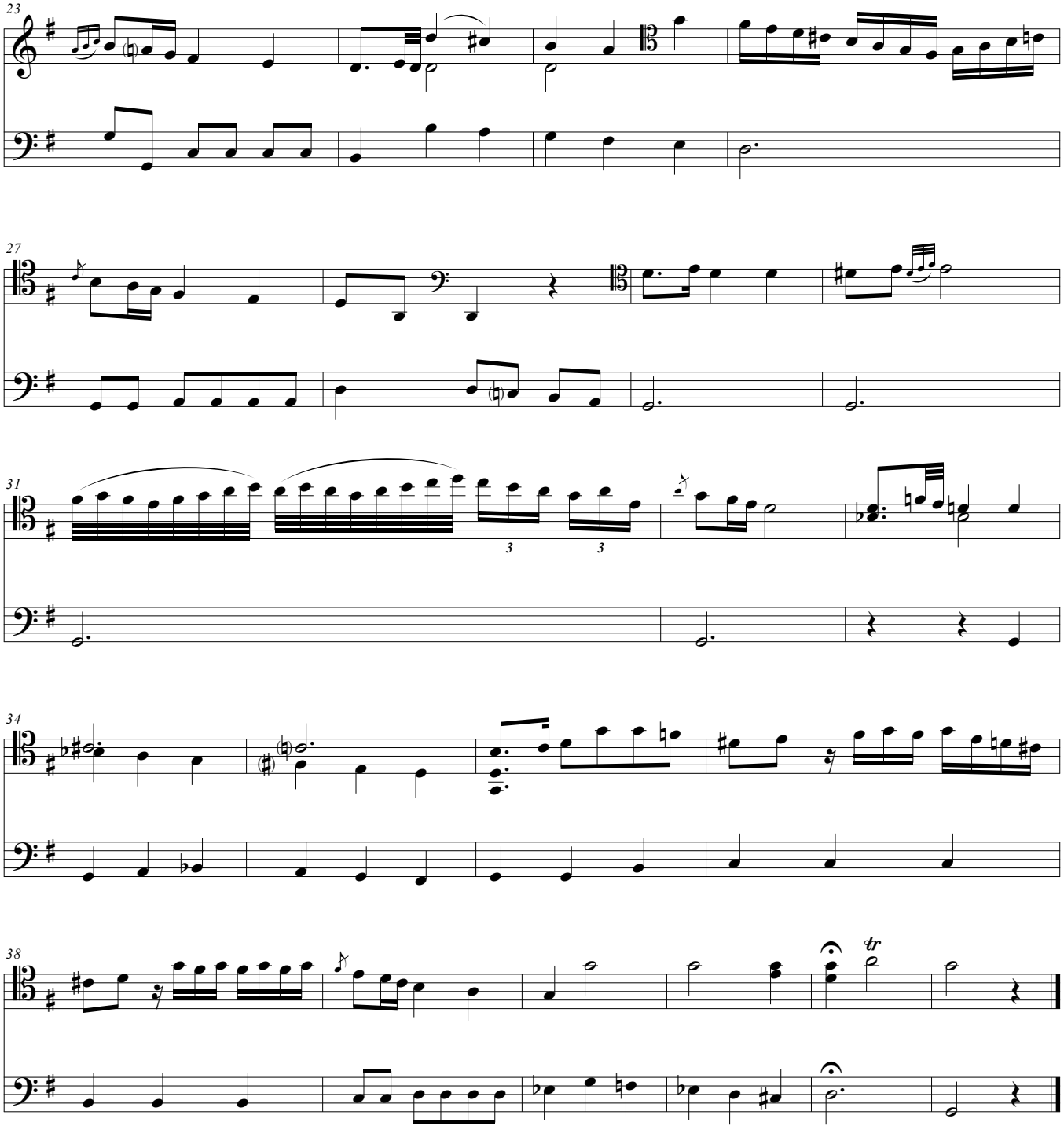

Allegro
5
Fine
9
13
17

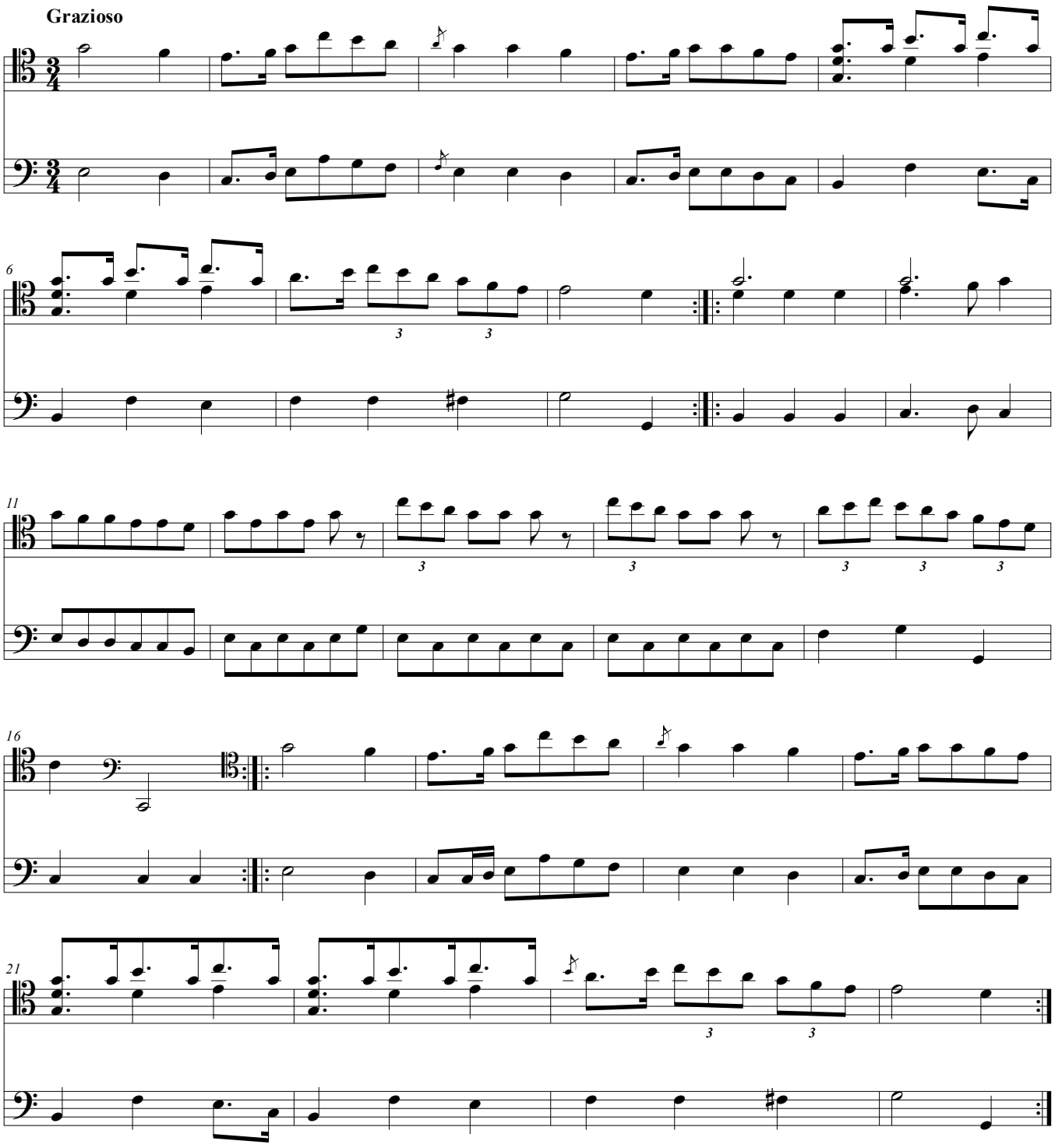

21
25
29
34
39
43

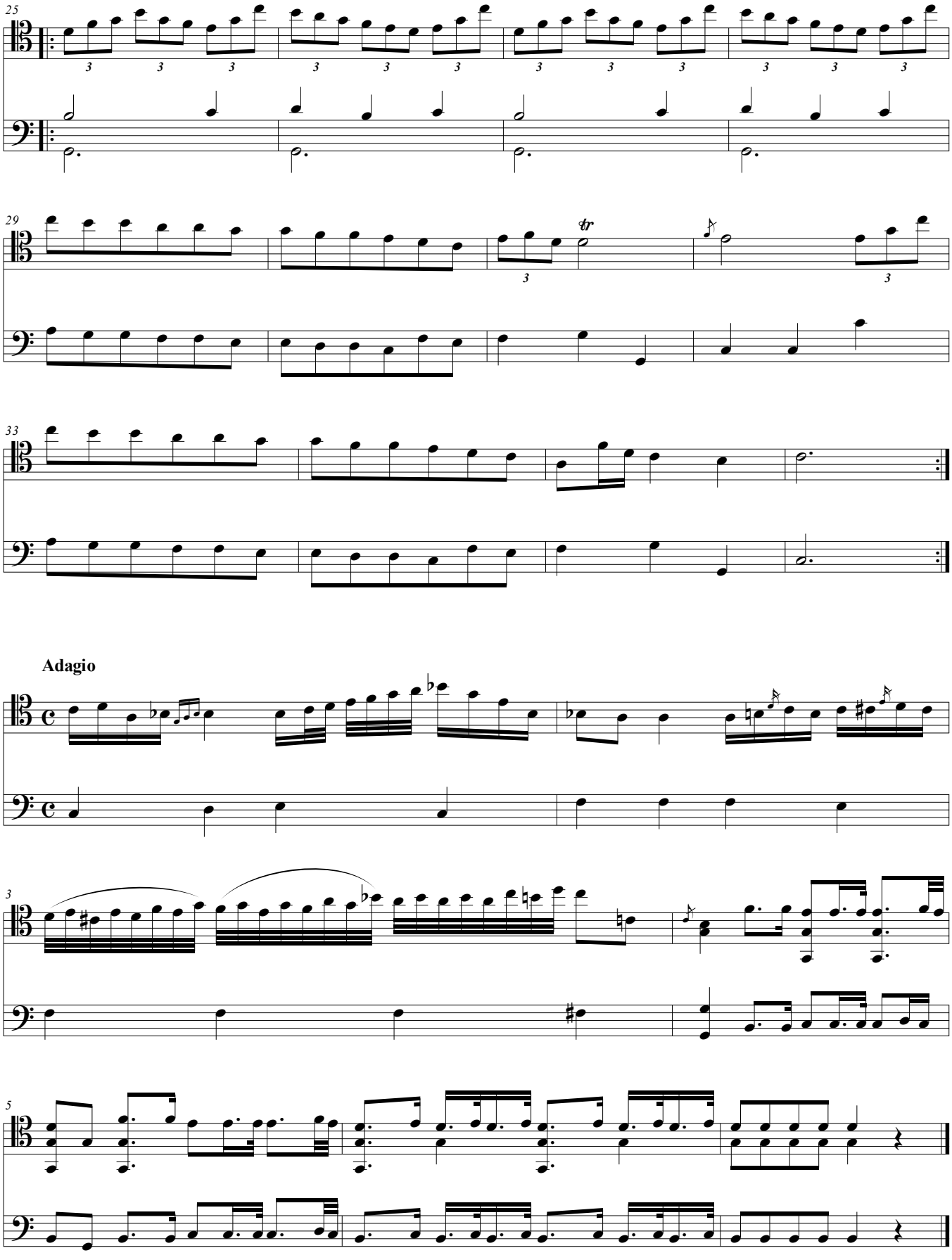

48
53
61
66
70


76
81
86
91
tr
96
101
D.C. al Fine

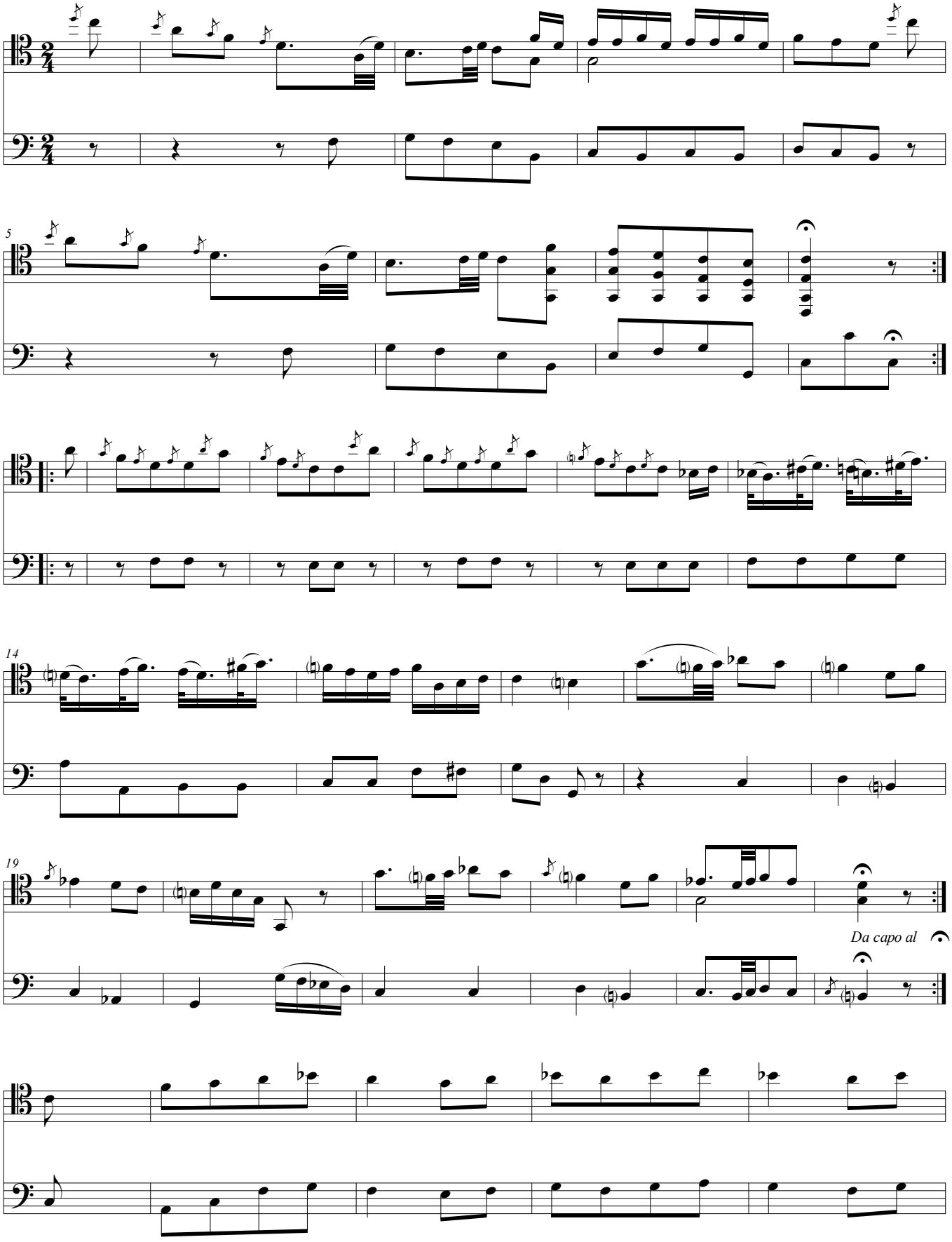

Largo
5
9
12
16
21

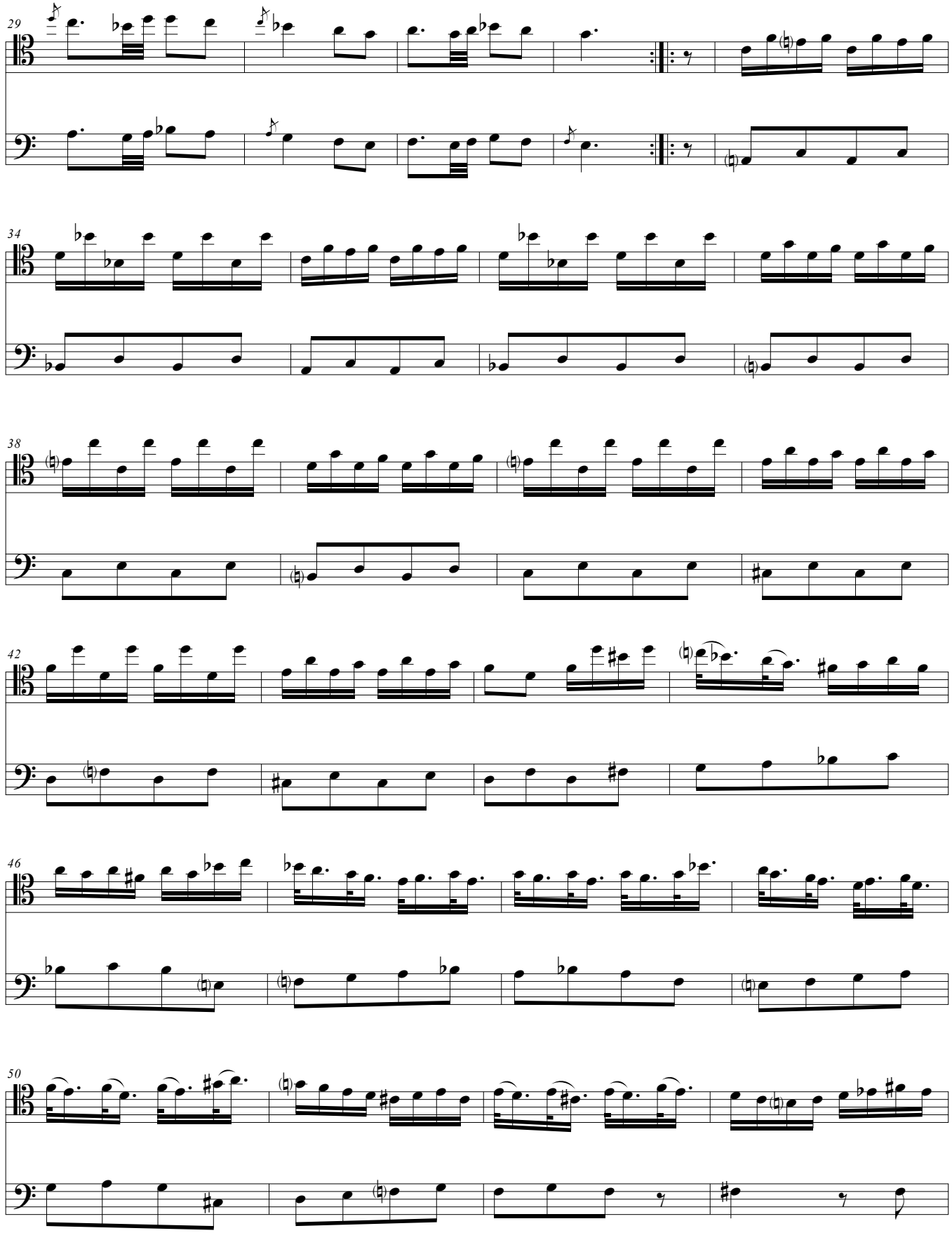

23
27
31
3
3
34
38
tr

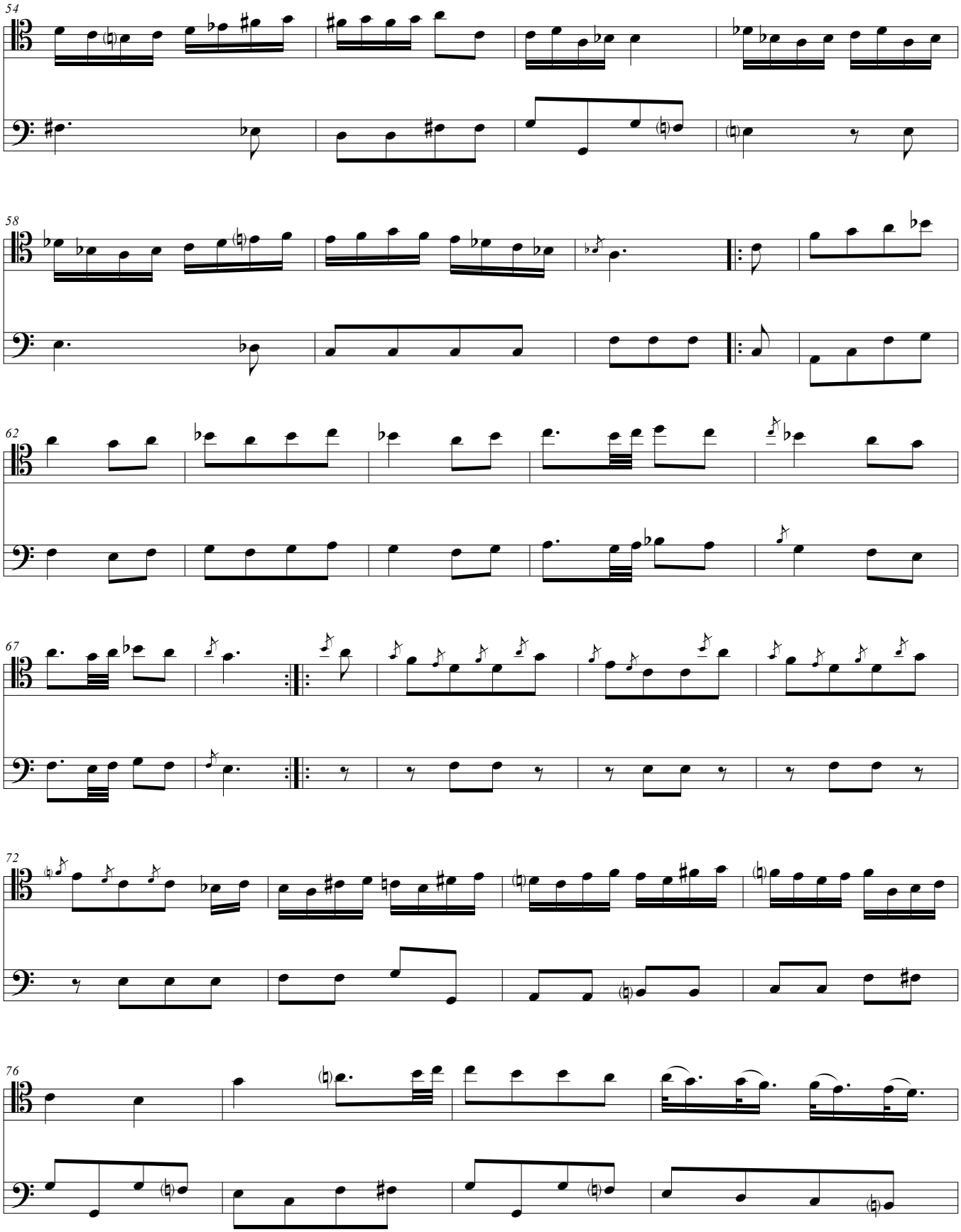

Grazioso
6
11
16
21

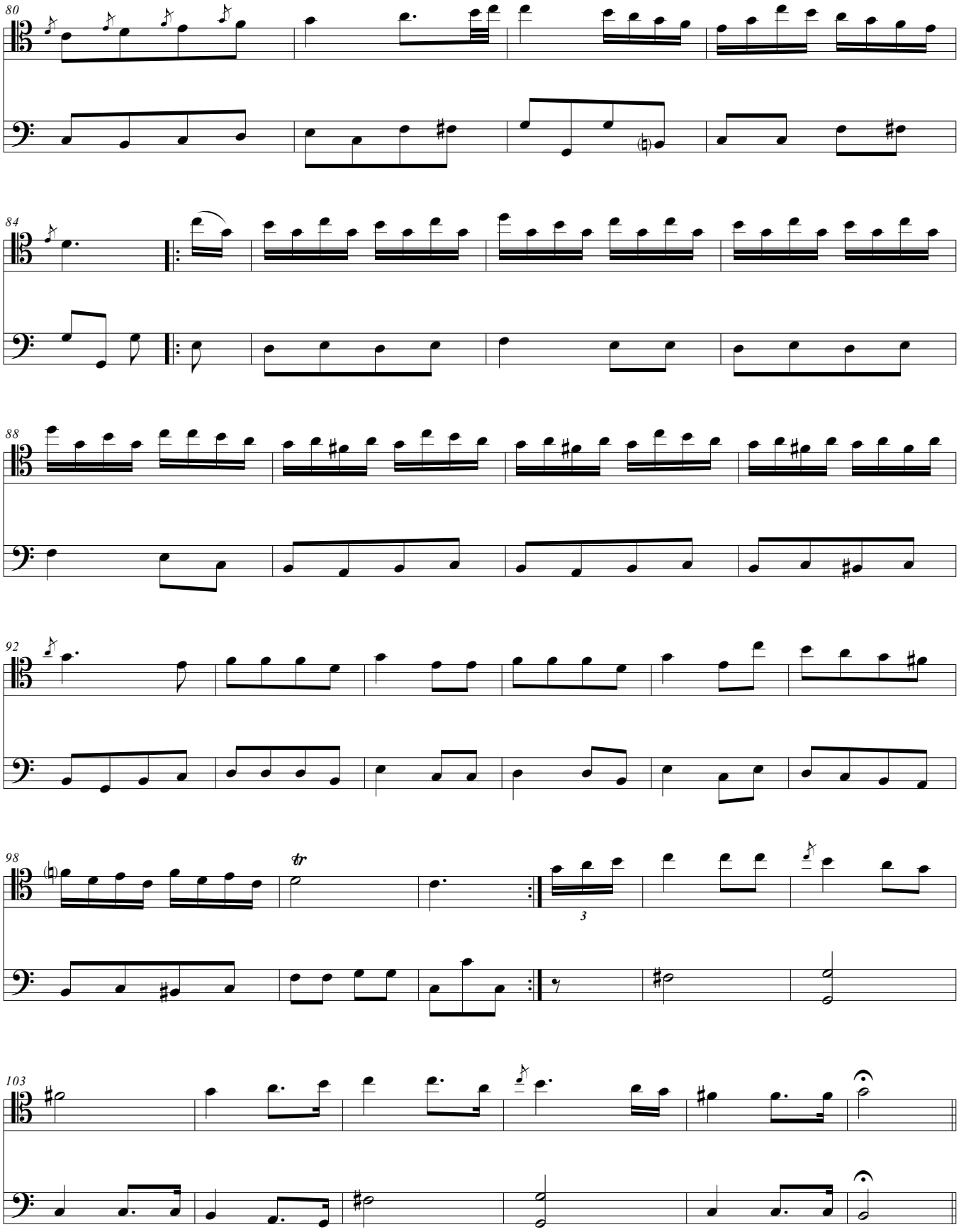

25
29
33
Adagio
3
5

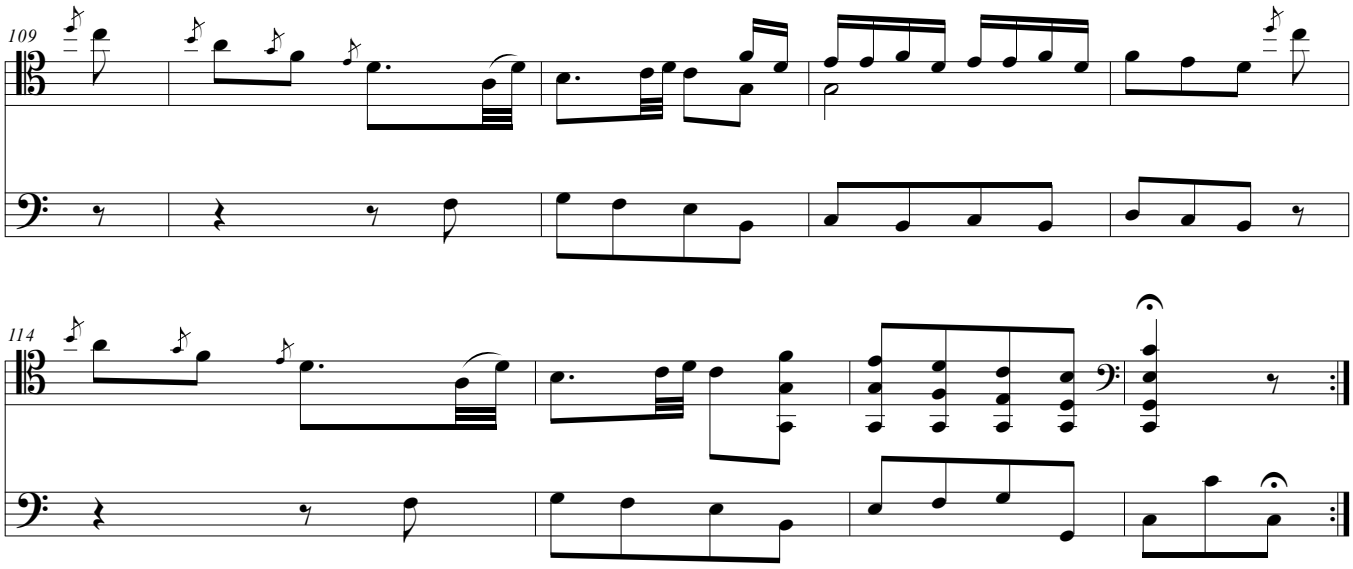
Allegro




29
34
38
42
46
50


54
58
62
67
72
76

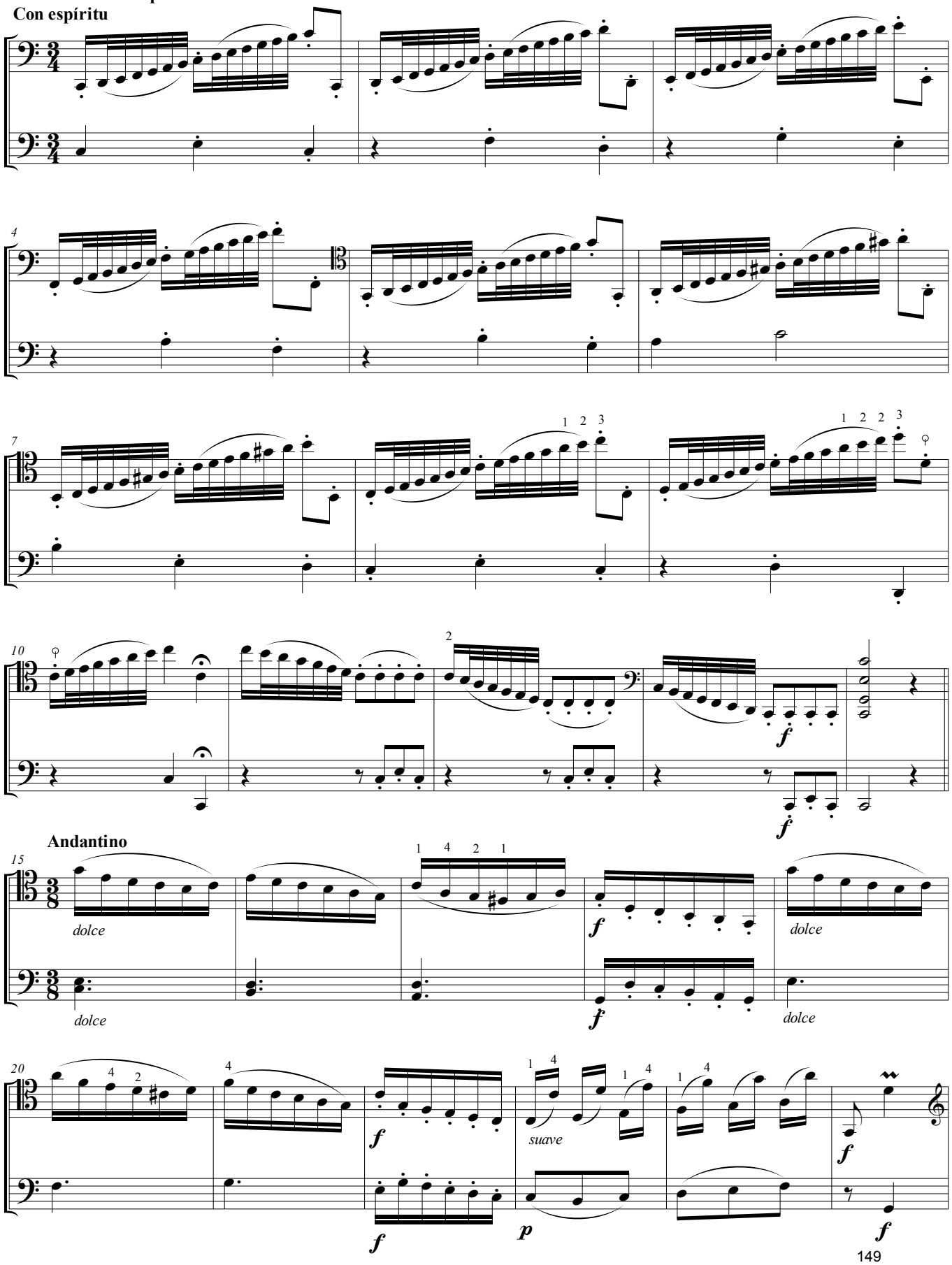

80
84
88
92
98
tr
3
103

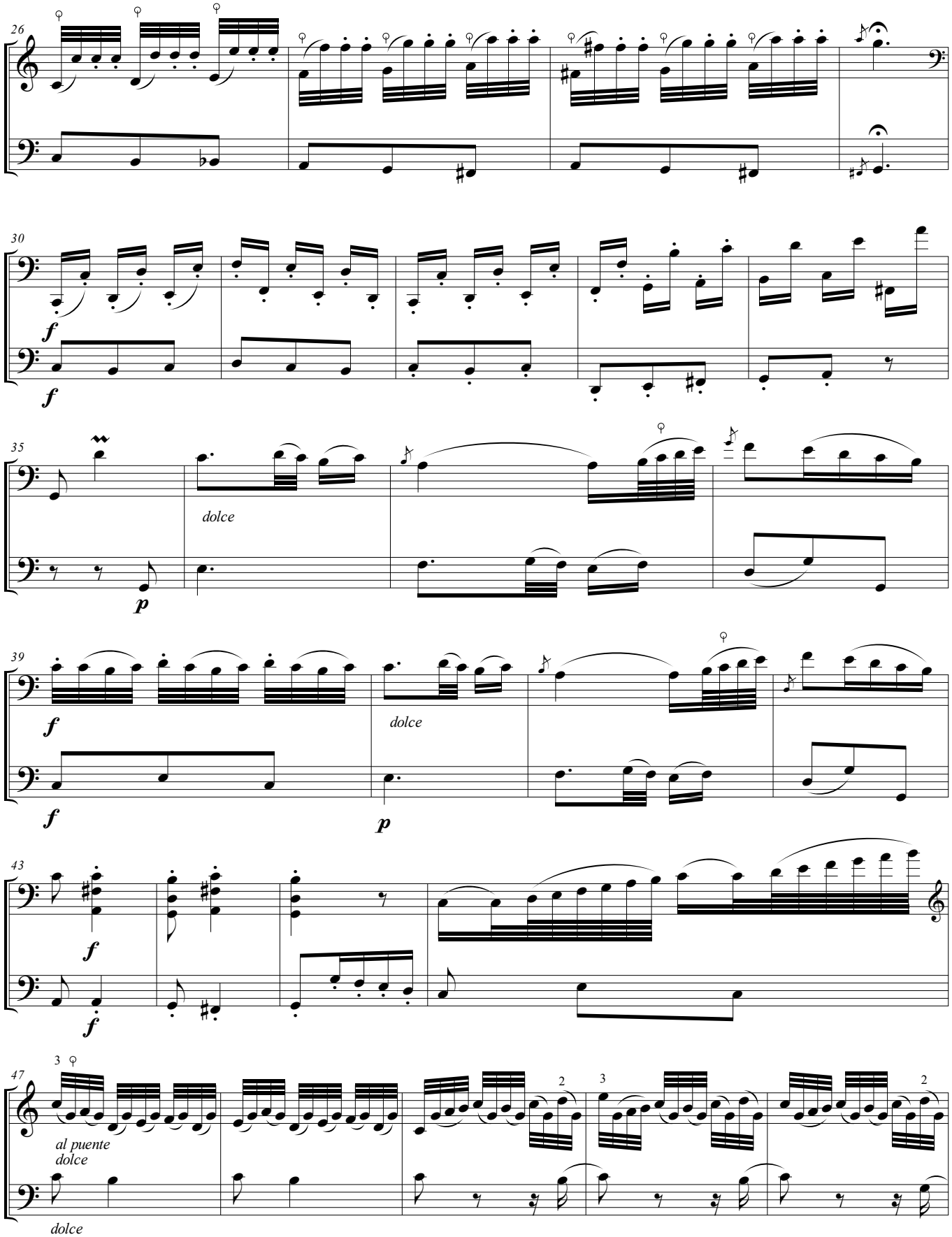

109
114

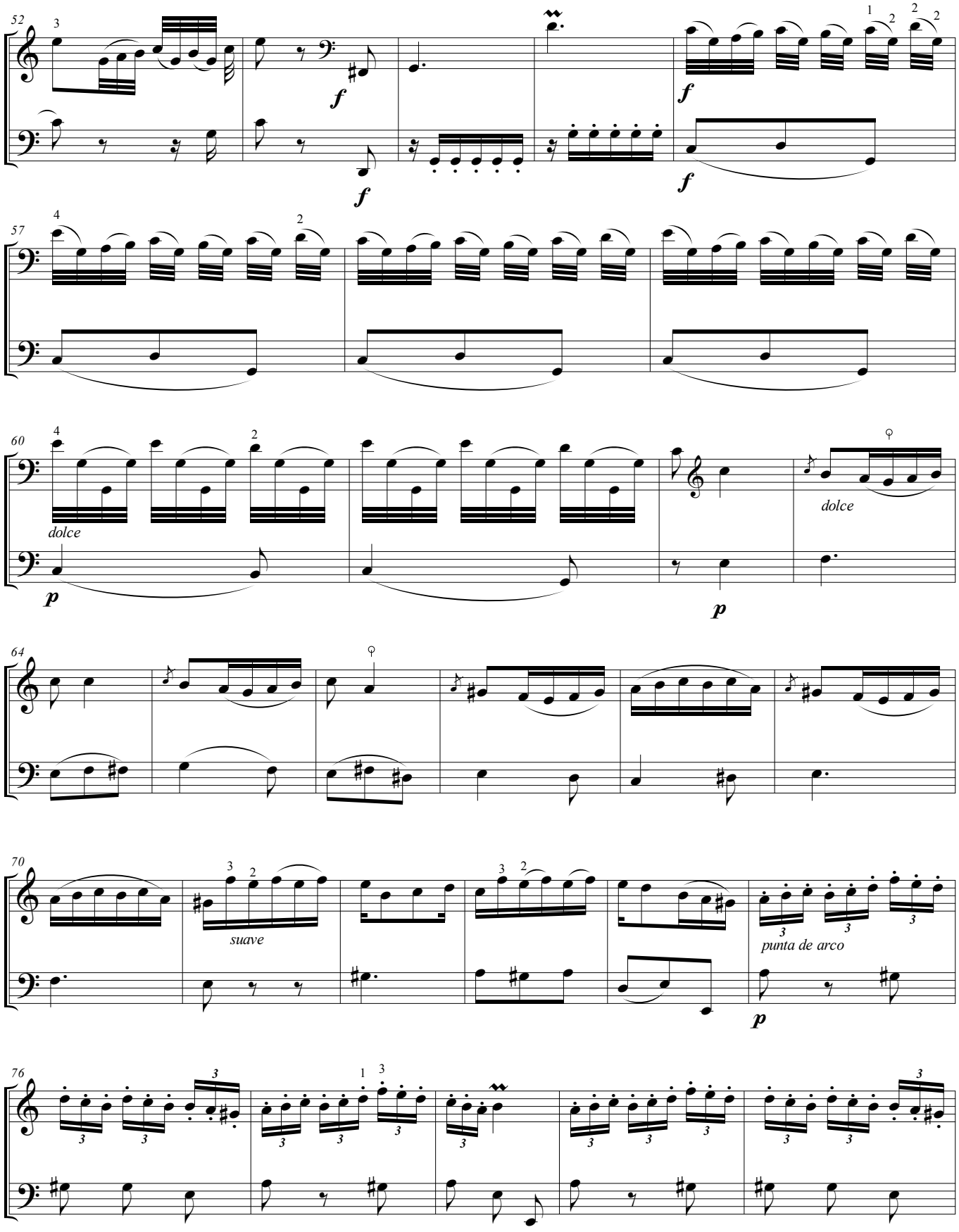
Pieza separada de la Escuela para los discipulos más avanzados

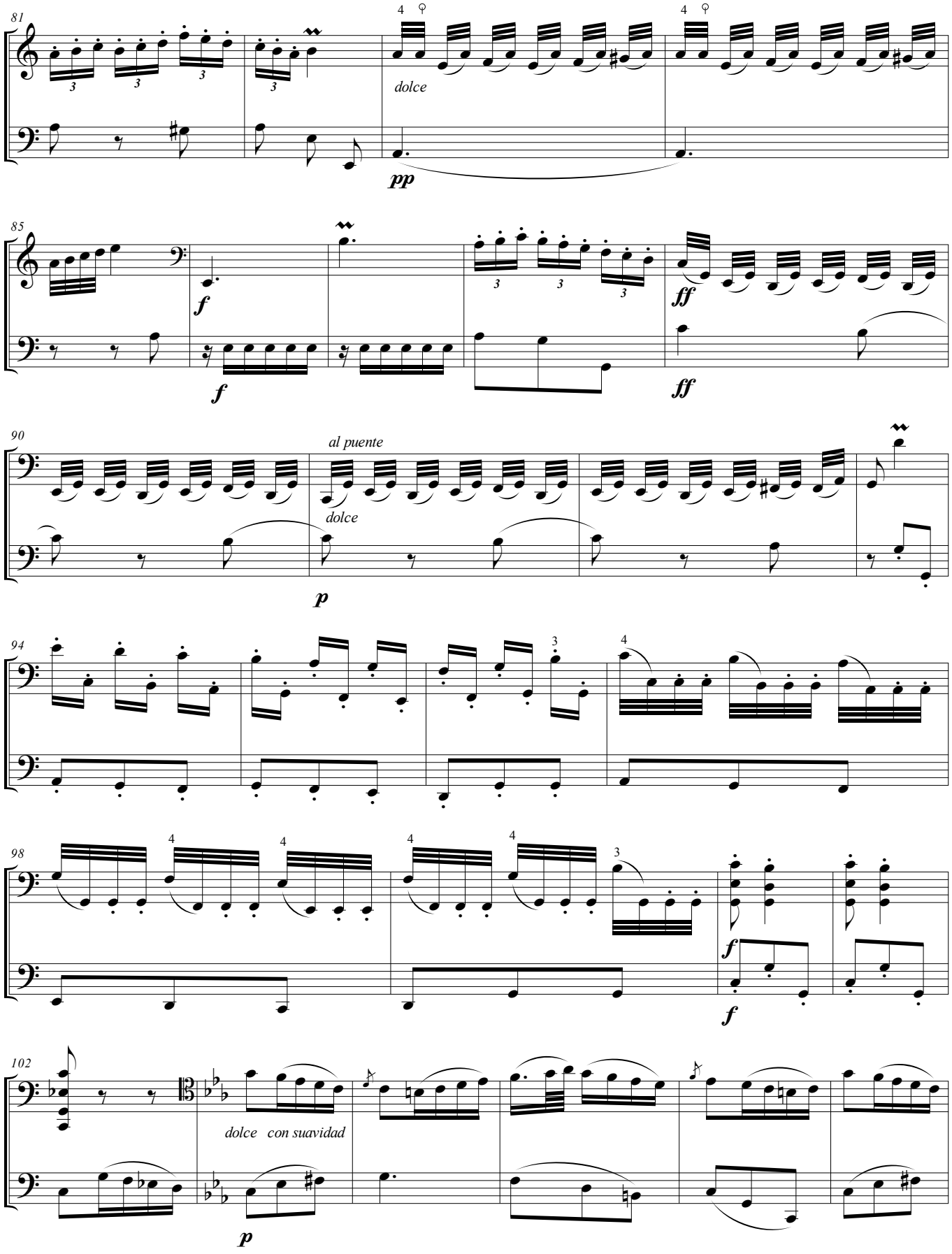
Pau Vidal
(17?? - 1807)

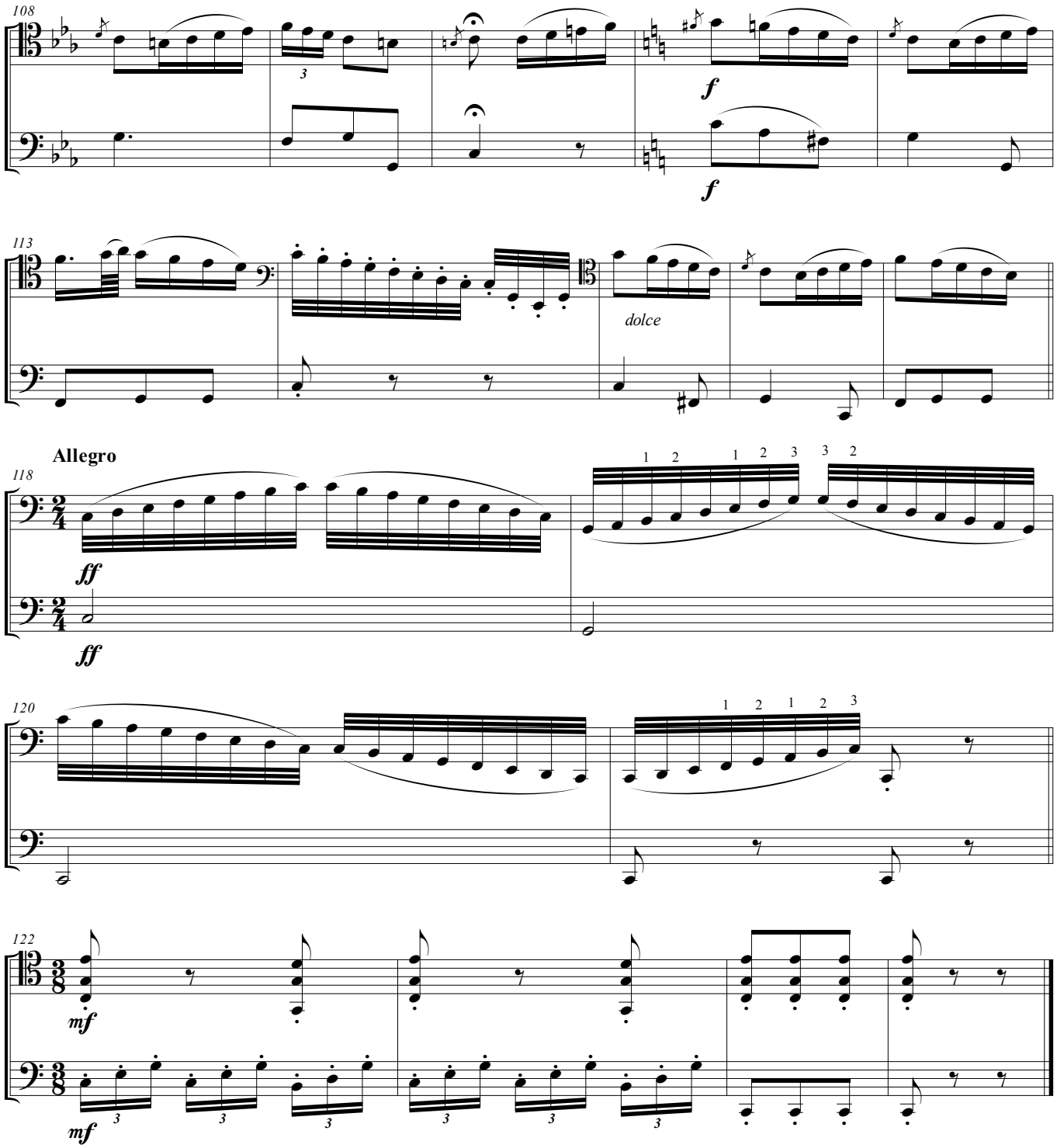
Para correr el diapasson
Con espíritu




26
30
f
f
35
dolce
p
39
f
f
dolce
p
43
f
f
47
3
2
3
2
al puente
dolce
dolce


52
57
60
dolce
dolce
64
70
suave
punta de arco
76


81
dolce
pp
85
f
f
ff
ff
90
al puente
dolce
p
94
98
f
f
102
dolce con suavidad
p

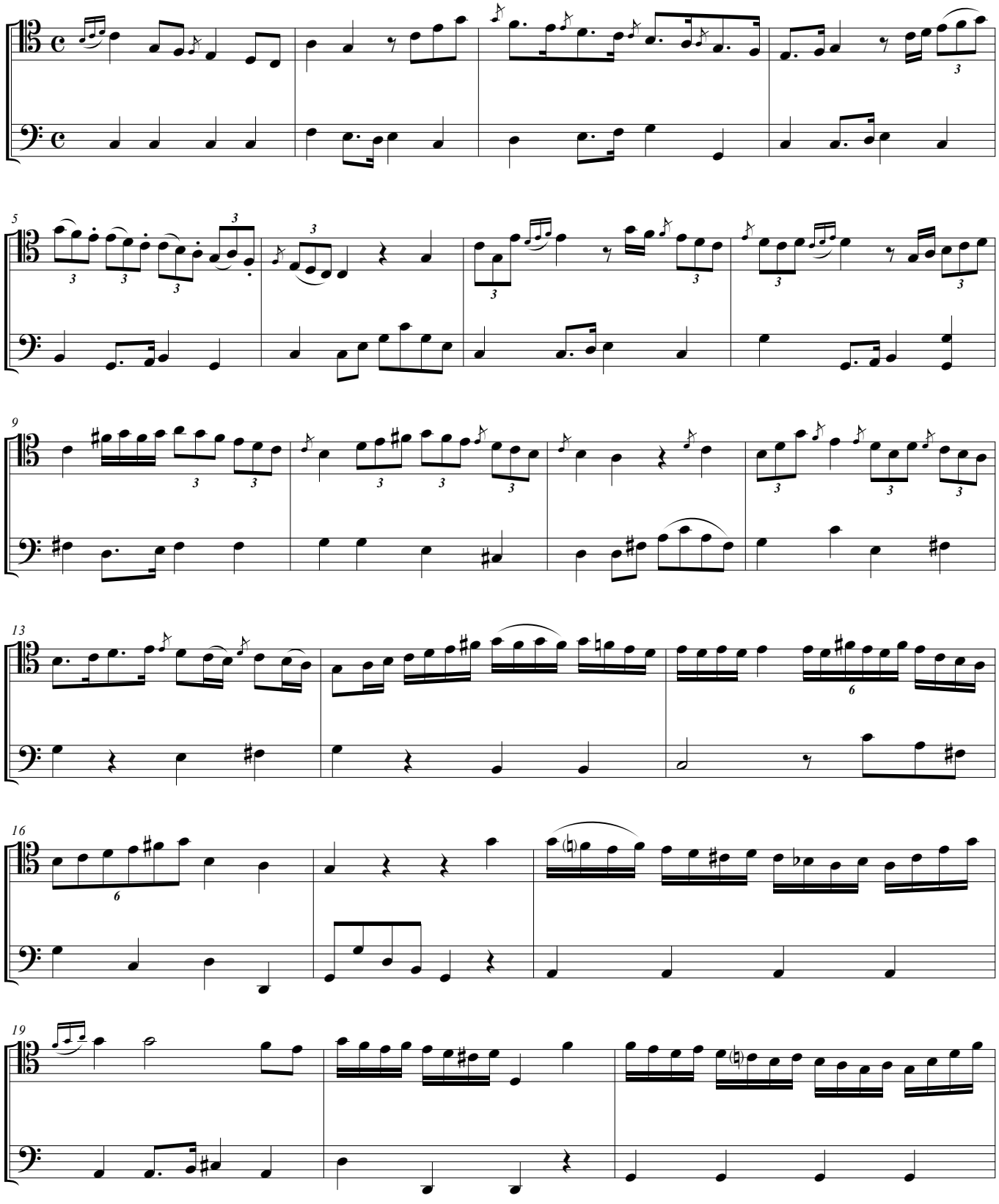

108
f
f
113
dolce
Allegro
118
ff
ff
120
122
mf
mf

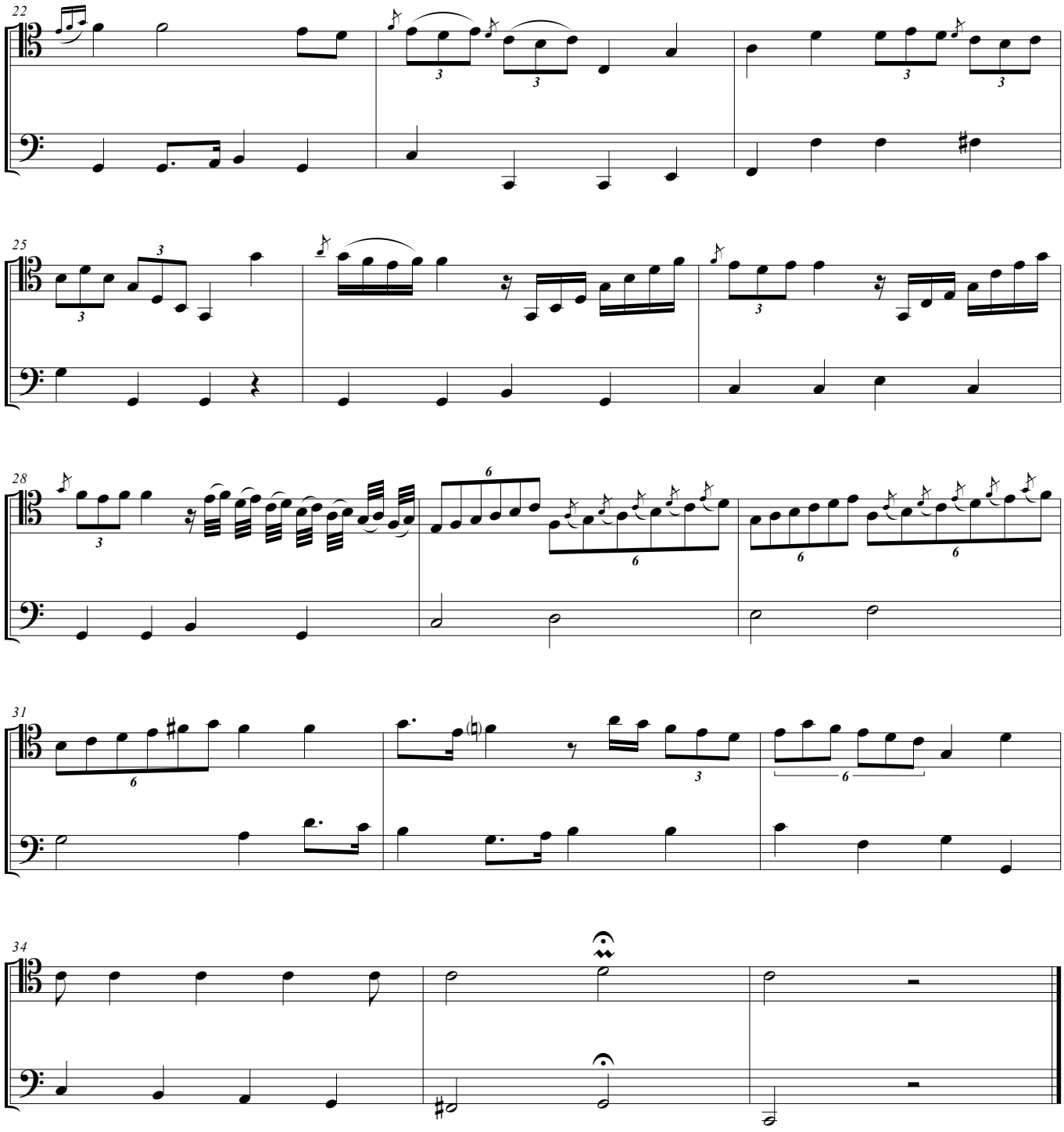
Seis sonatas de Violoncello y Basso de diferentes autores

Anónimo

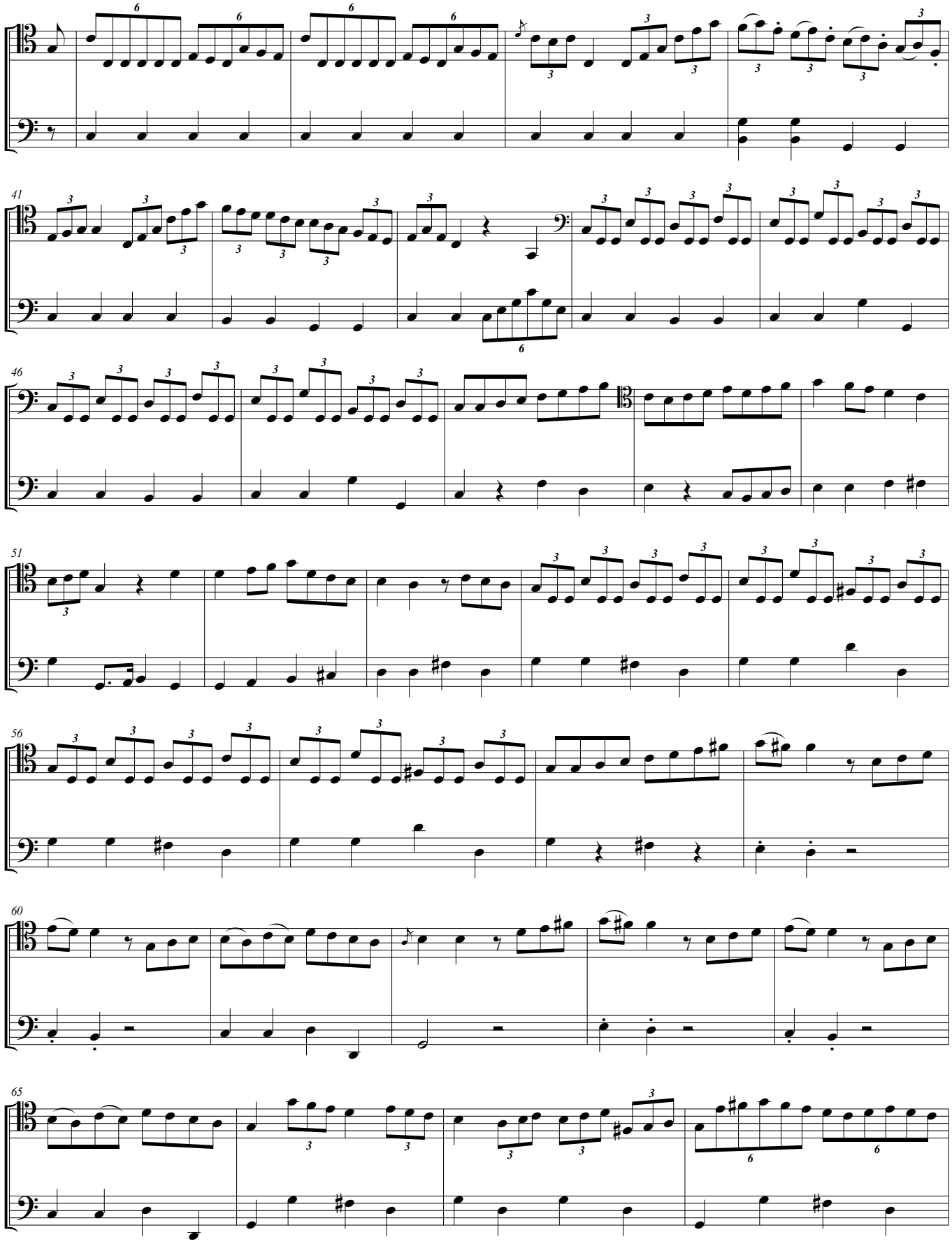
Sonata I

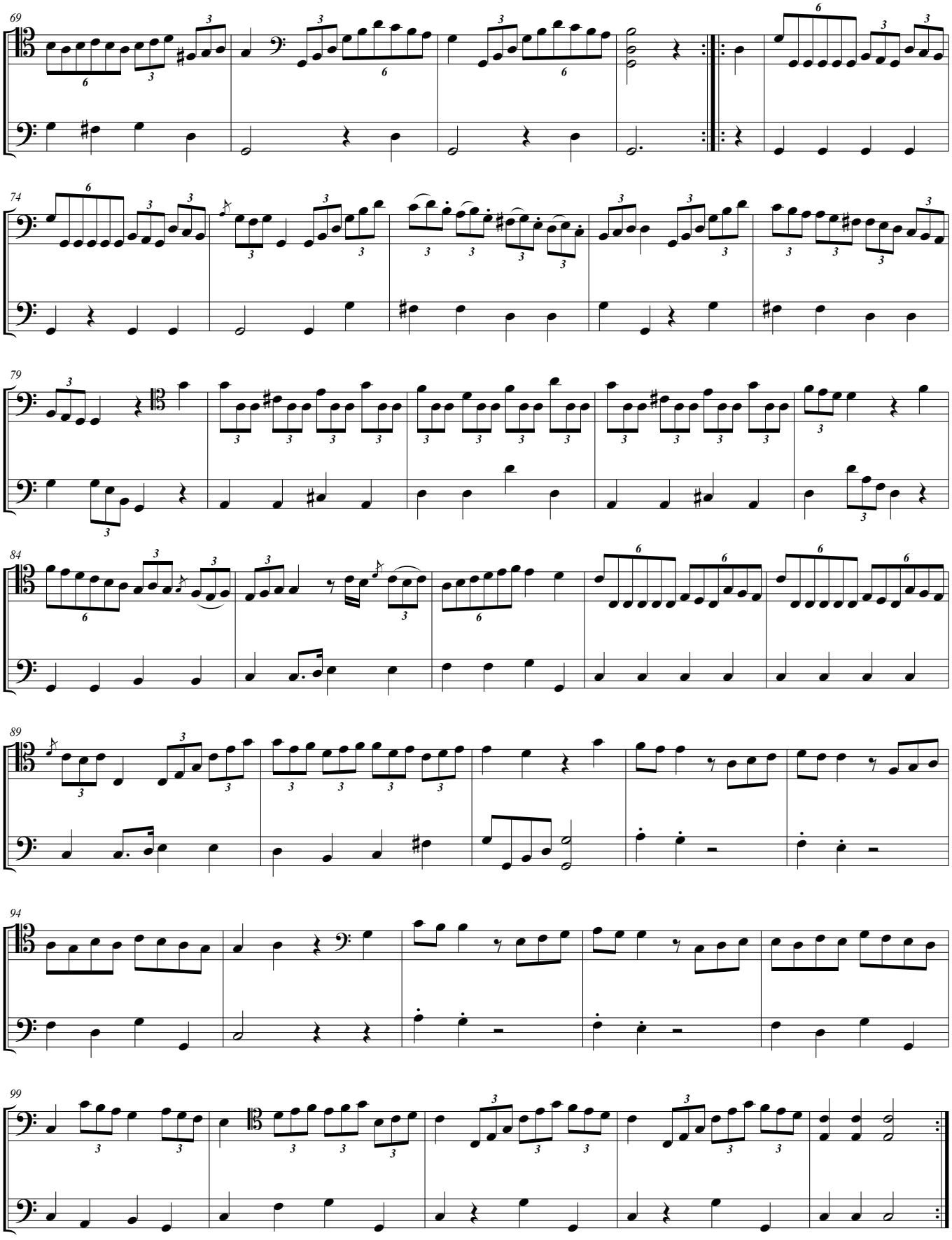
Andante



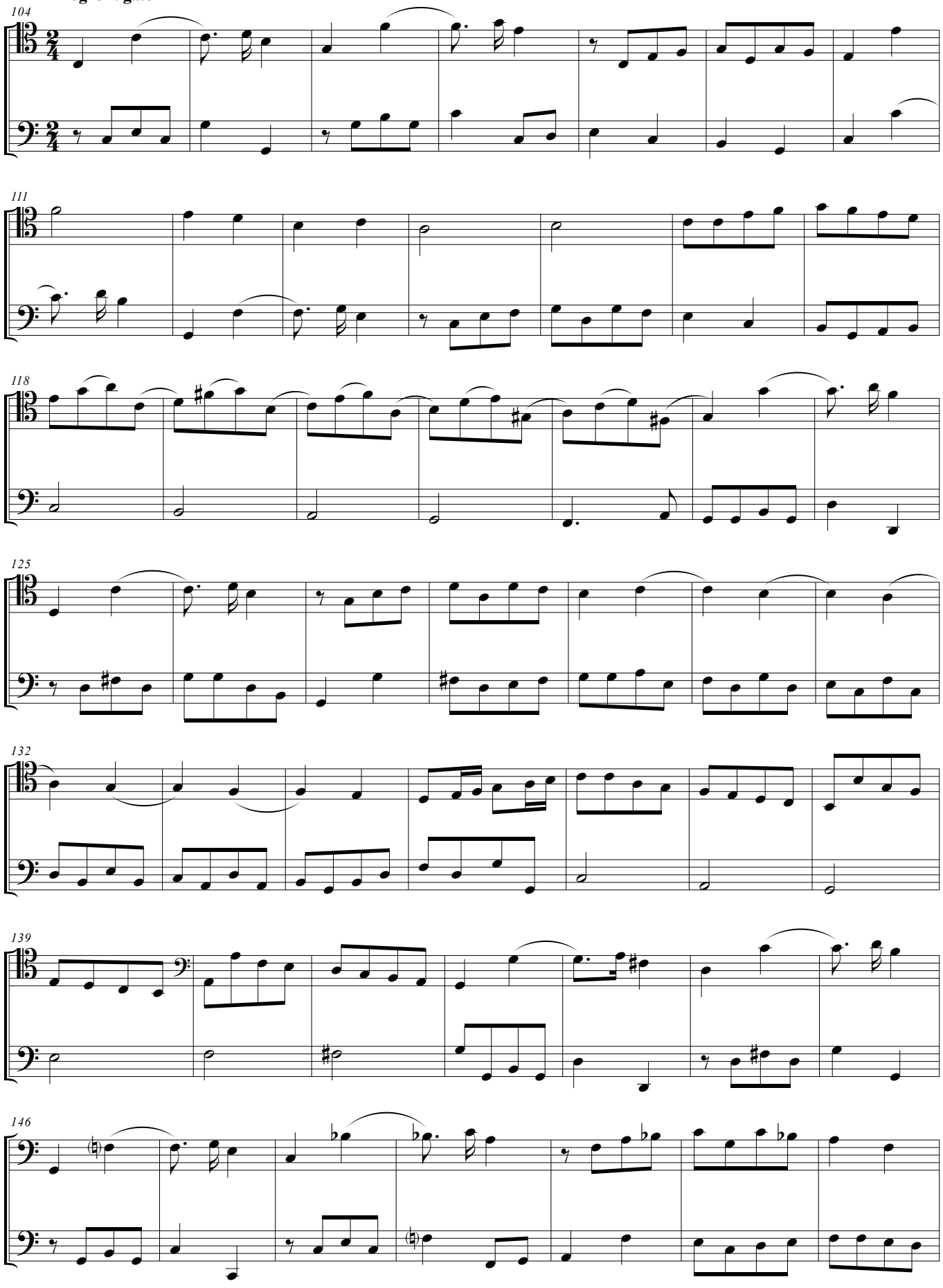

22
25
28
31
34

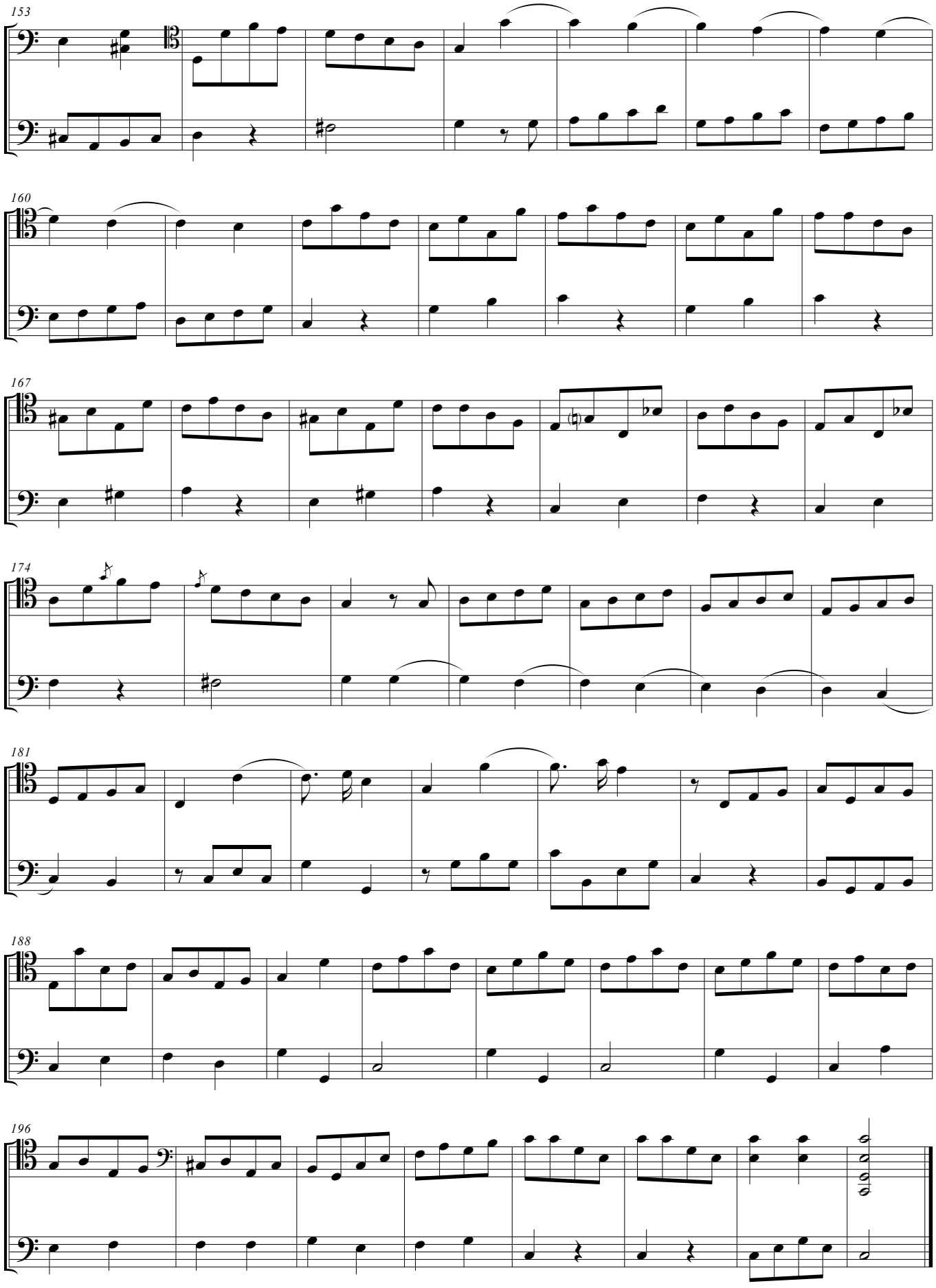
Allegro ma non presto





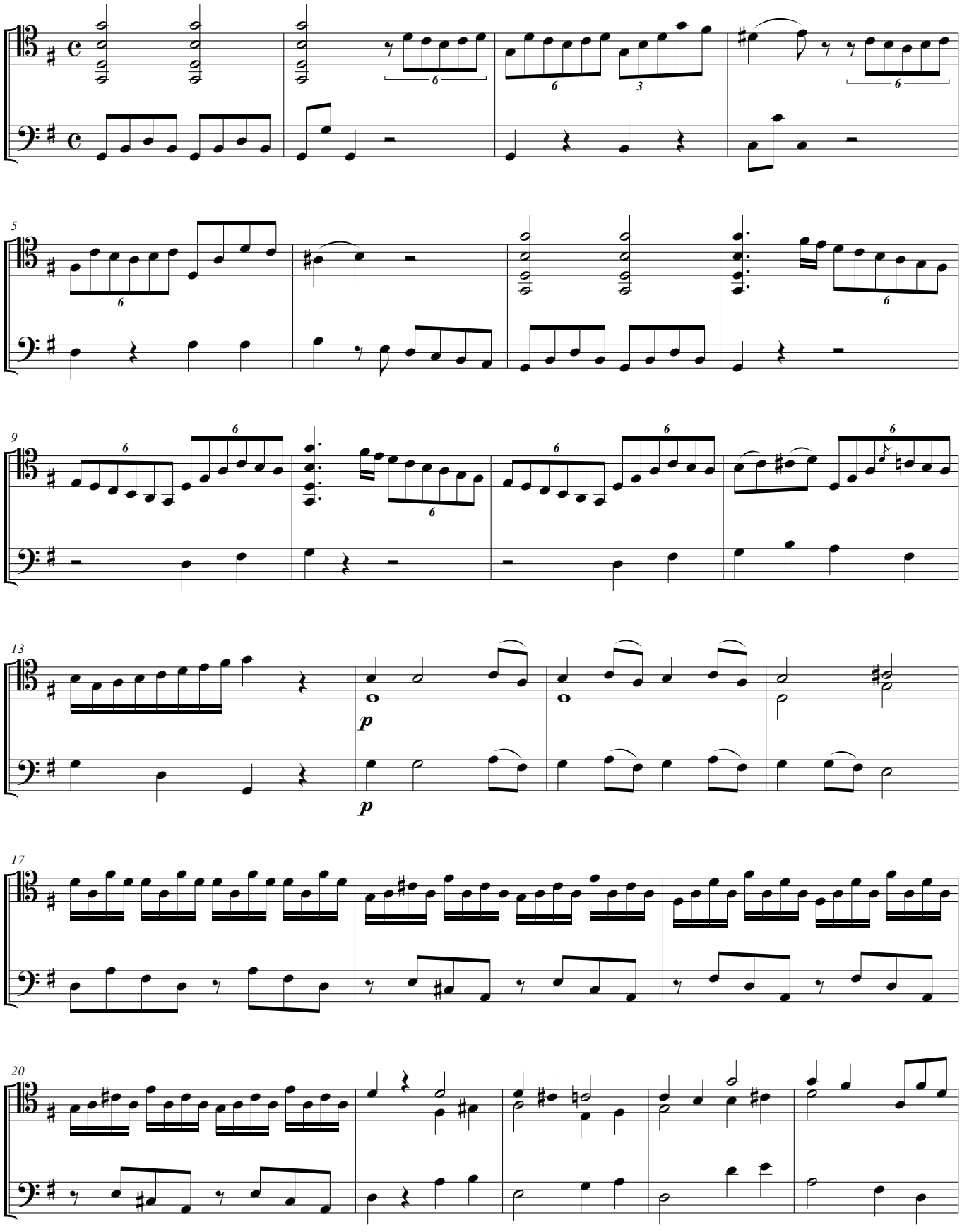
Allegro fugato

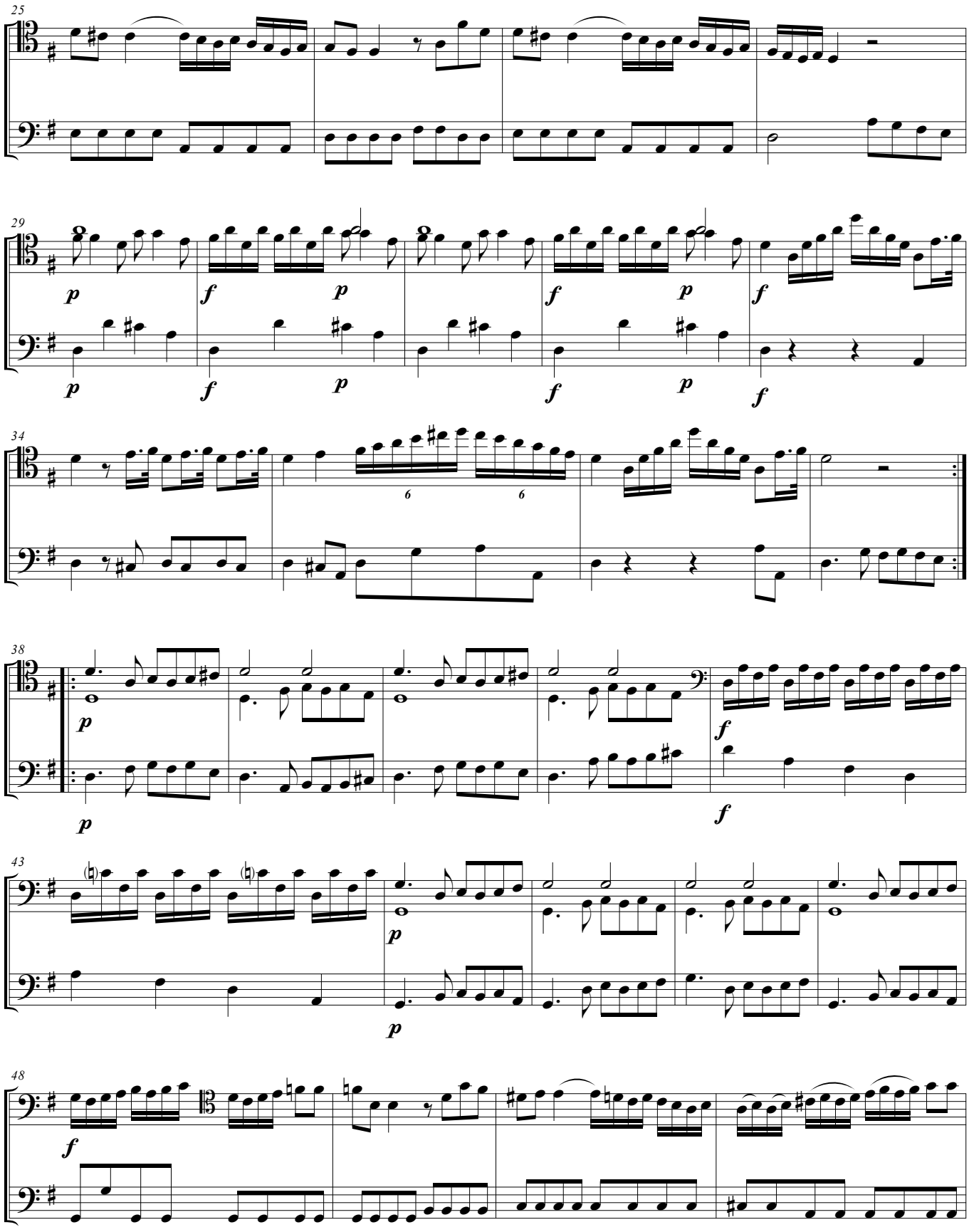


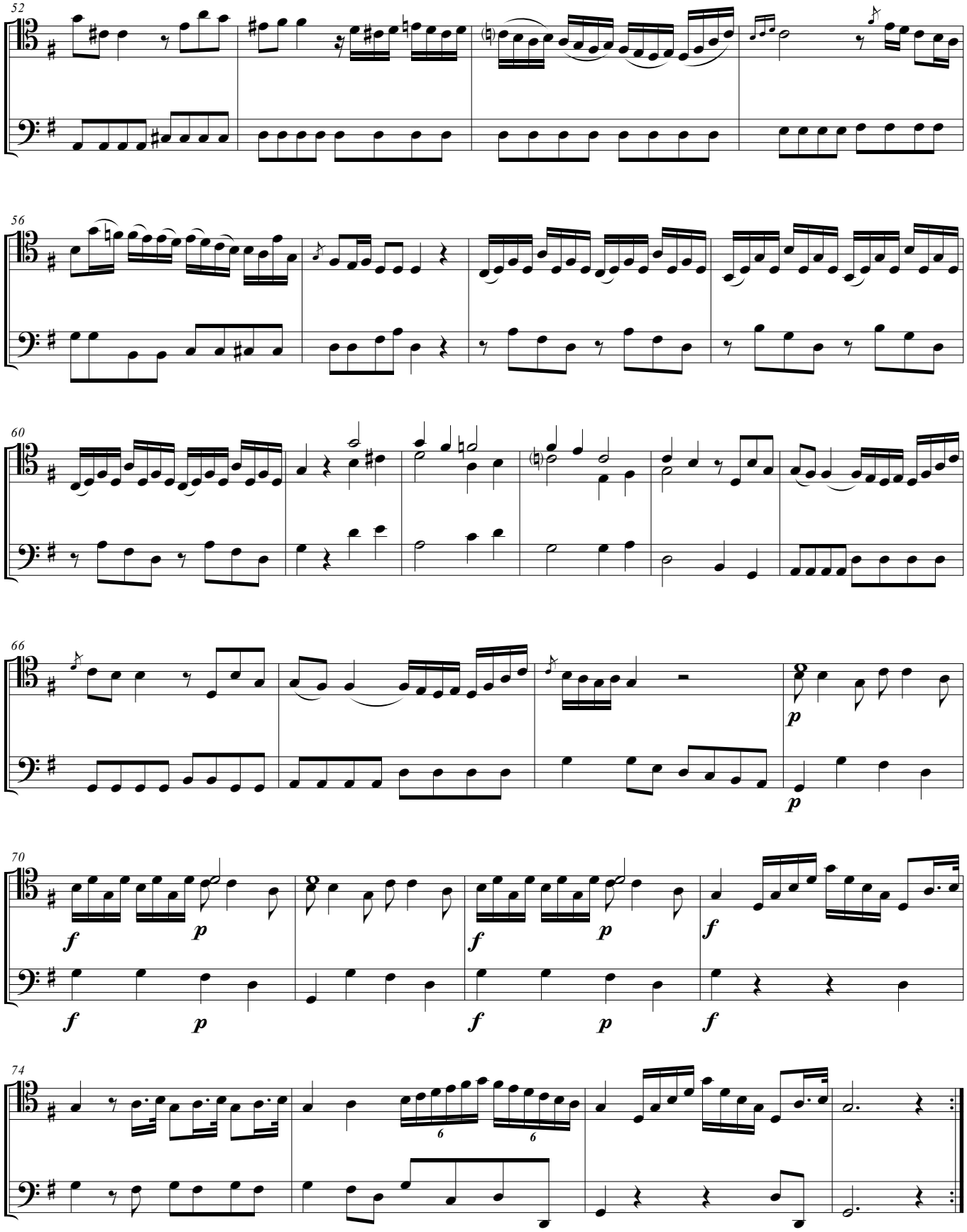

153
160
167
174
181
188
196

Sonata II

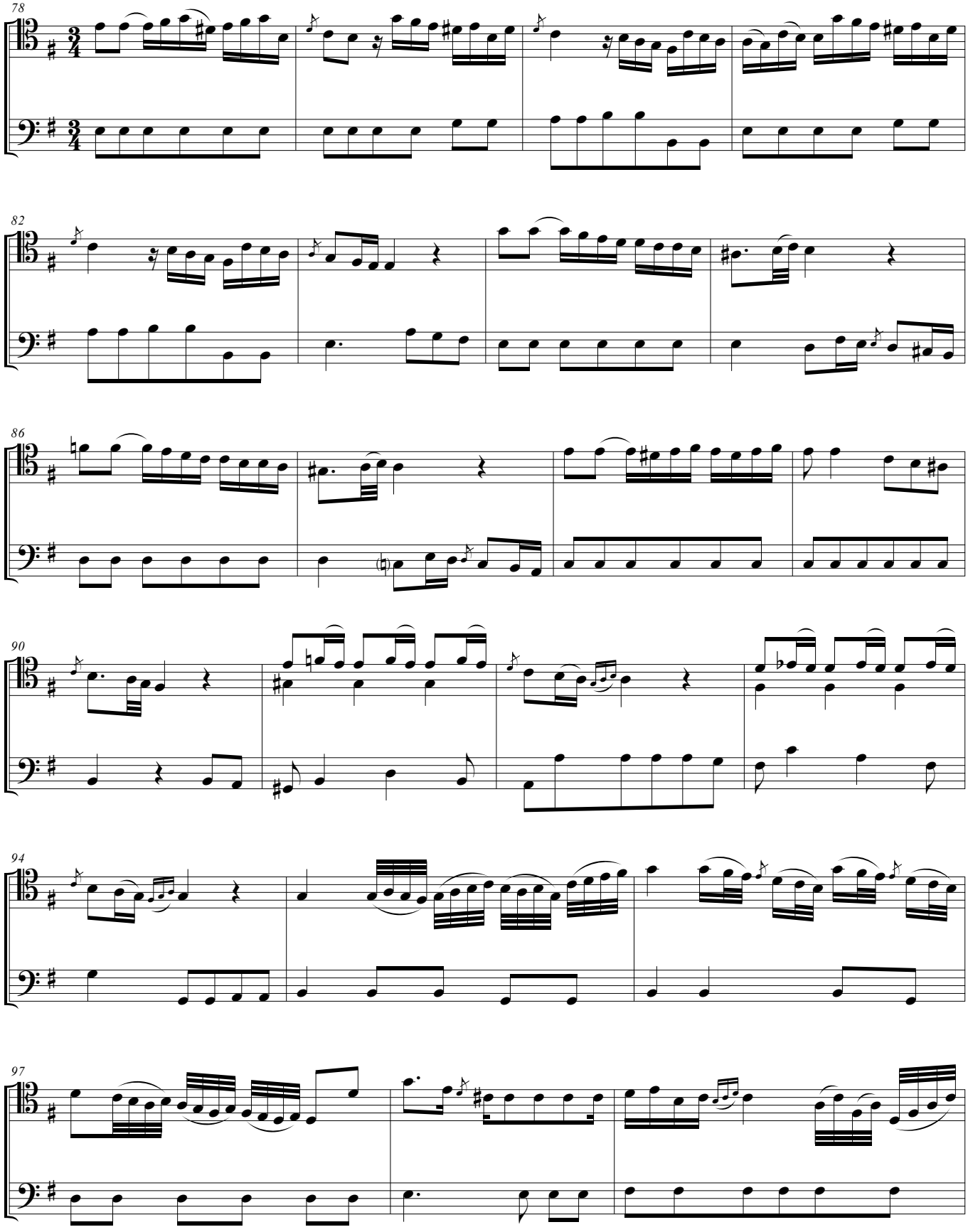
Allegro

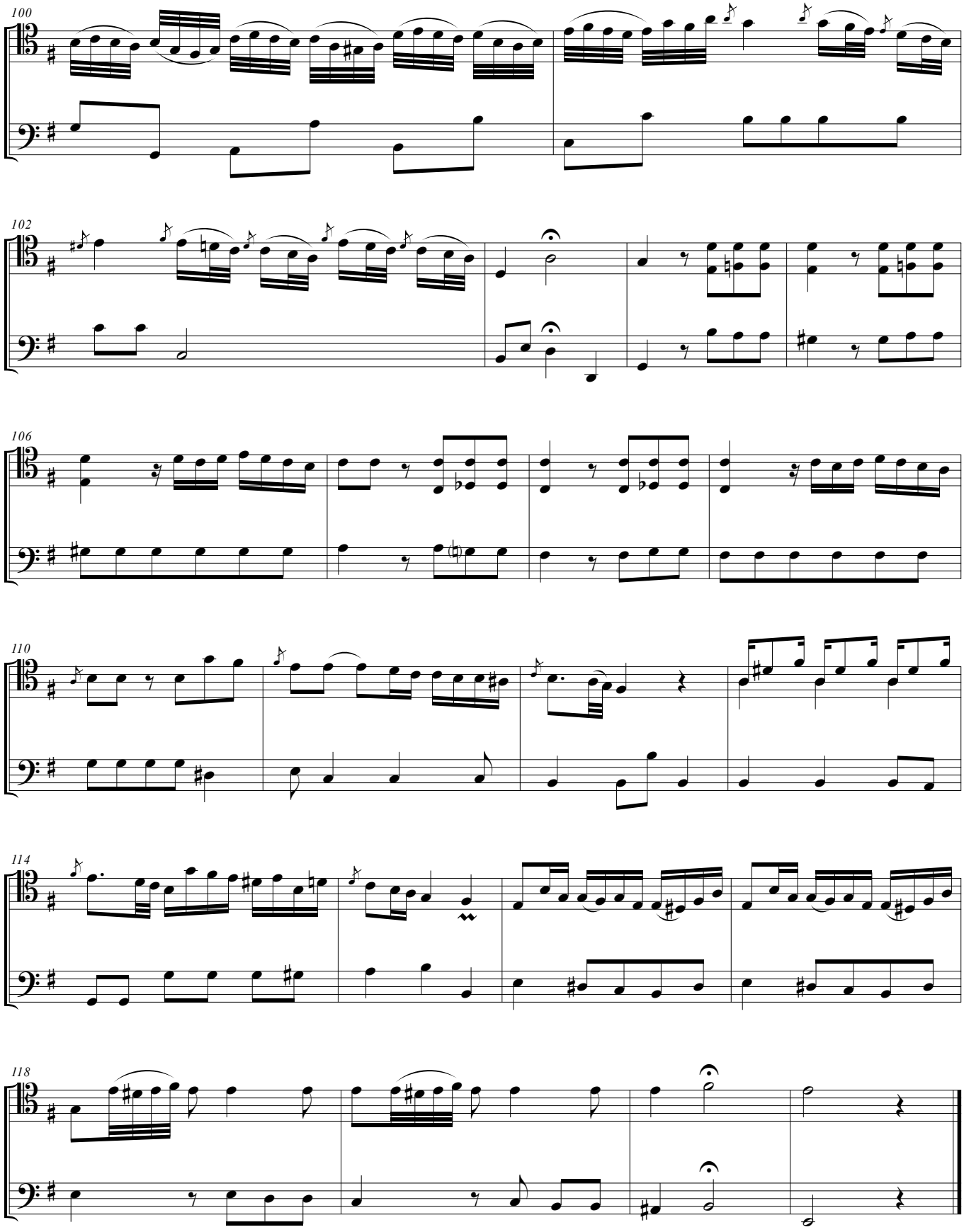



25
29
34
38
43
48

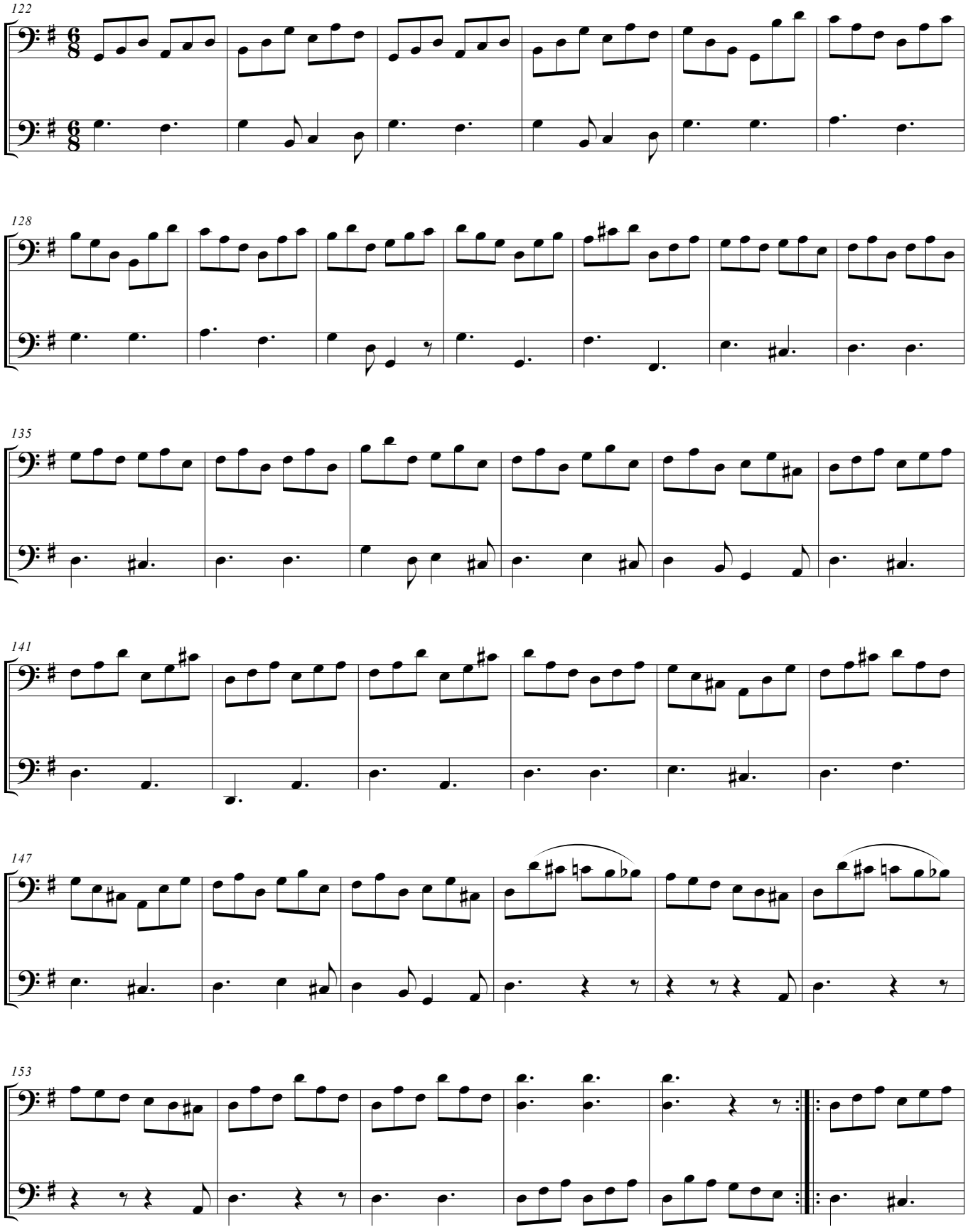

52
56
60
66
p
p
70
f
p
f
p
f
f
p
f
p
f
74
6
6

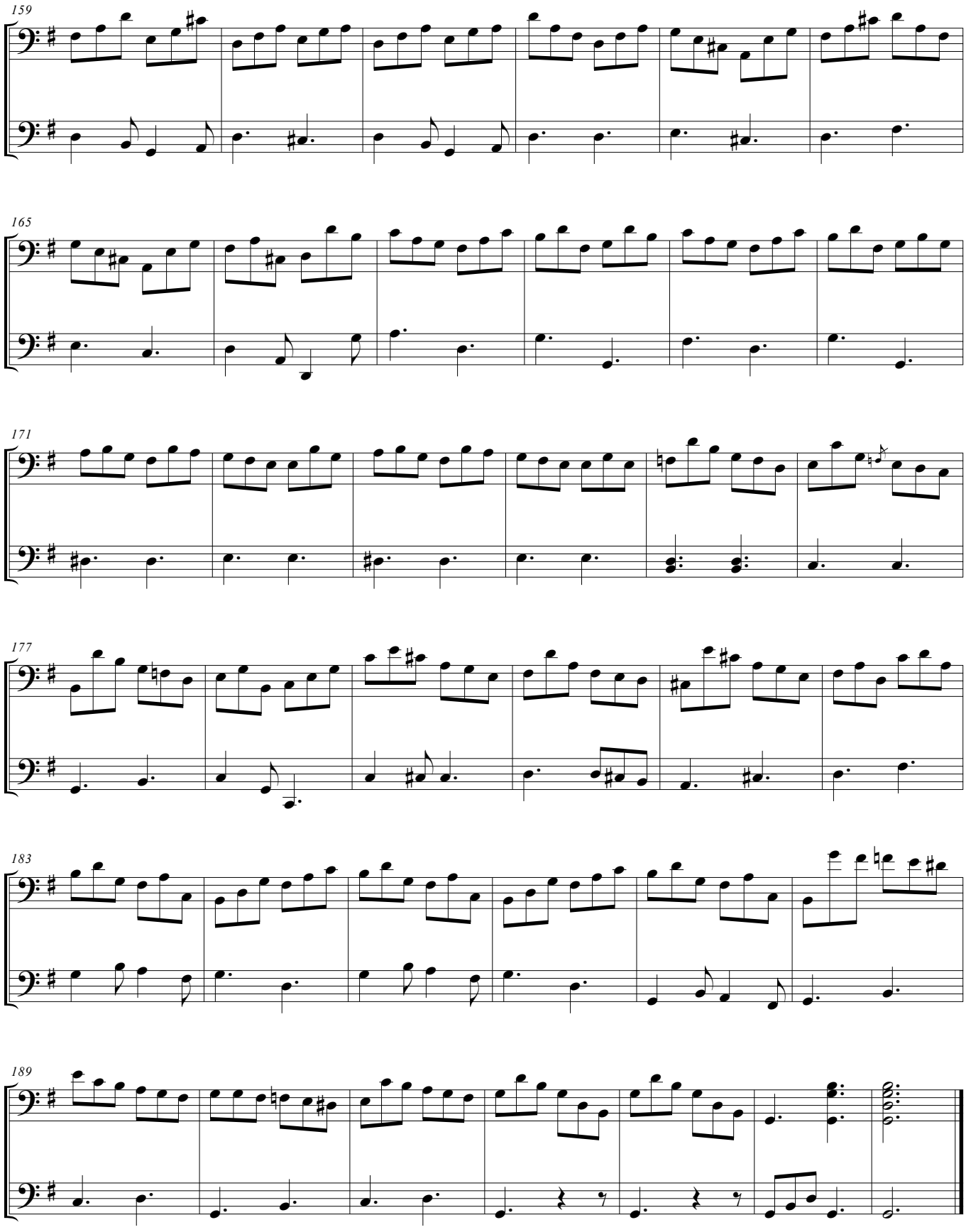
Adagio



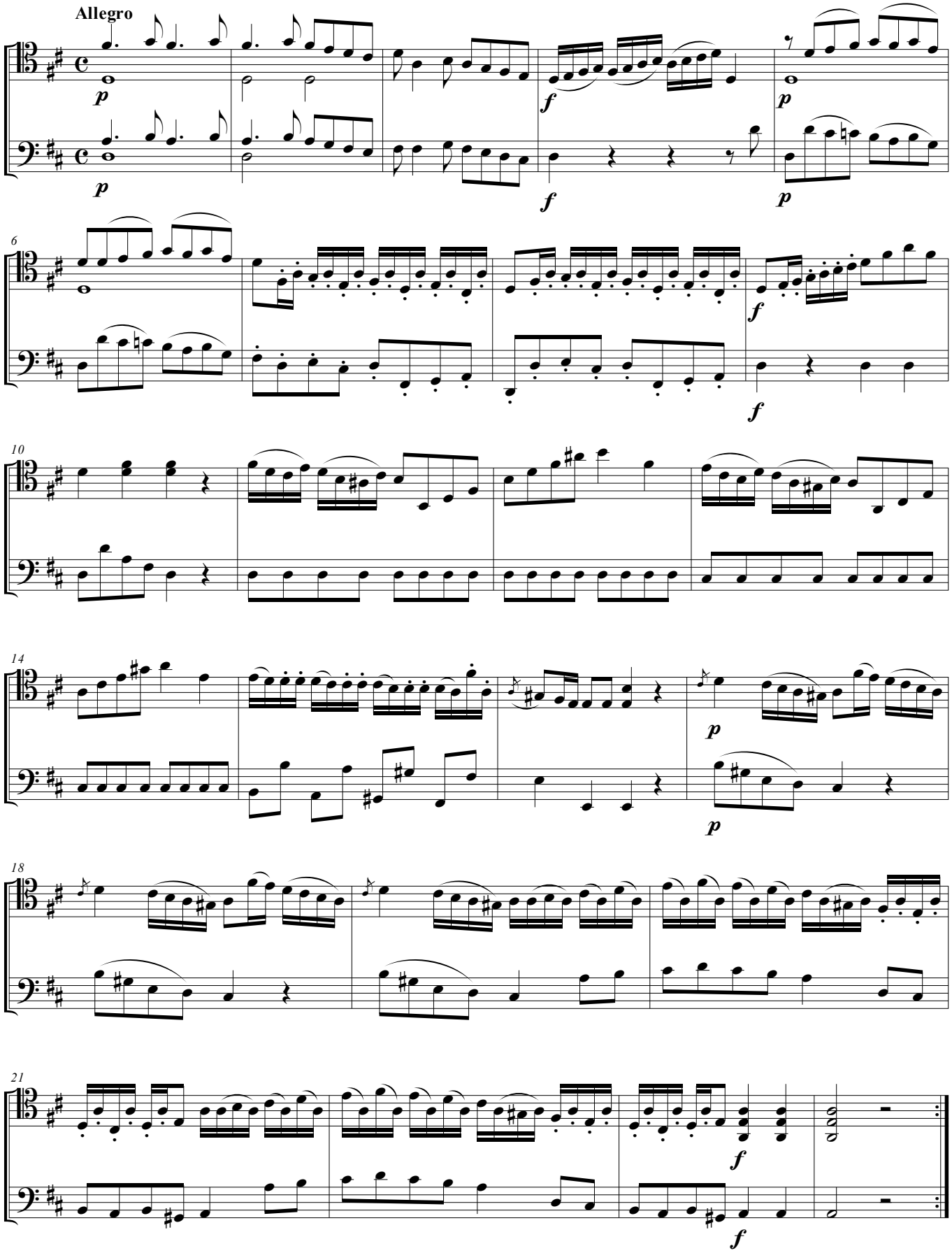

100
102
106
110
114
118

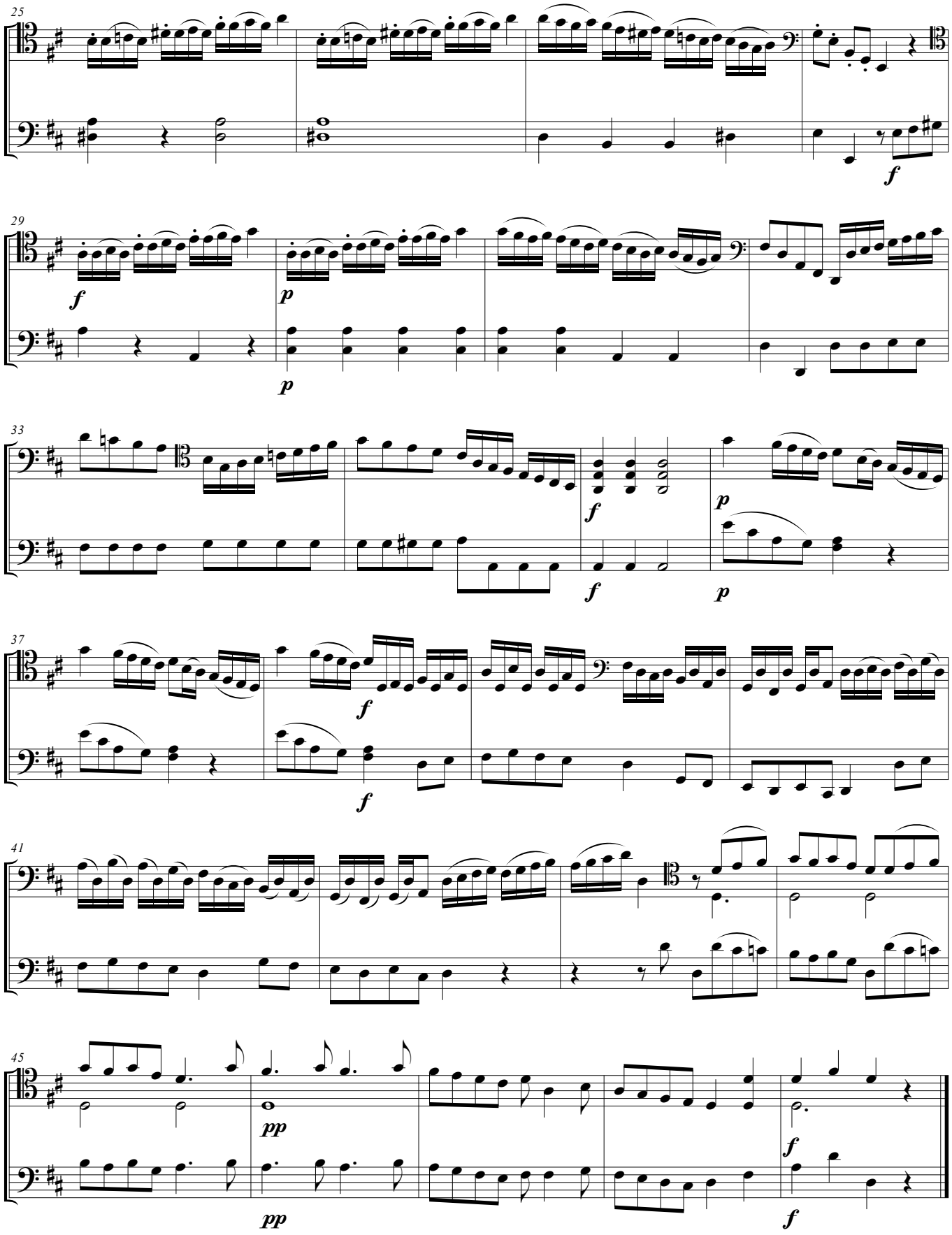
Allegro Assai



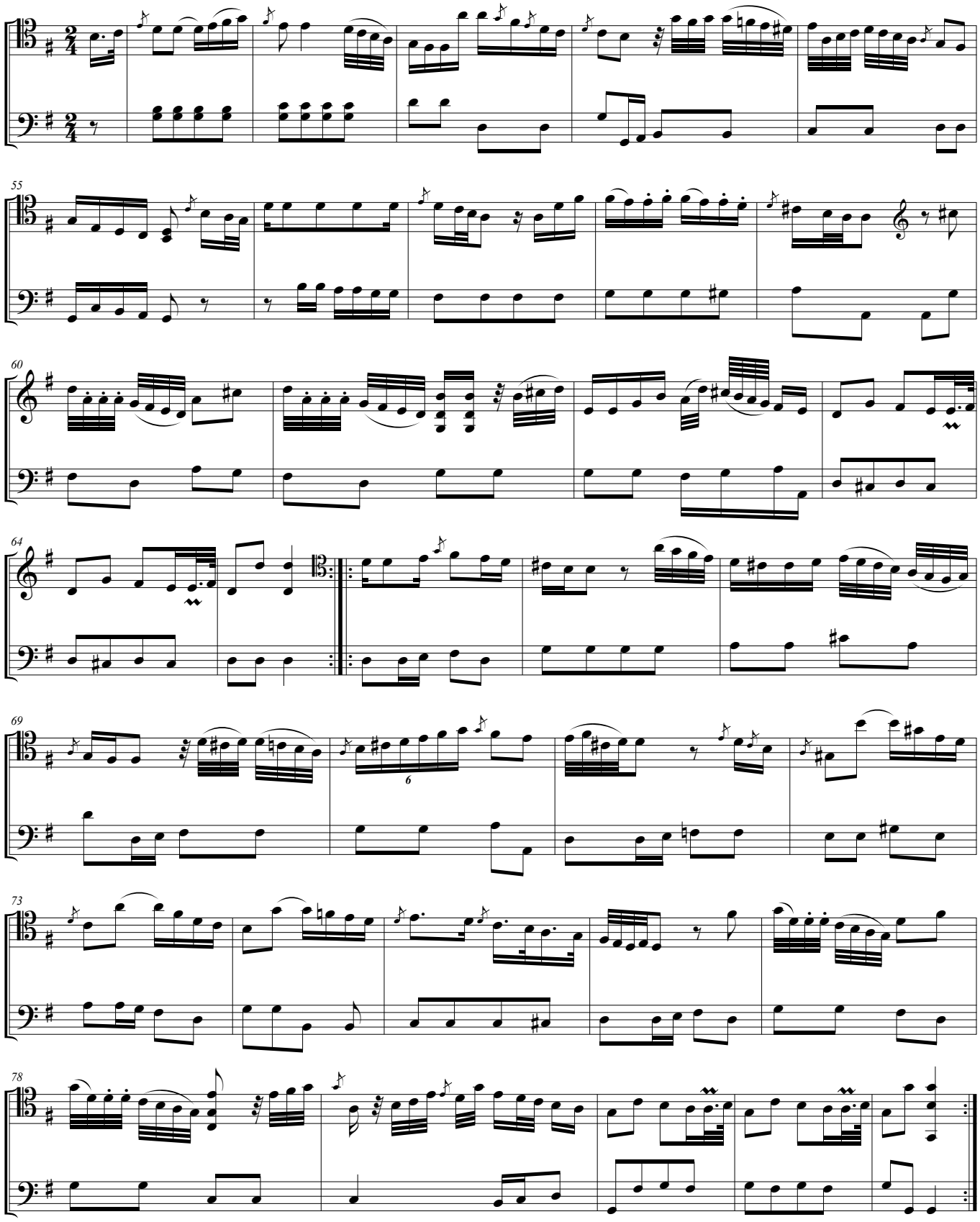

159
165
171
177
183
189

Sonata III

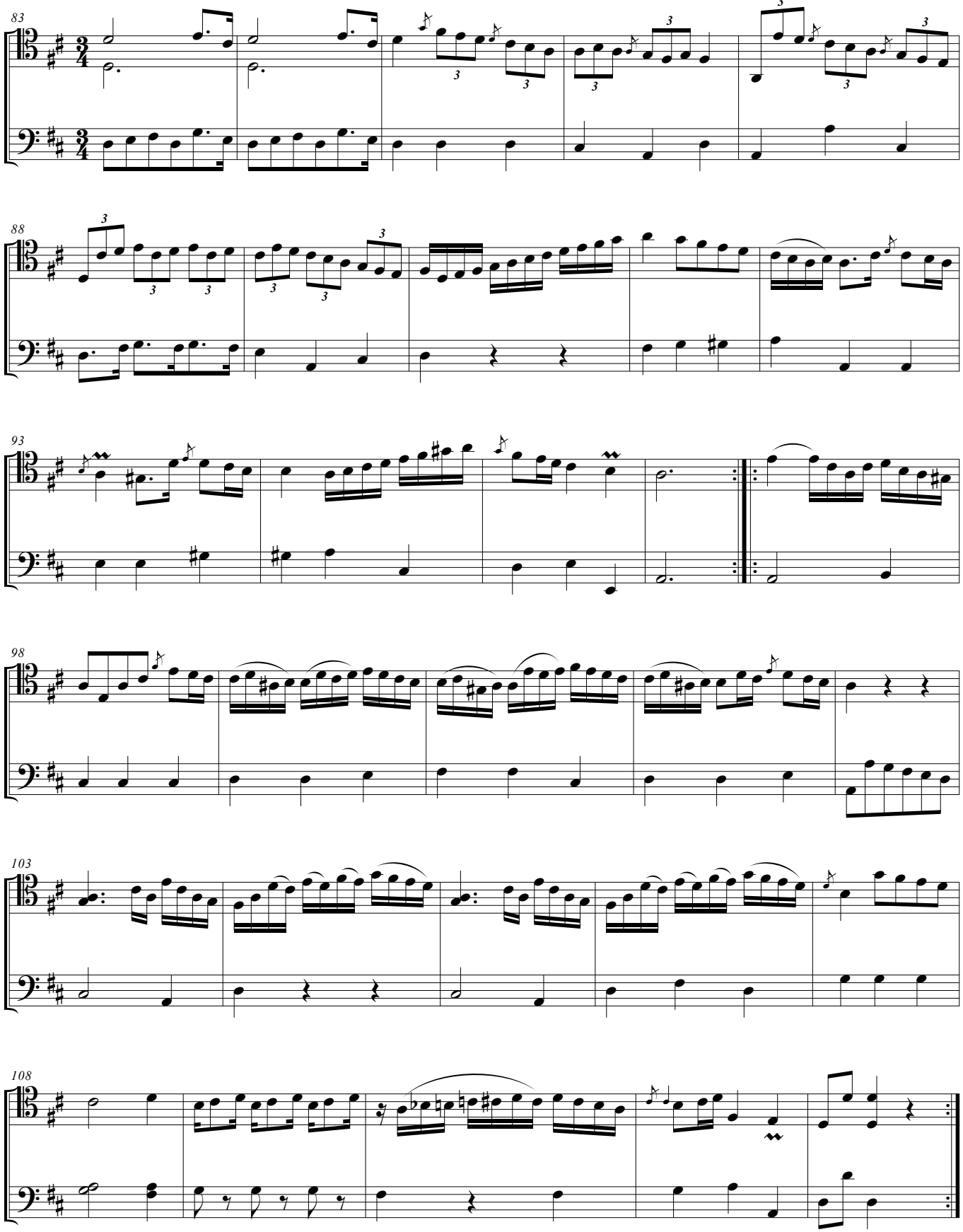



25
f
29
f
p
p
33
f
f
p
p
37
f
f
41
45
pp
pp
f
f

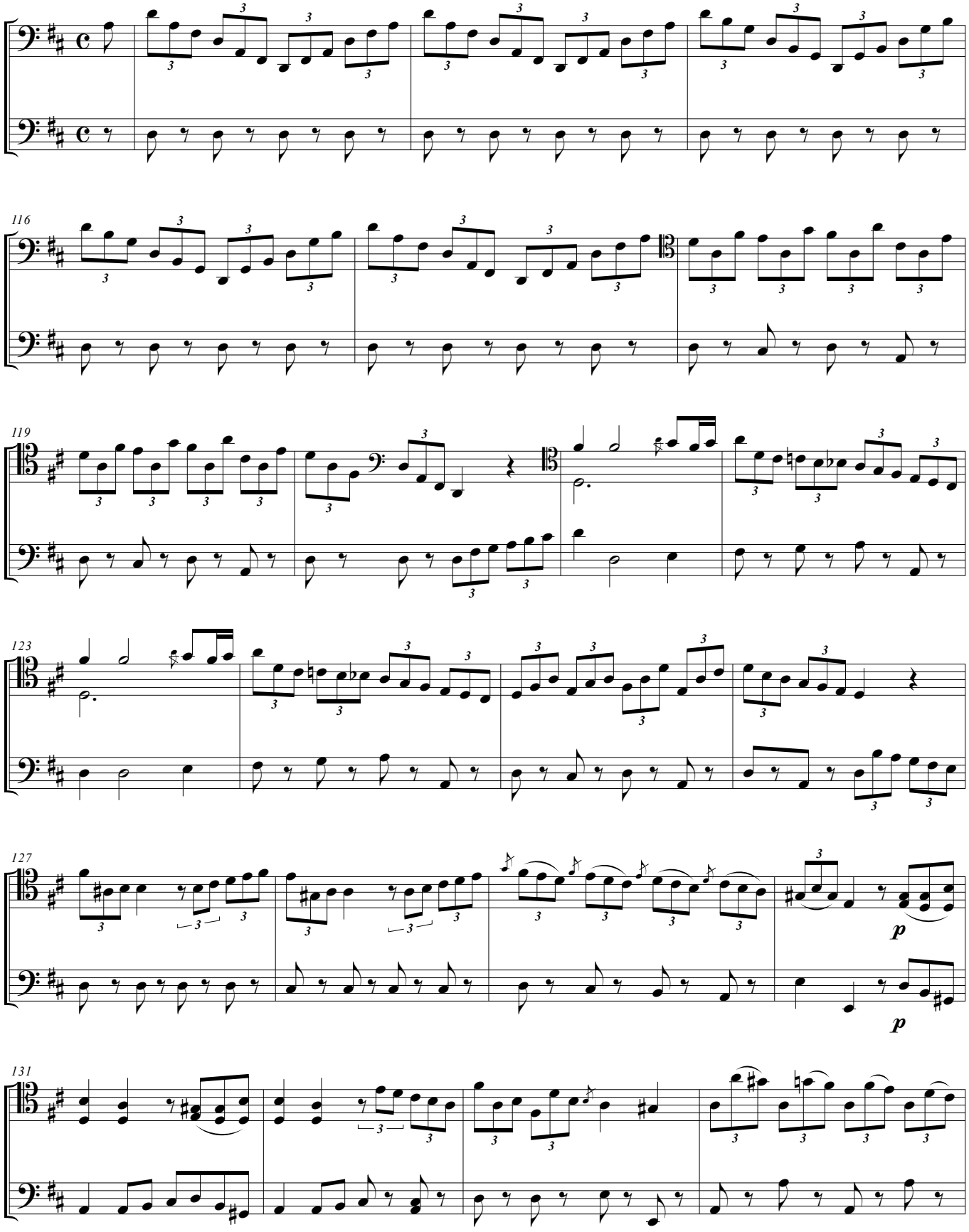
Andante

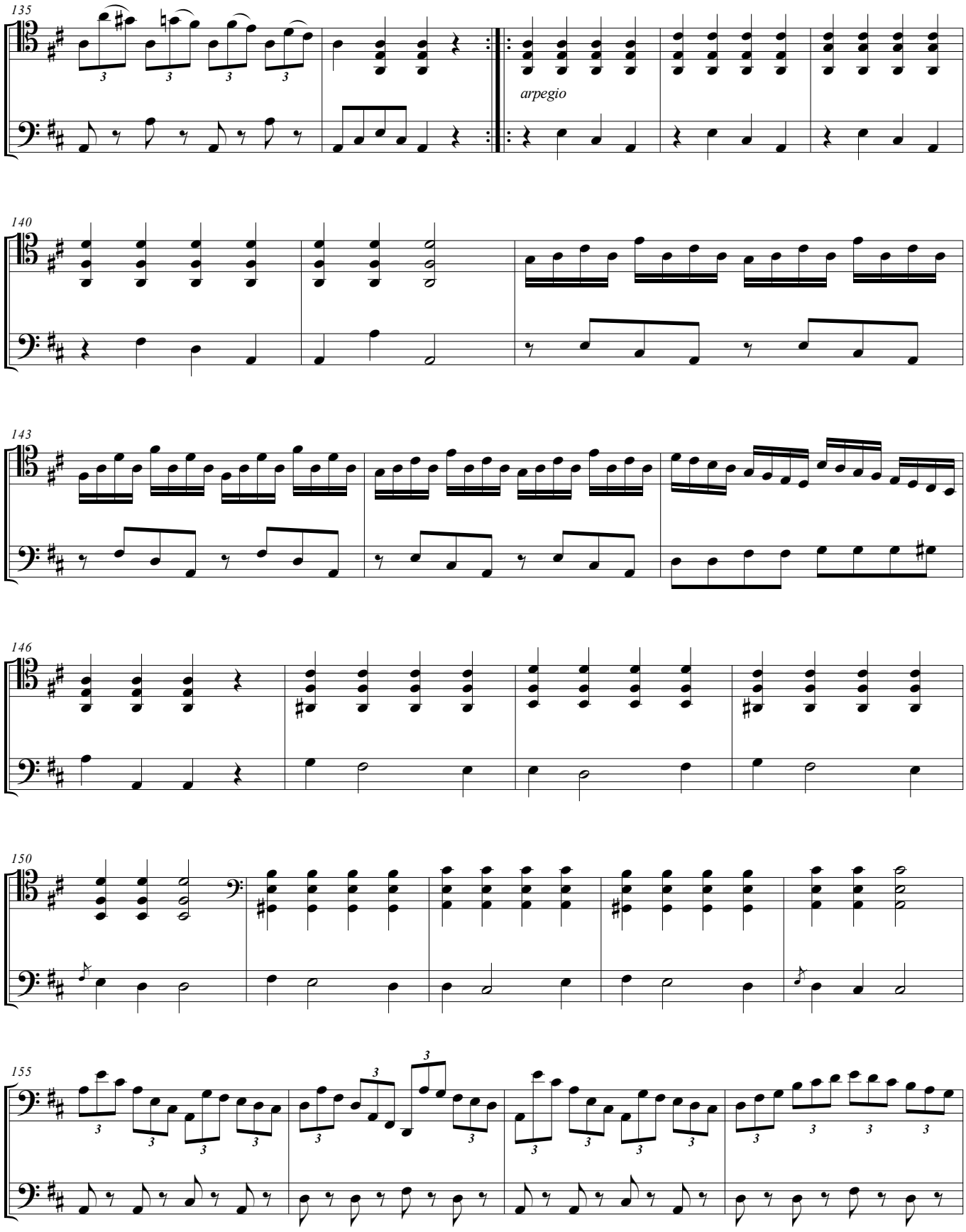


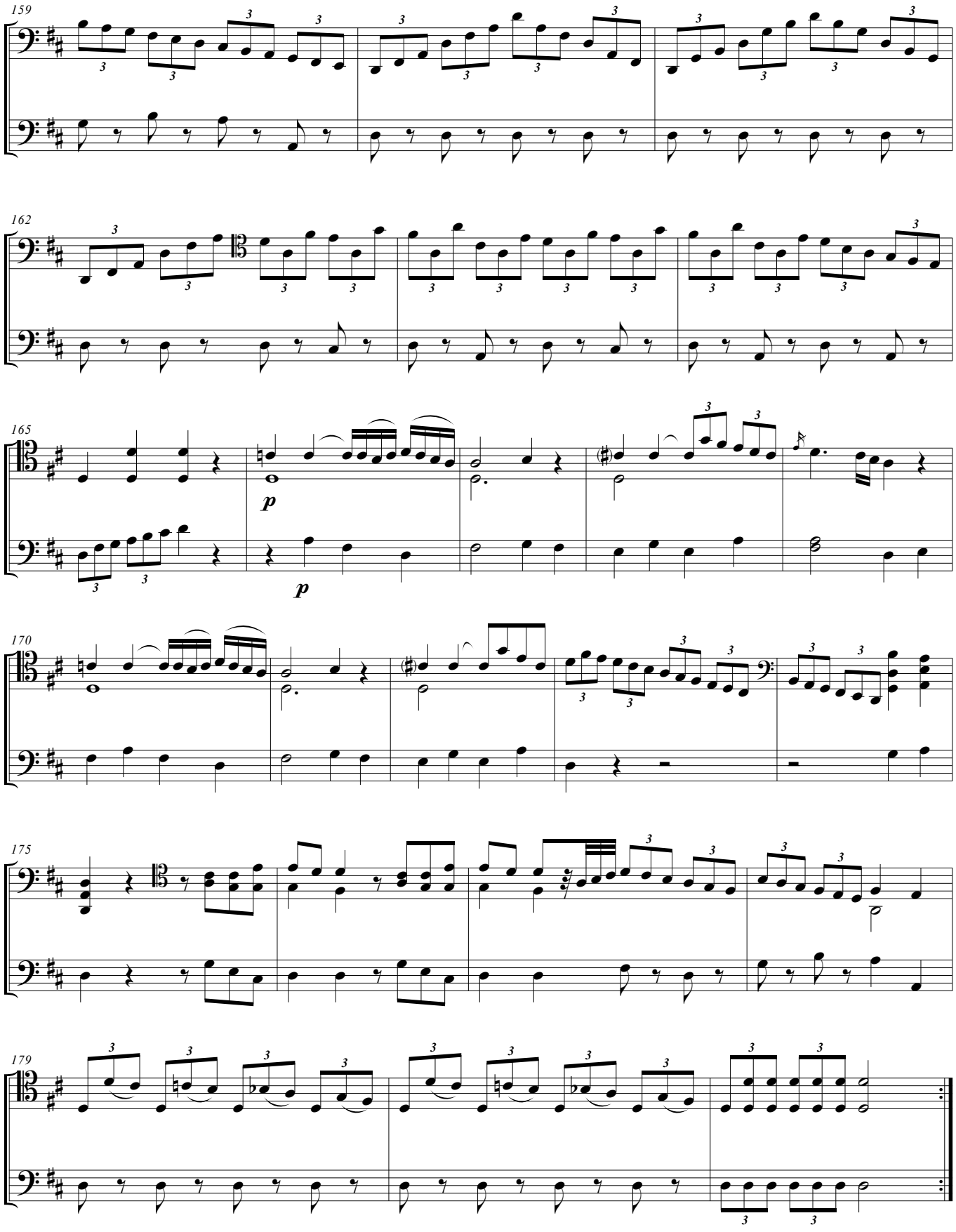
Minué Cantabile



Allegro

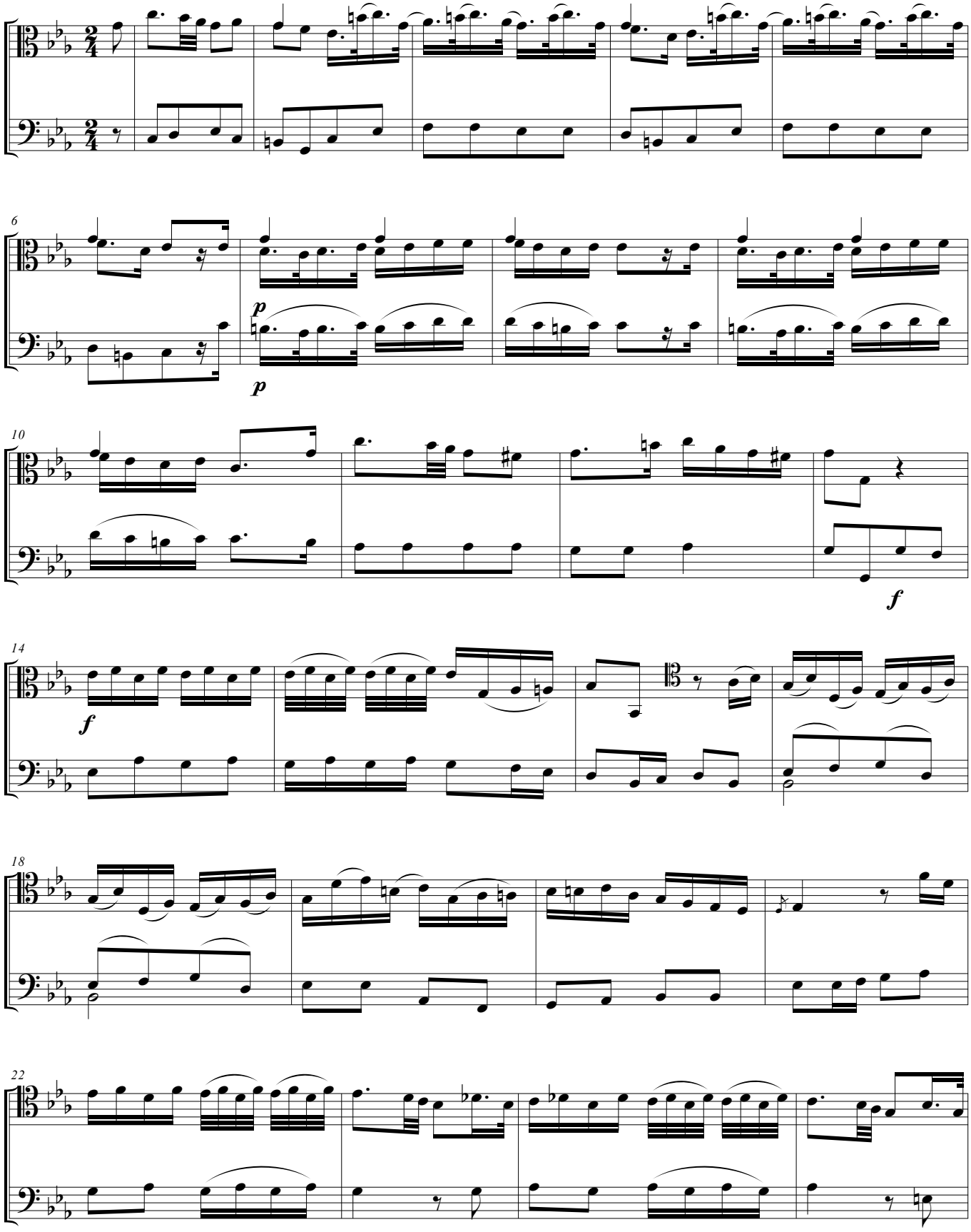


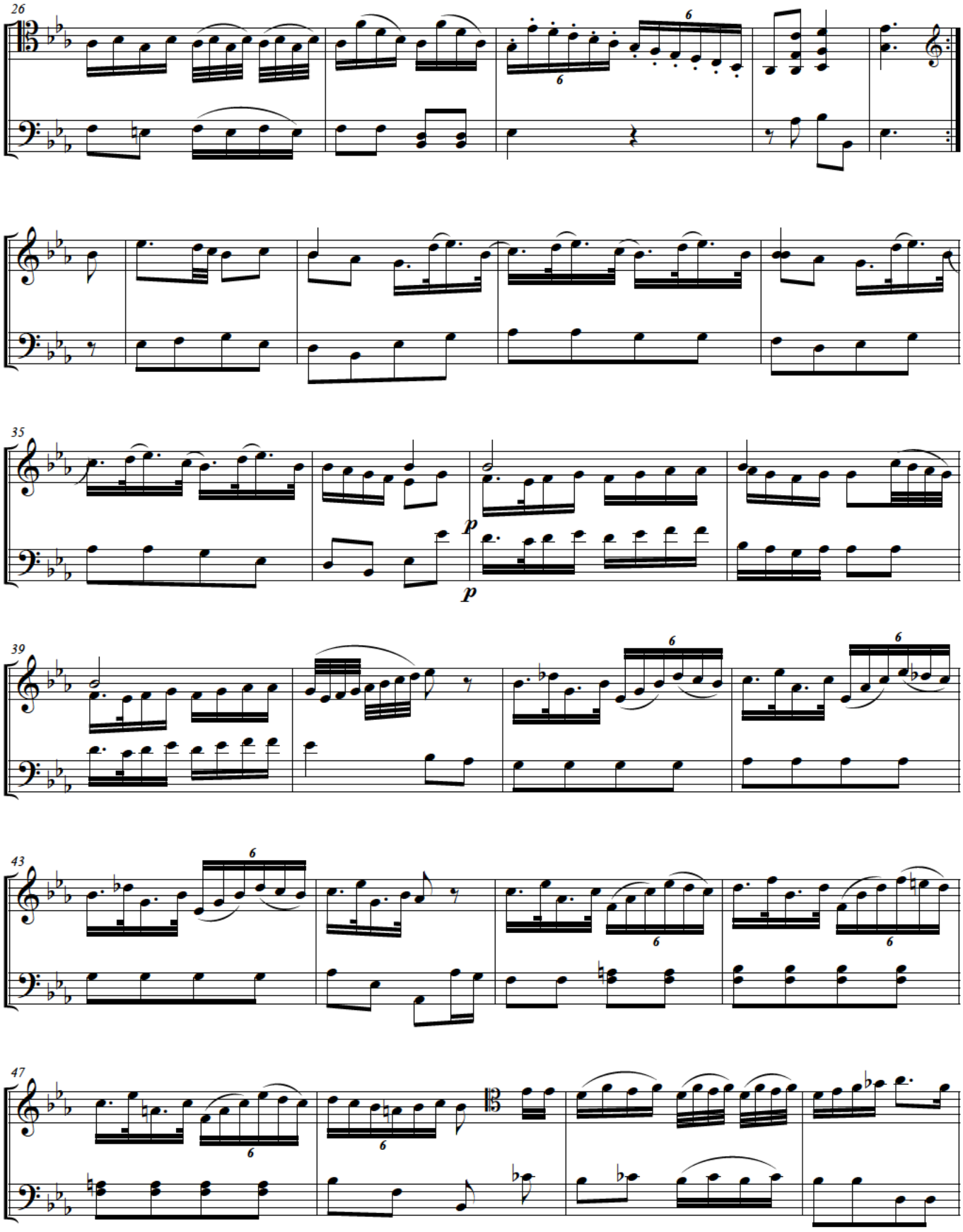

135
arpegio
140
143
146
150
155

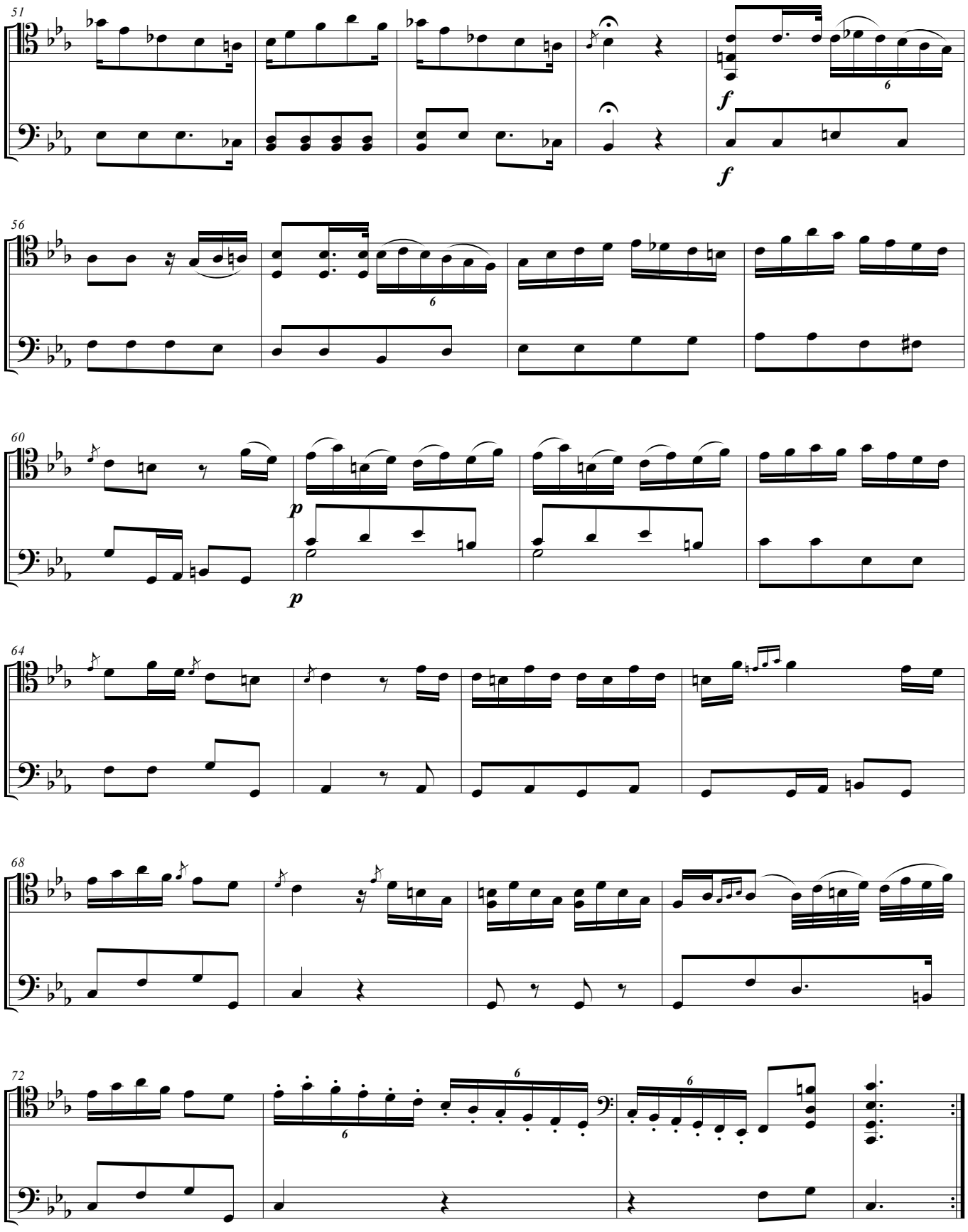

159
162
165
p
p
170
175
179

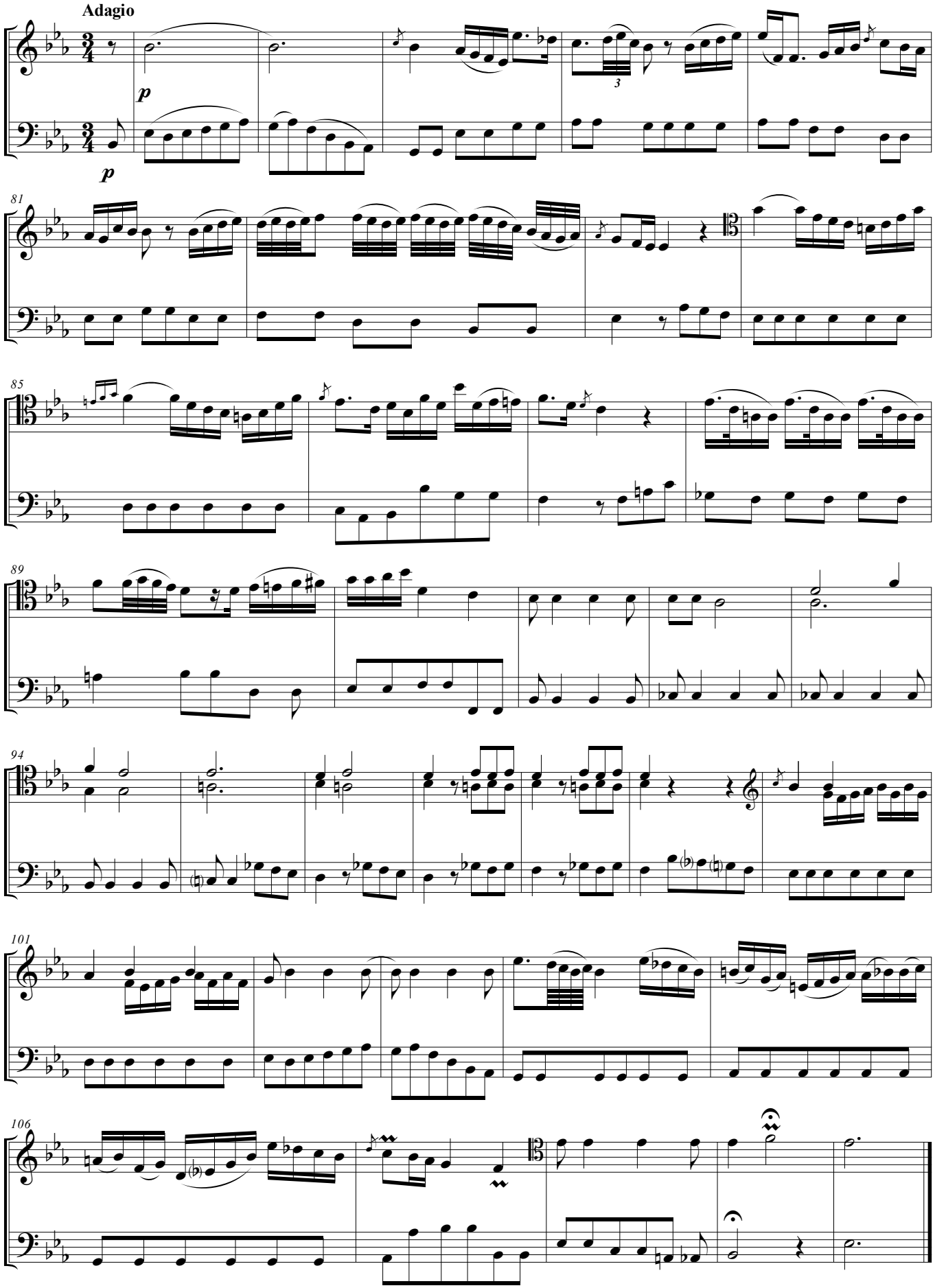
Sonata IV

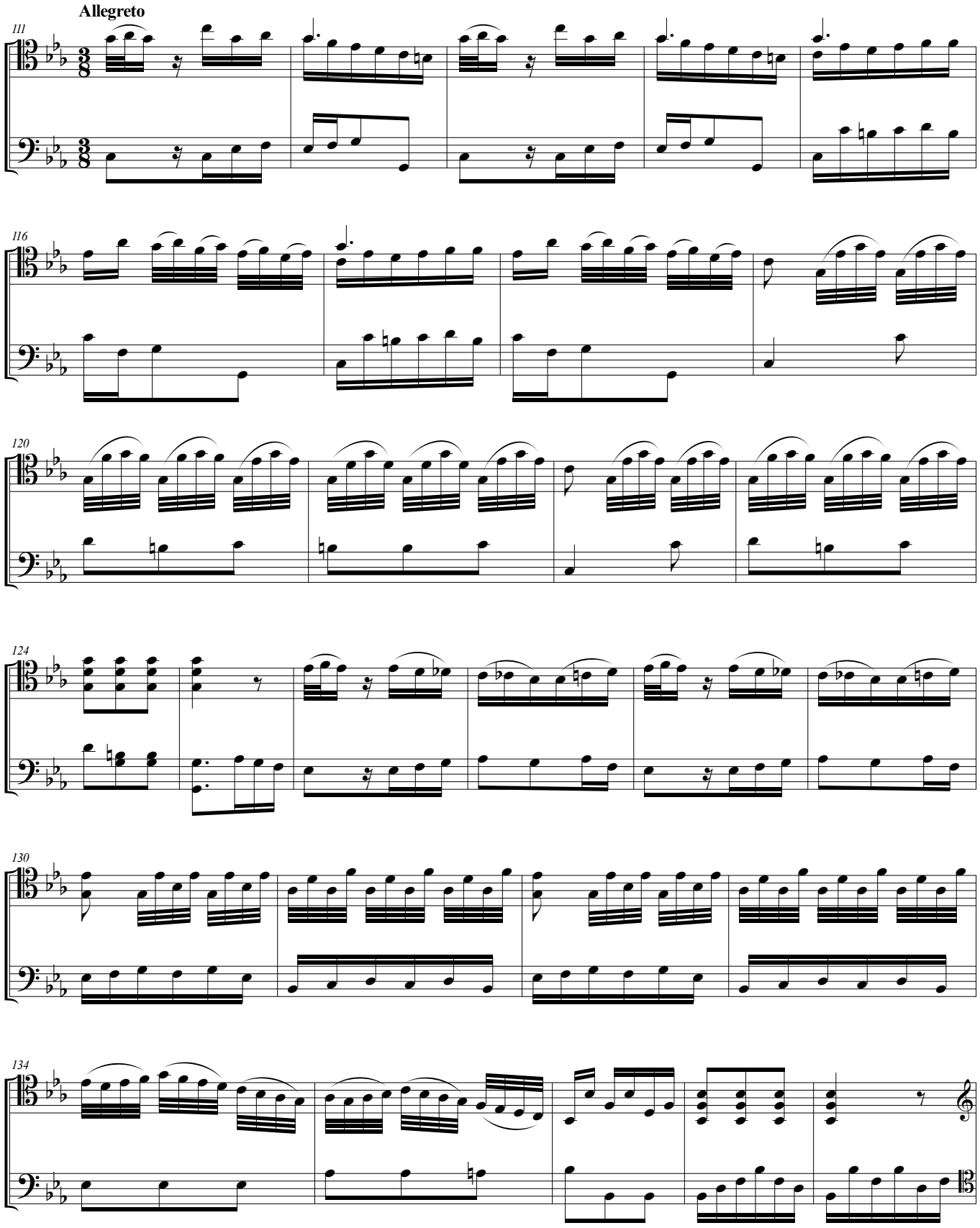
Andantino

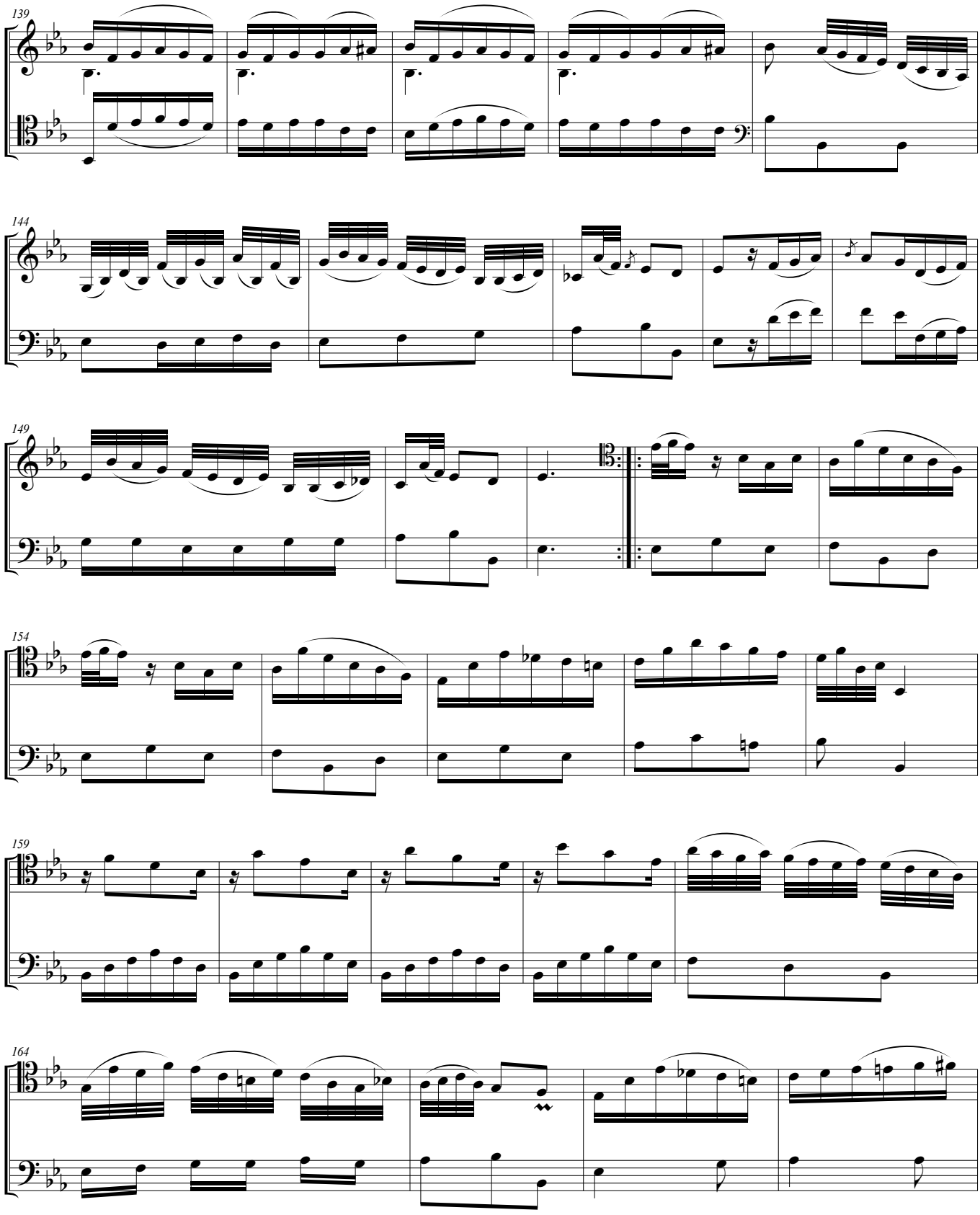


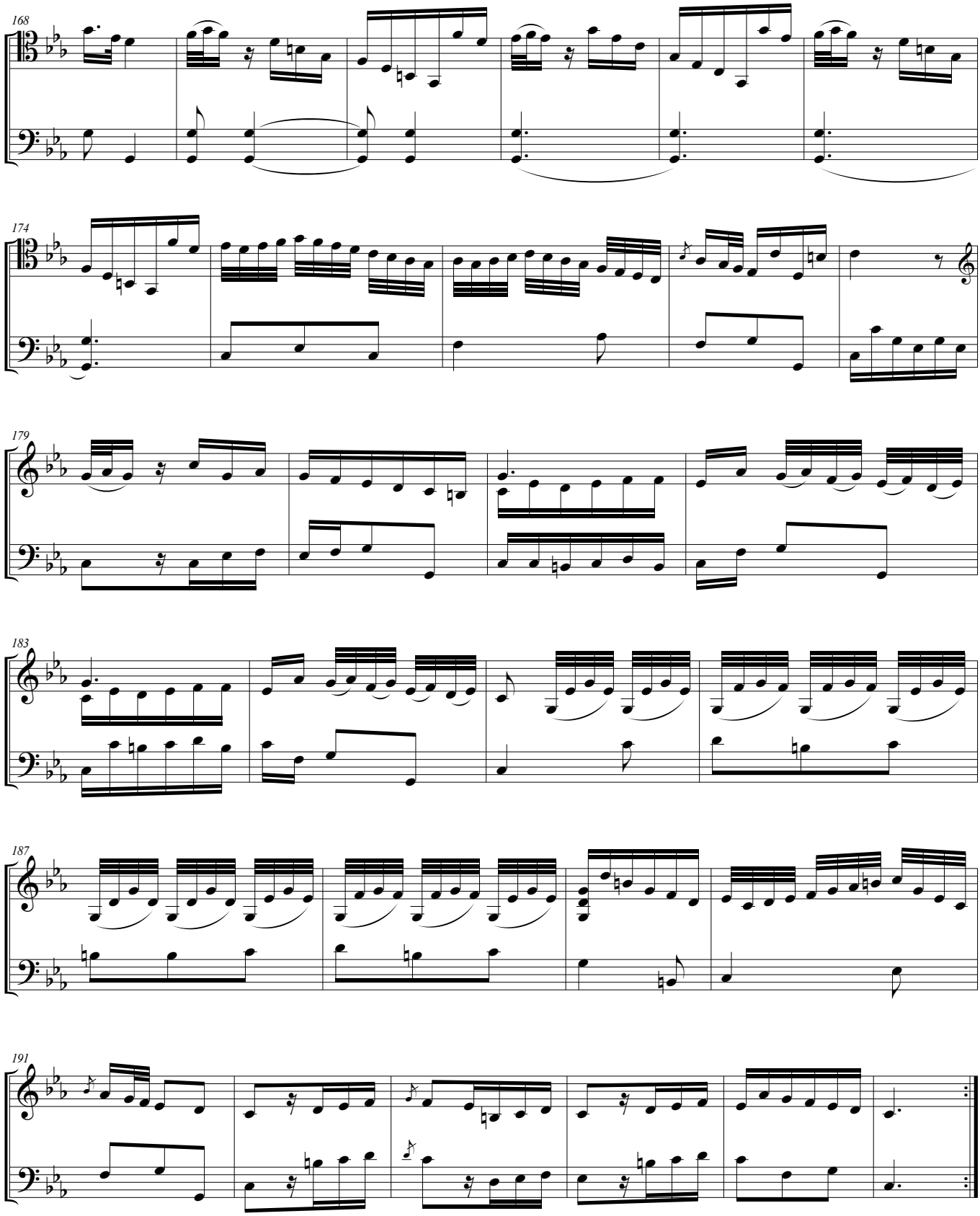

26
6
6
35
p
p
39
6
6
43
6
6
6
47
6
6


51
f
f
56
6
60
p
p
64
68
72
6
6
6


Adagio
p
p
81
85
89
94
101
106

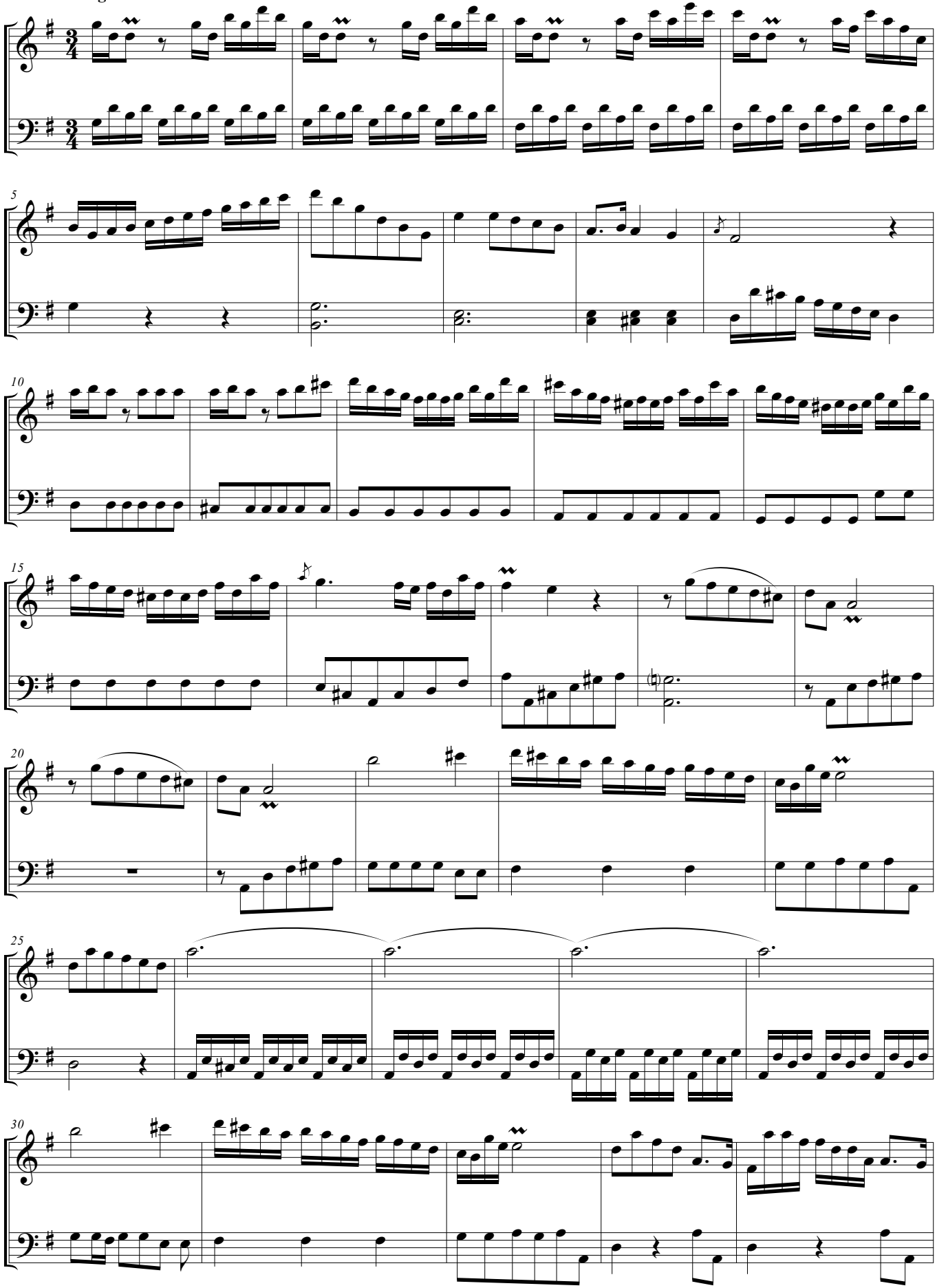

Allegreto
111
116
120
124
130
134

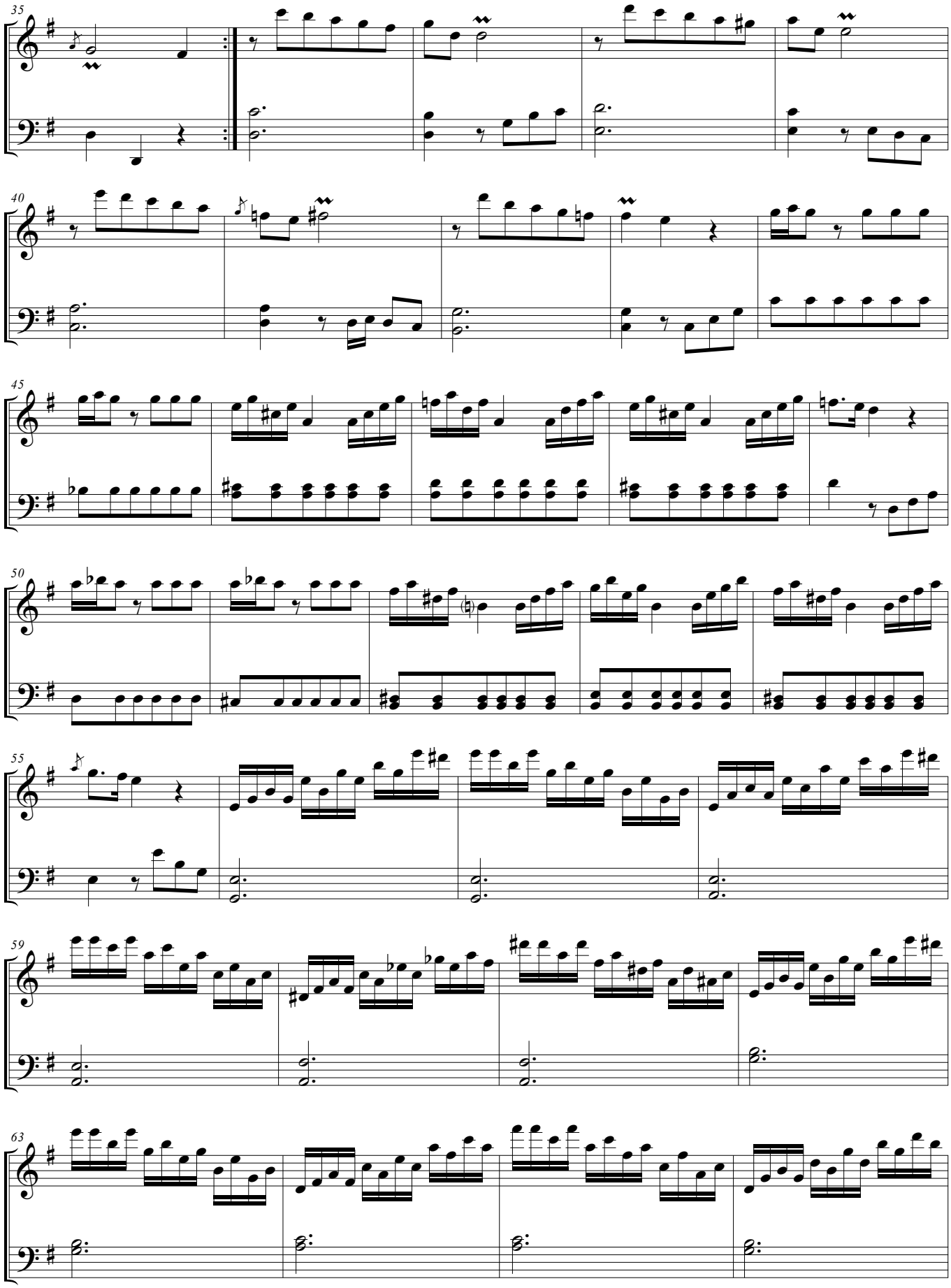

139
144
149
154
159
164

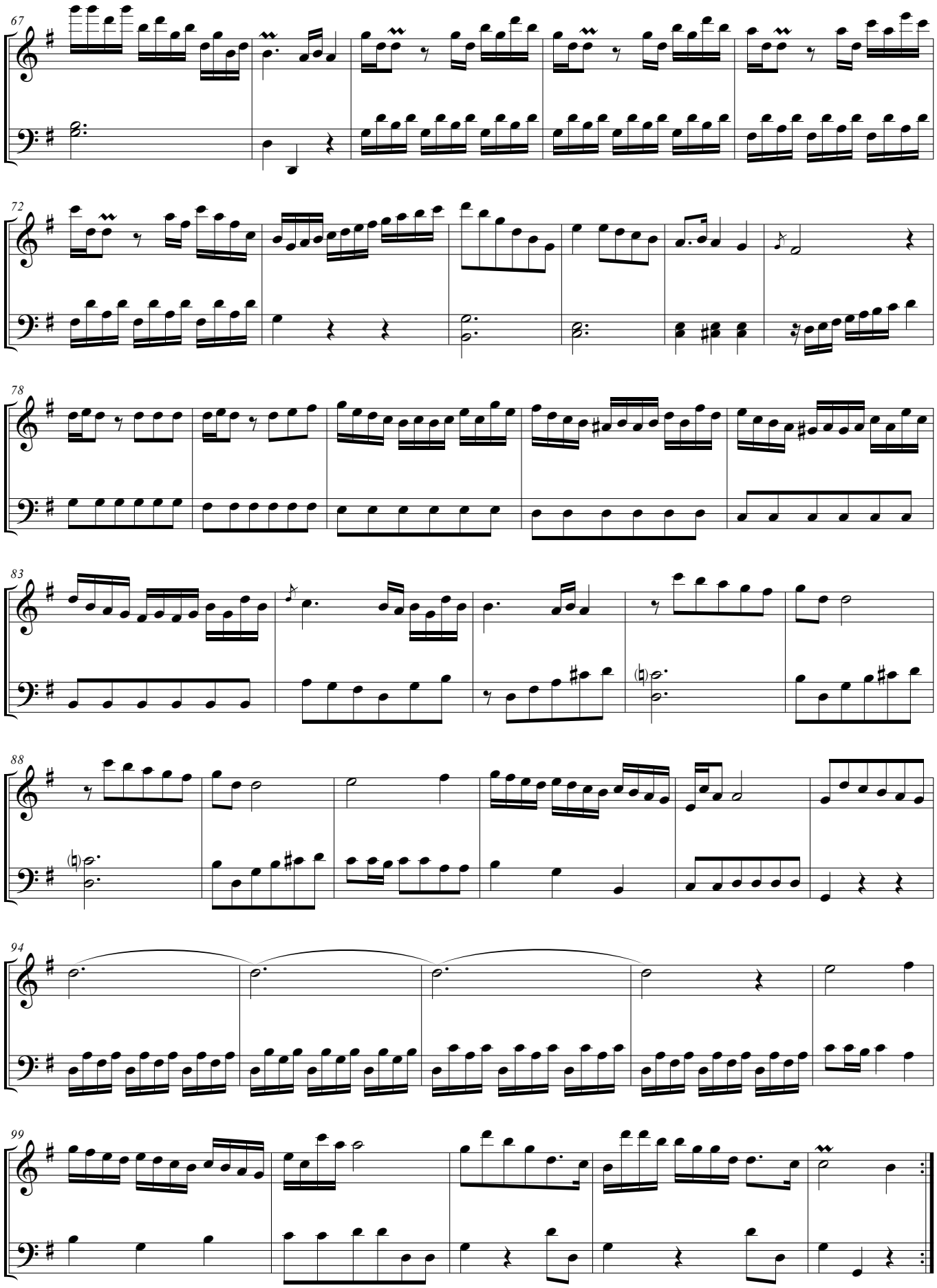

168
174
179
183
187
191

Sonata V

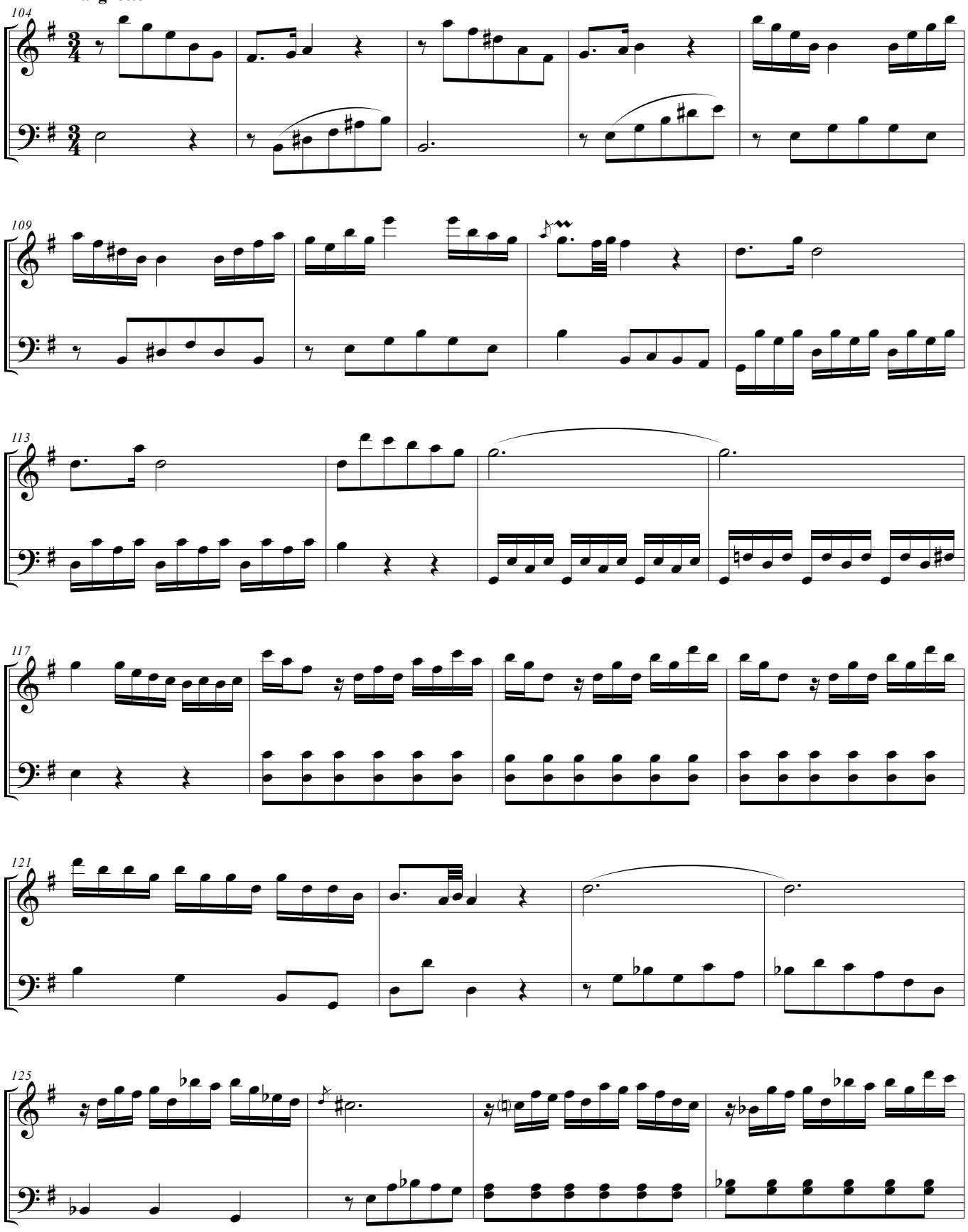
Allegreto

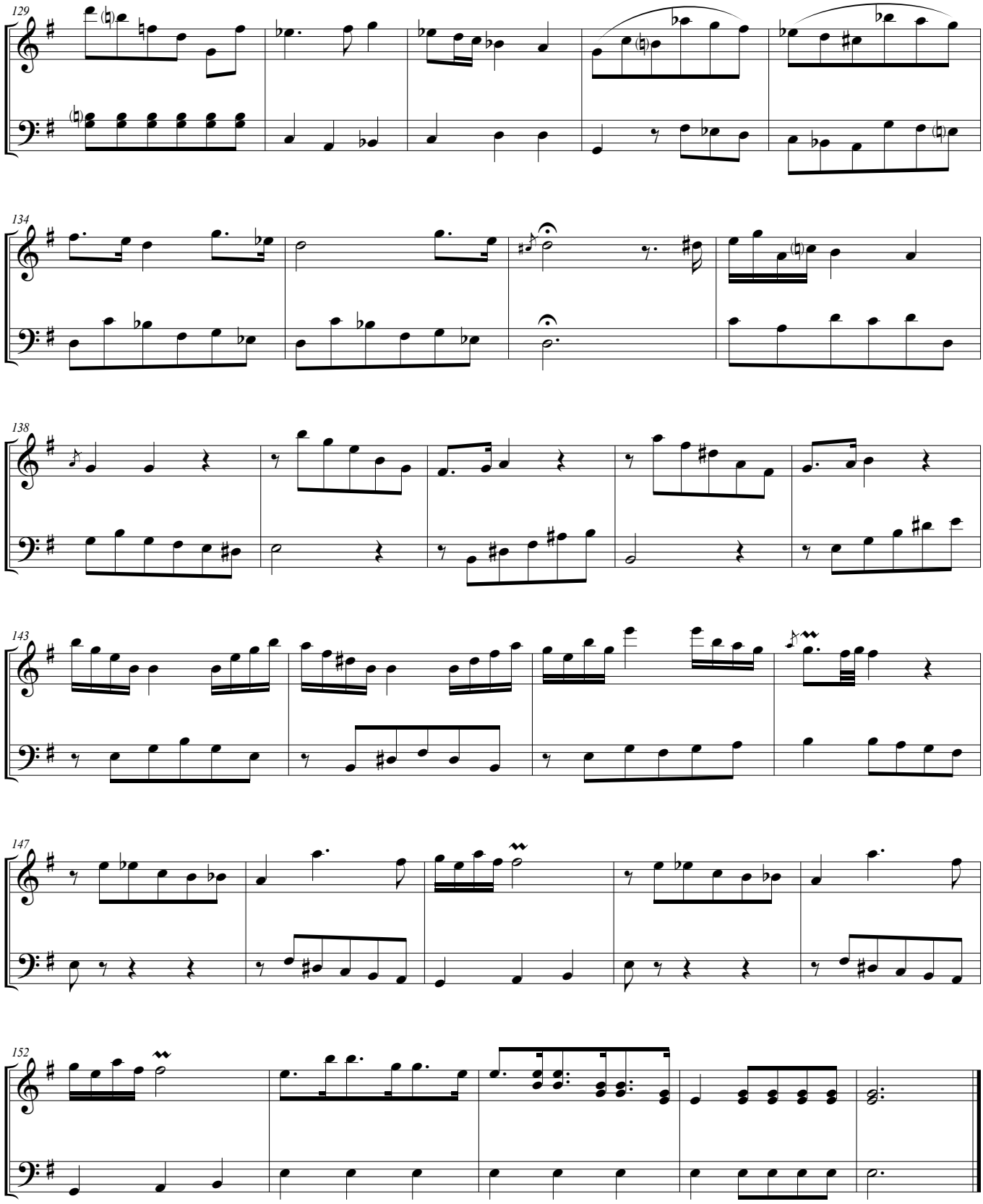



35
40
45
50
55
59
63

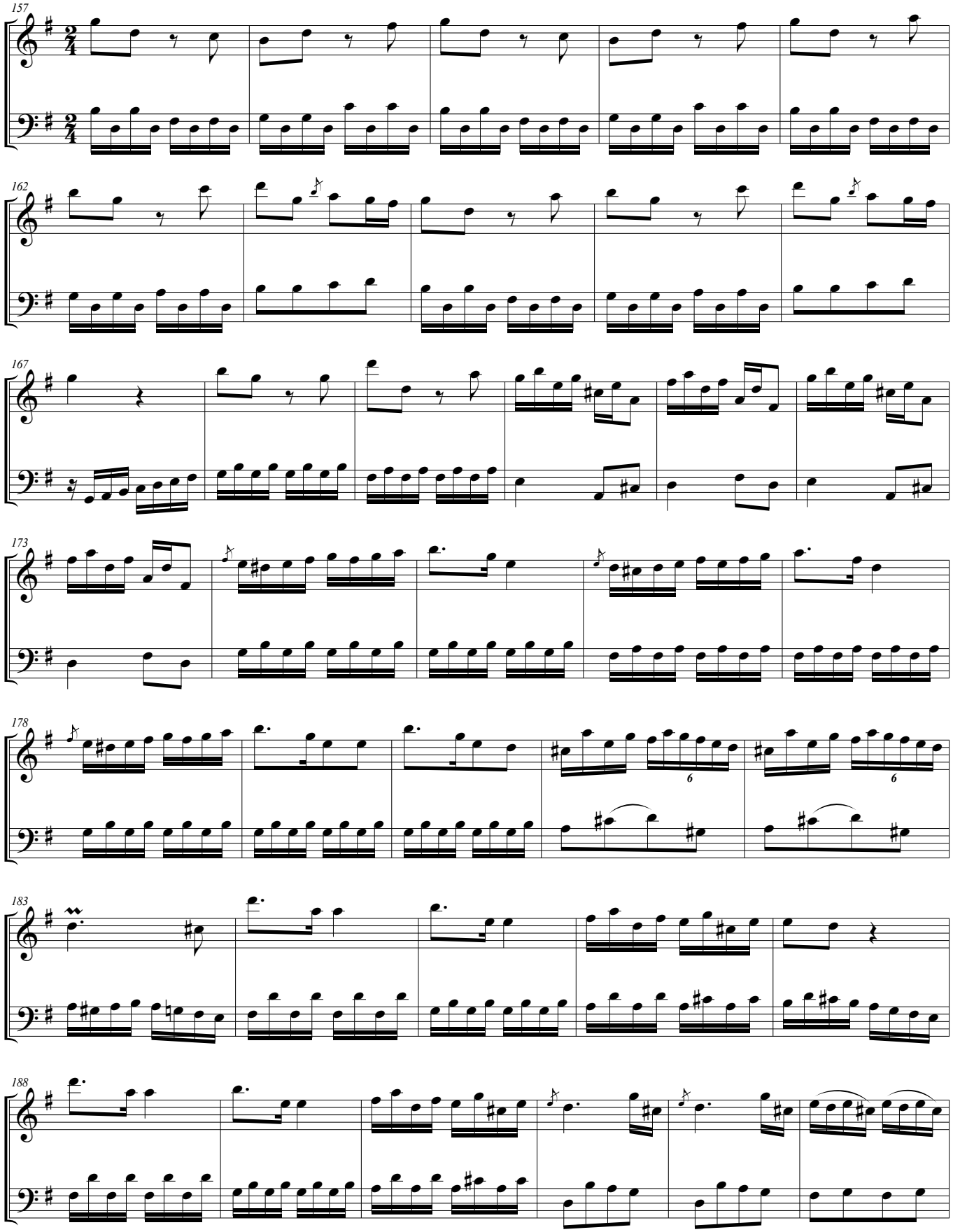

67
72
78
83
88
94
99

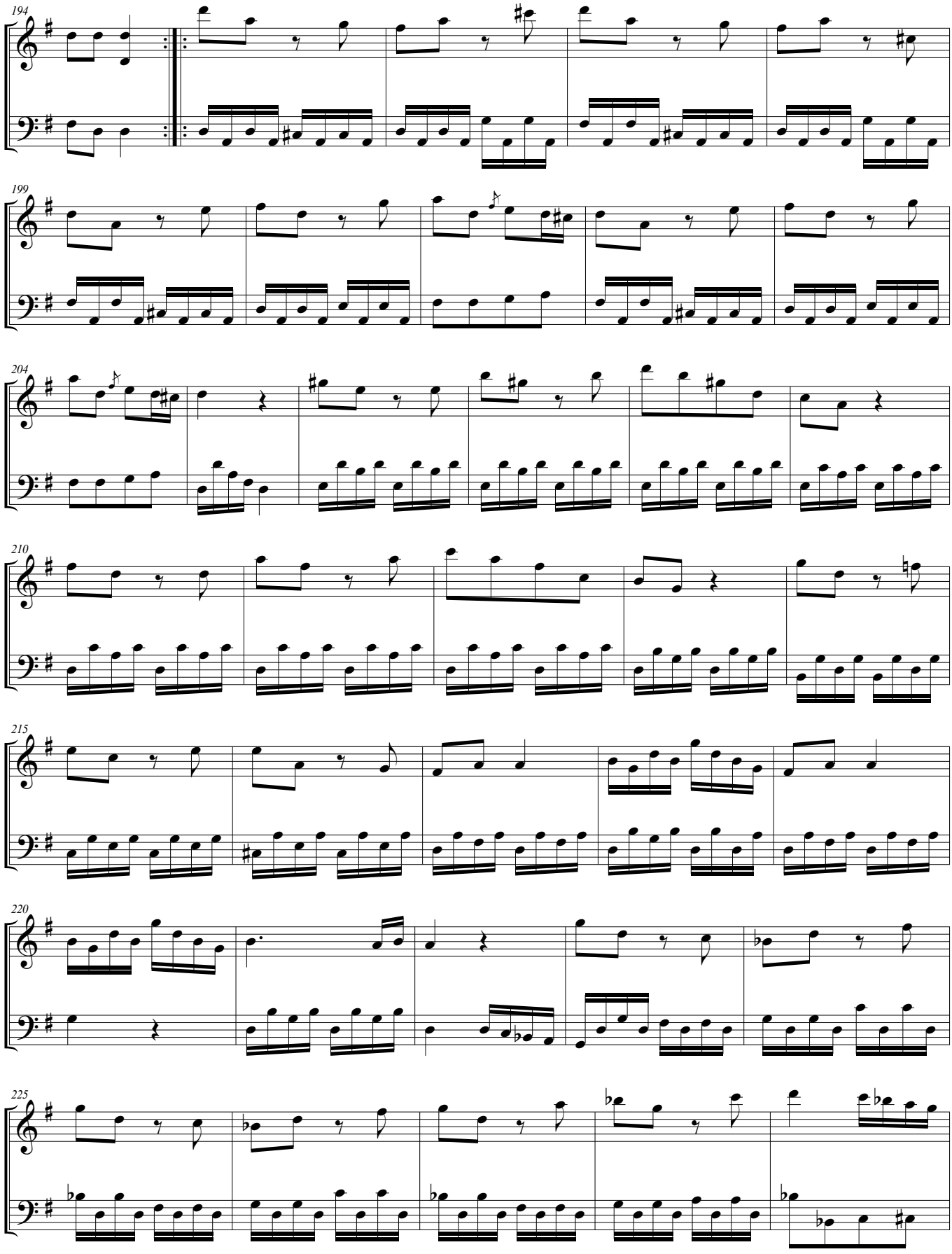
Larghetto

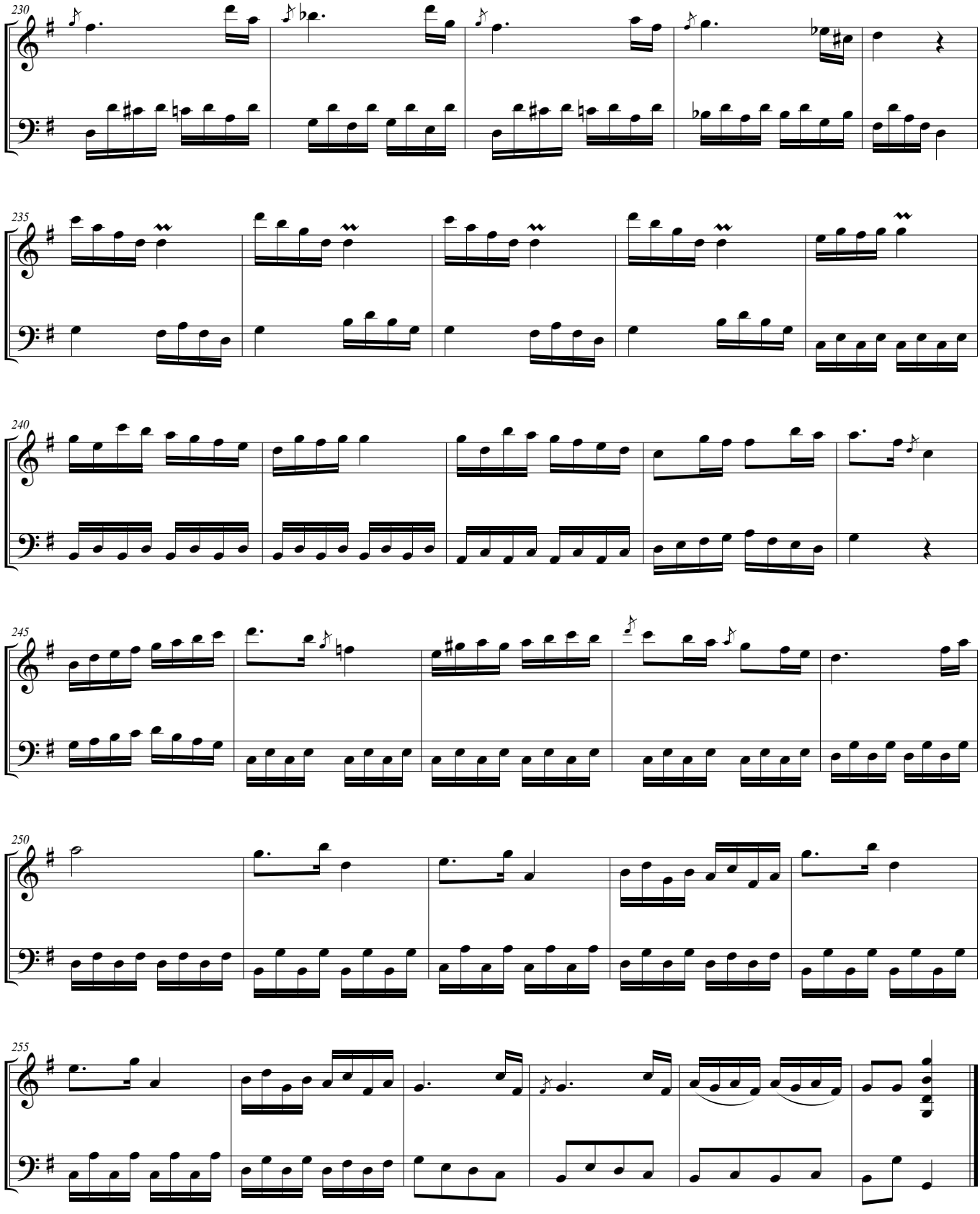



129
134
138
143
147
152

Allegro

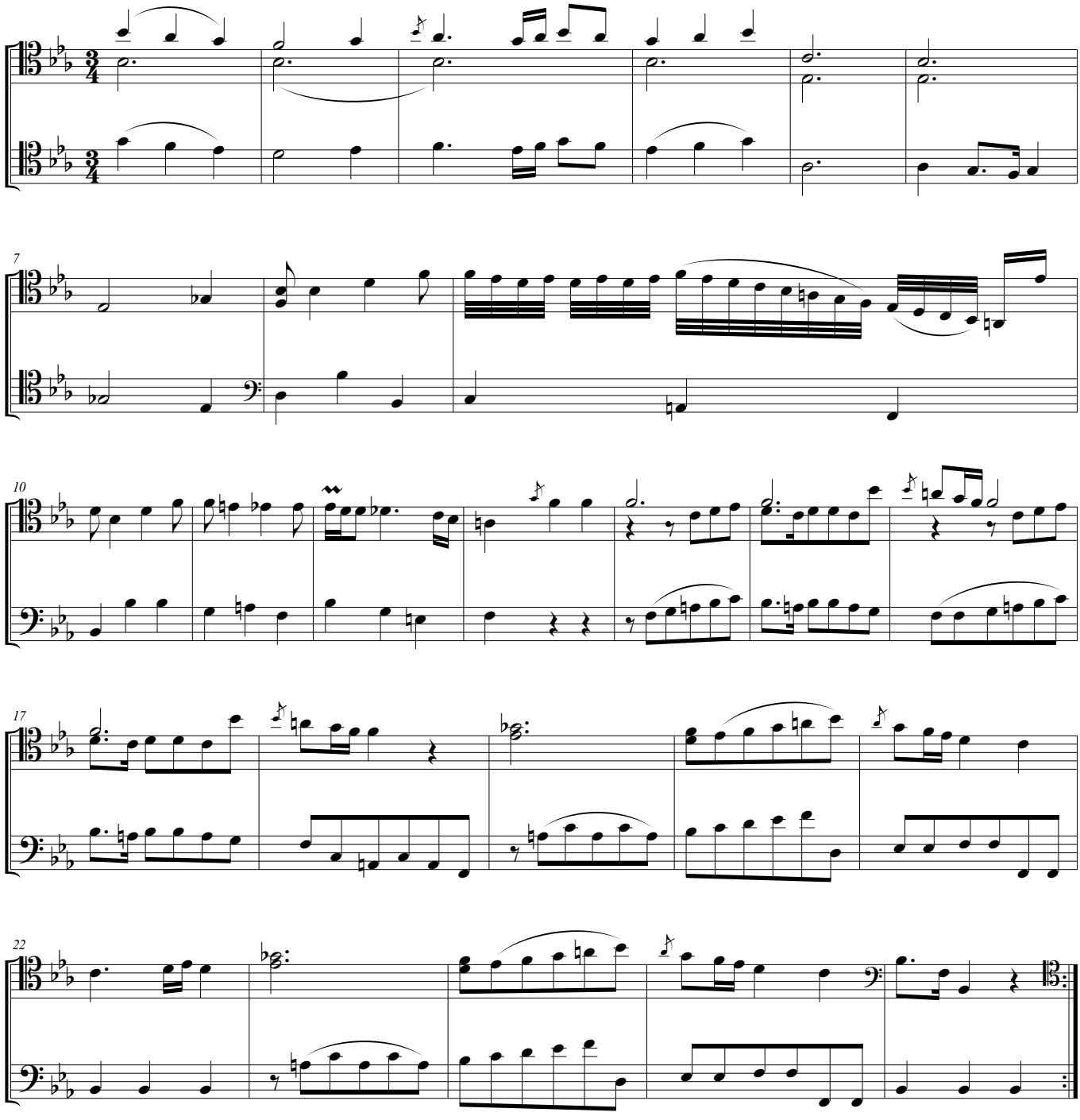


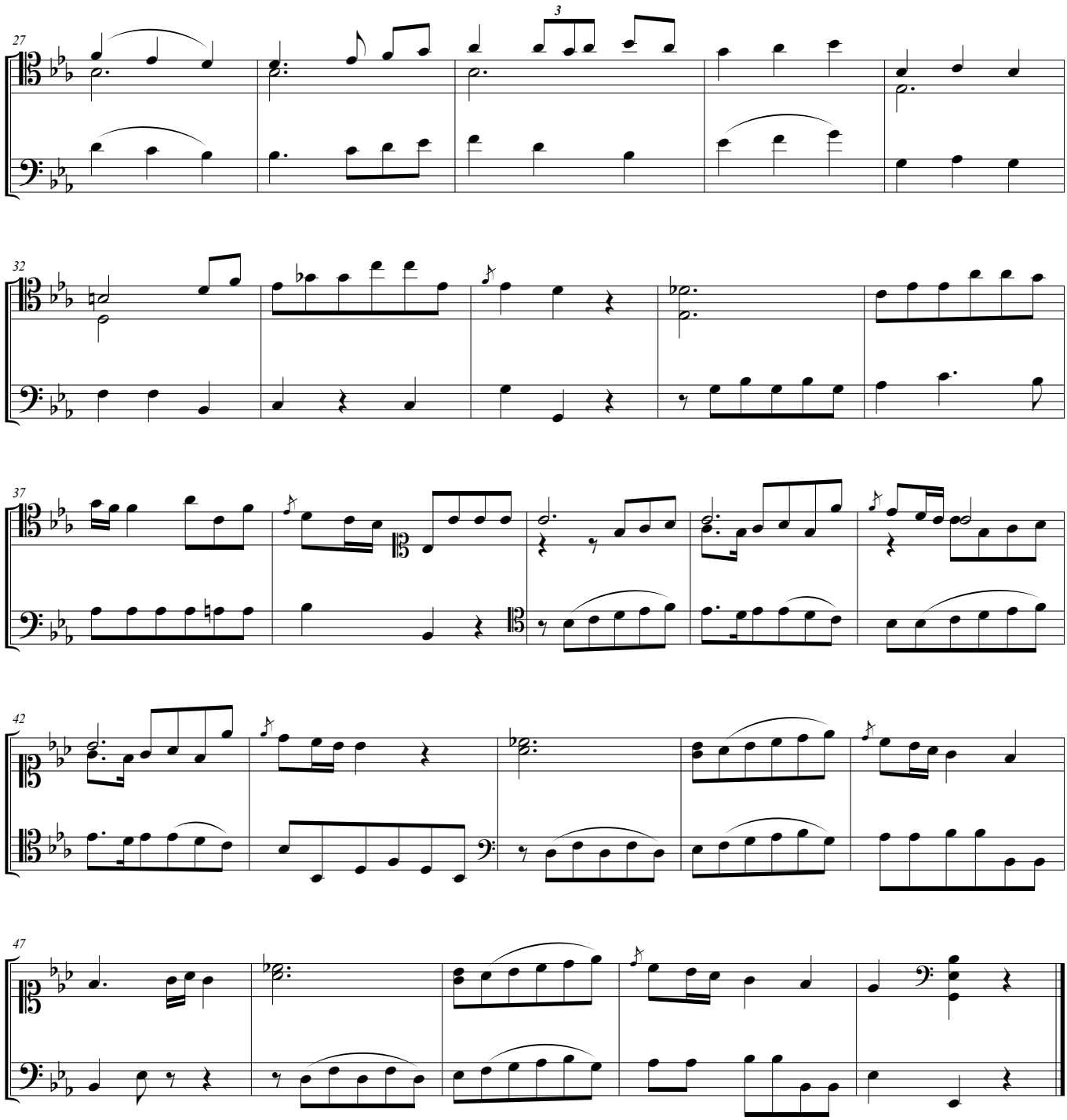

194
199
204
210
215
220
225


230
235
240
245
250
255

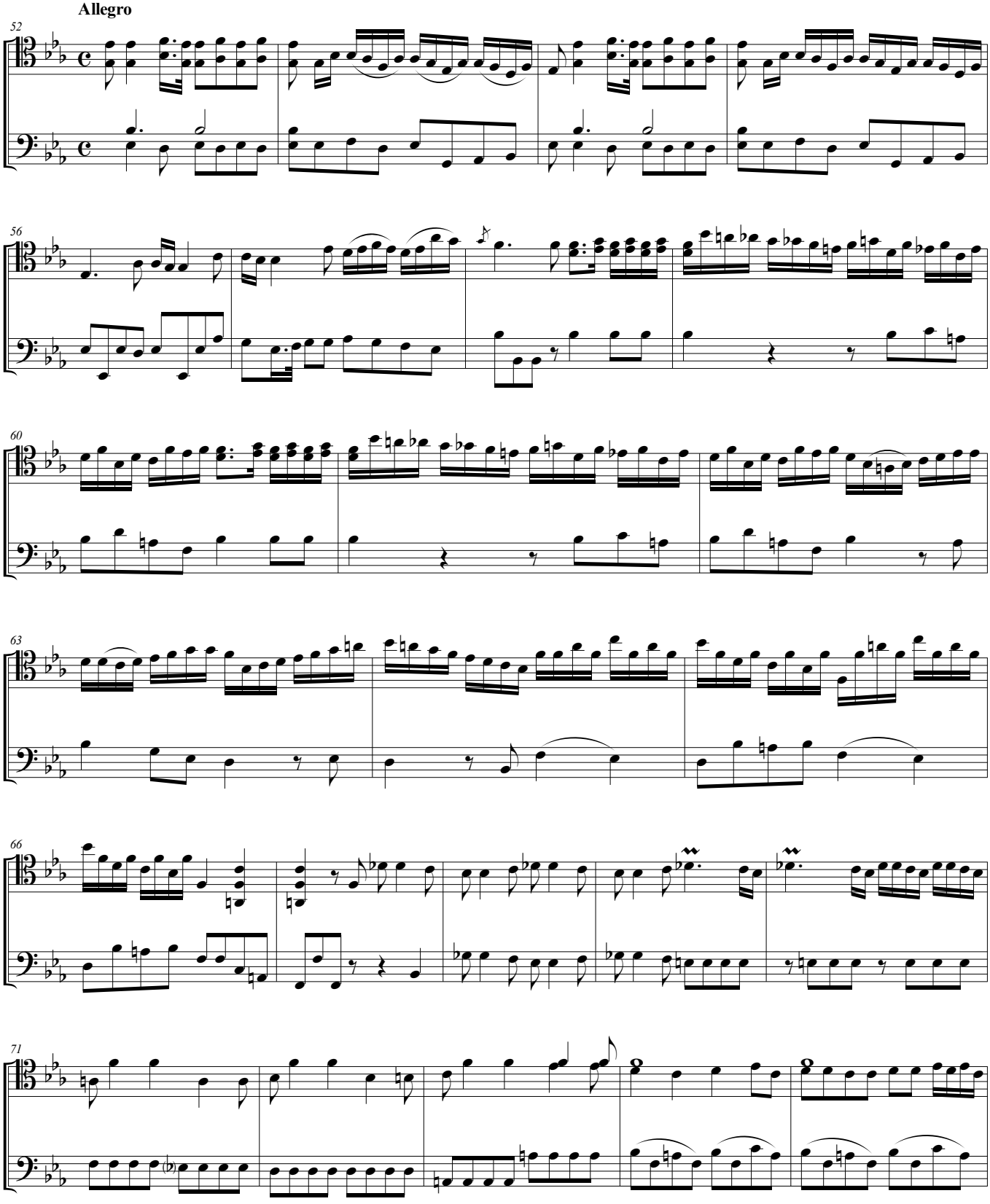
Sonata VI. G.10

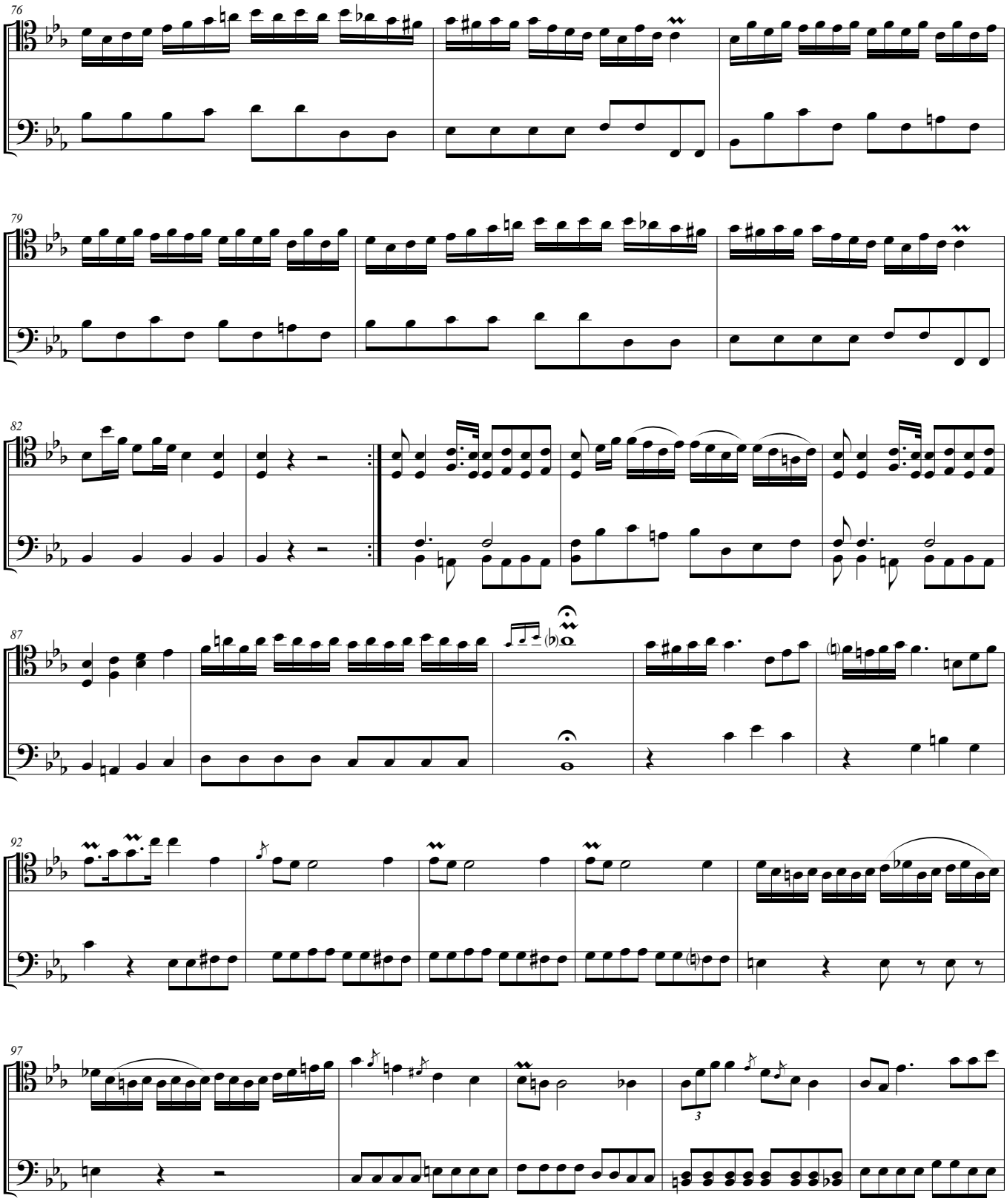
Luigi Boccherini
(1743 - 1805)

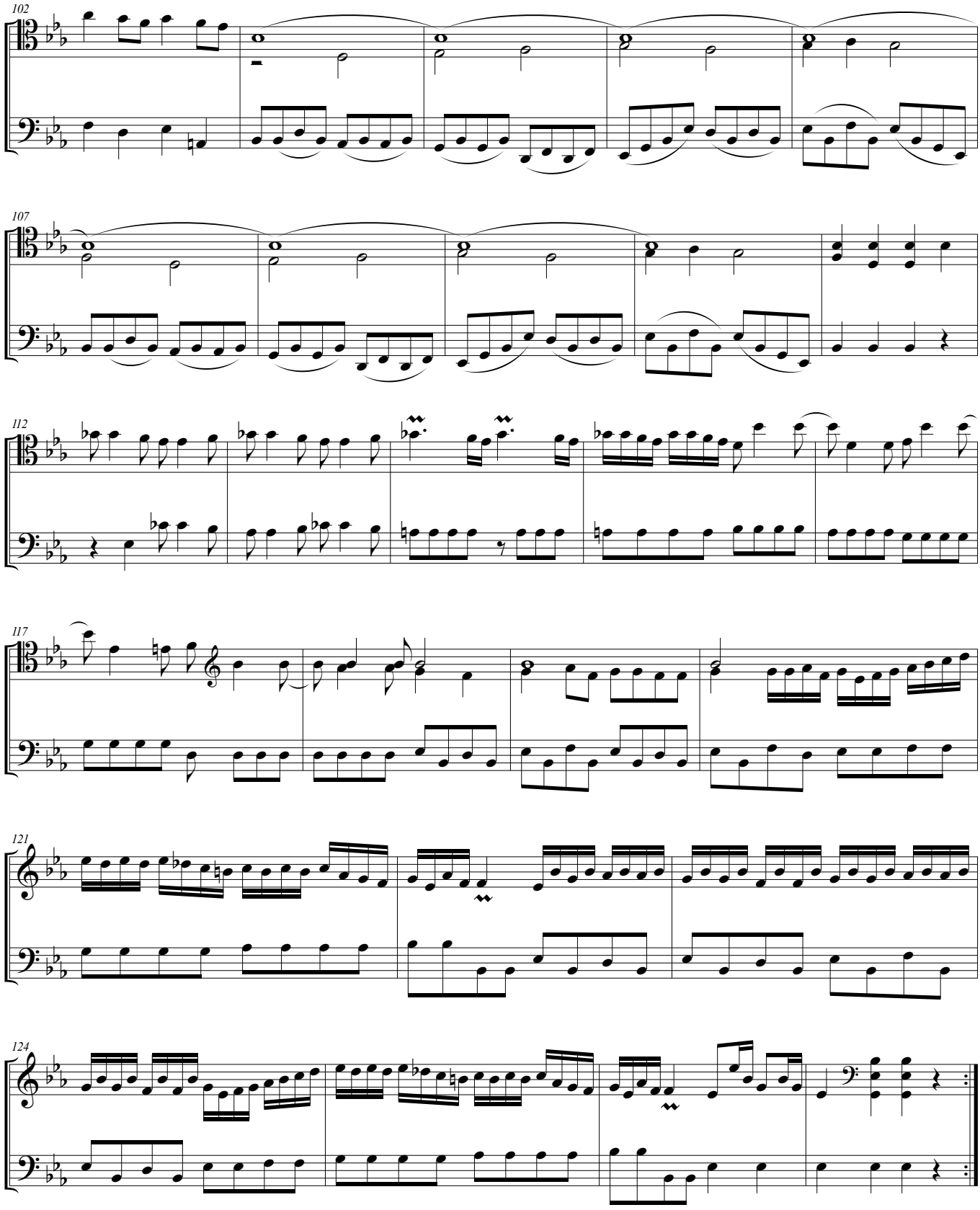


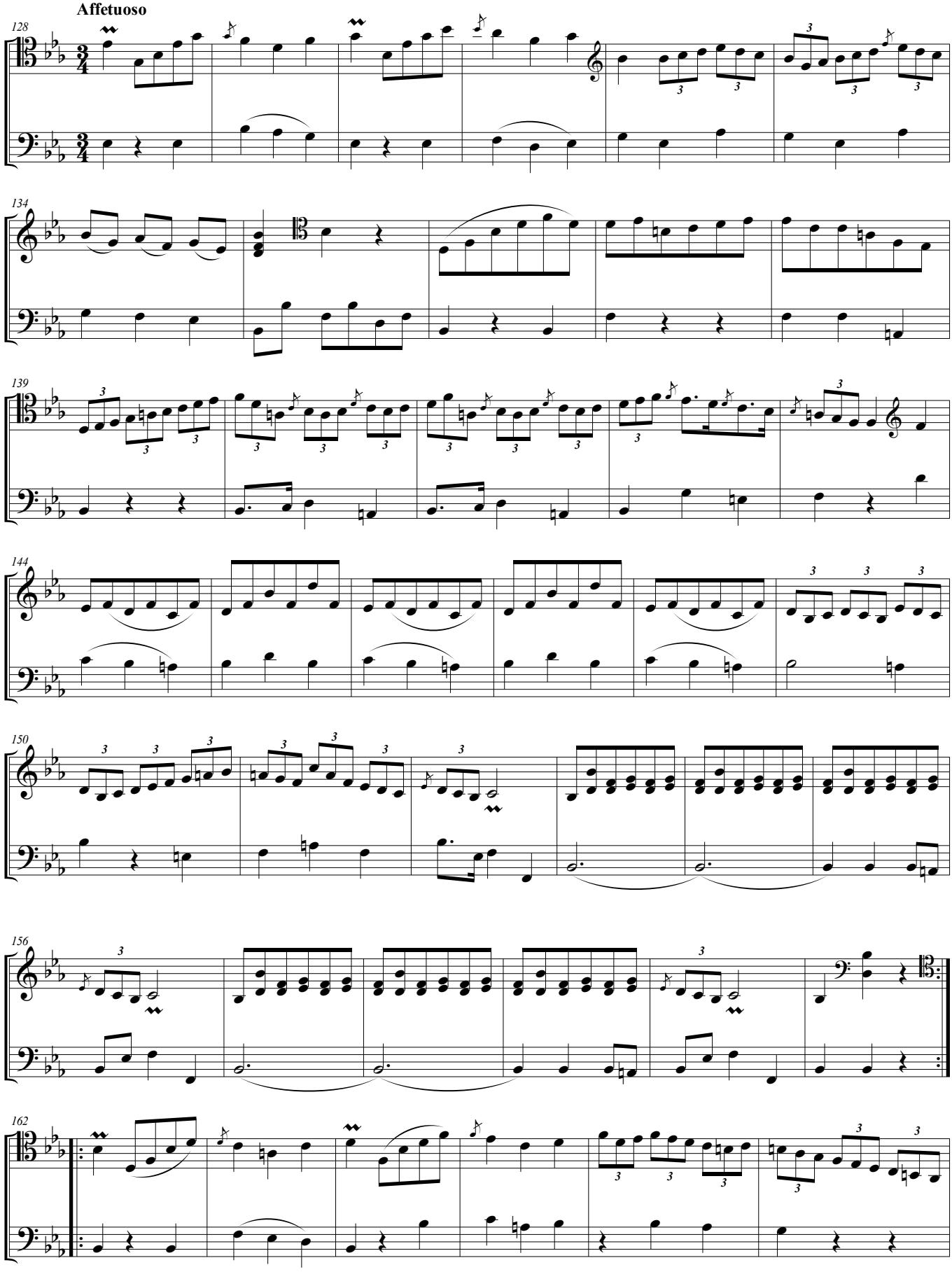

27
3
32
37
42
47

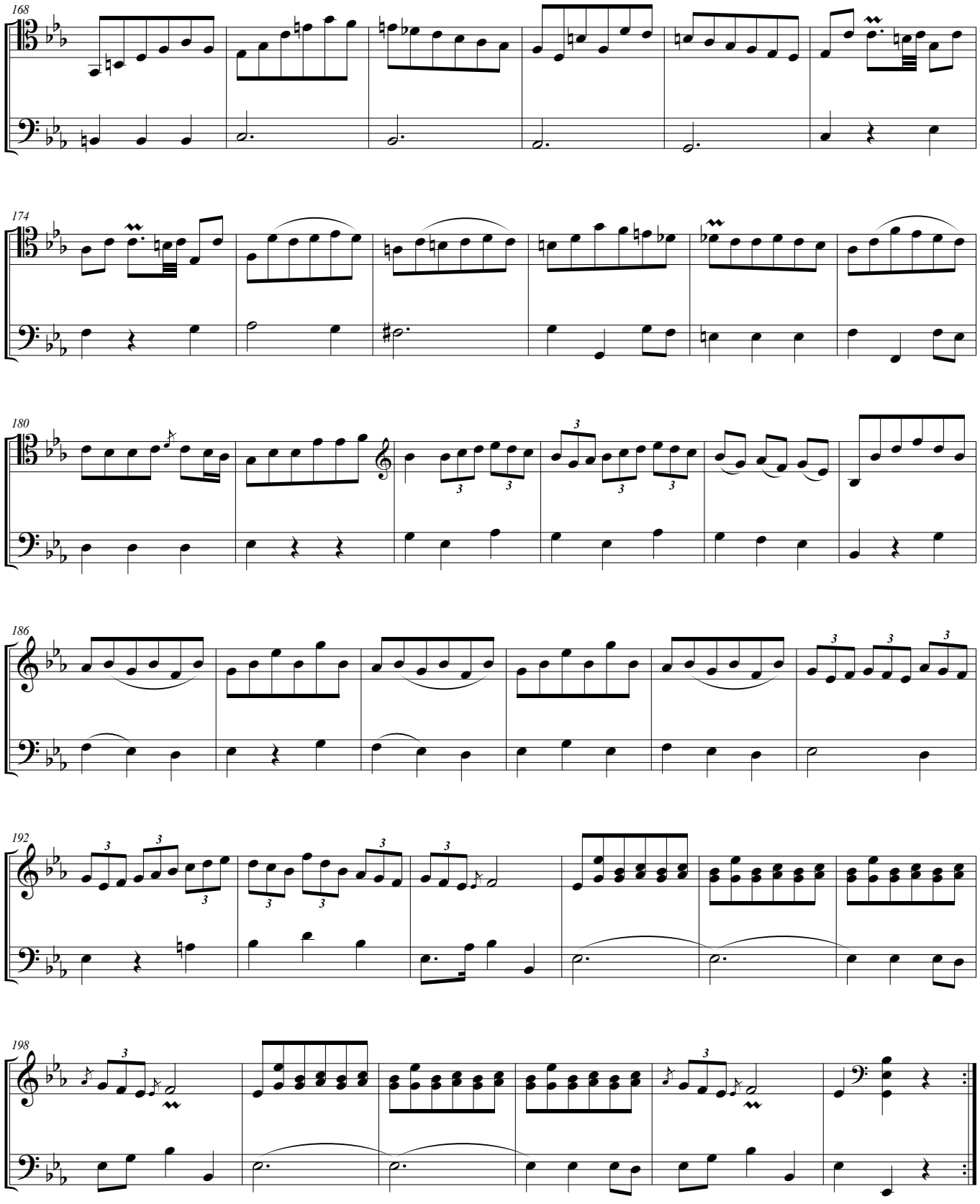
Allegro




76
79
82
87
92
97
3


102
107
112
117
121
124

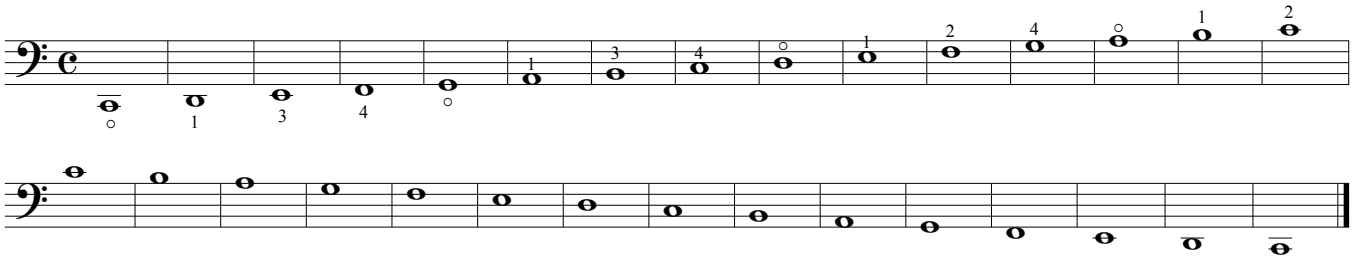

Affetuoso
128
134
139
144
150
156
162


168
174
180
186
192
198

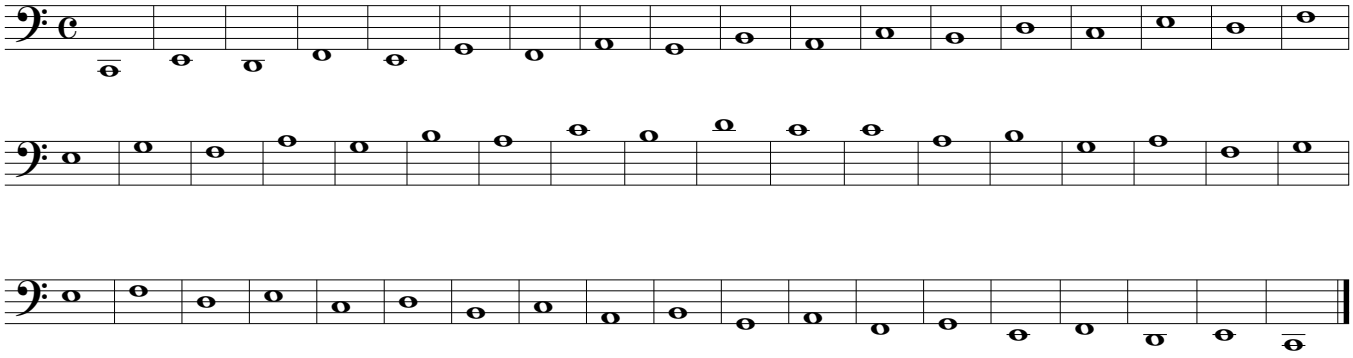
Quaderno de Lecciones de violón de Juaquín de Acuña

empezó a haprender el 12 de Octubre de1763
discipulo de Sr. Mn. Baltasar Rocafort

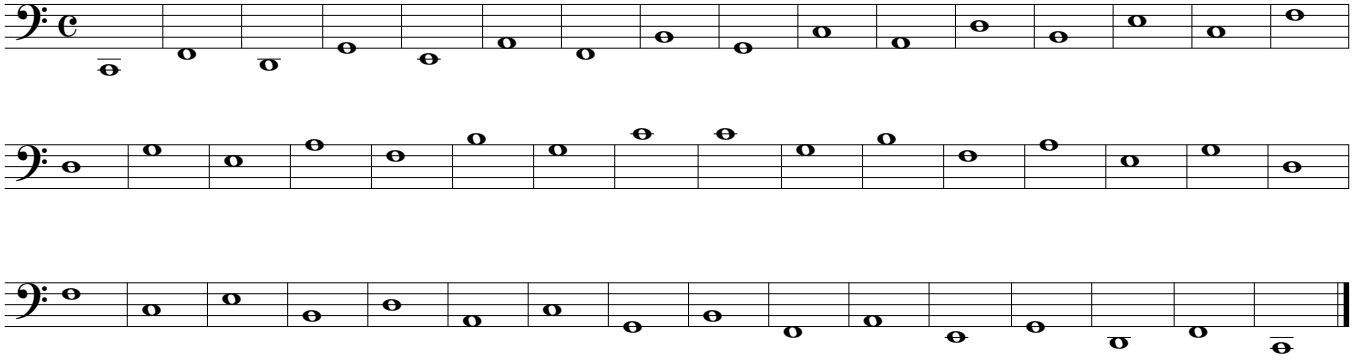
Lición 1ª



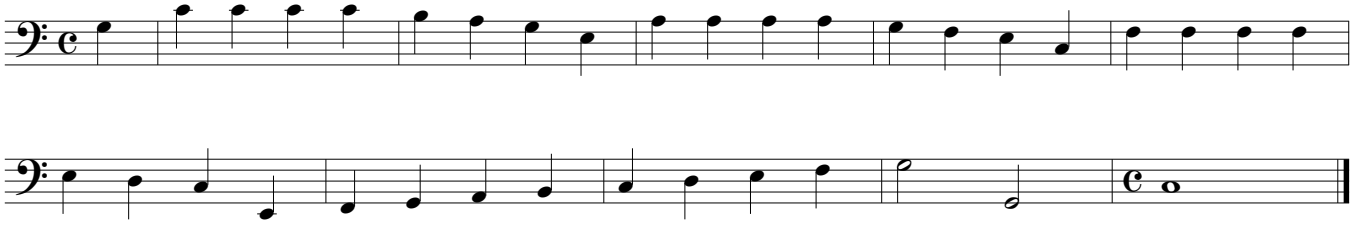
Lición 2ª



Lición 3ª

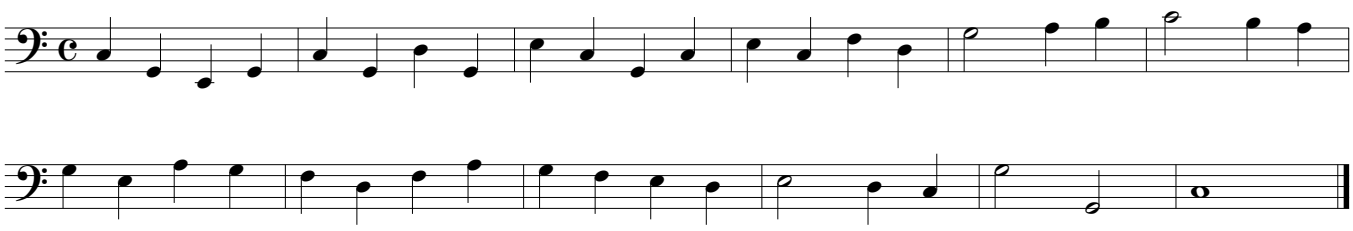


Otra

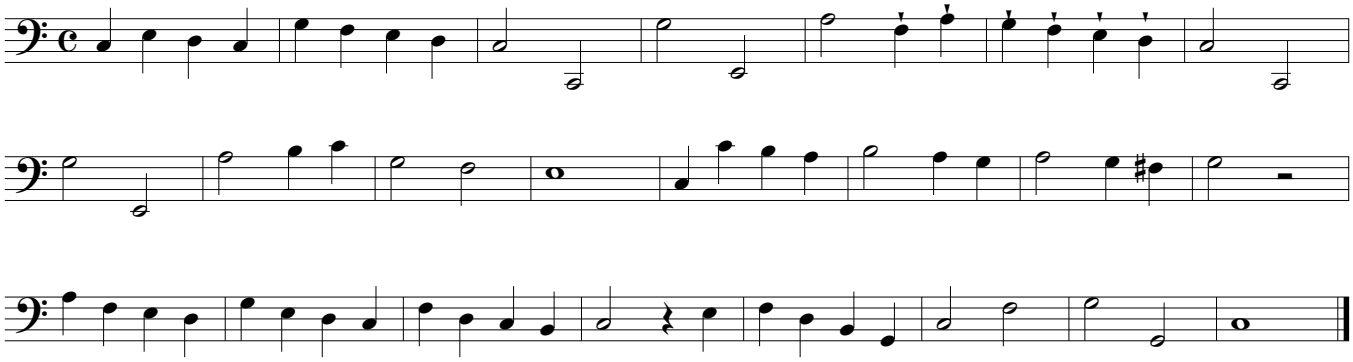


©Guillermo Turina

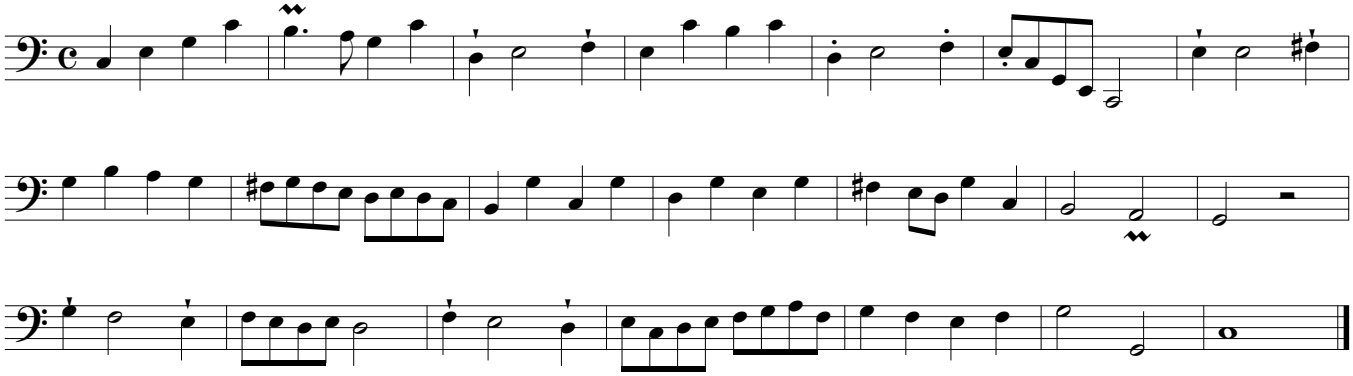
Otra



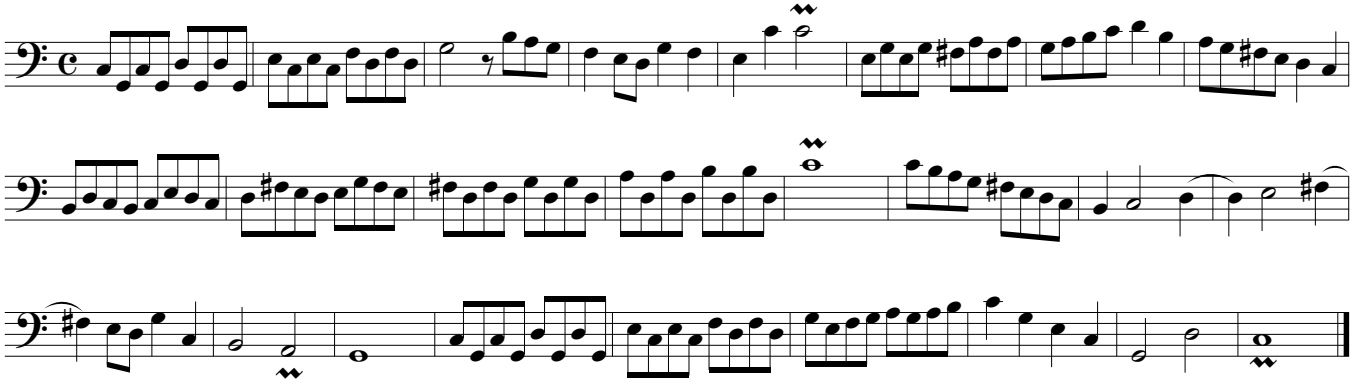
Otra



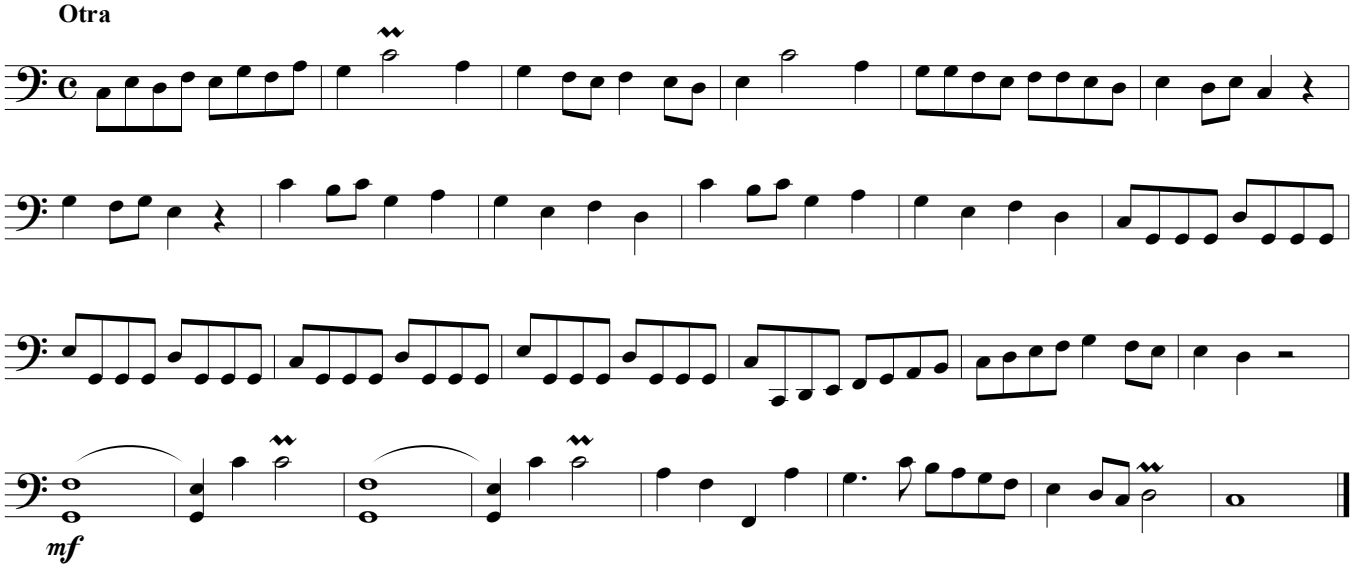
Otra



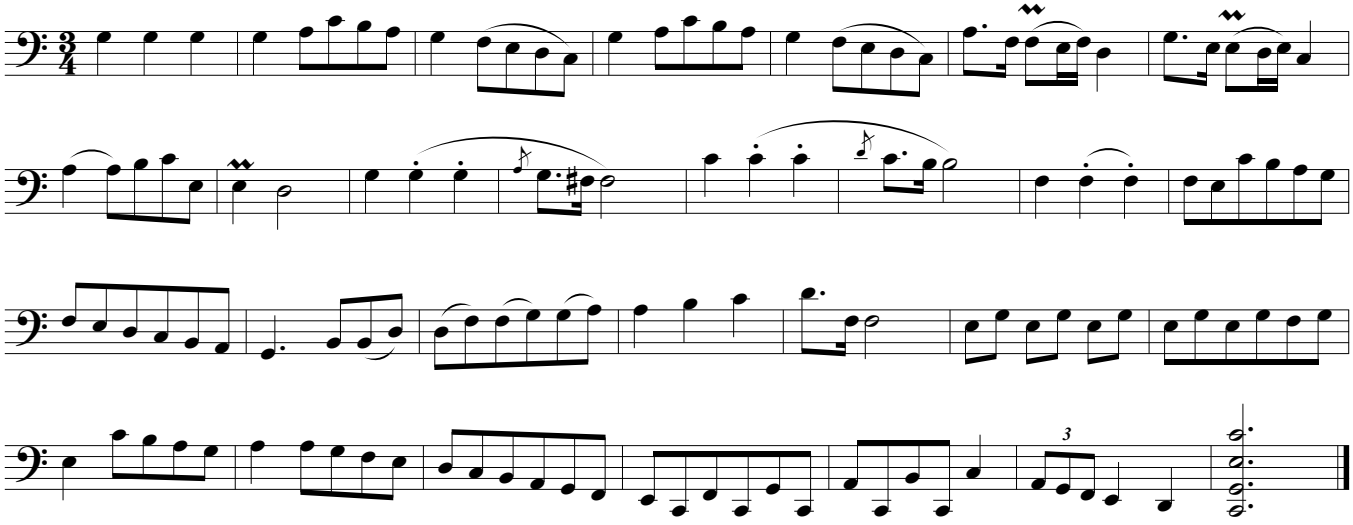
Otra



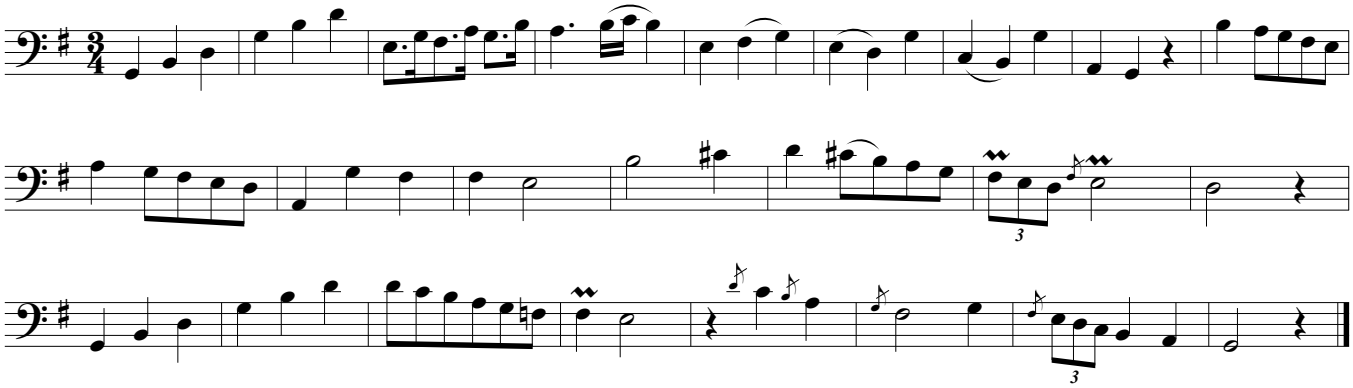
Otra



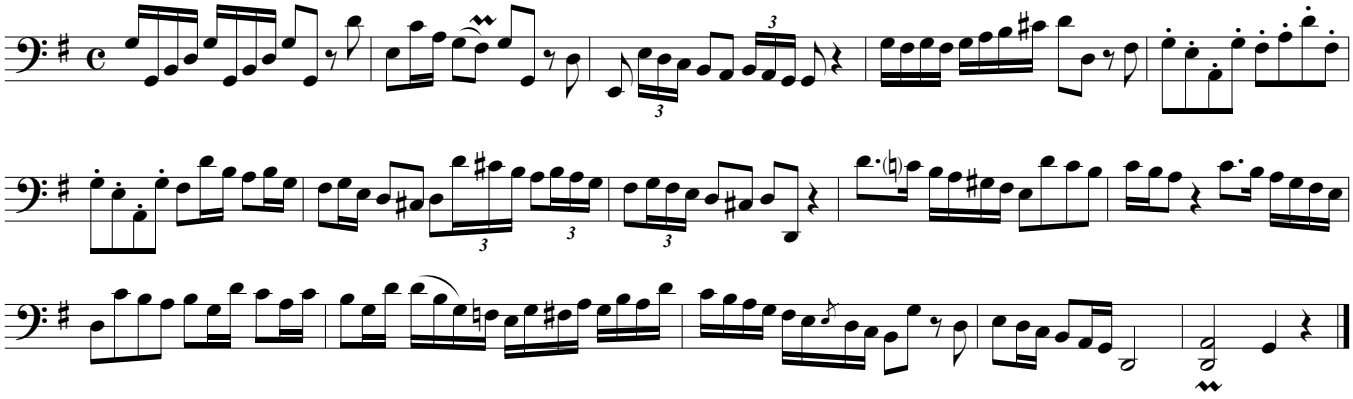
Otra



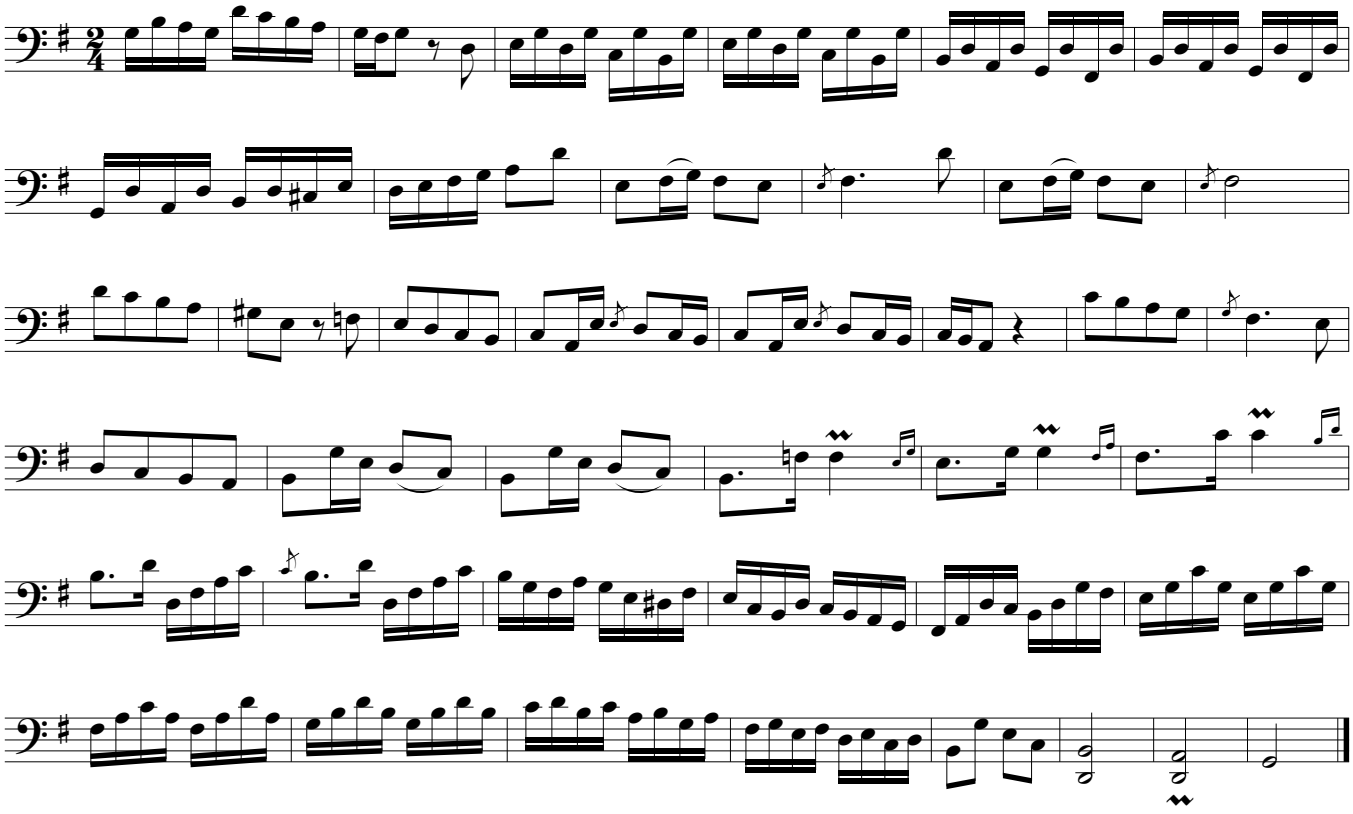
Otra



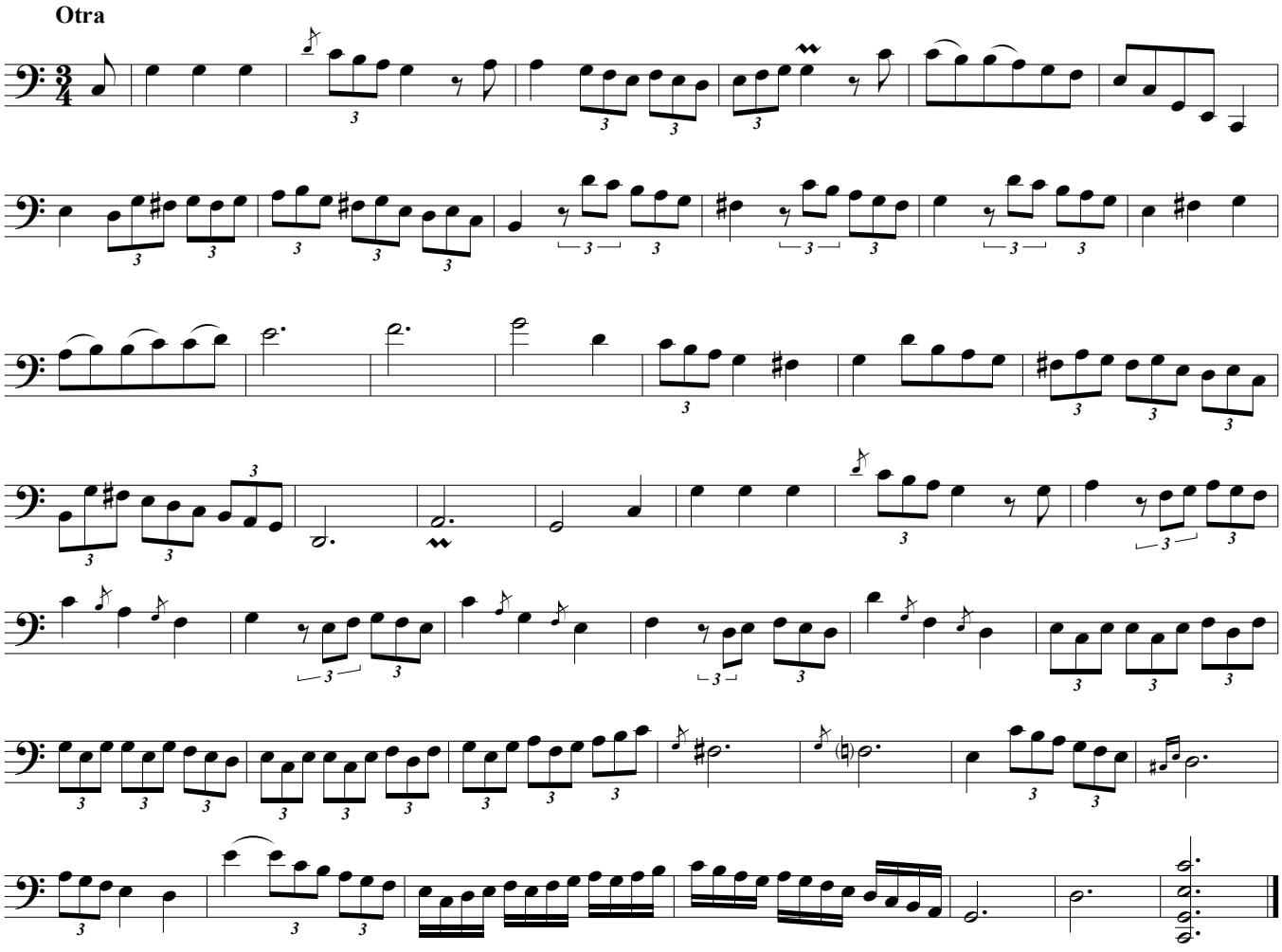
Otra



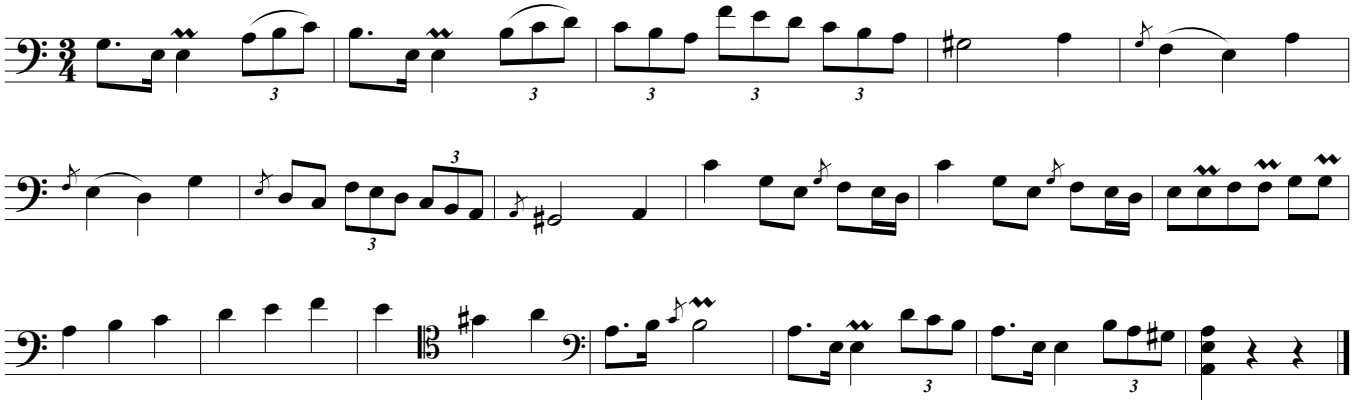
Otra



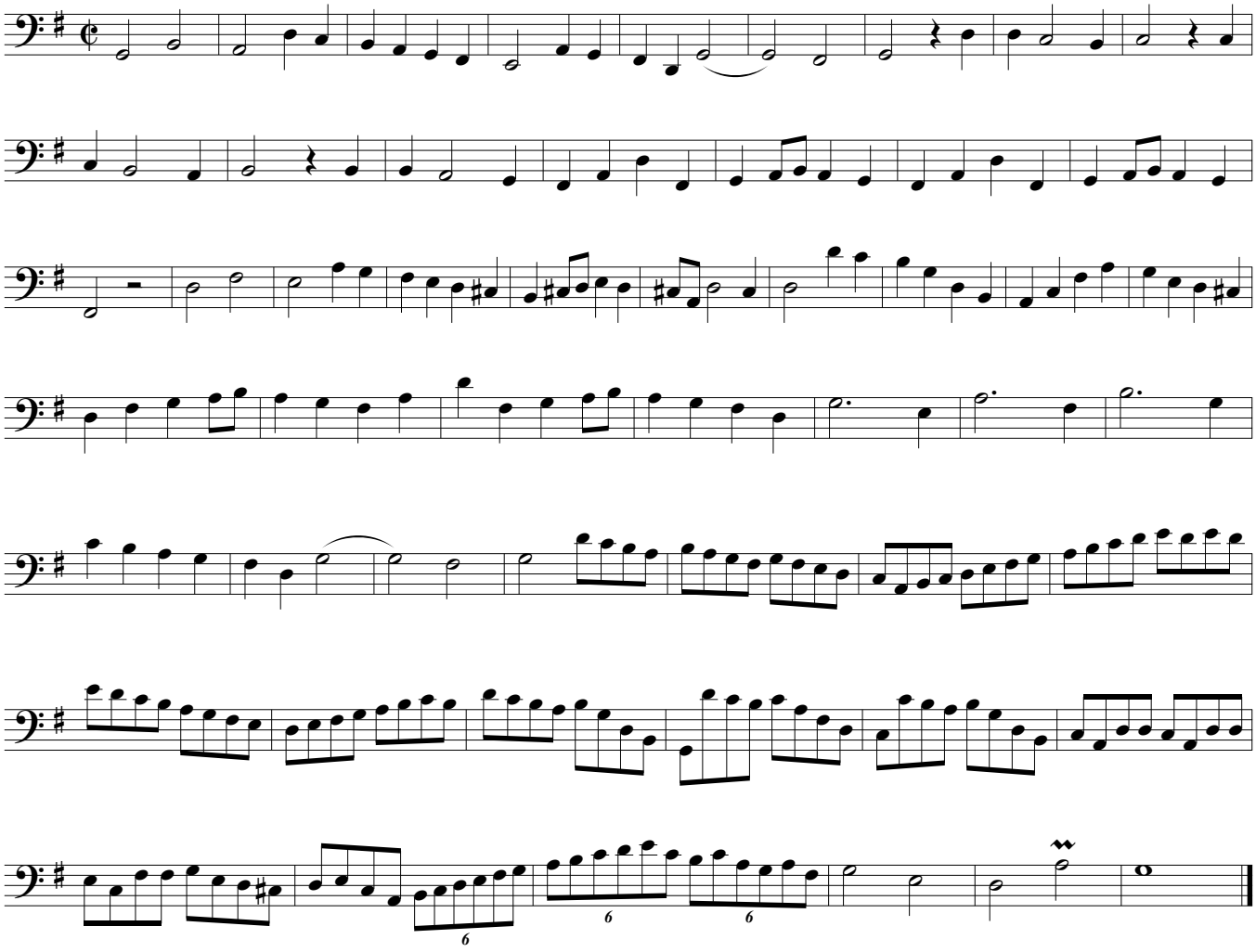
Otra



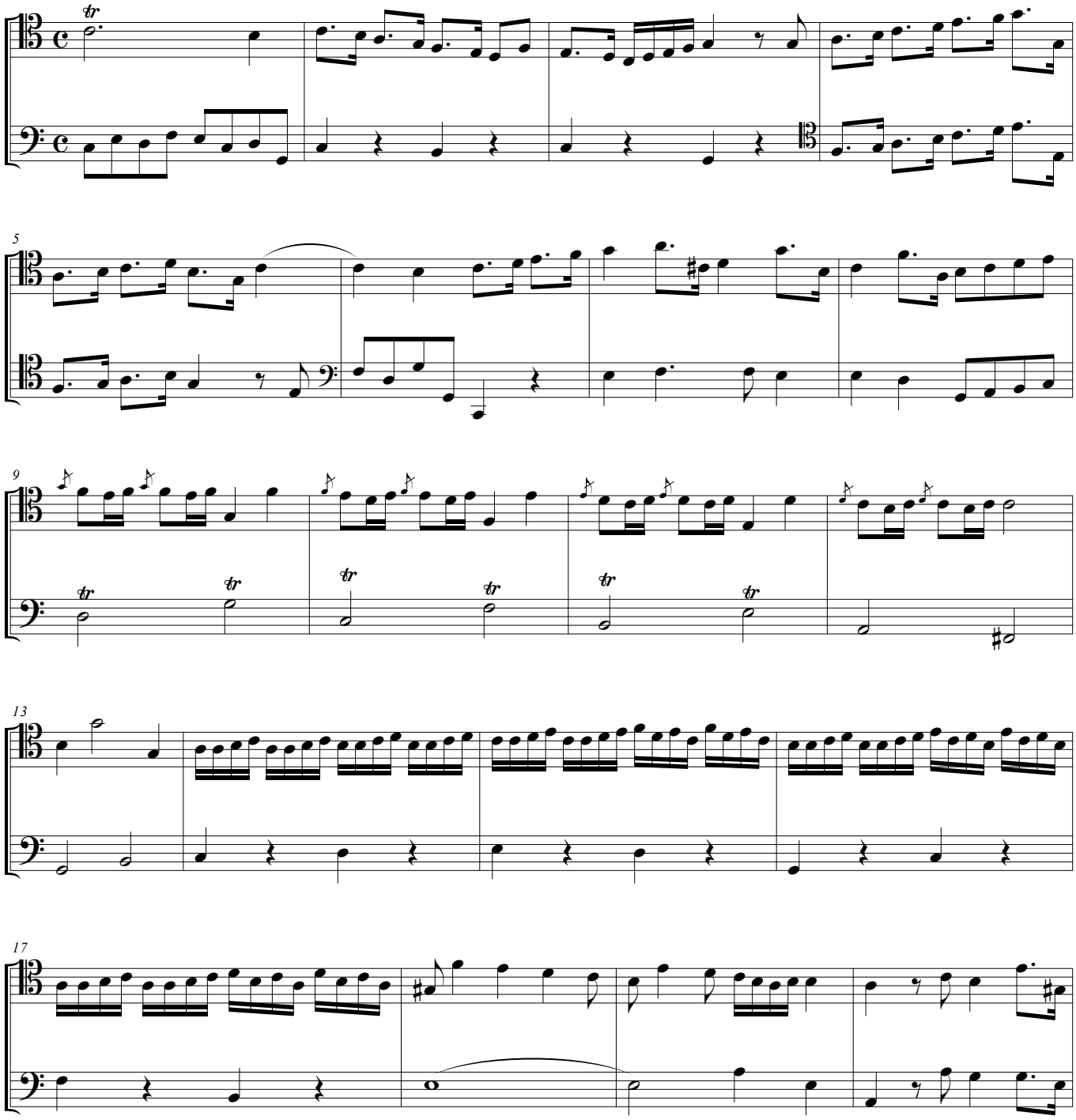
Otra

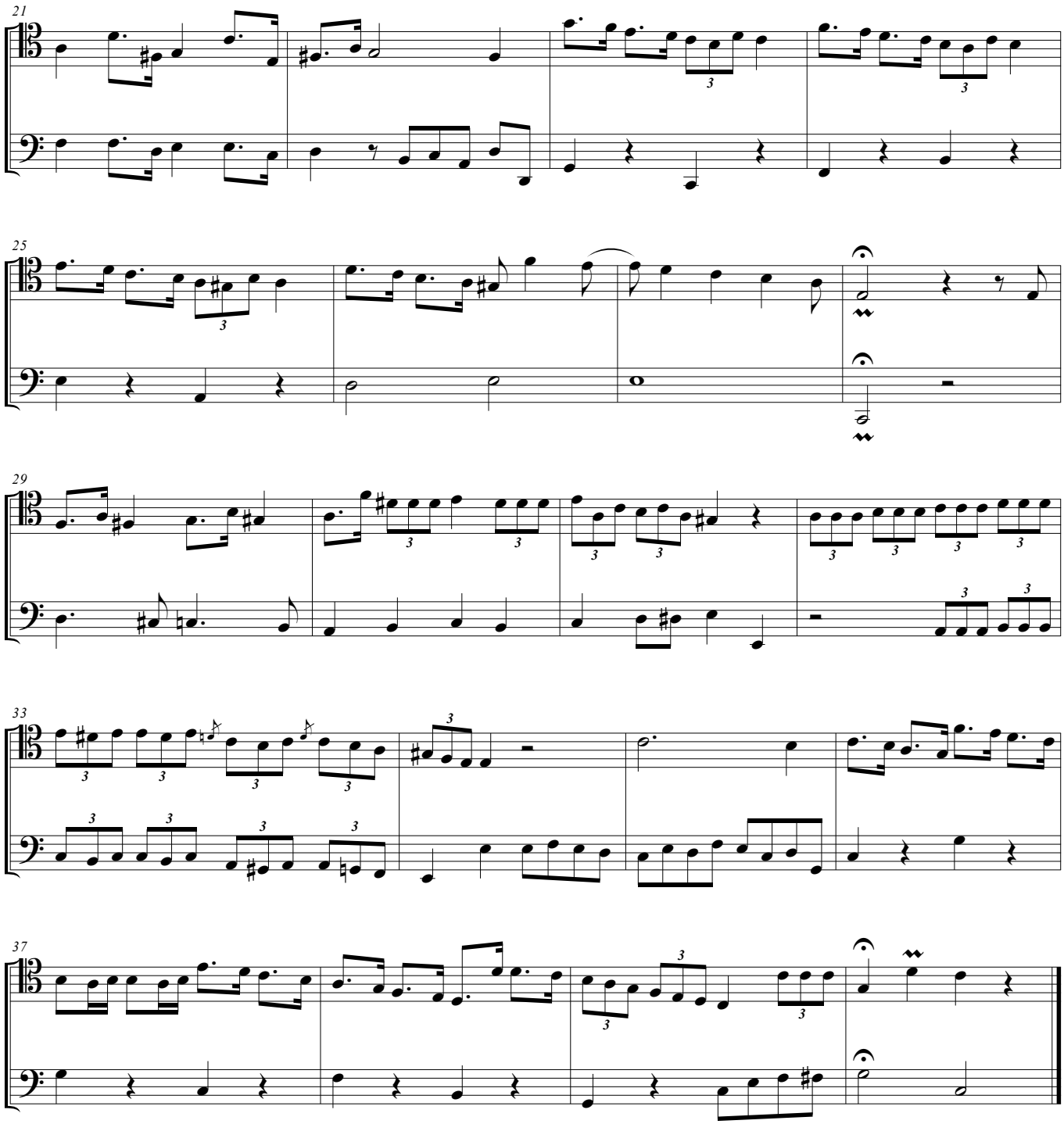


Otra

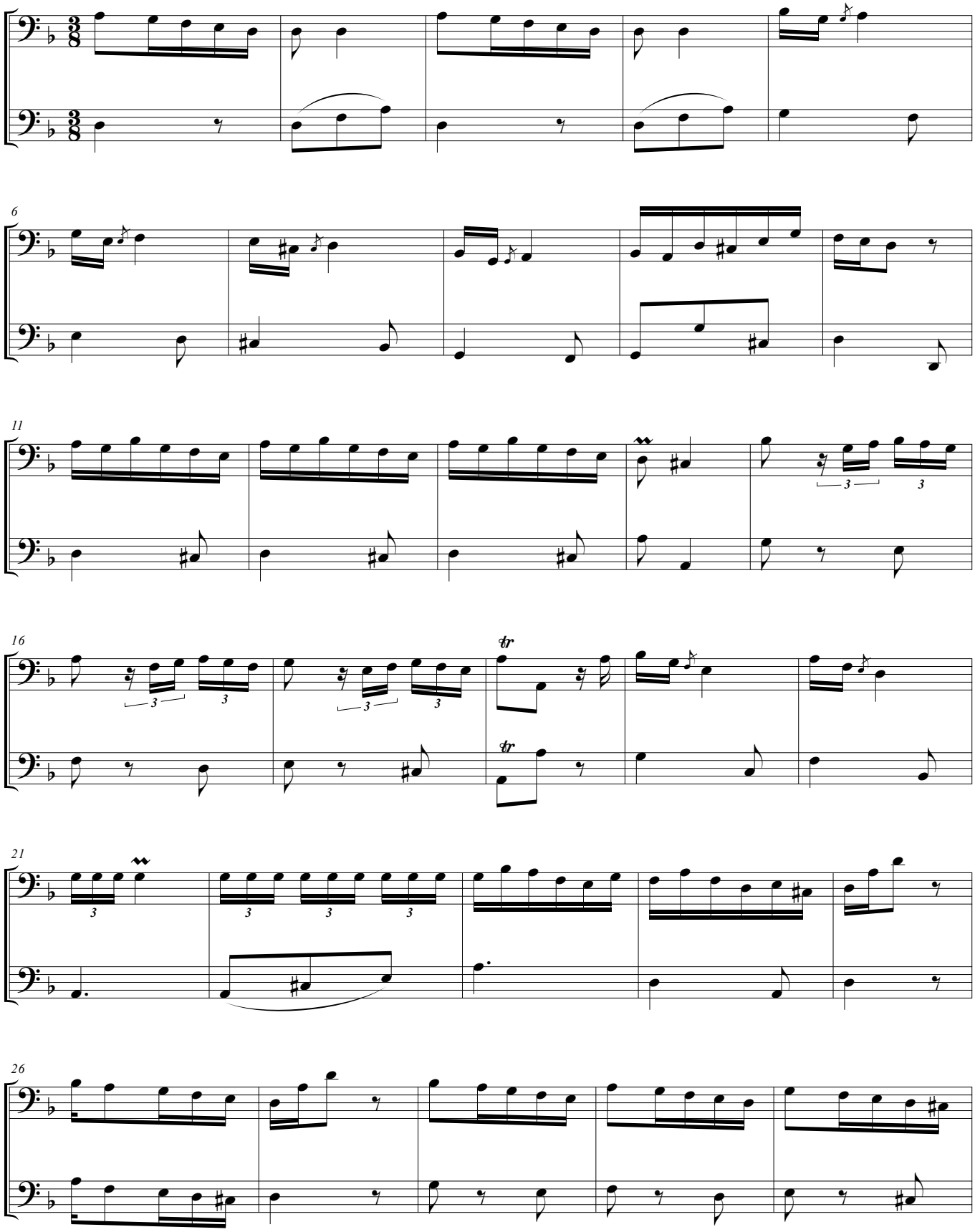


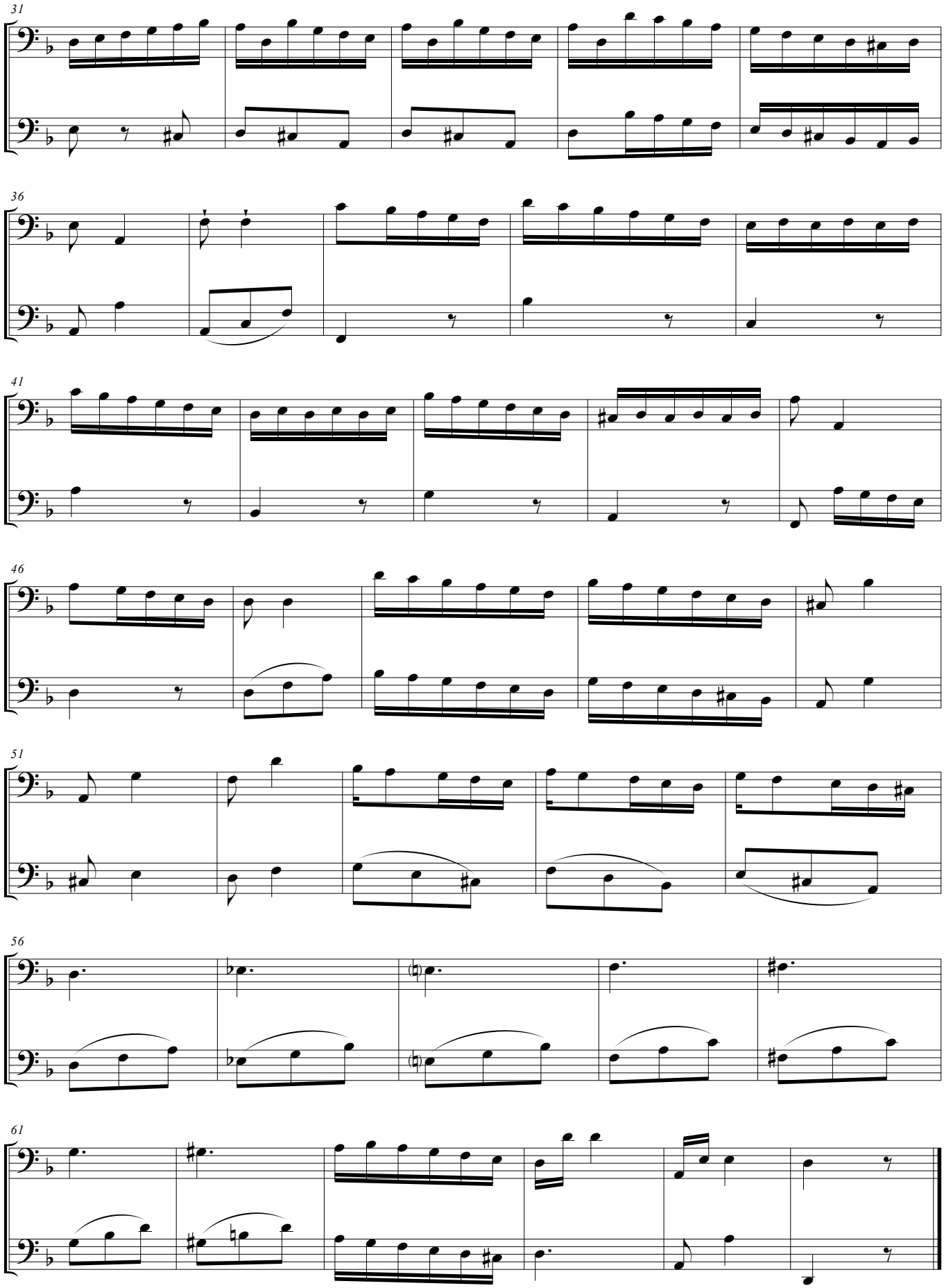
Otra



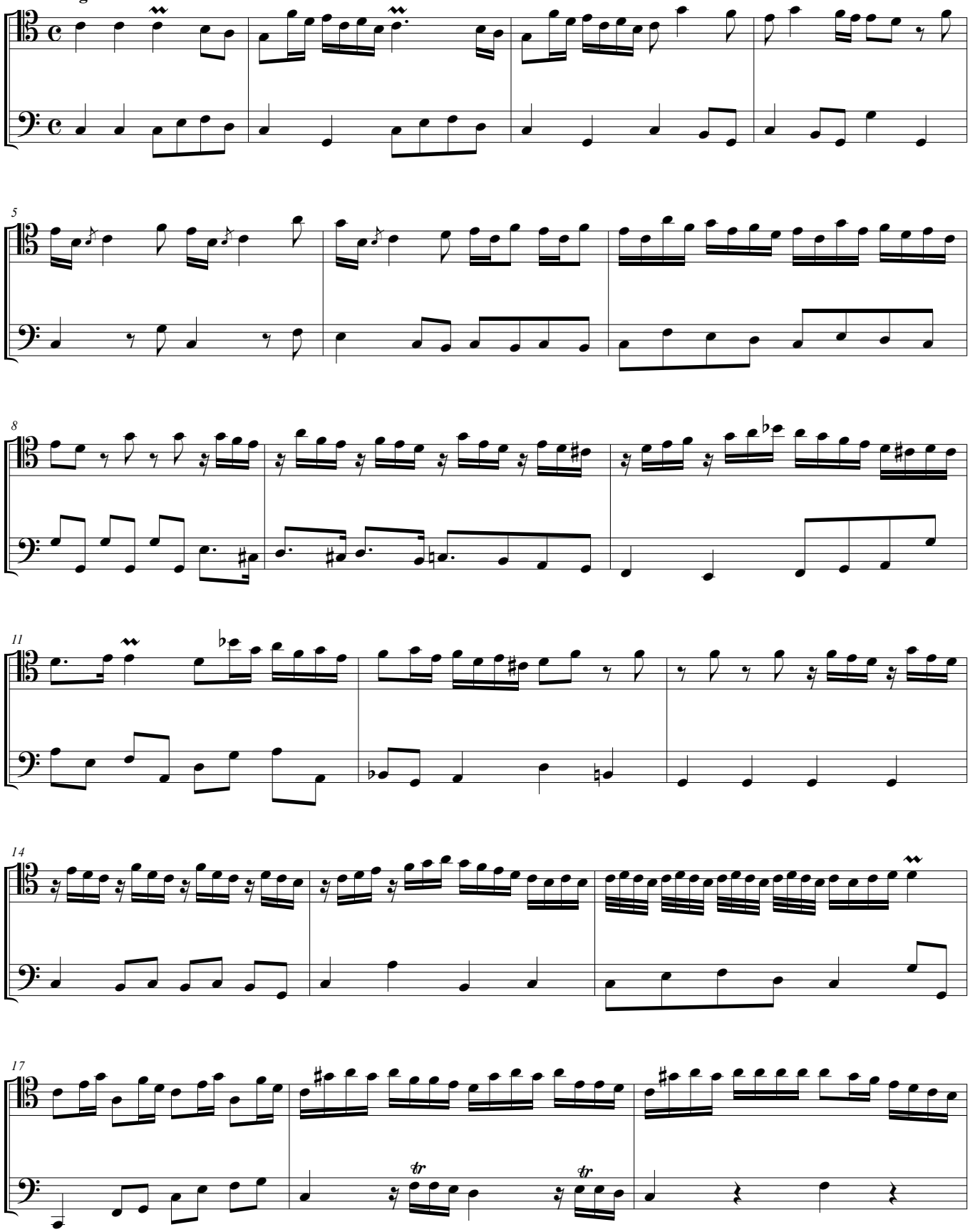

21
25
29
33
37

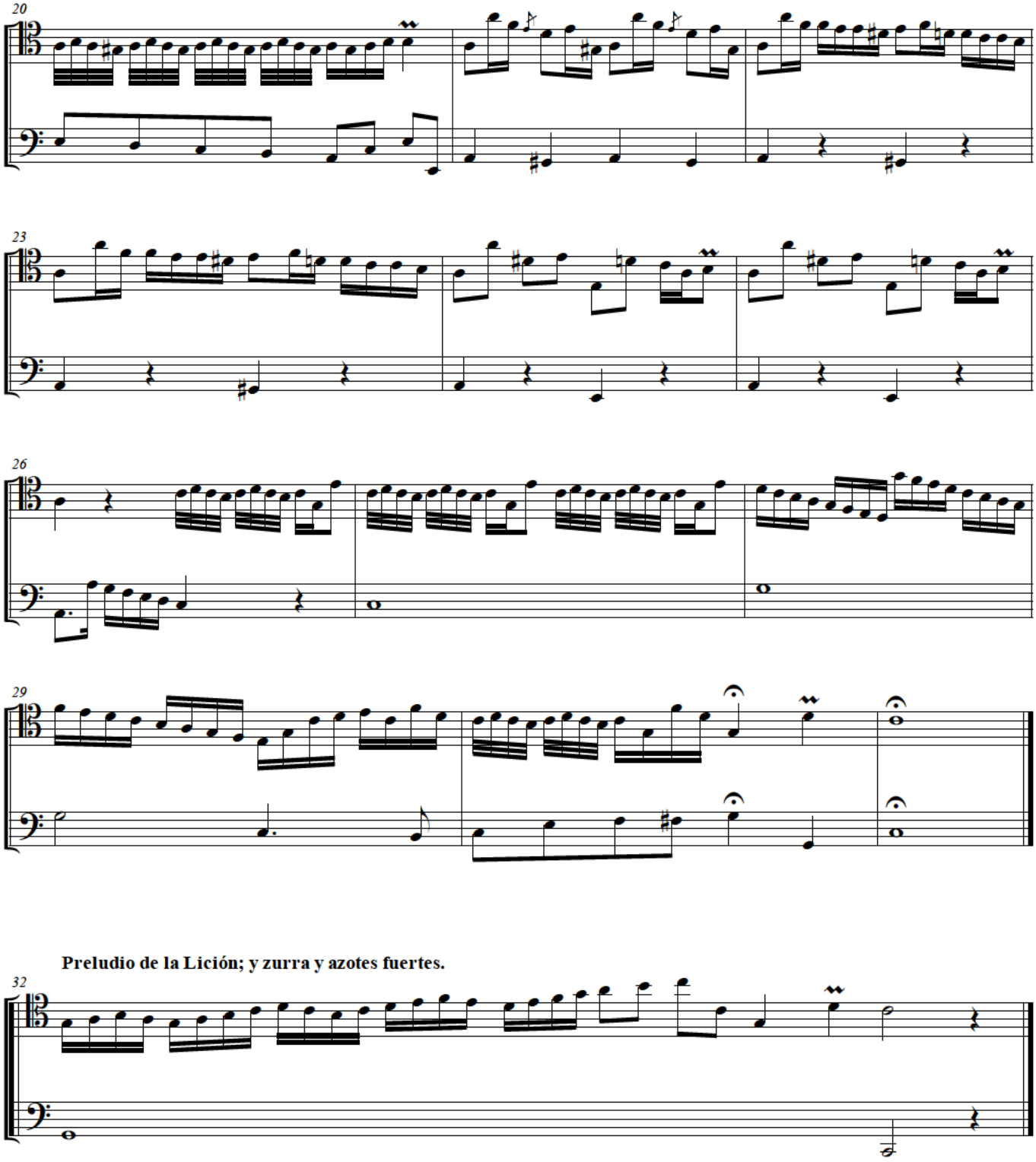
Otra



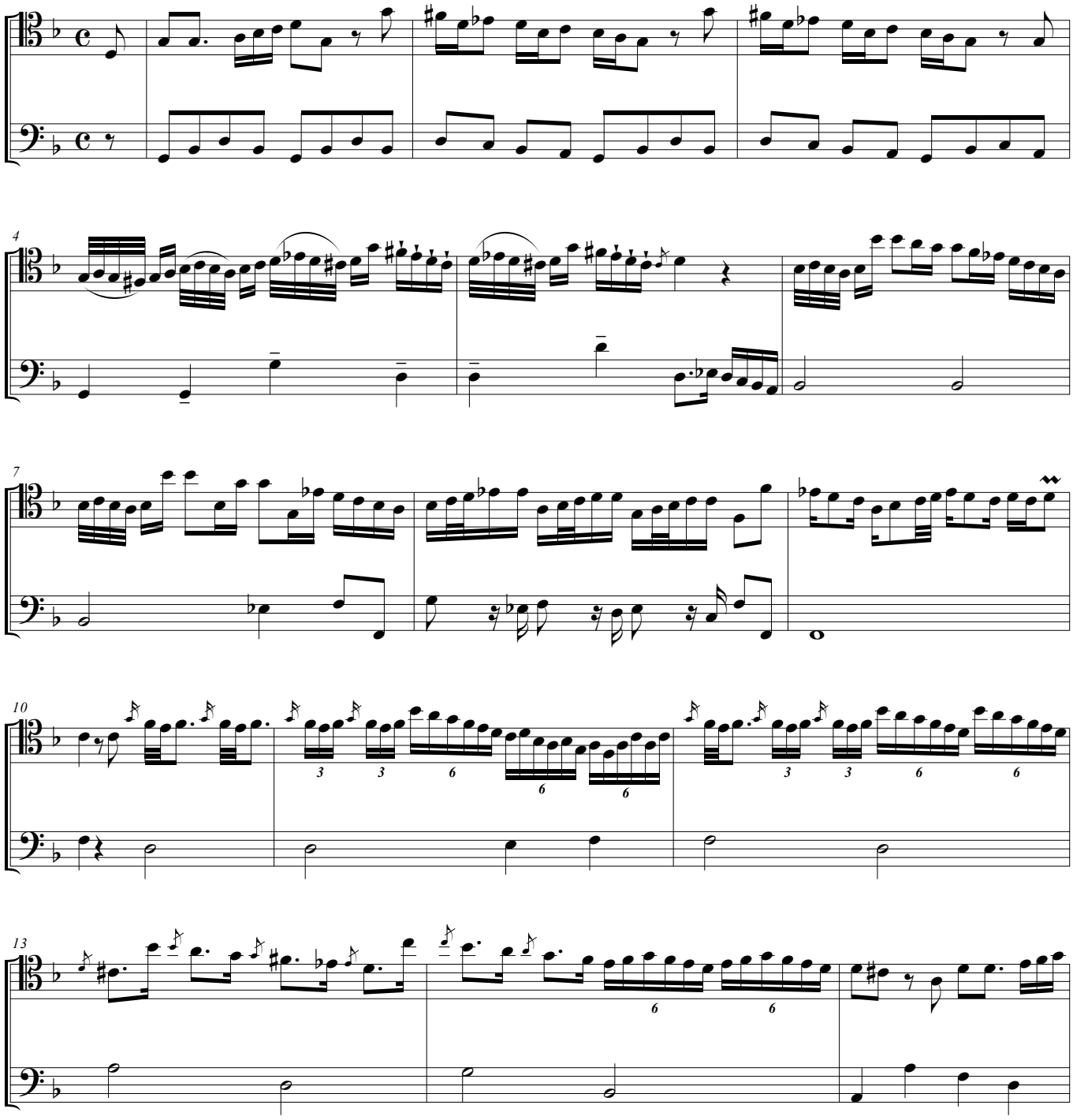

31
36
41
46
51
56
61

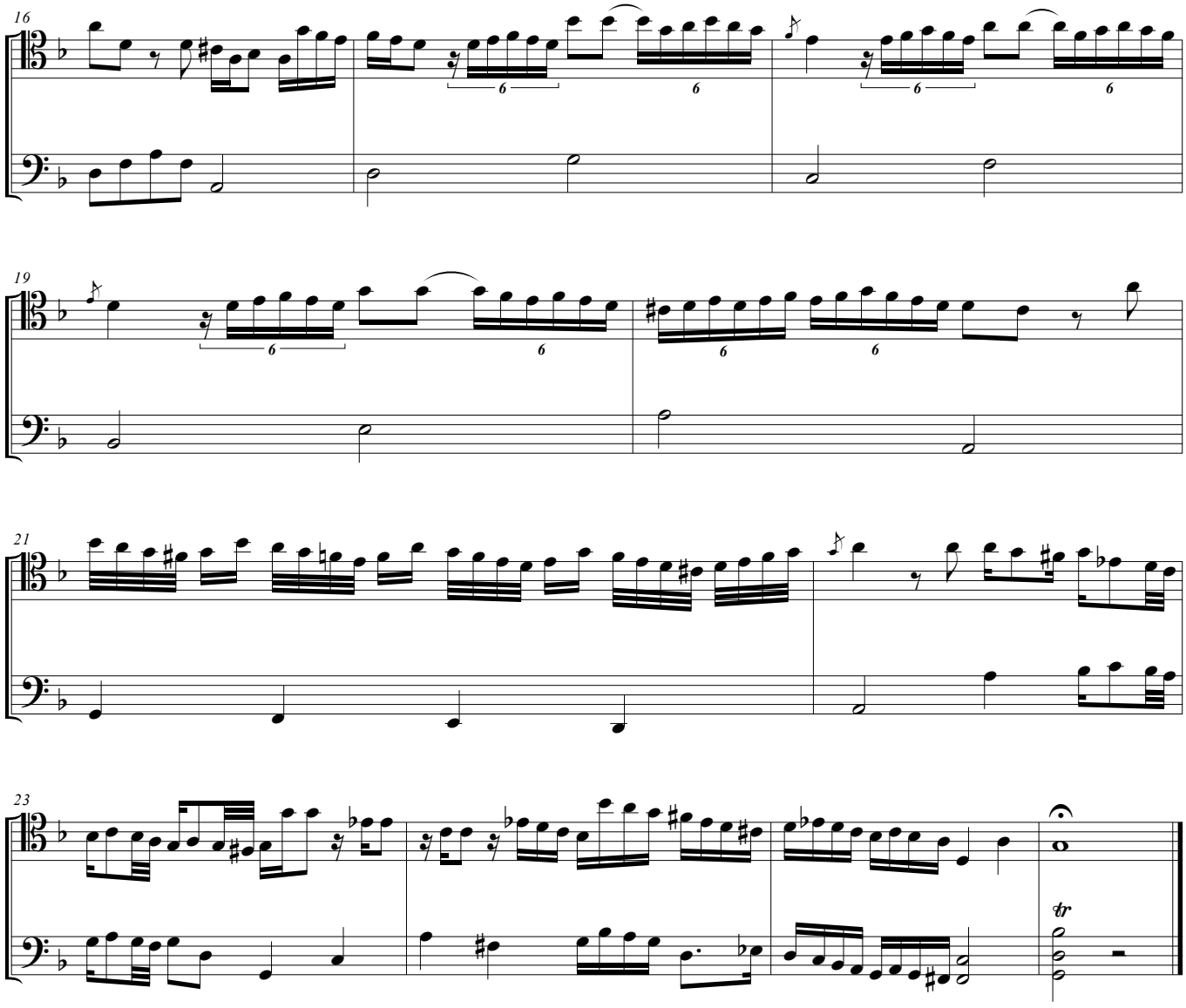
Otra
Largeto



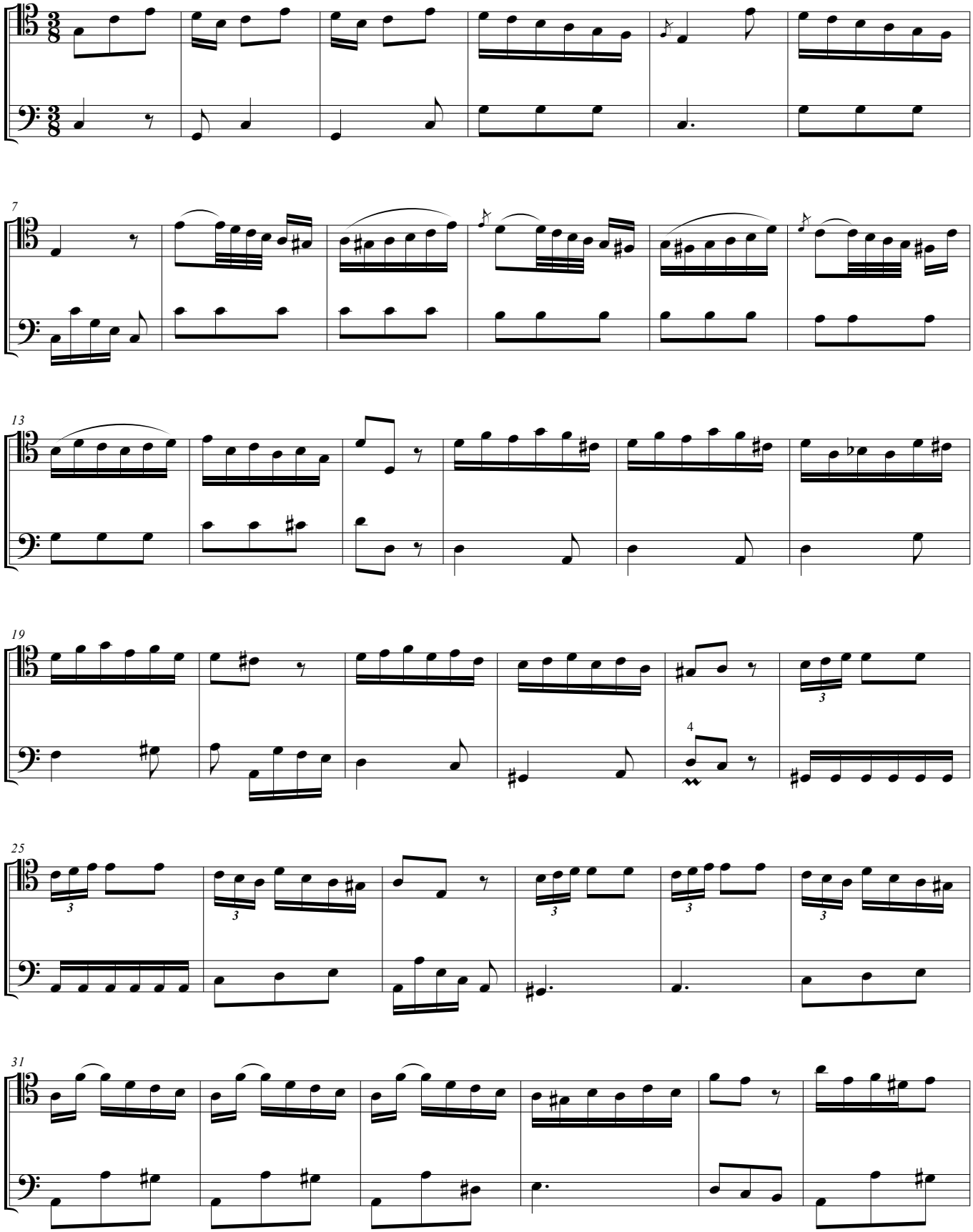

20
23
26
29
Preludio de la Lición; y zurra y azotes fuertes.
32

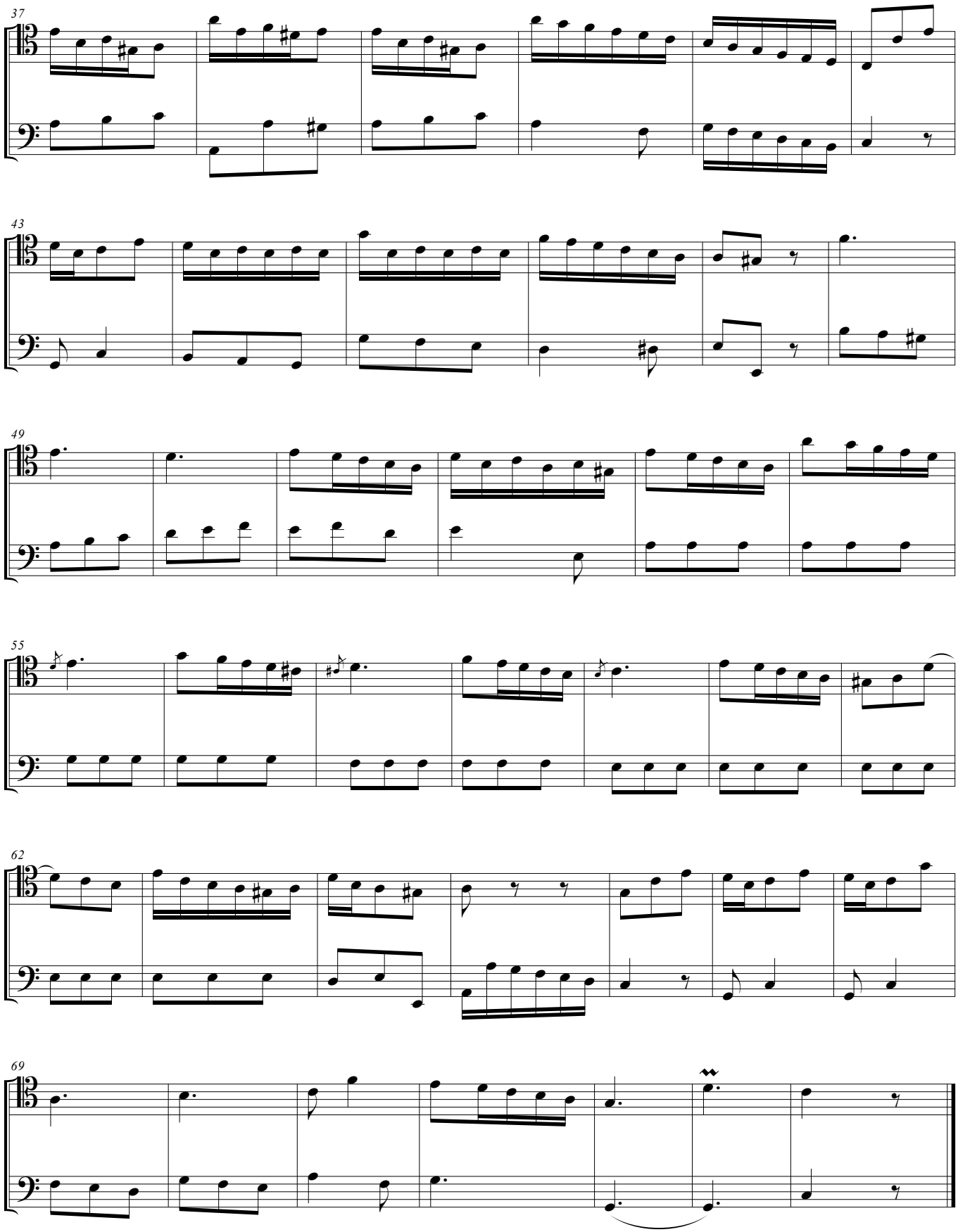
Otra



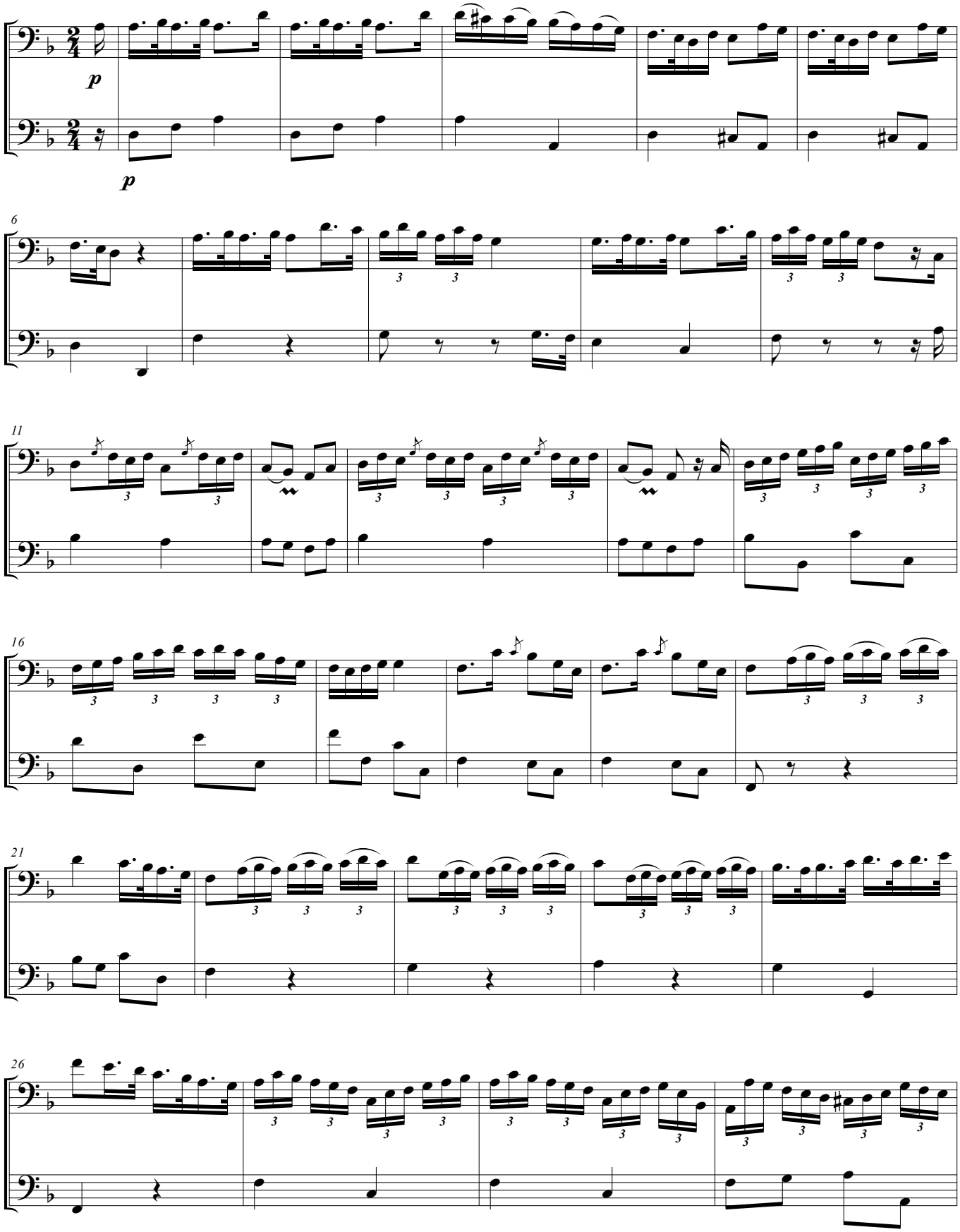

16
19
21
23
tr

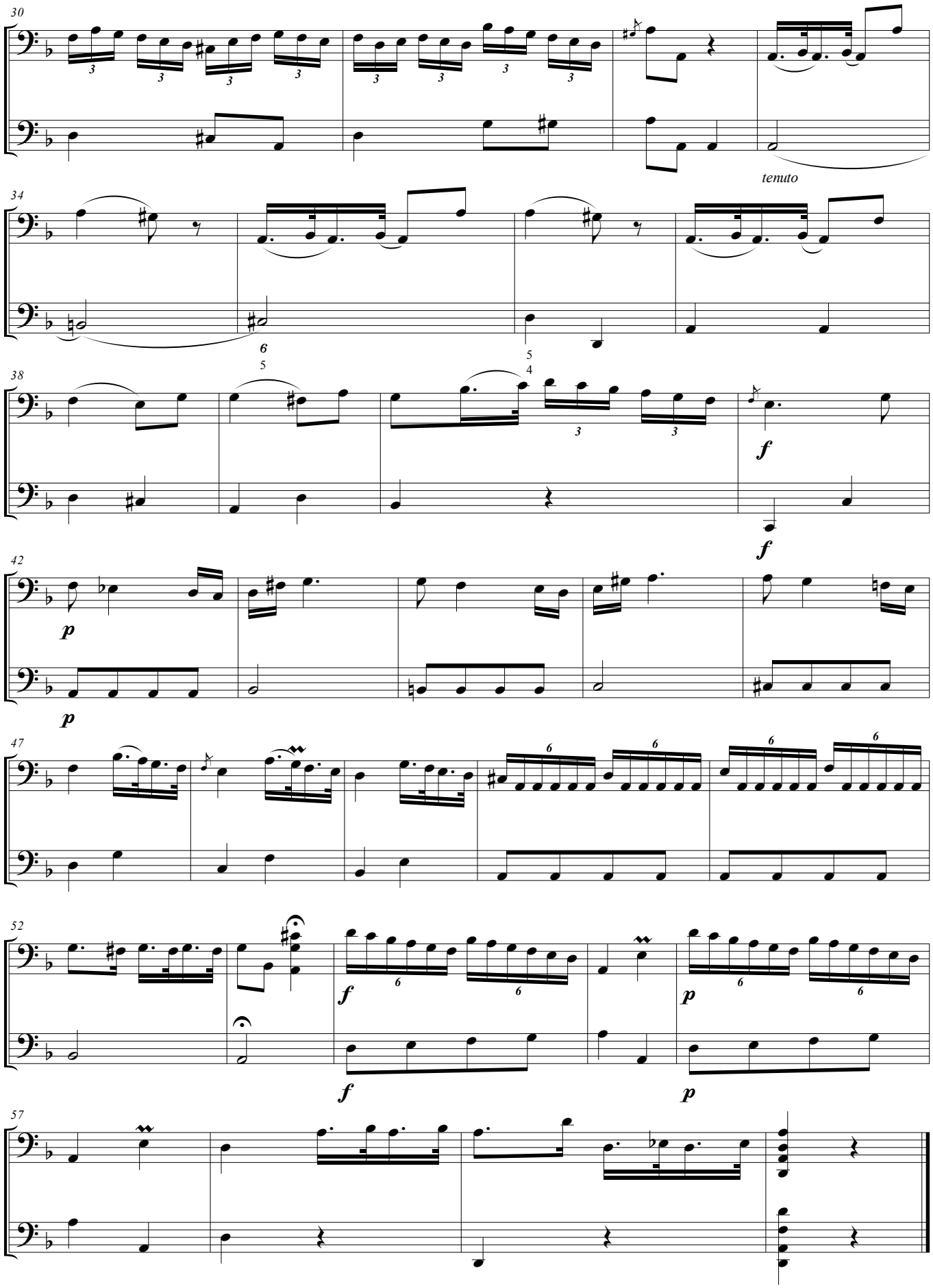
Otra



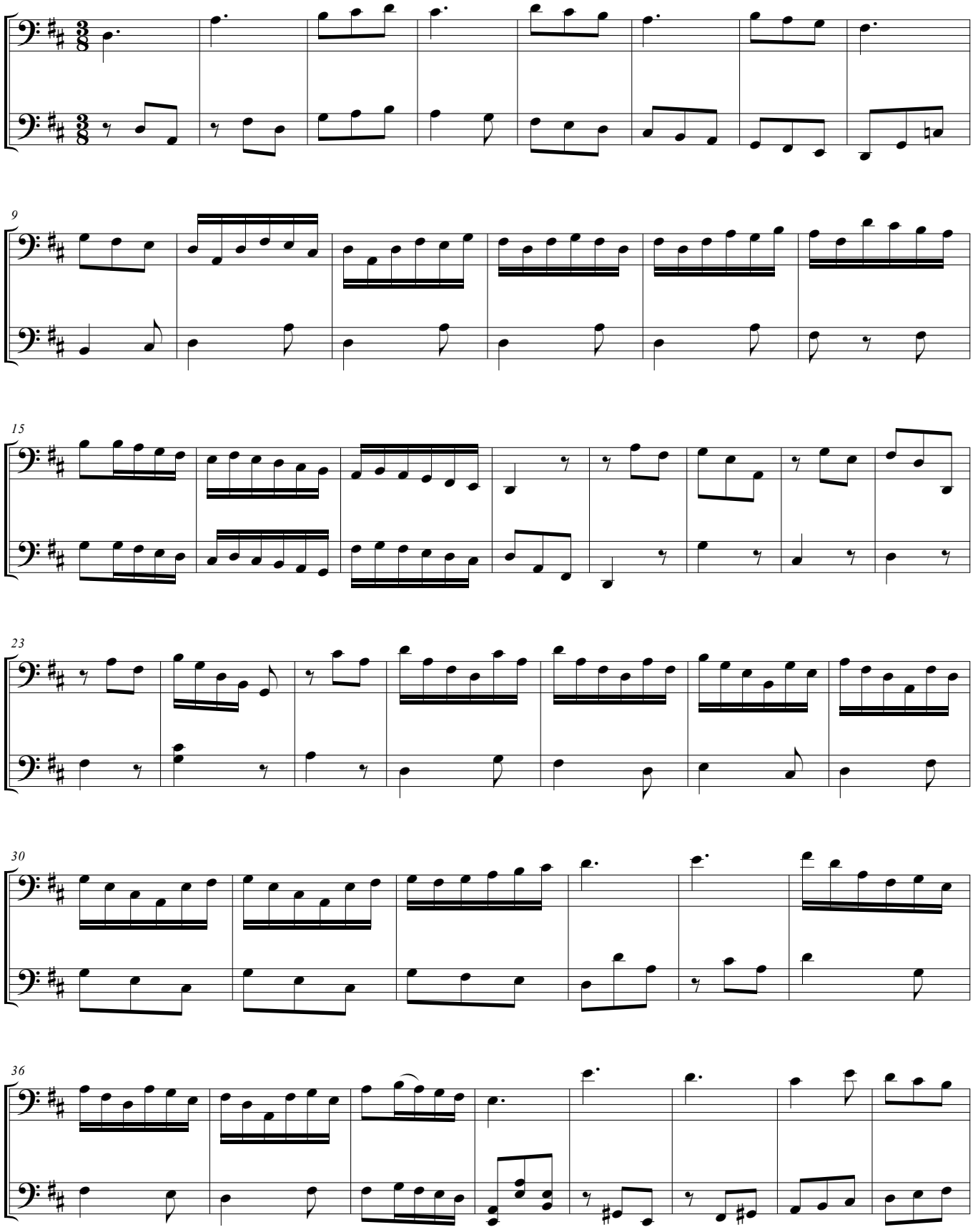

37
43
49
55
62
69

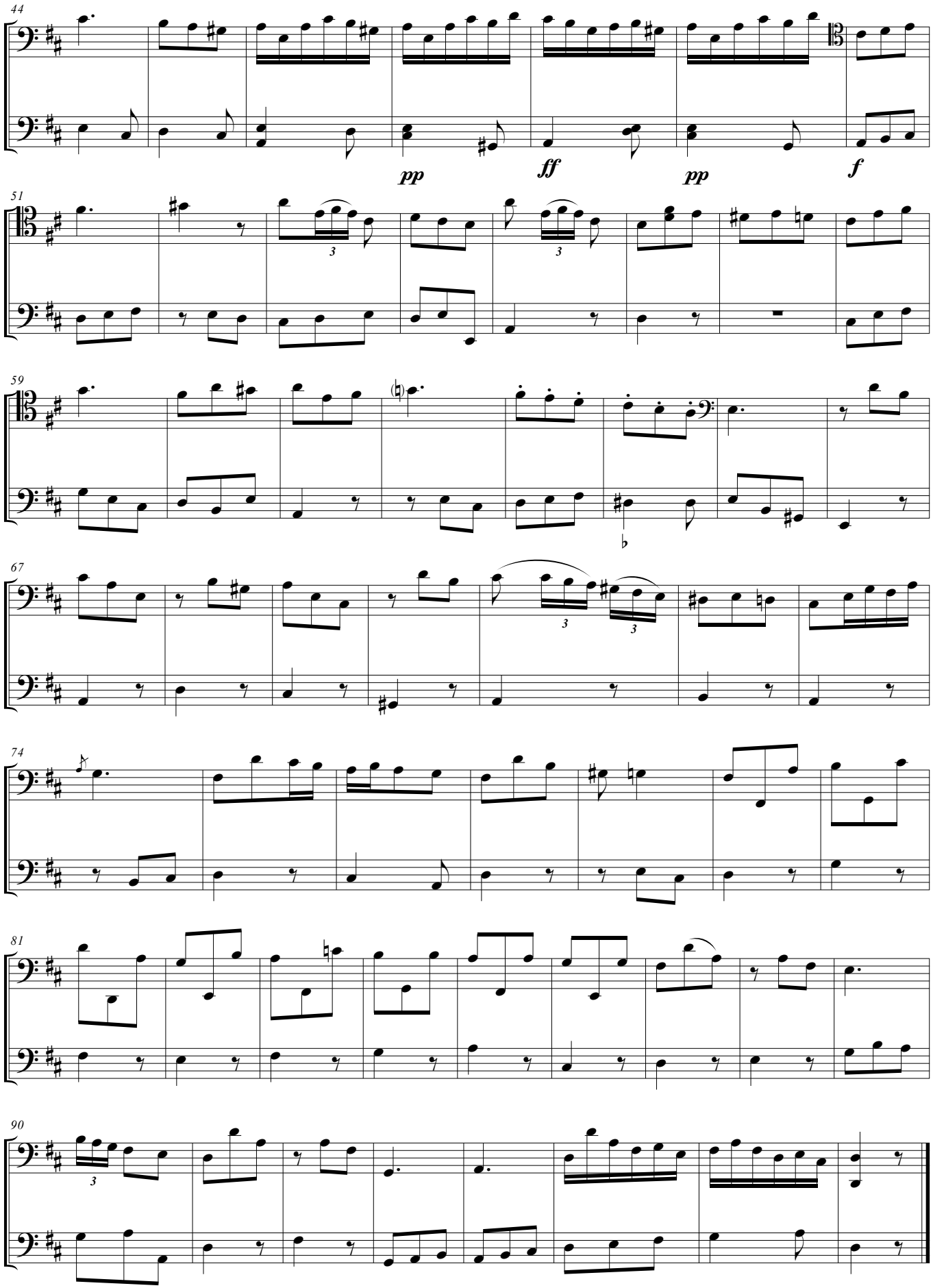
Otra



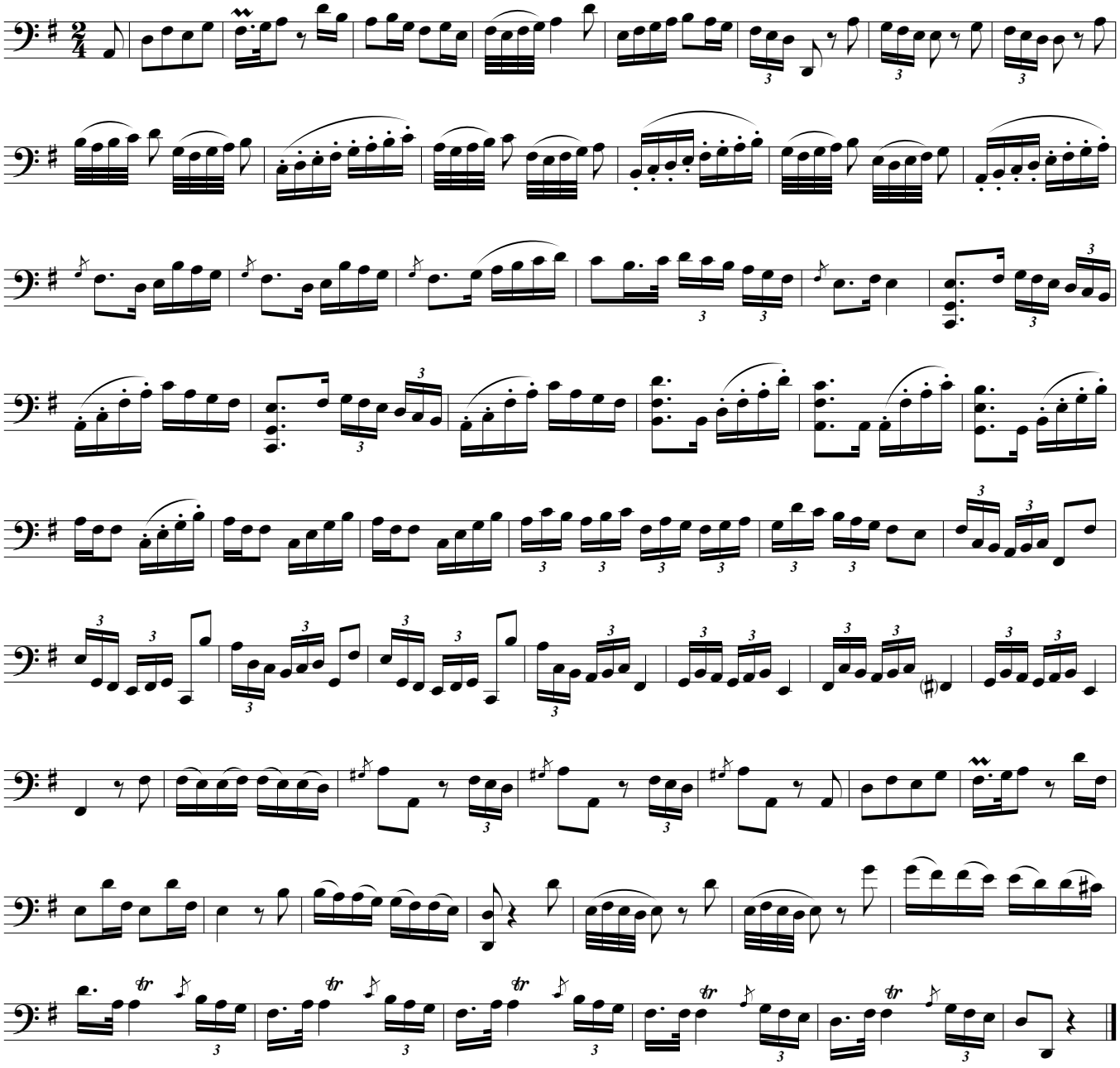

30
tenuto
34
38
f
42
p
47
52
57

Otra



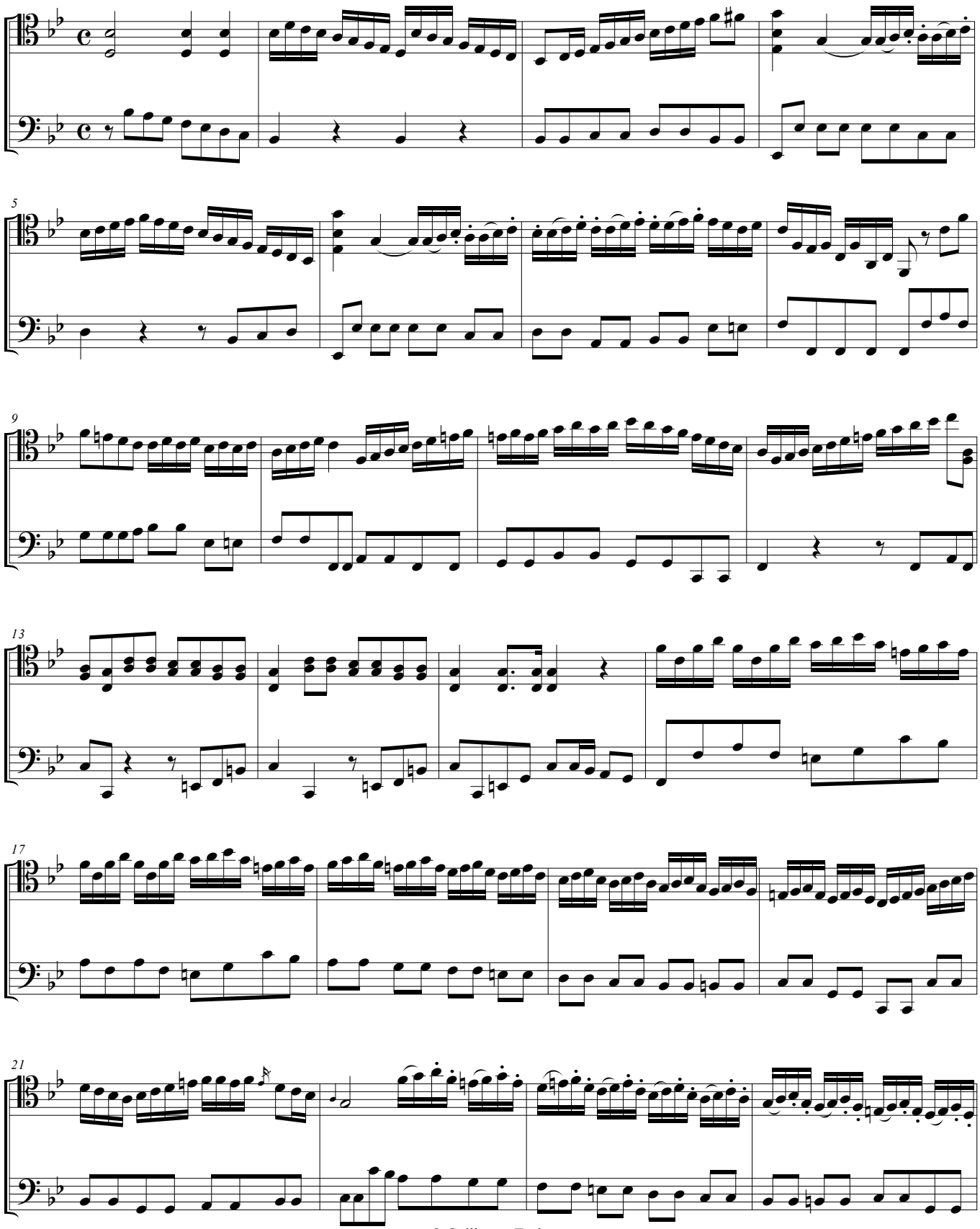

44
pp
ff
pp
f
51
3
3
59
67
3
3
74
81
90
3

Otra

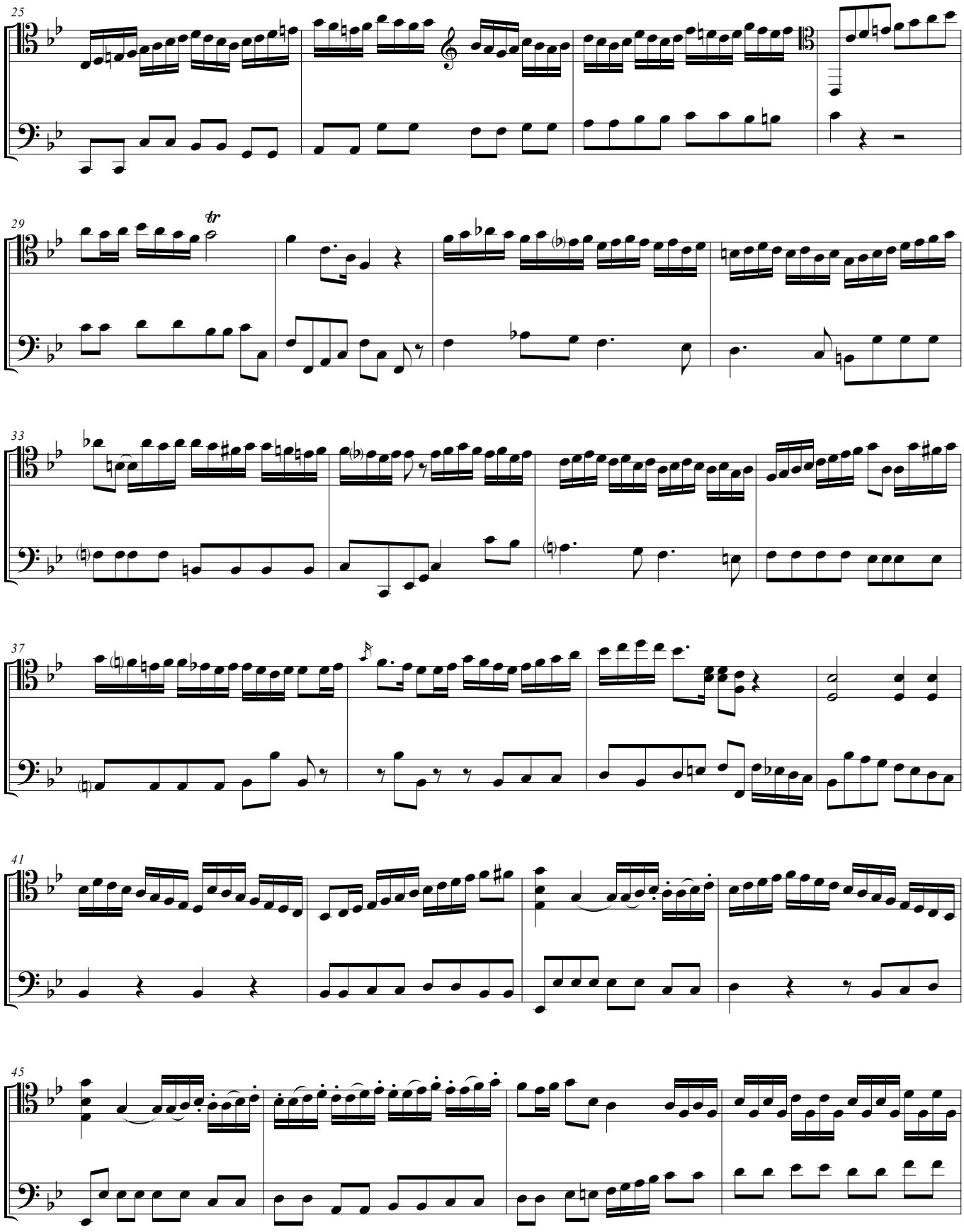


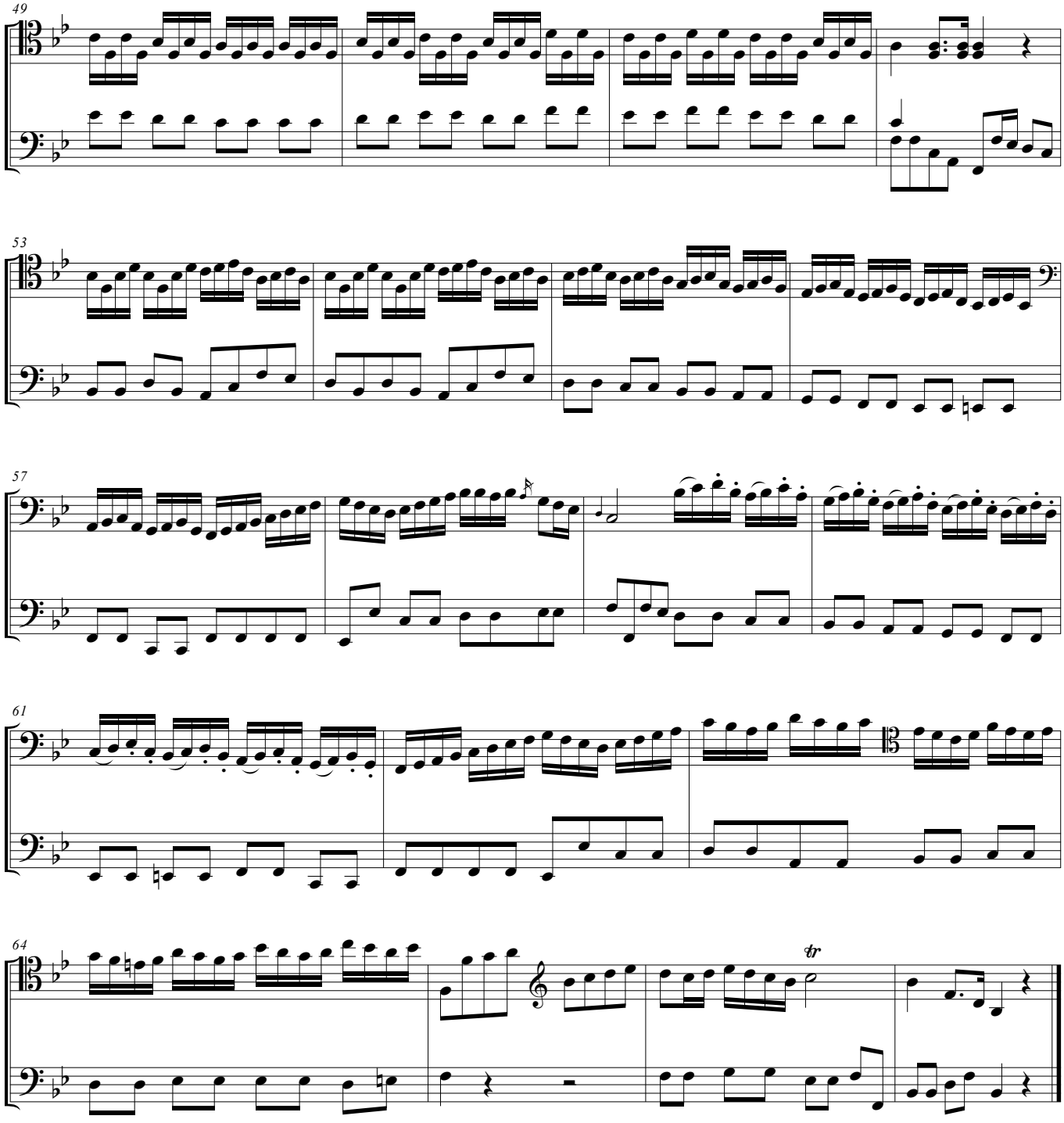
Ultima licion de Dn. Joseph Zayas

José de Zayas
(1???- 1758)



© Guillermo Turina


25
29
tr
33
37
41
45


49
53
57
61
64
tr

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Musicología

EL VIOLONCHELO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

Guillermo Turina Serrano

Bajo la dirección del doctor

Francesc Cortés

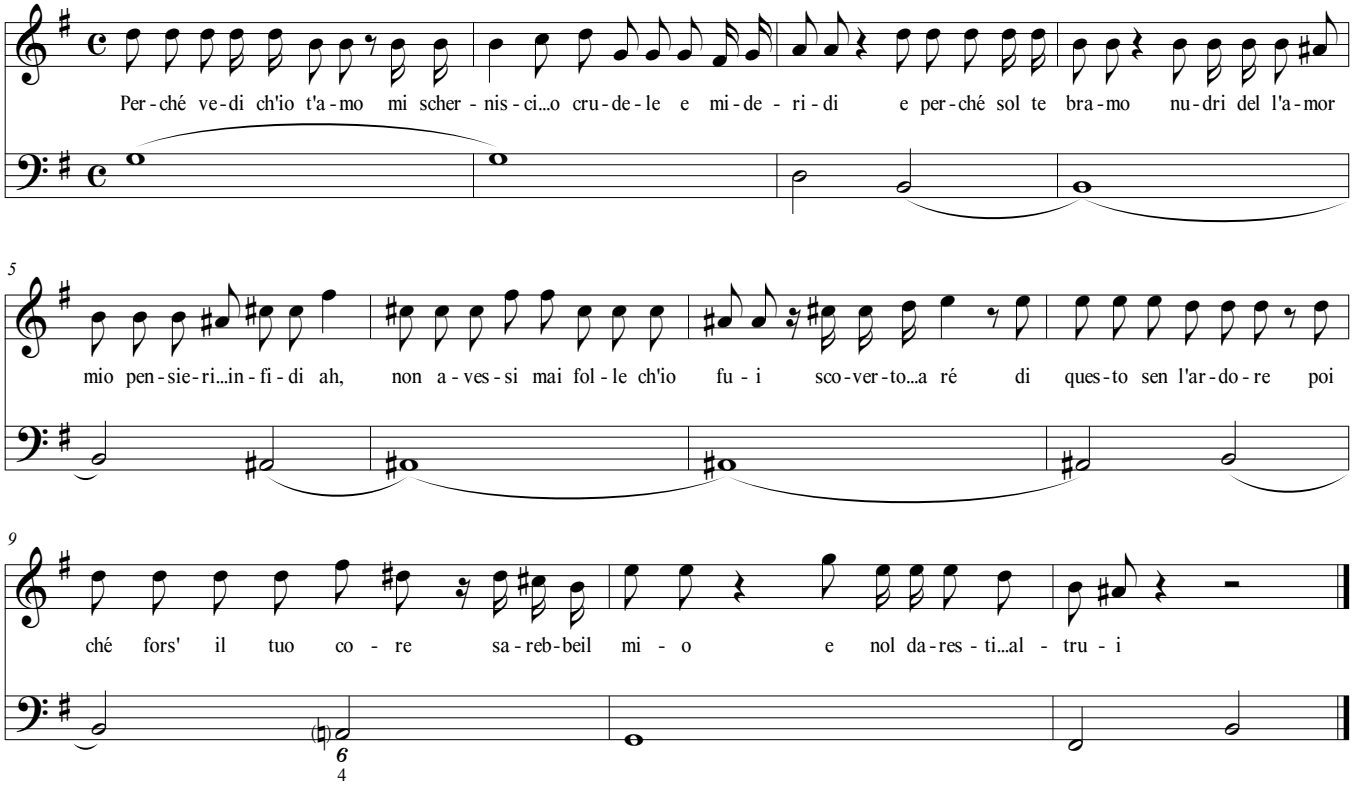
VOLUMEN III: Anexo de partituras
Música de cámara

Barcelona, 2019

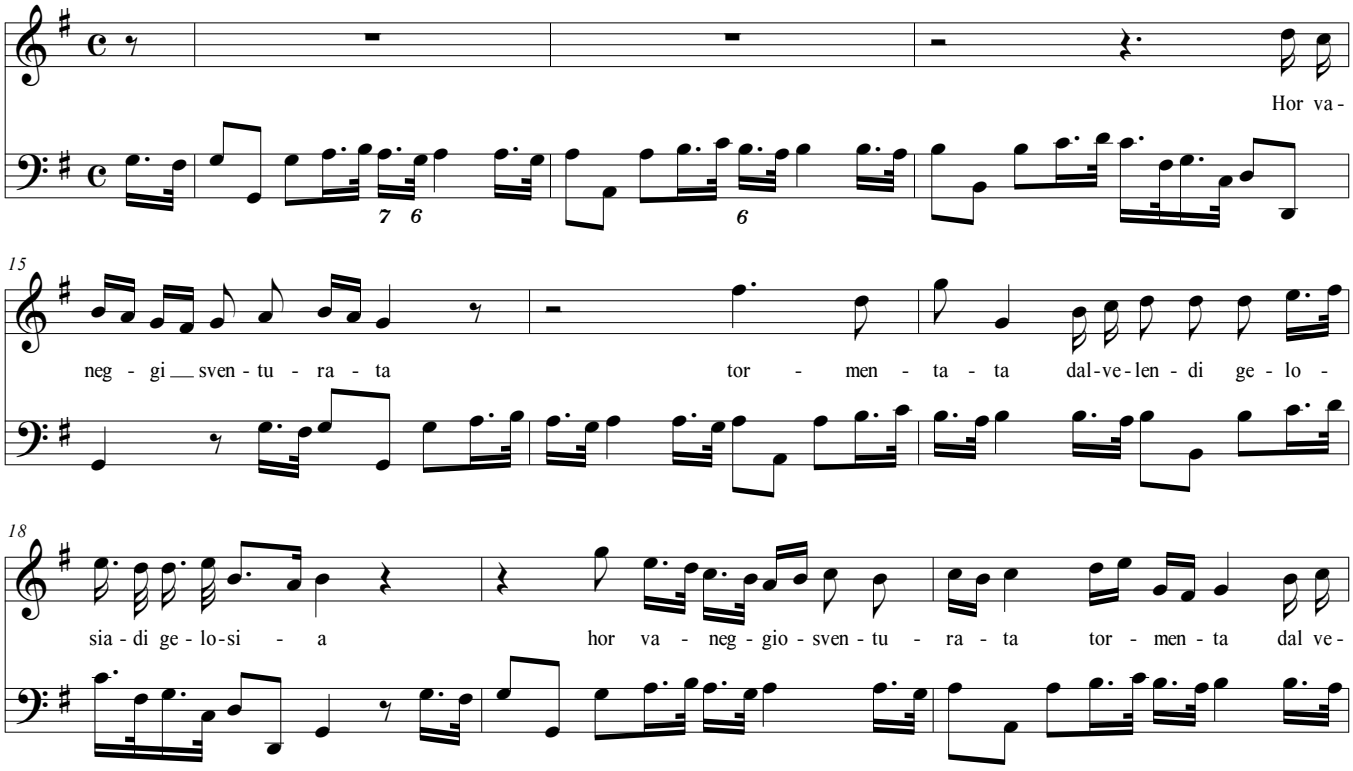
Perché vedi ch'io t'amo

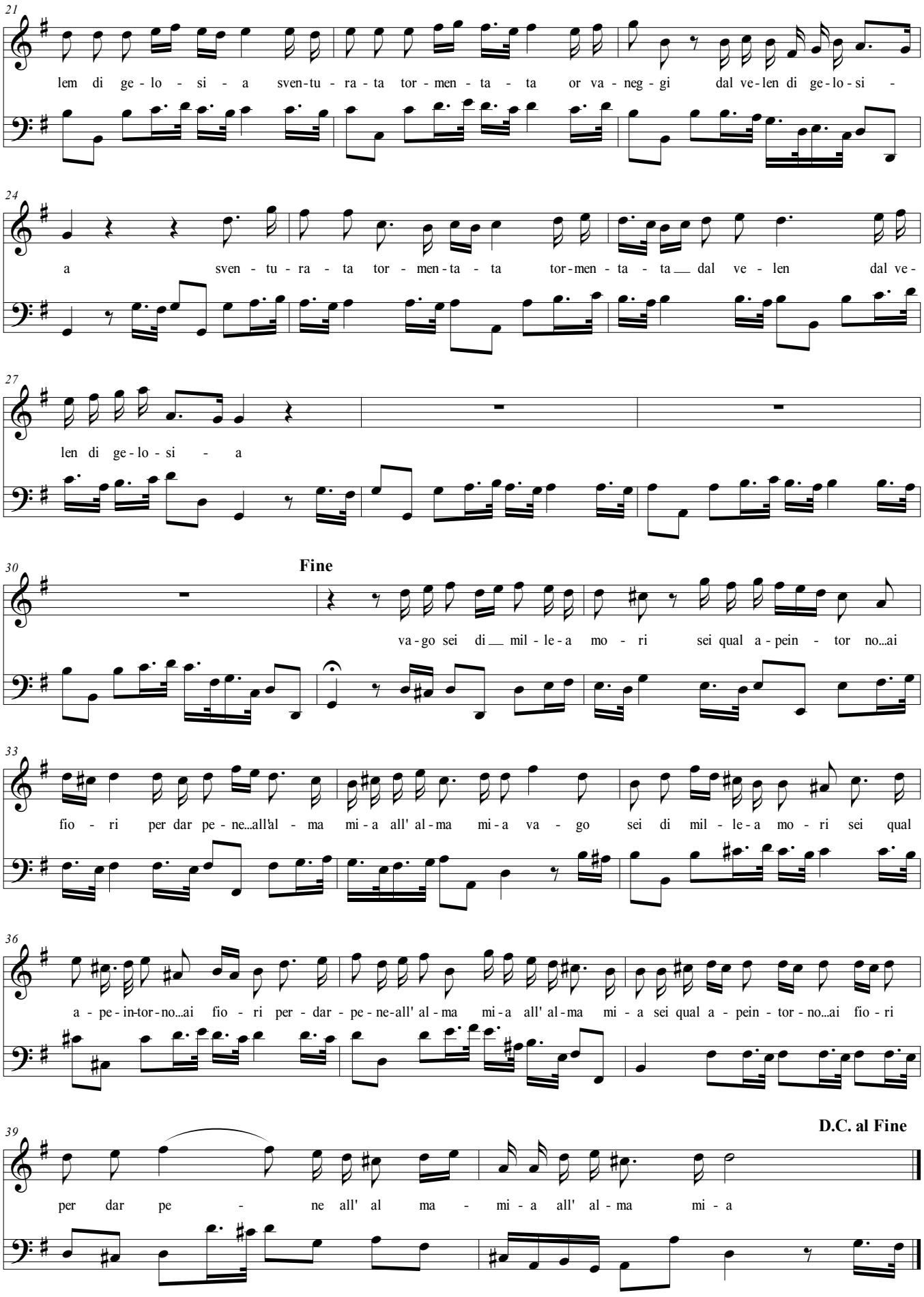
Giacomo Facco
(1676 - 1753)

Recitativo

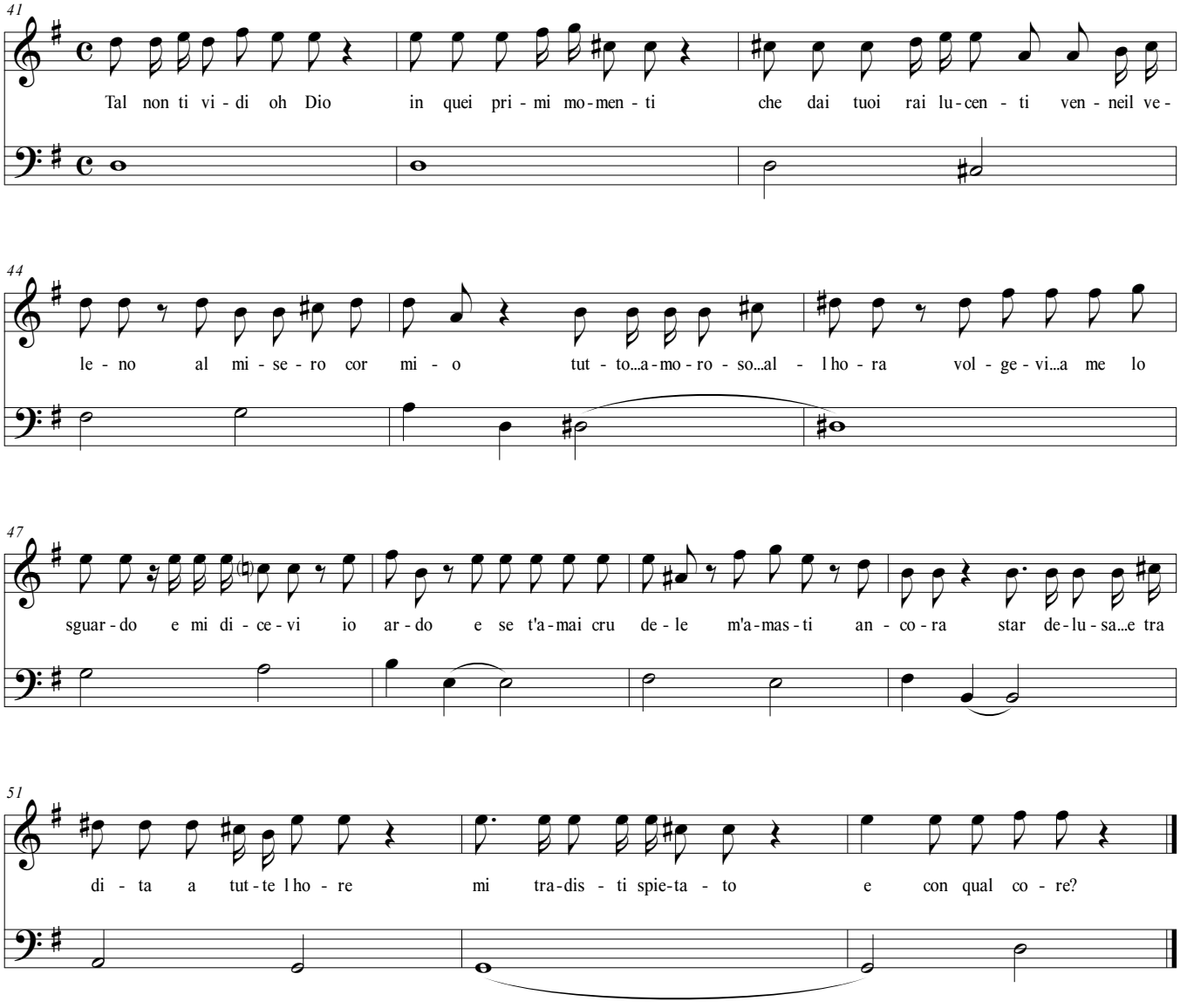


Aria

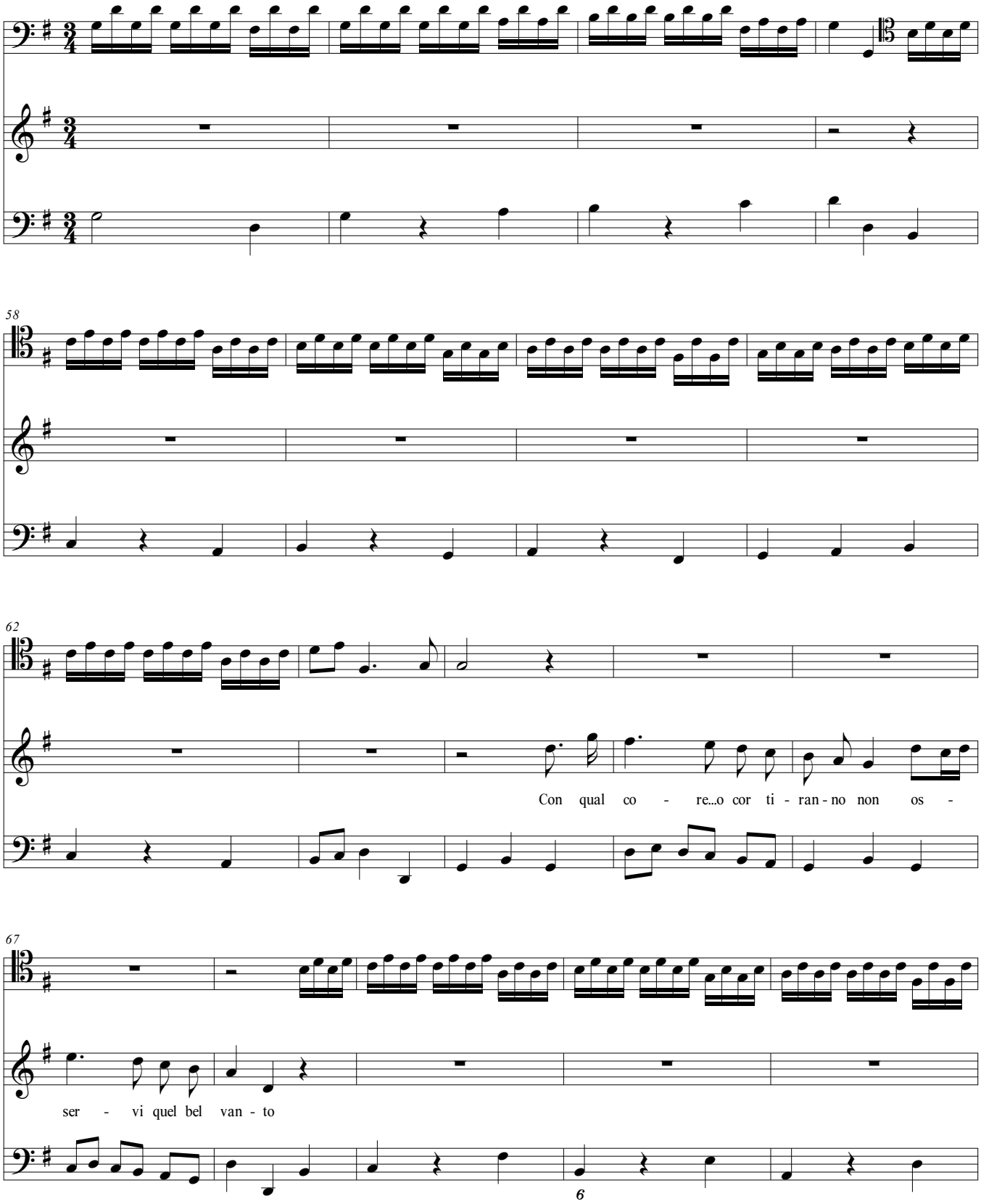


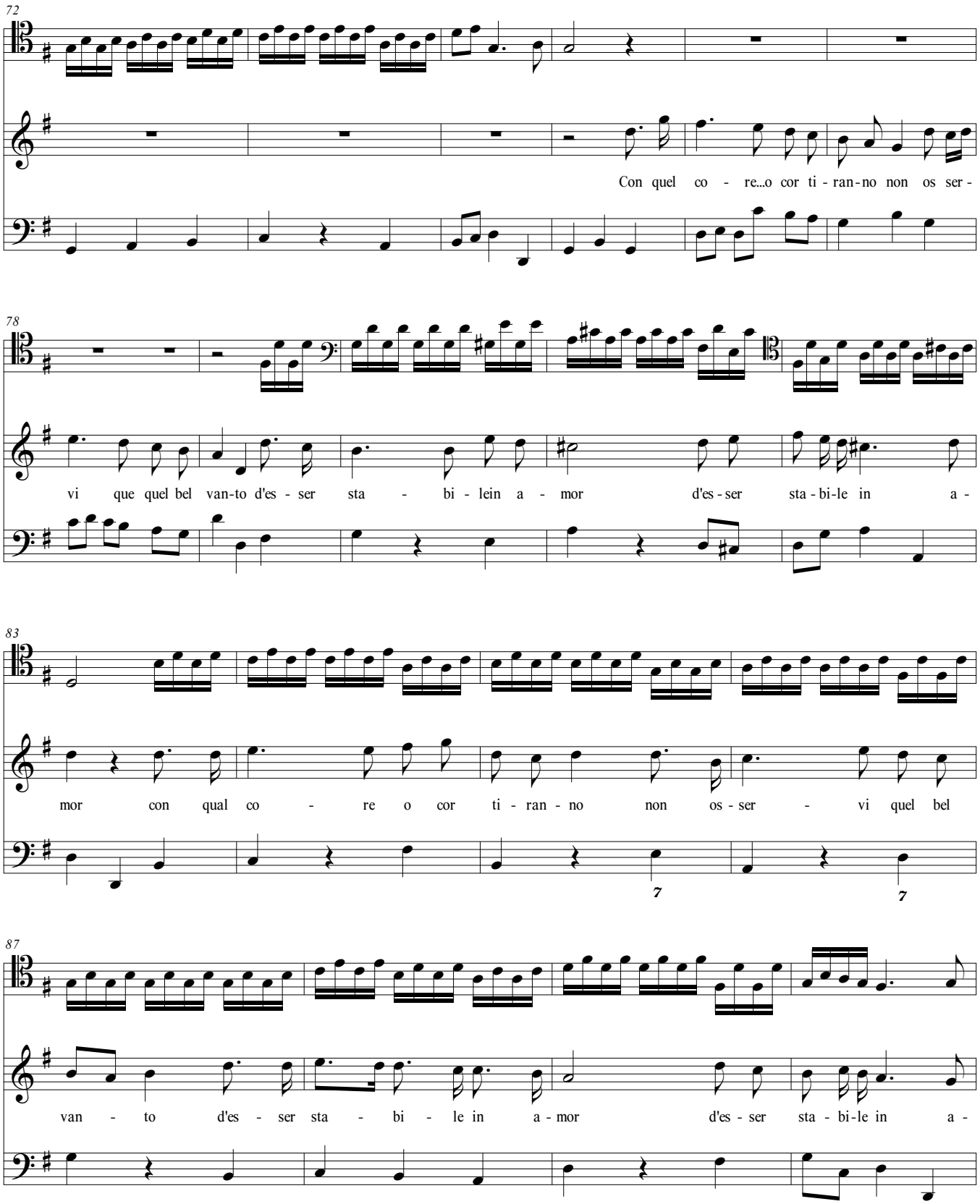

21
lem di ge - lo - si - a sven-tu - ra - ta tor - men - ta - ta or va - neg - gi dal ve-len di ge-lo-si -
24
a sven - tu - ra - ta tor - men-ta - ta tor-men - ta - ta dal ve - len dal ve -
27
len di ge-lo - si - a
30
Fine
va-go sei di mil - le-a mo - ri sei qual a-pein - tor no...ai
33
fio - ri per dar pe - ne...all'al - ma mi-a all' al-ma mi-a va - go sei di mil - le-a mo - ri sei qual
36
a - pe - in-tor-no...ai fio - ri per - dar - pe - ne-all' al-ma mi-a all' al-ma mi - a sei qual a - pein - tor - no...ai fio - ri
39
D.C. al Fine
per dar pe - ne all' al ma - mi - a all' al - ma mi - a

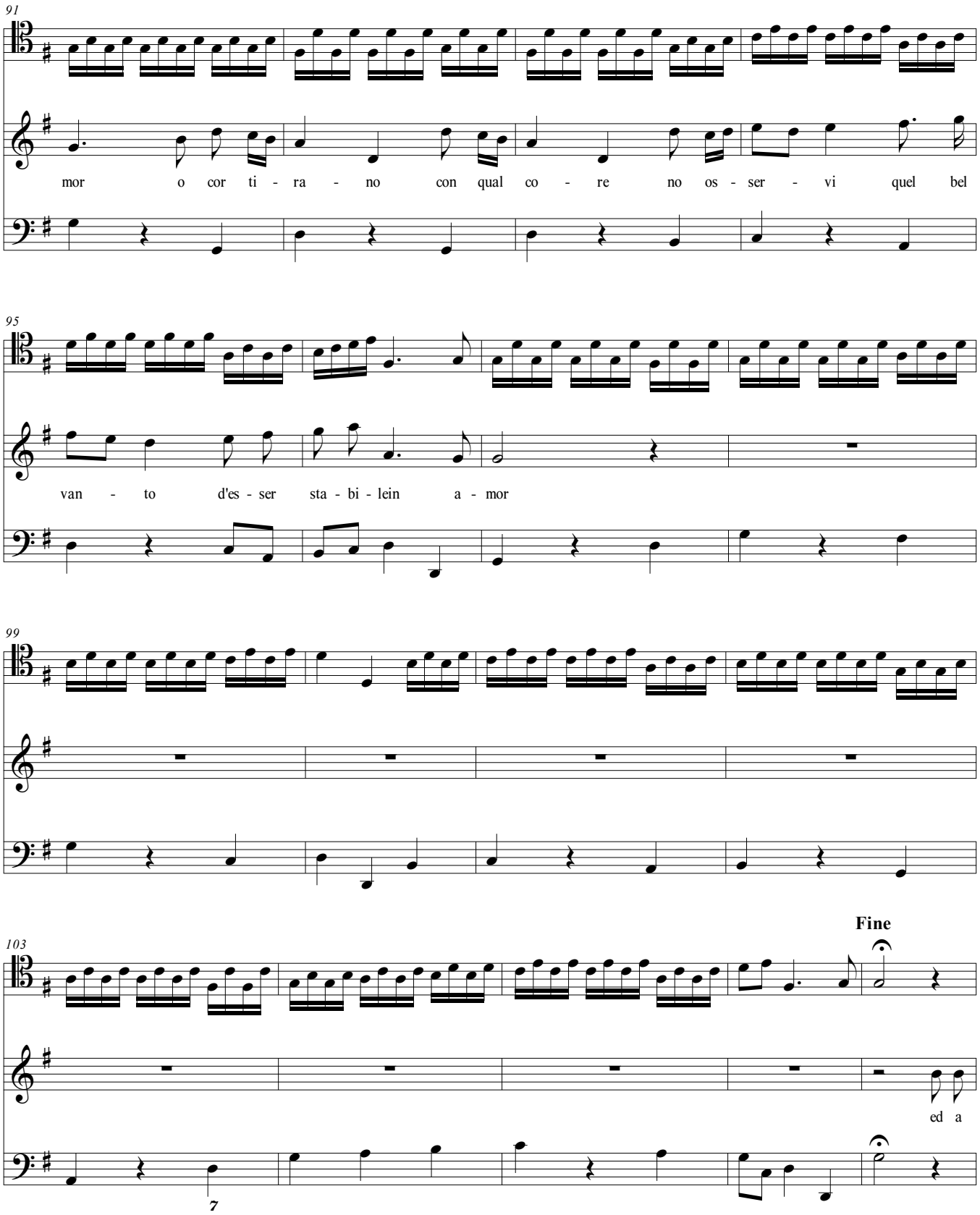
Recitativo

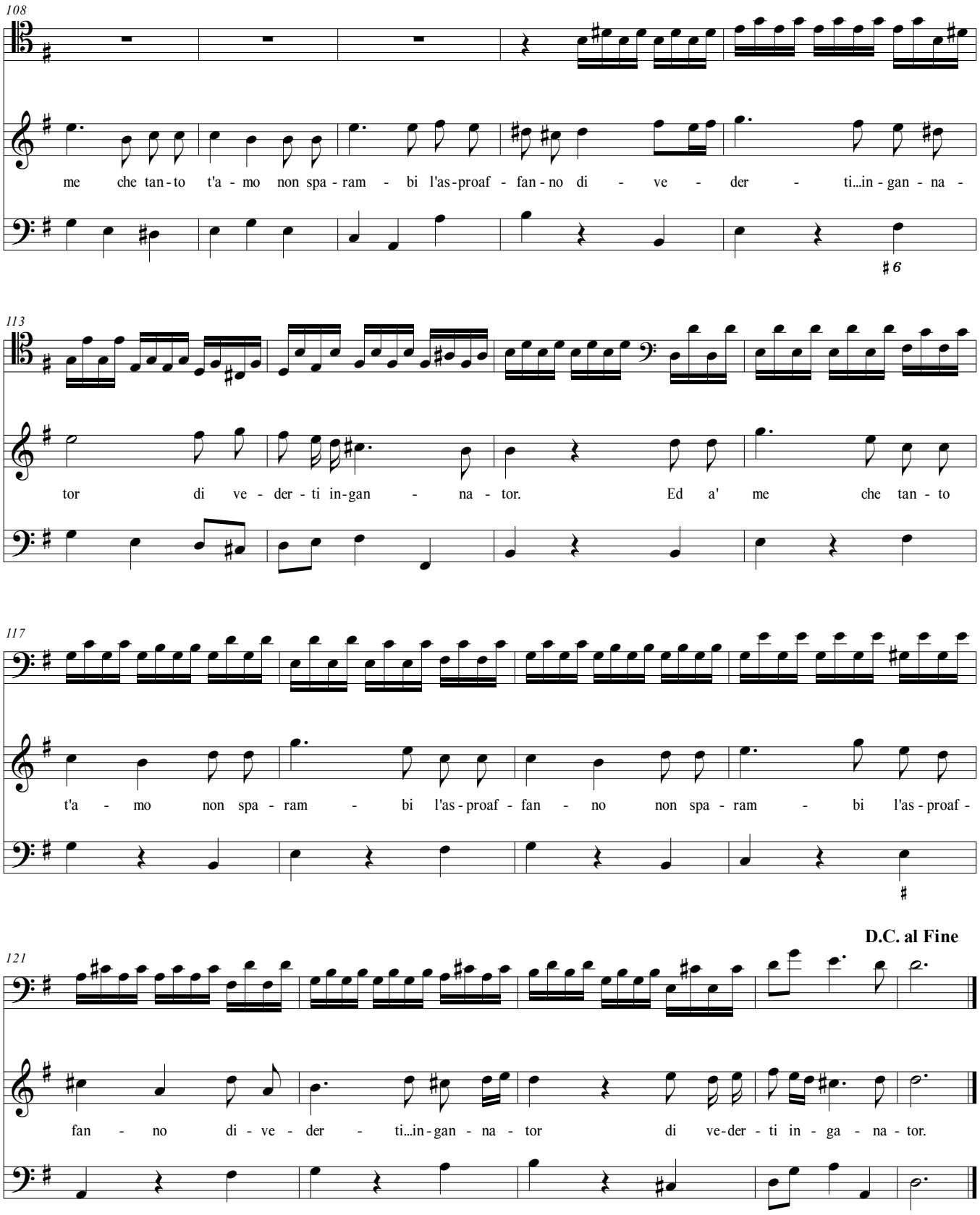

41
Tal non ti vi - di oh Dio in quei pri - mi mo - men - ti che dai tuoi rai lu - cen - ti ven - neil ve -
44
le - no al mi - se - ro cor mi - o tut - to...a - mo - ro - so...al - l ho - ra vol - ge - vi...a me lo
47
sguar - do e mi di - ce - vi io ar - do e se t'a - mai cru de - le m'a - mas - ti an - co - ra star de - lu - sa...e tra
51
di - ta a tut - te l ho - re mi tra - dis - ti spie - ta - to e con qual co - re?

Aria Allegro à violoncello obligato




72
Con quel co - re...o cor ti - ran - no non os ser -
78
vi que quel bel van - to d'es - ser sta - bi - lein a - mor d'es - ser sta - bi - le in a -
83
mor con qual co - re o cor ti - ran - no non os - ser - vi quel bel
87
van - to d'es - ser sta - bi - le in a - mor d'es - ser sta - bi - le in a -


91
mor o cor ti - ra - no con qual co - re no os - ser - vi quel bel
95
van - to d'es - ser sta - bi - lein a - mor
99
103
Fine
ed a
7

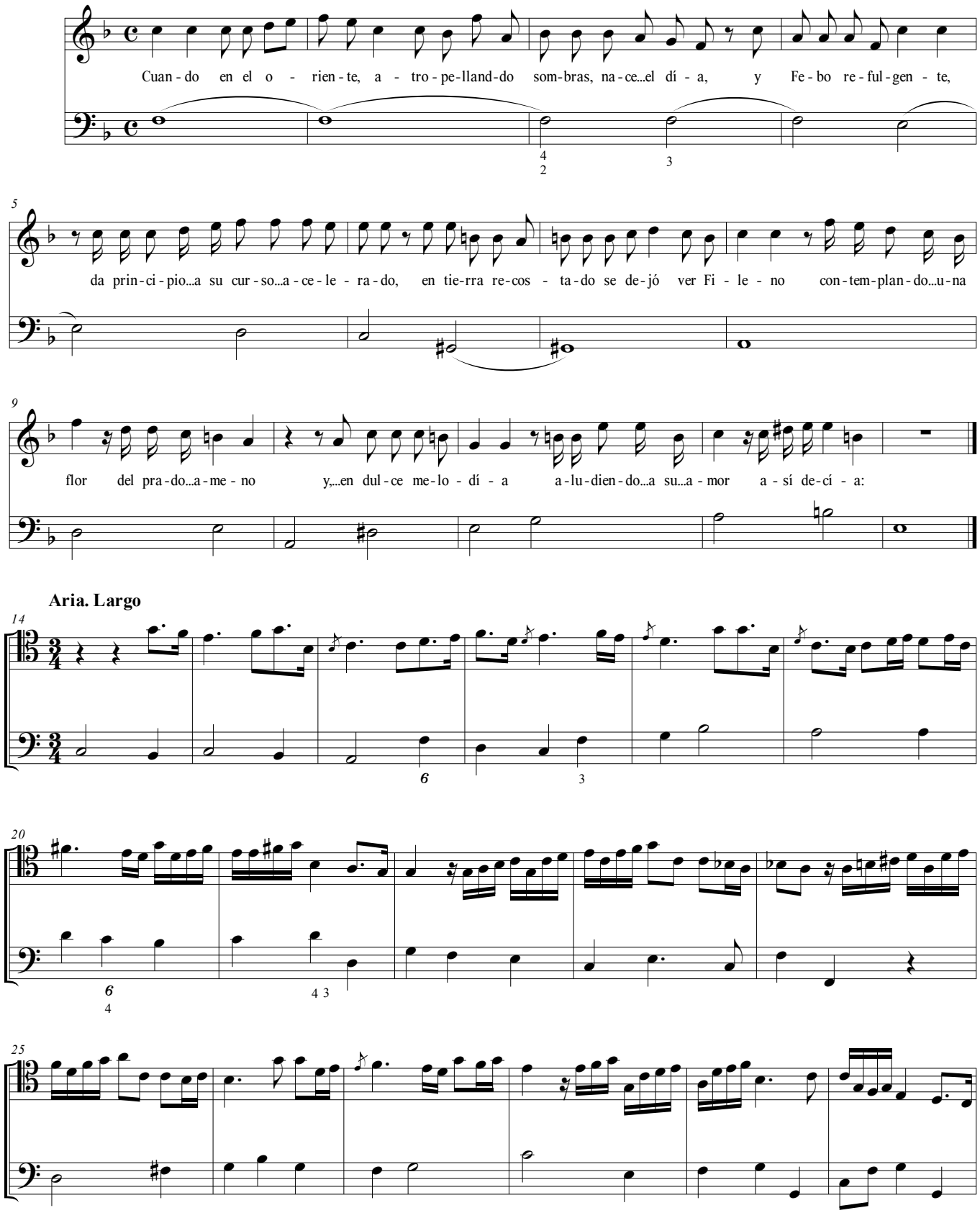

108
me che tan-to t'a-mo non spa-ram-bi l'as-proaf-fan-no di-ve-der-ti...in-gan-na-
113
tor di ve-der-ti in-gan-na-tor. Ed a' me che tan-to
117
t'a-mo non spa-ram-bi l'as-proaf-fan-no non spa-ram-bi l'as-proaf-
D.C. al Fine
121
fan-no di-ve-der-ti...in-gan-na-tor di ve-der-ti in-ga-na-tor.

Cuando en el Oriente.

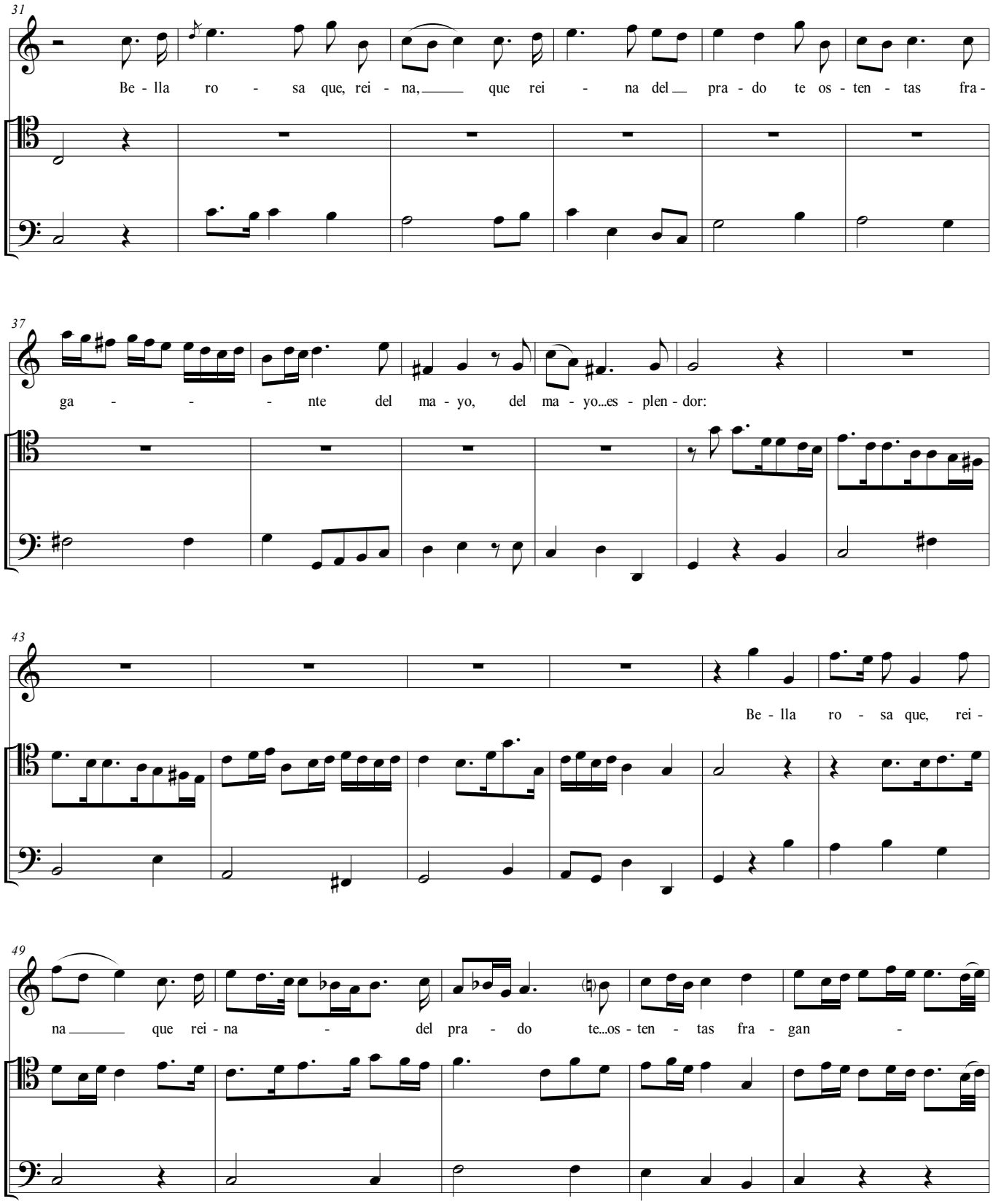
Cantada Humana de dos, con violón

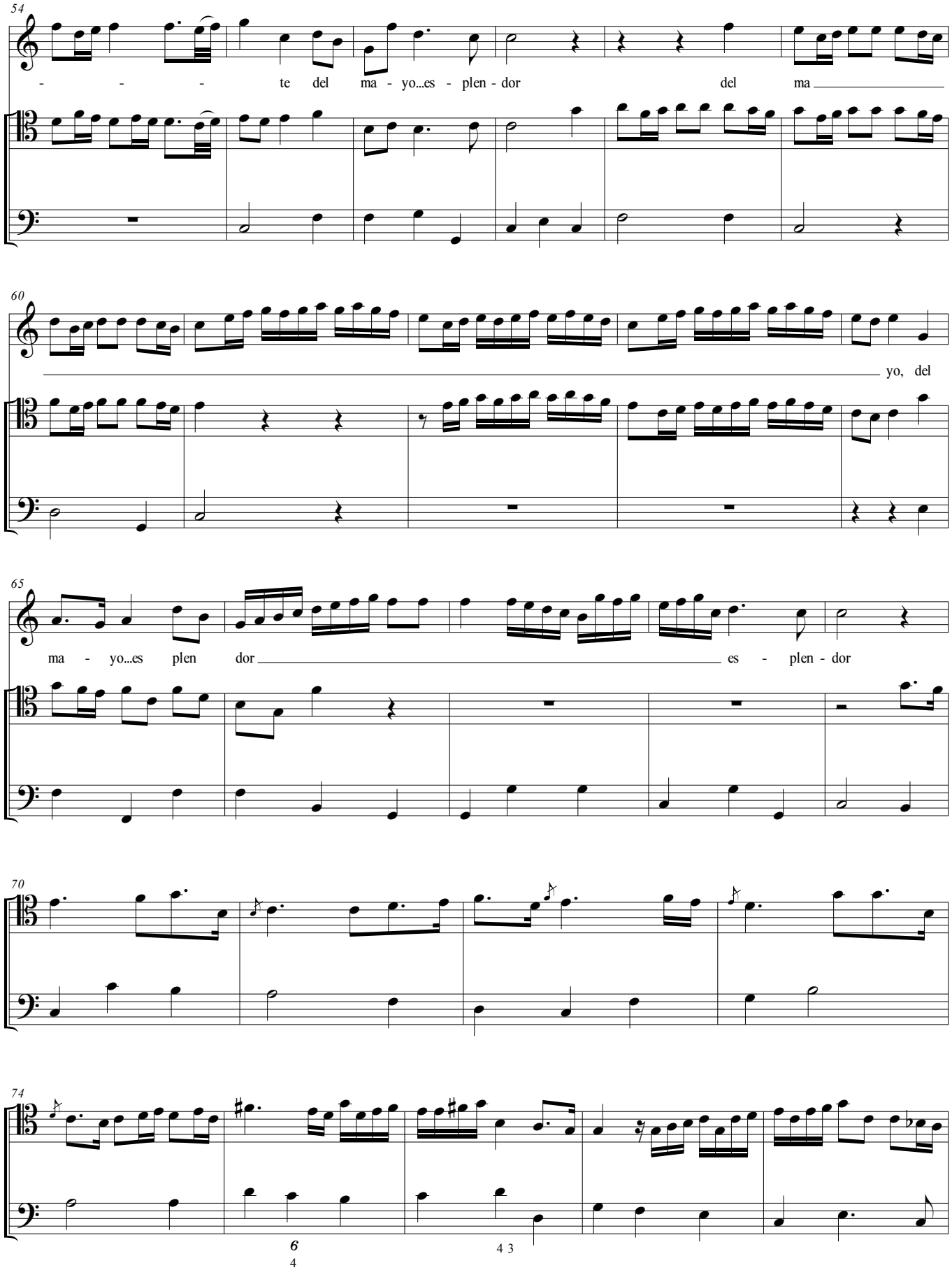
Giacomo Facco
(1676 - 1753)

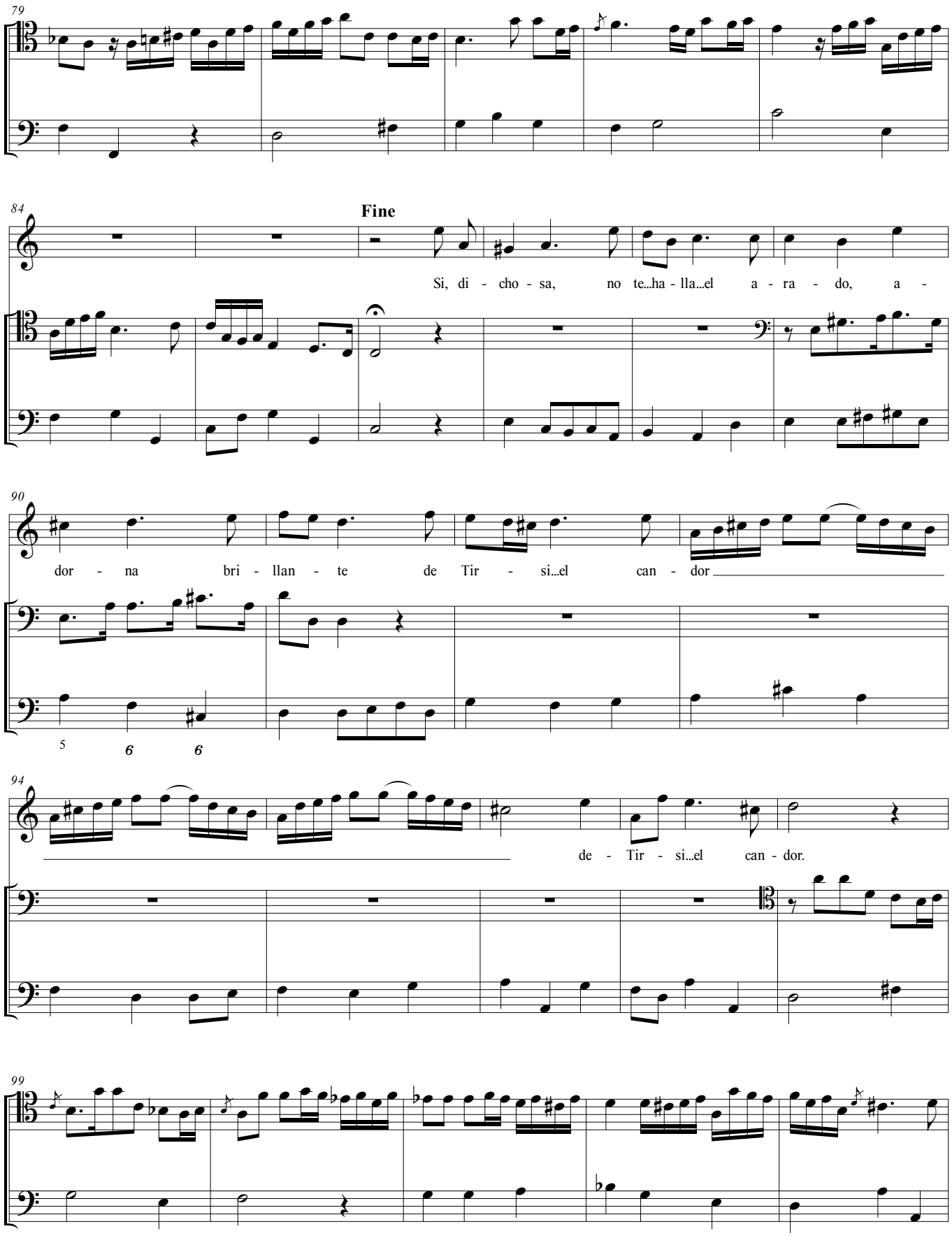
Recitativo

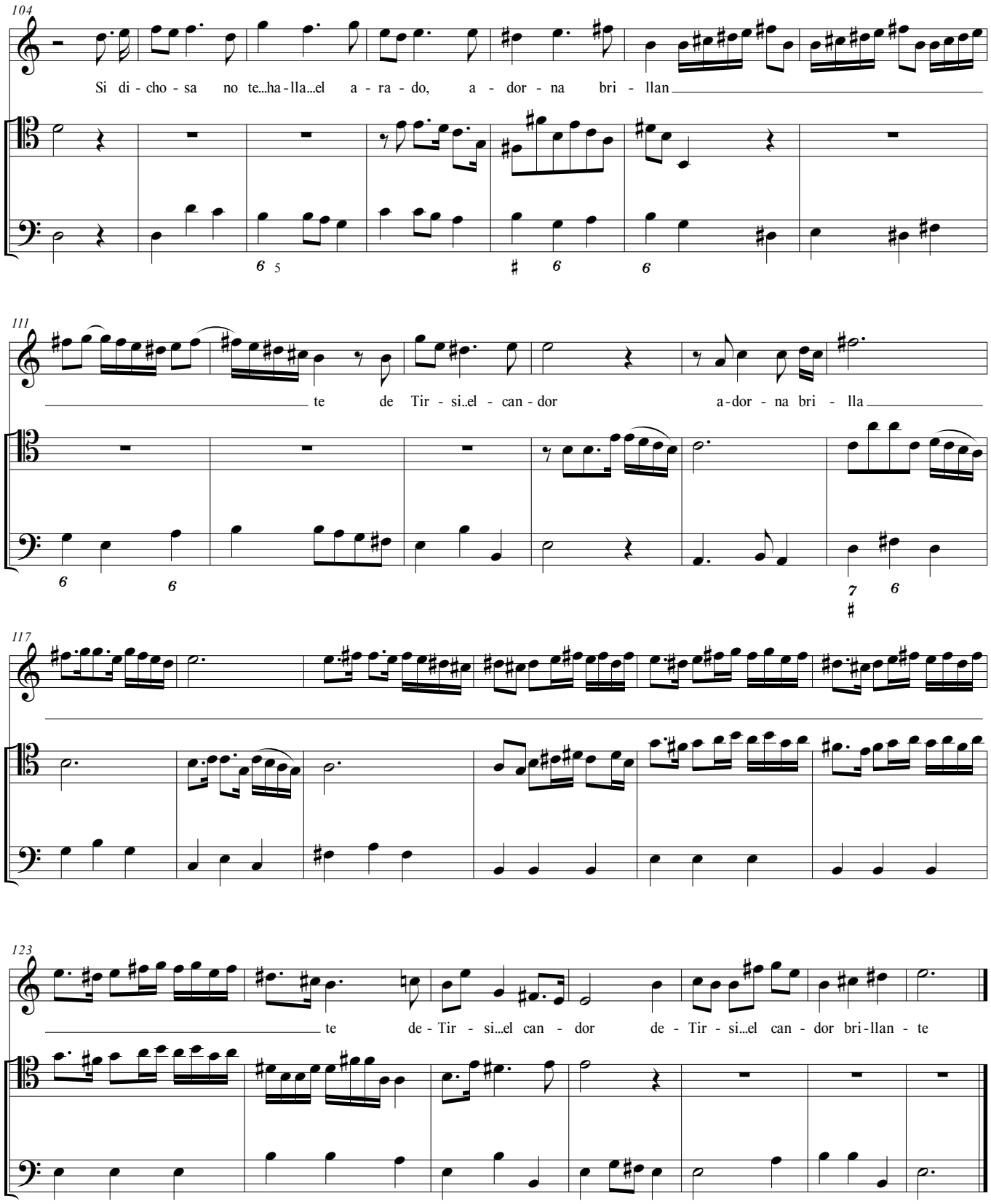


©Guillermo Turina

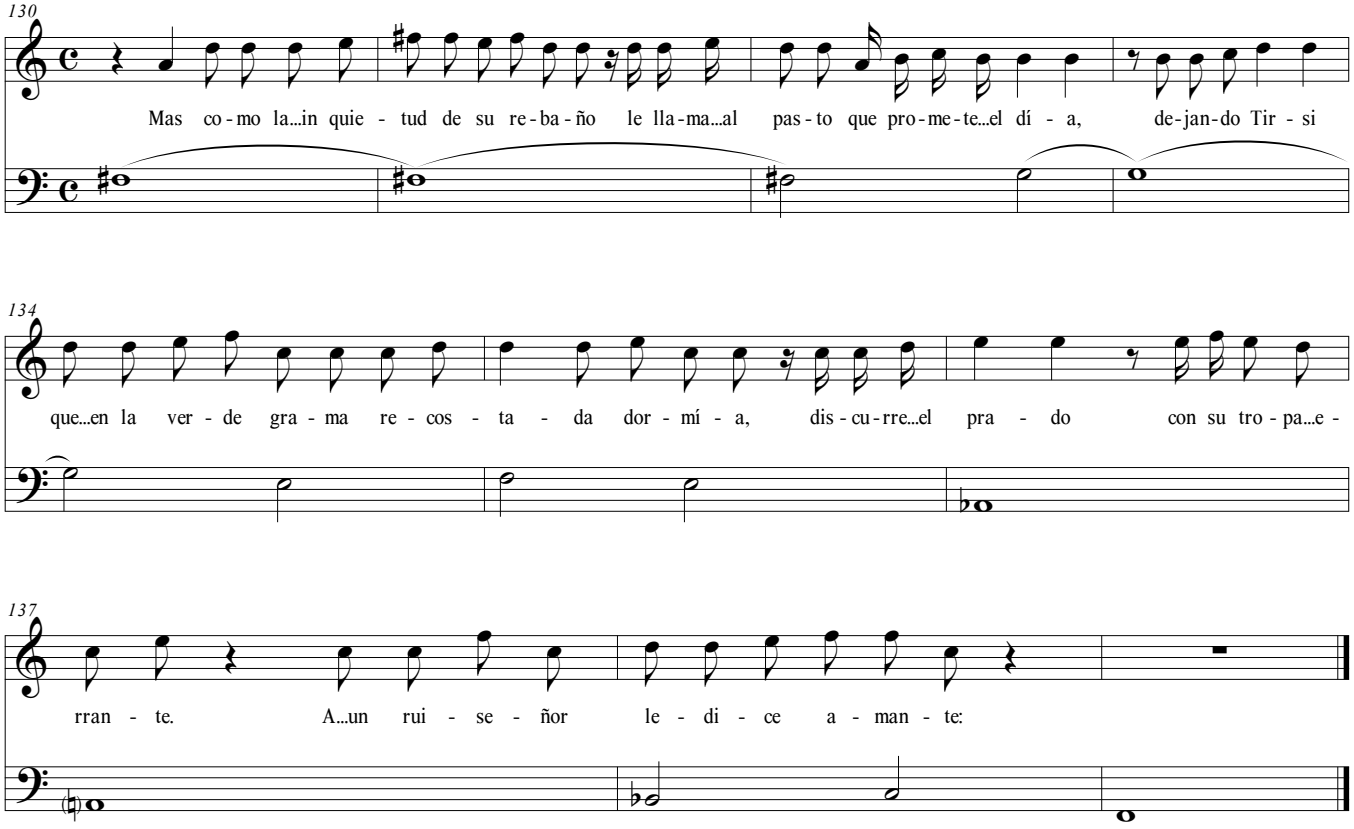

31
Be - lla ro - sa que, rei - na, que rei - na del pra - do te os - ten - tas fra -
37
ga - - - nte del ma - yo, del ma - yo...es - plen - dor:
43
Be - lla ro - sa que, rei -
49
na que rei - na - del pra - do te...os - ten - tas fra - gan -


54
- - - te del ma - yo...es - plen - dor del ma
60
yo, del
65
ma - yo...es plen dor es - plen - dor
70
74
6
4
4 3

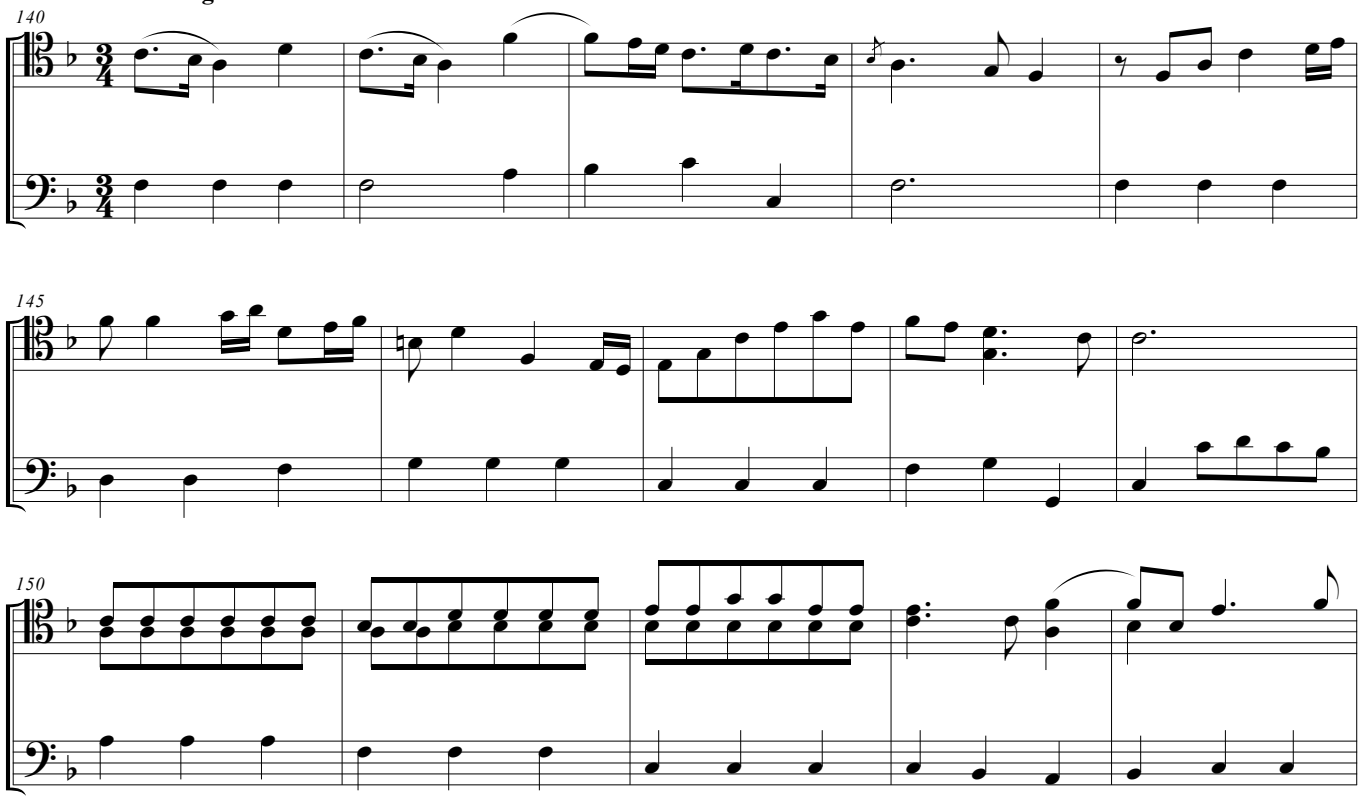

79
84
Fine
Si, di - cho - sa, no te...ha - lla...el a - ra - do, a -
90
dor - na bri - llan - te de Tir - si...el can - dor
5
6
6
94
de - Tir - si...el can - dor.
99

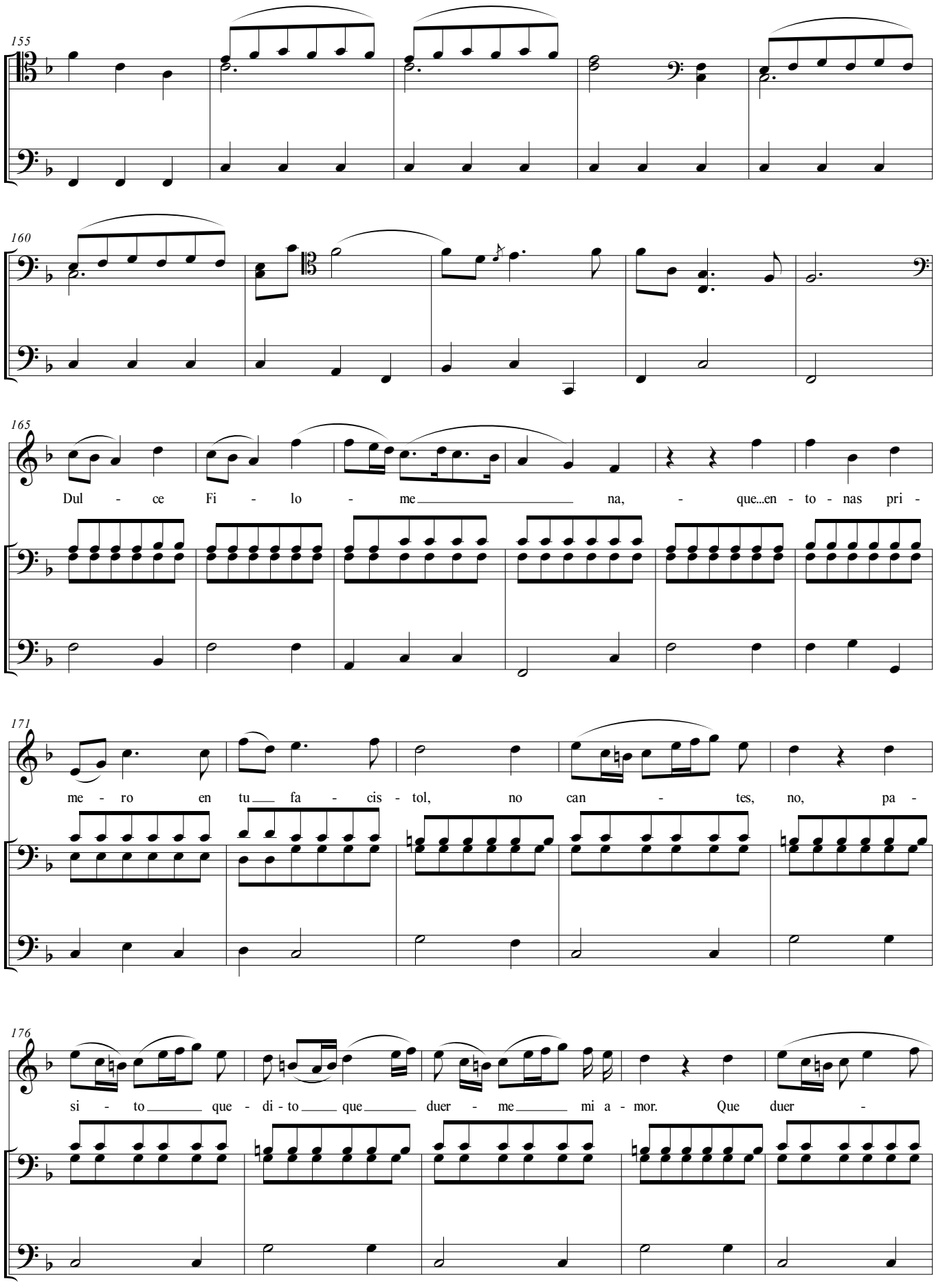

104
Si di - cho - sa no te...ha - lla...el a - ra - do, a - dor - na bri - llan
111
te de Tir - si..el - can - dor a - dor - na bri - lla
117
123
te de - Tir - si...el can - dor de - Tir - si...el can - dor bri - llan - te

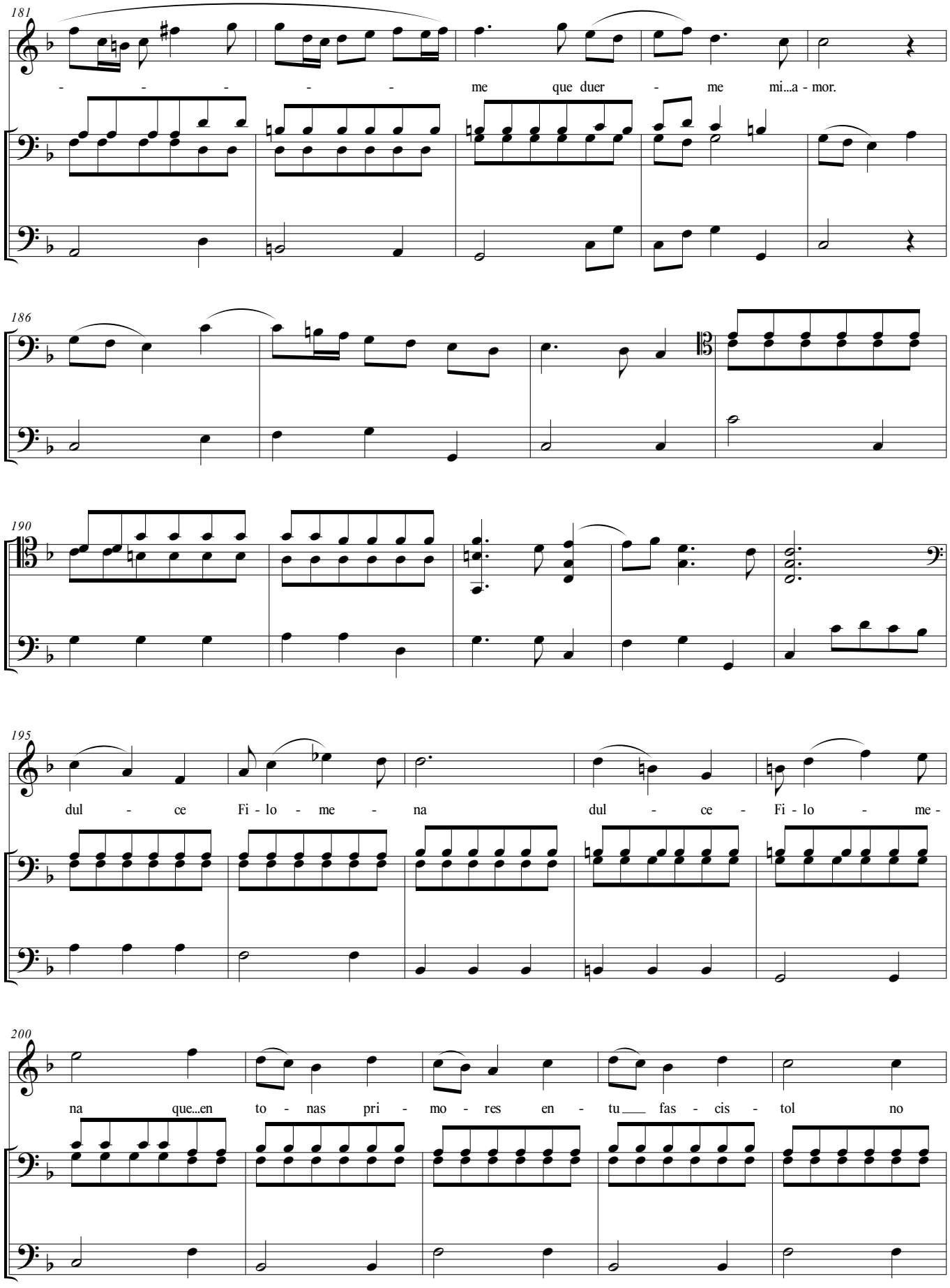
Recitativo

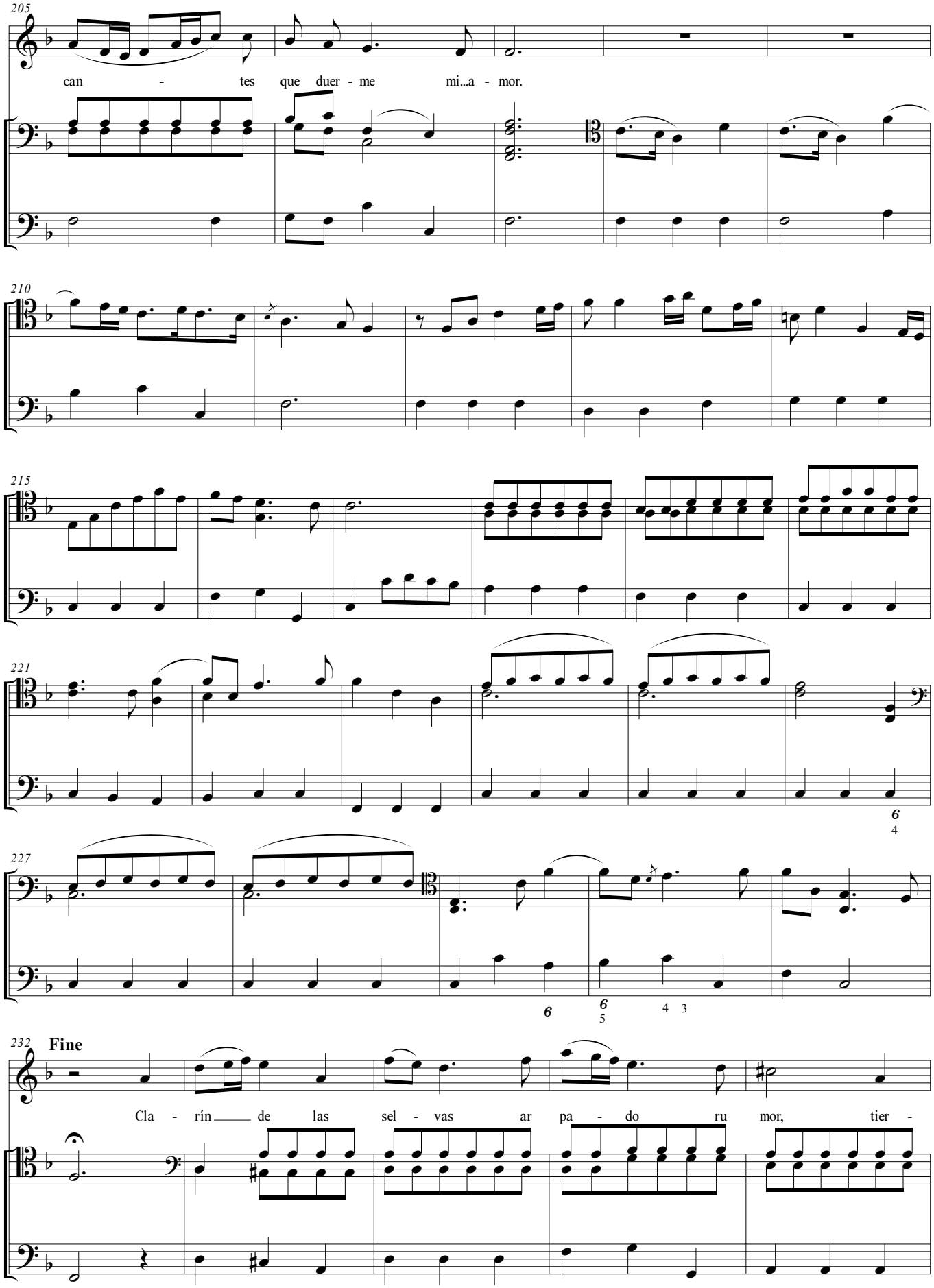


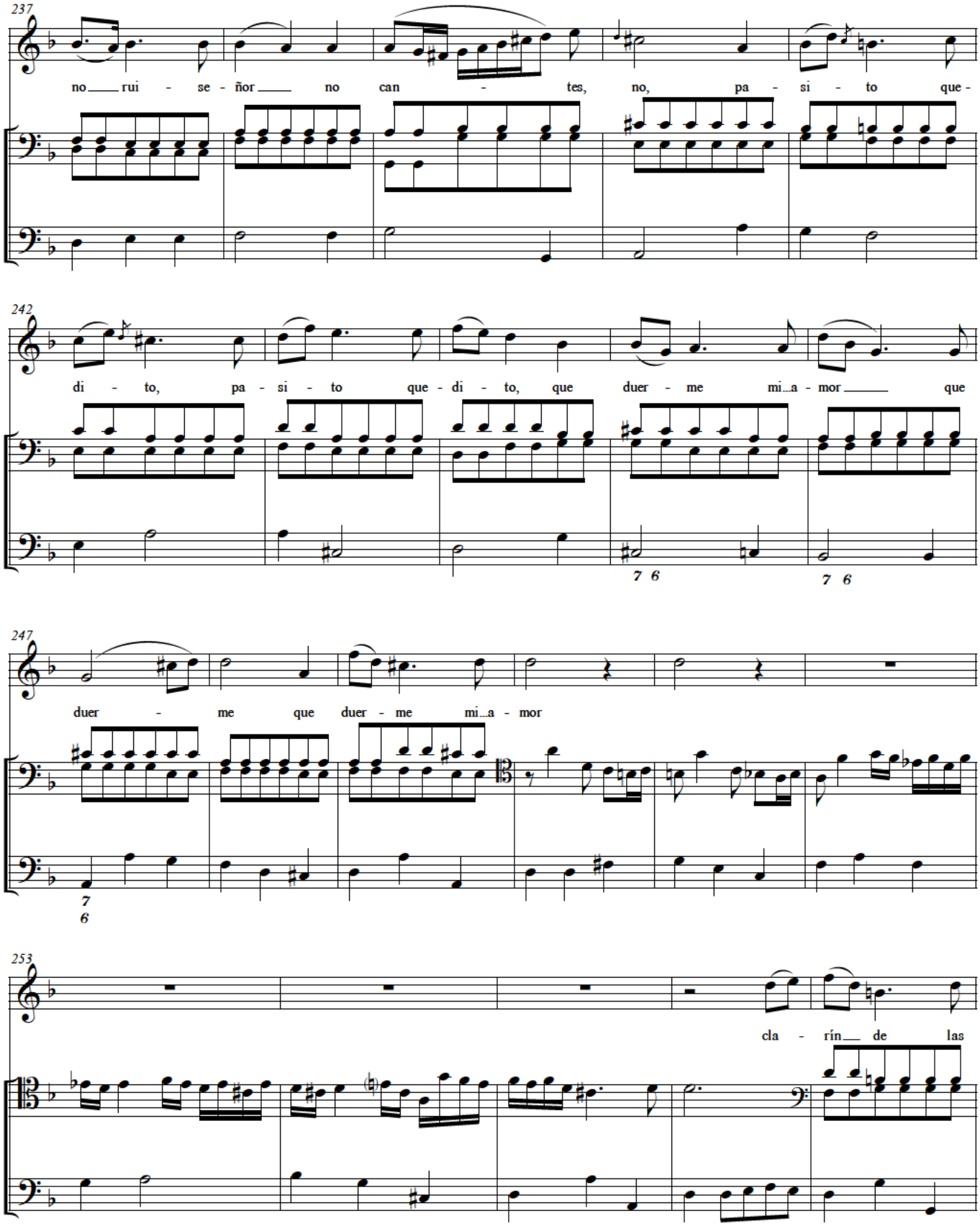
Aria. Allegro

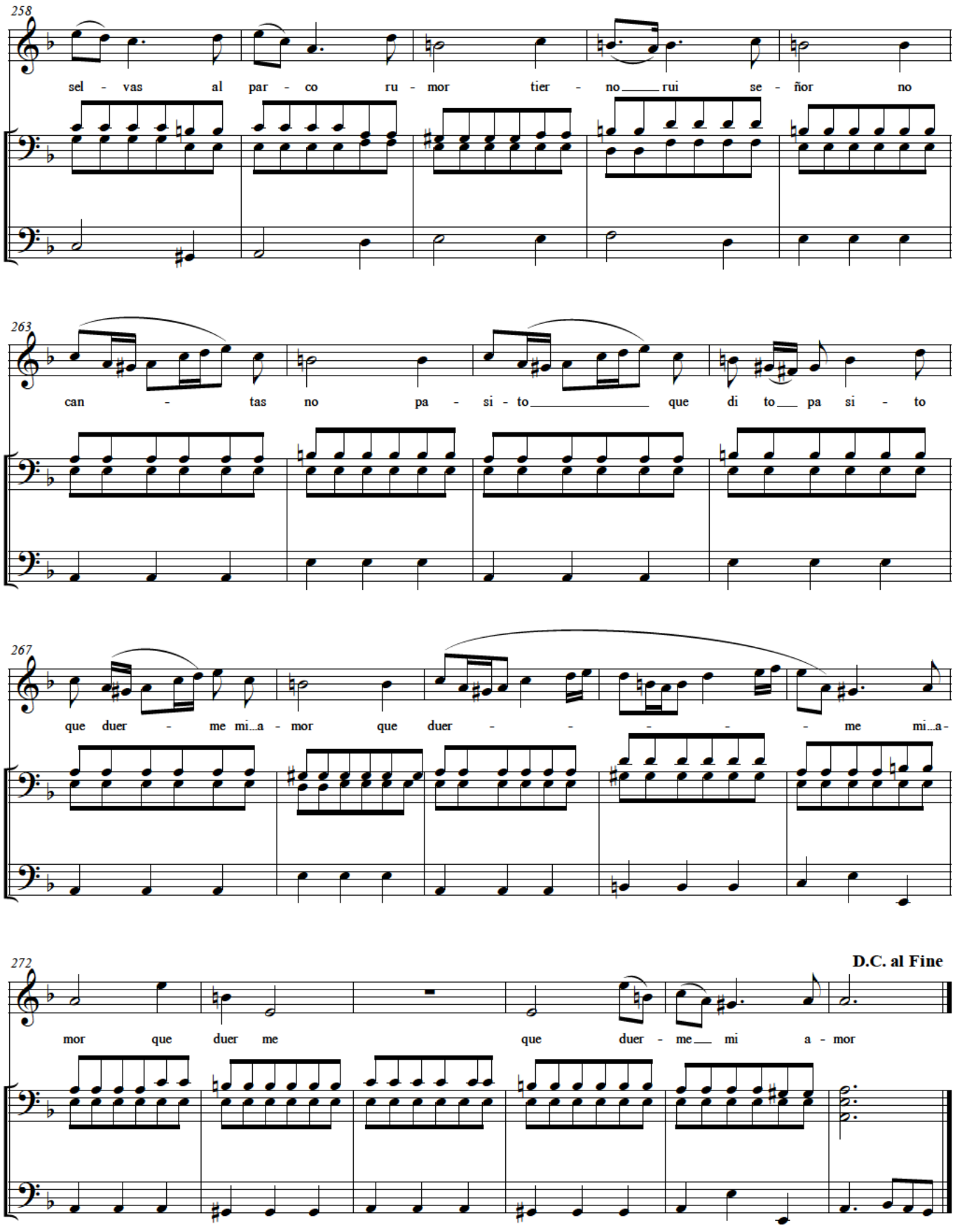



155
160
165
Dul - ce Fi - lo - me na, - que...en - to - nas pri -
171
me - ro en tu fa - cis - tol, no can - tes, no, pa -
176
si - to que - di - to que duer - me mi a - mor. Que duer -


181
- - - - - - me que duer - me mi...a - mor.
186
190
195
dul - ce Fi - lo - me - na dul - ce - Fi - lo - me -
200
na que...en to - nas pri - mo - res en - tu___ fas - cis - tol no


205
can - tes que duer - me mi...a - mor.
210
215
221
227
232
Fine
Cla - rín de las sel - vas ar pa - do ru mor, tier -

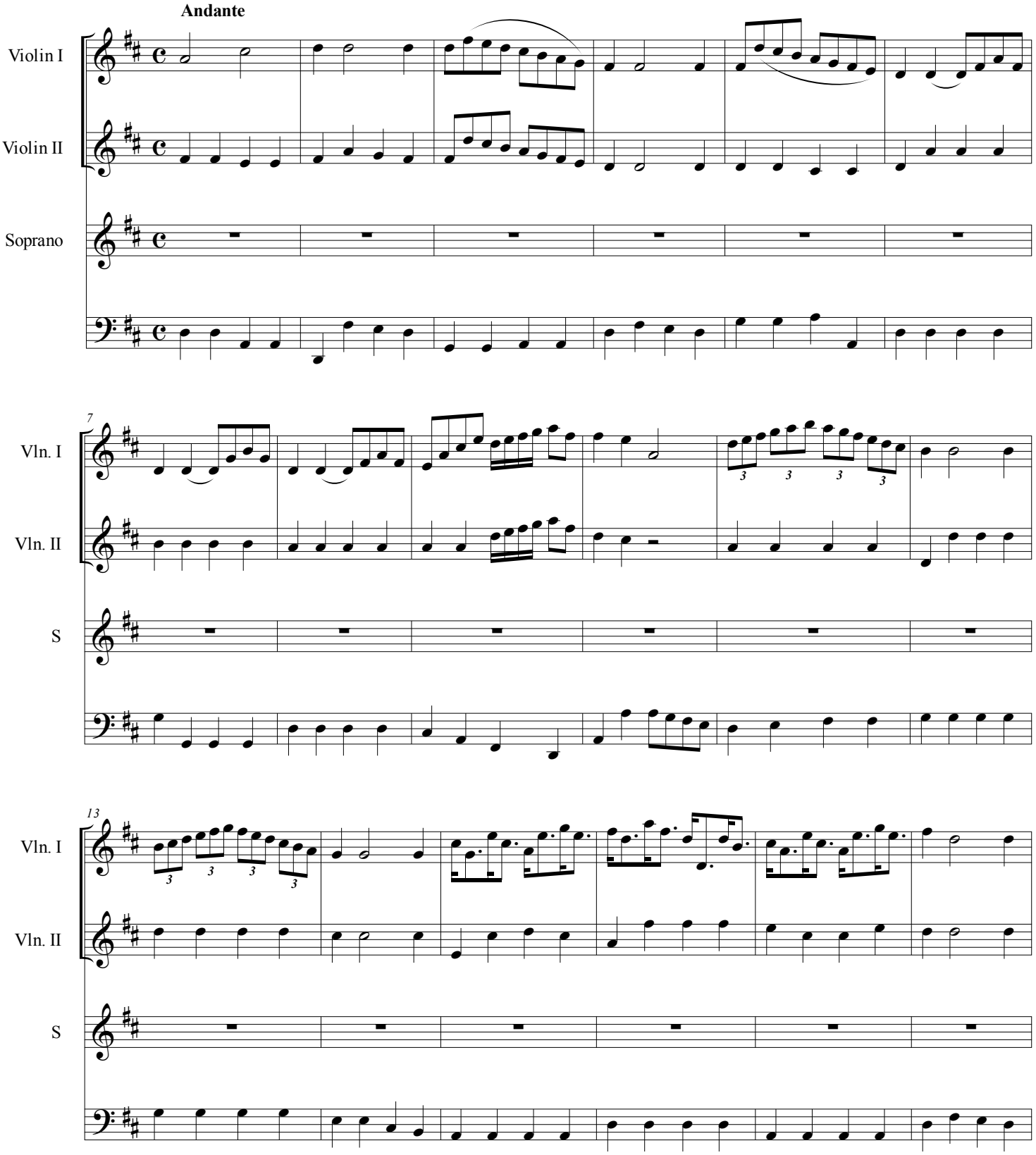

237
no rui - se - ñor no can - tes, no, pa - si - to que -
242
di - to, pa - si - to que - di - to, que duer - me mi...a - mor que
7 6
7 6
247
duer - me que duer - me mi...a - mor
7
6
253
cla - rín de las

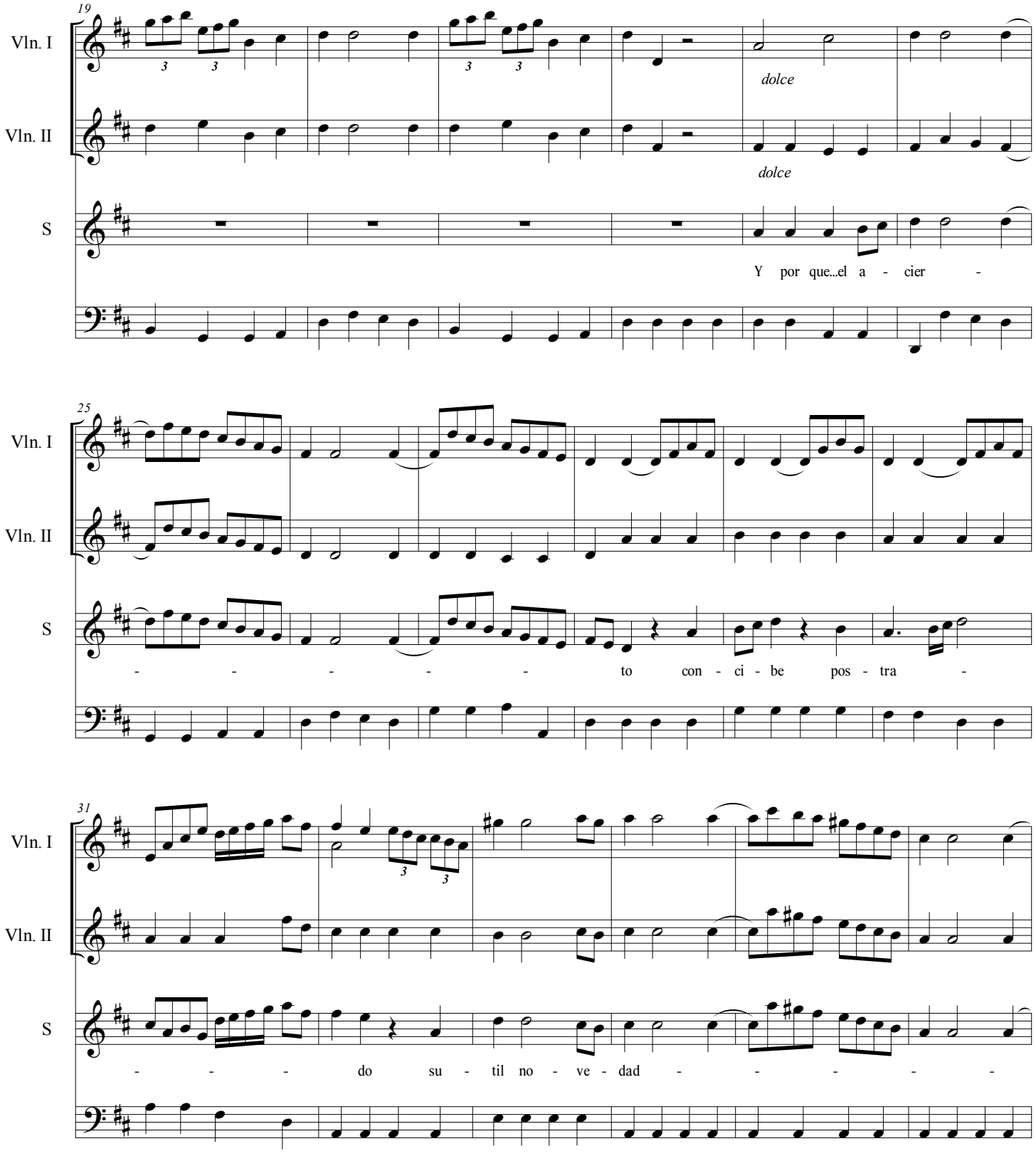

258
sel - vas al par - co ru - mor tier - no rui se - ñor no
263
can - tas no pa - si - to que di to pa si - to
267
que duer - me mi...a - mor que duer - me mi...a -
272
D.C. al Fine
mor que duer me que duer - me mi a - mor

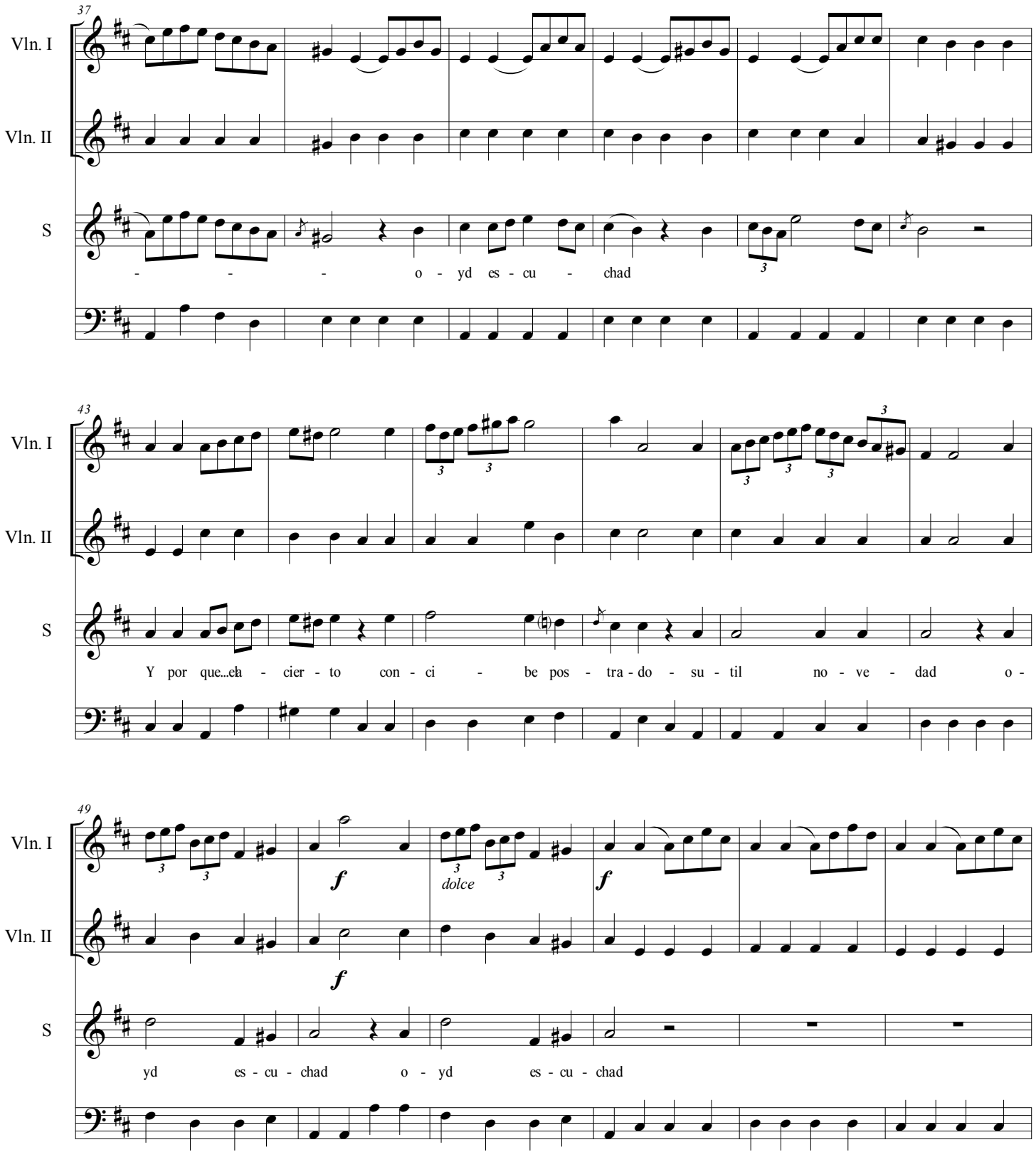
Y por qué el acierto concibe

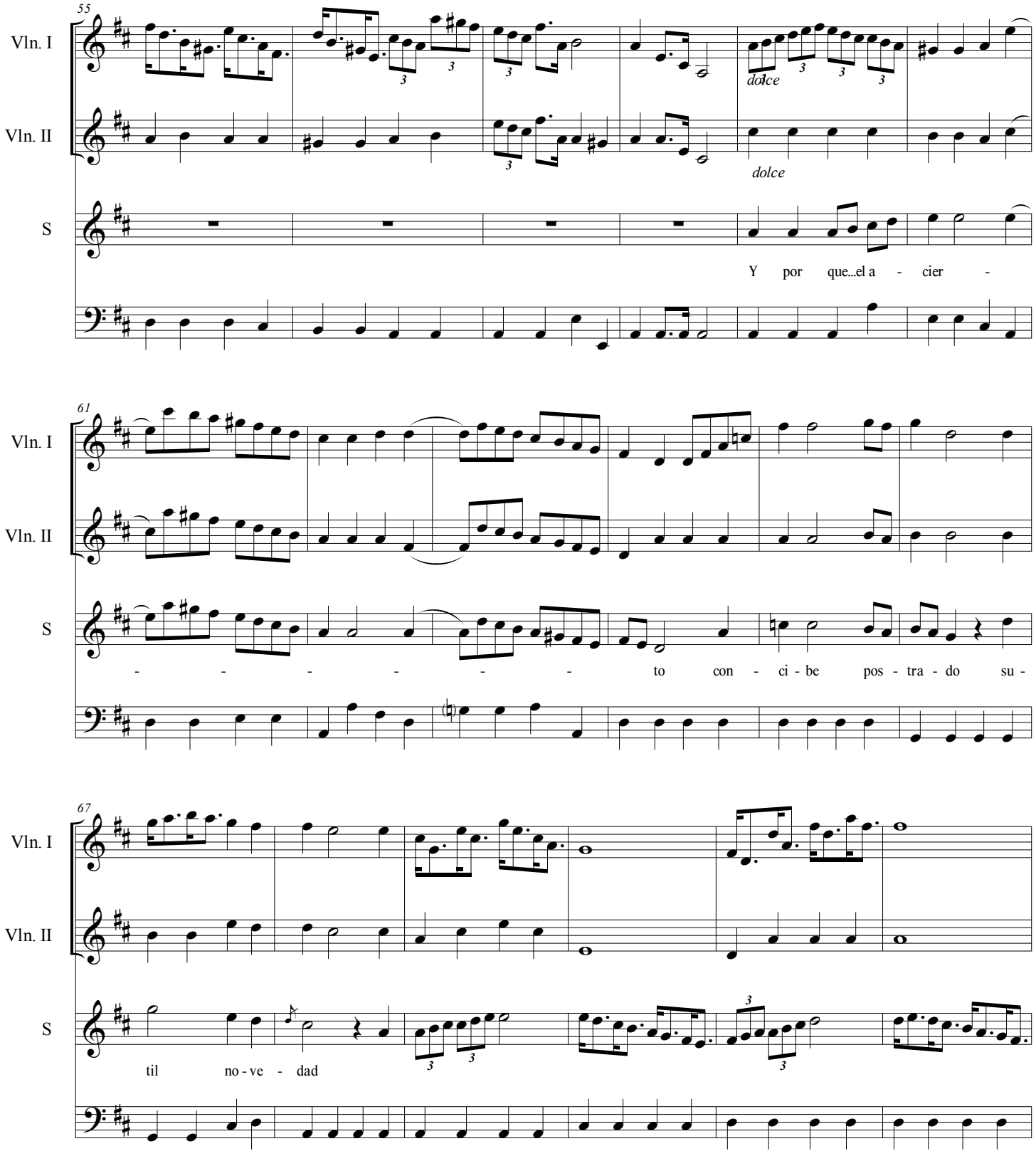
Aria a solo con violines

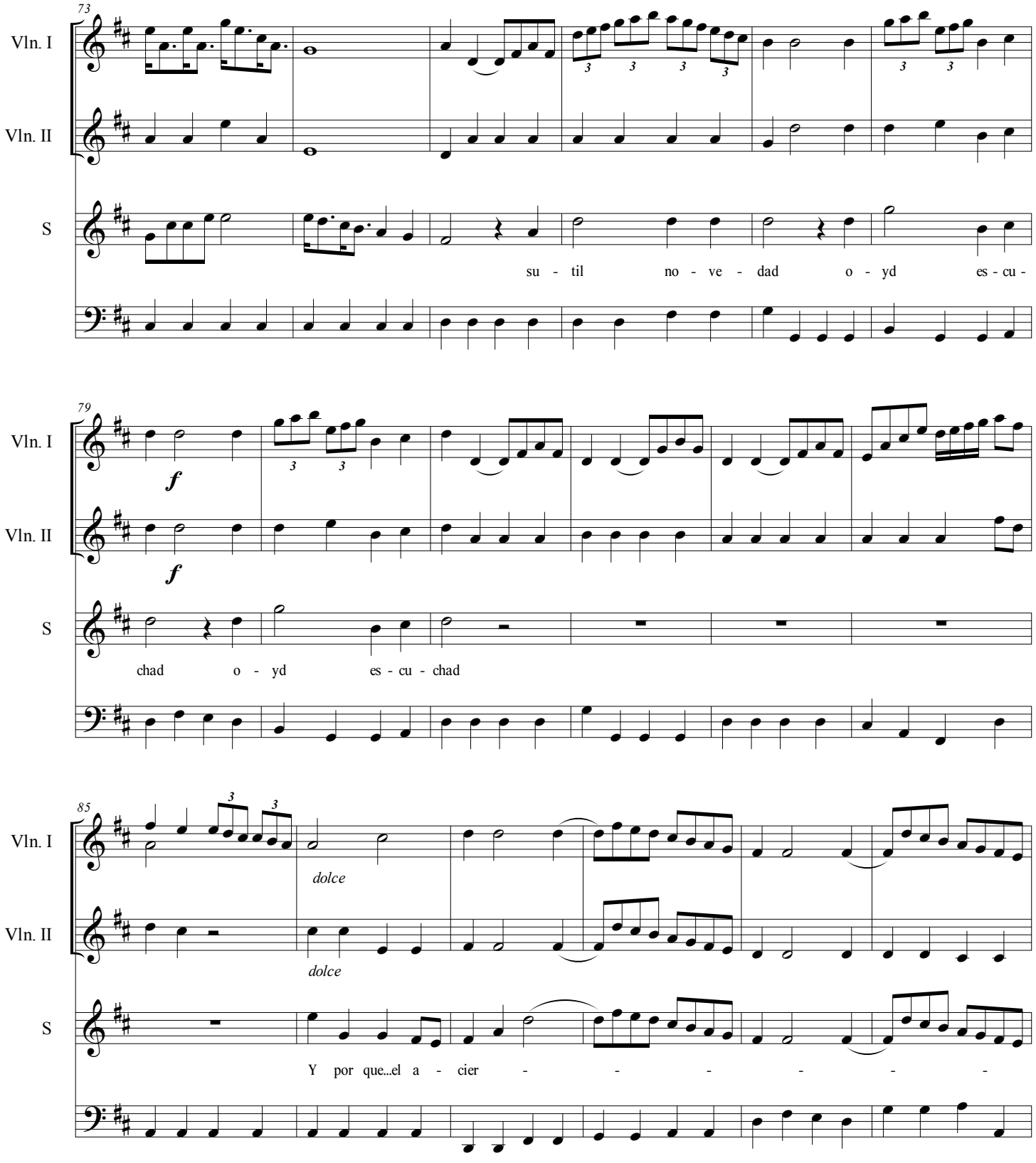
Domenico Porreti
(170? - 1784)

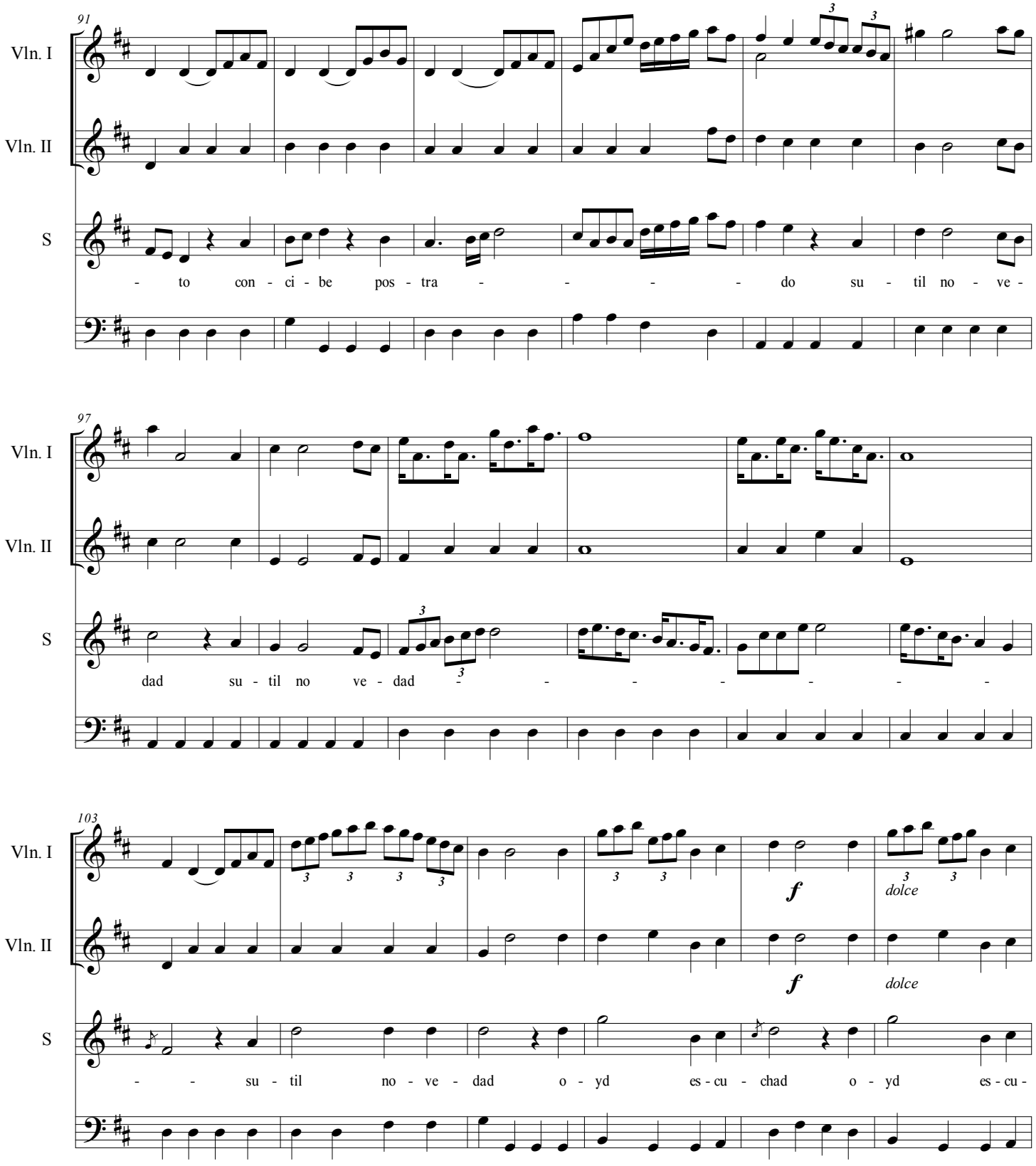


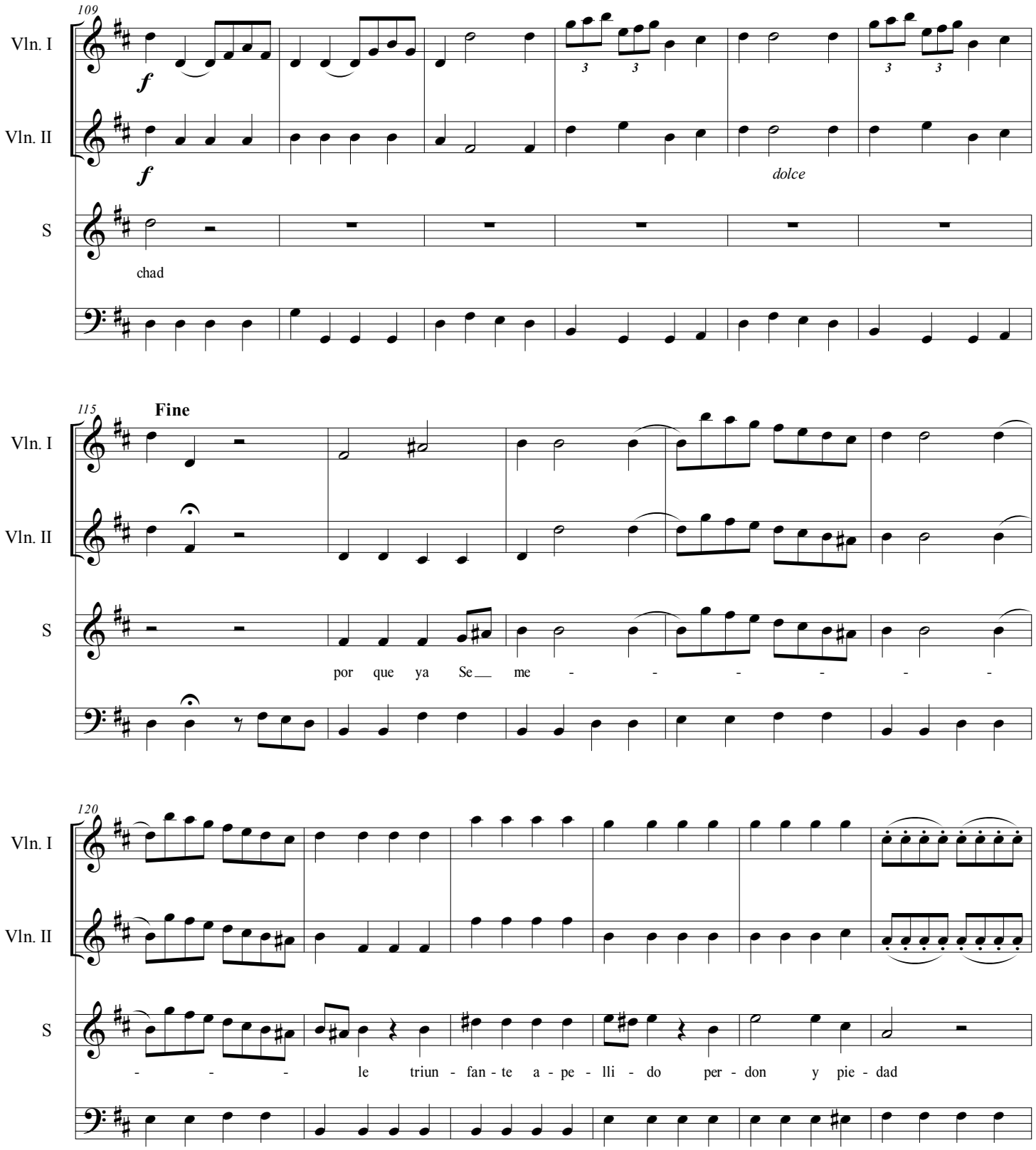

19
Vln. I
Vln. II
S
dolce
dolce
Y por que...el a - cier -
25
Vln. I
Vln. II
S
- - - - - to con - ci - be pos - tra -
31
Vln. I
Vln. II
S
- - - do su - til no - ve - dad - - - - -

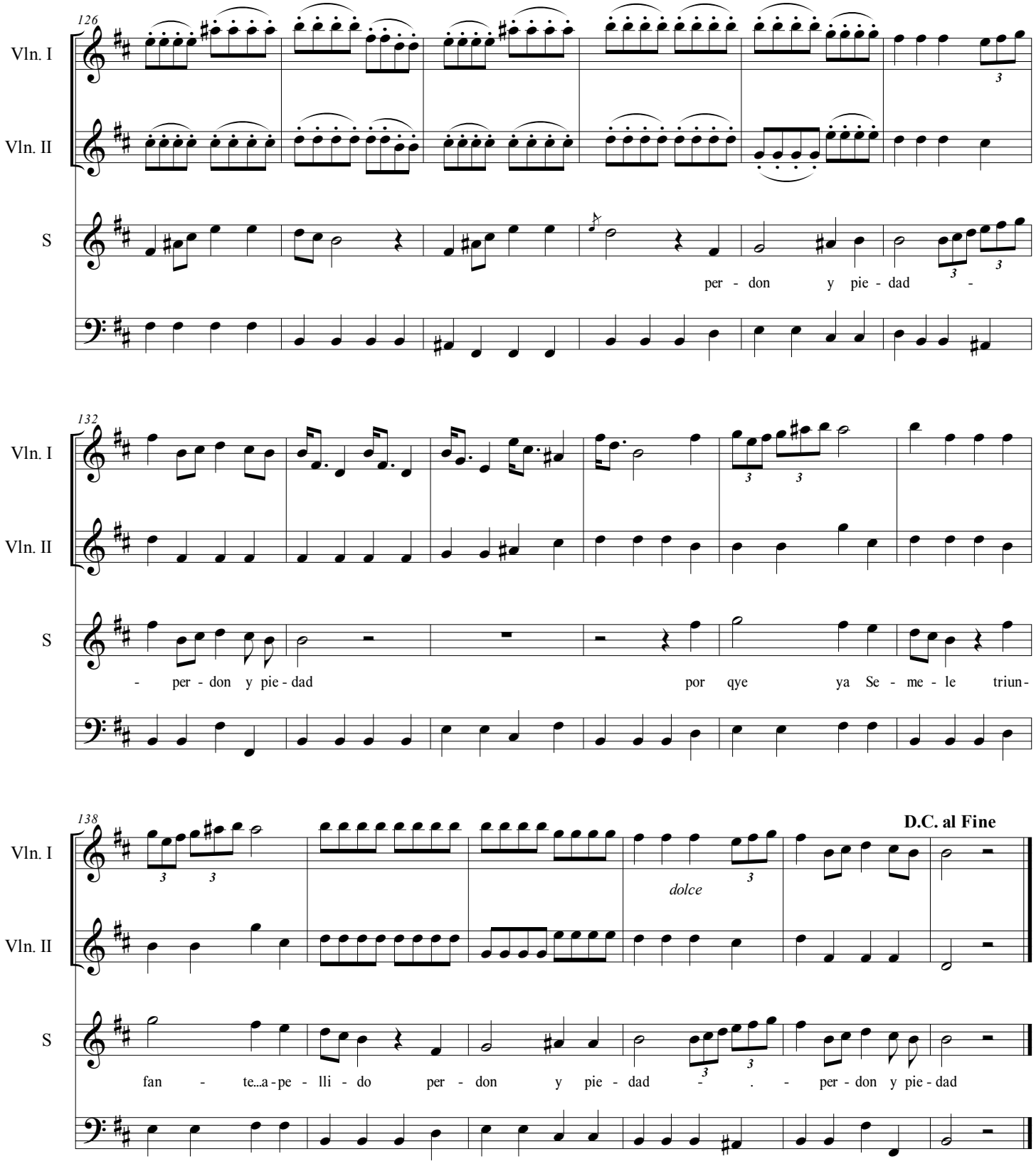

37
Vln. I
Vln. II
S
- - - o - yd es - cu - chad
43
Vln. I
Vln. II
S
Y por que...cha - cier - to con - ci - be pos - tra - do - su - til no - ve - dad o -
49
Vln. I
Vln. II
S
f
dolce
f
f
yd es - cu - chad o - yd es - cu - chad


55
Vln. I
Vln. II
S
dolce
dolce
Y por que...el a - cier -
61
Vln. I
Vln. II
S
- - - - - - to con - ci - be pos - tra - do su -
67
Vln. I
Vln. II
S
til no - ve - dad


73
Vln. I
Vln. II
S
su - til no - ve - dad o - yd es - cu -
79
Vln. I
Vln. II
S
f
f
chad o - yd es - cu - chad
85
Vln. I
Vln. II
S
dolce
dolce
Y por que...el a - cier - - - - - -


91
Vln. I
Vln. II
S
- to con - ci - be pos - tra - - - - do su - til no - ve -
97
Vln. I
Vln. II
S
dad su - til no ve - dad - - - - - - -
103
Vln. I
Vln. II
S
f
dolce
f
dolce
- - su - til no - ve - dad o - yd es - cu - chad o - yd es - cu -


109
Vln. I
Vln. II
S
f
f
dolce
chad
115
Fine
por que ya Se me
120
le triun - fan - te a - pe - lli - do per - don y pie - dad

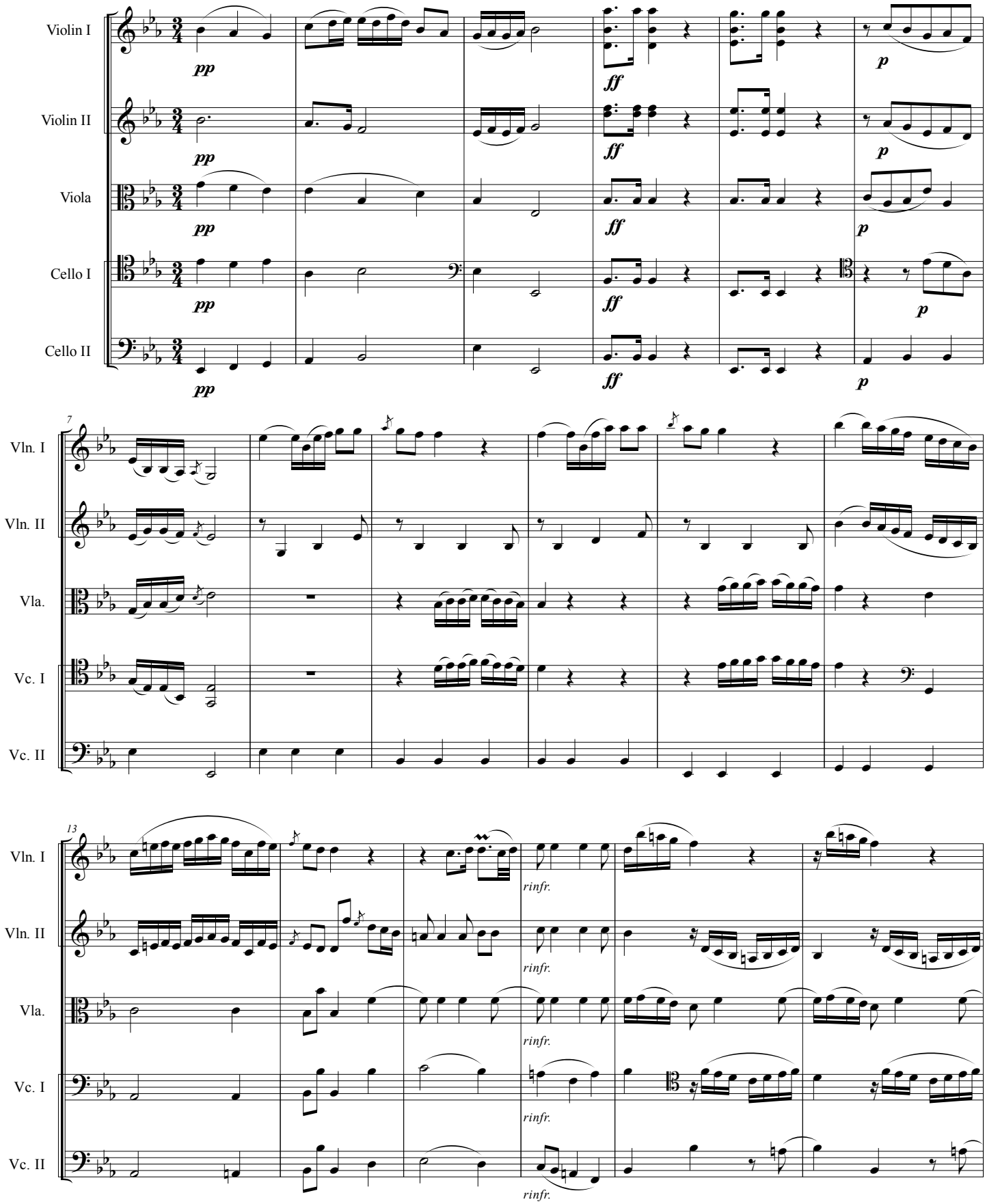

126
Vln. I
Vln. II
S
per - don y pie - dad -
132
Vln. I
Vln. II
S
- per - don y pie - dad
por qye ya Se - me - le triun -
138
Vln. I
Vln. II
S
D.C. al Fine
dolce
fan - te...a - pe - lli - do per - don y pie - dad - . - per - don y pie - dad

Seis quintetos. Fatto per uso de Ser.mo Sign. Príncipe de Asturias

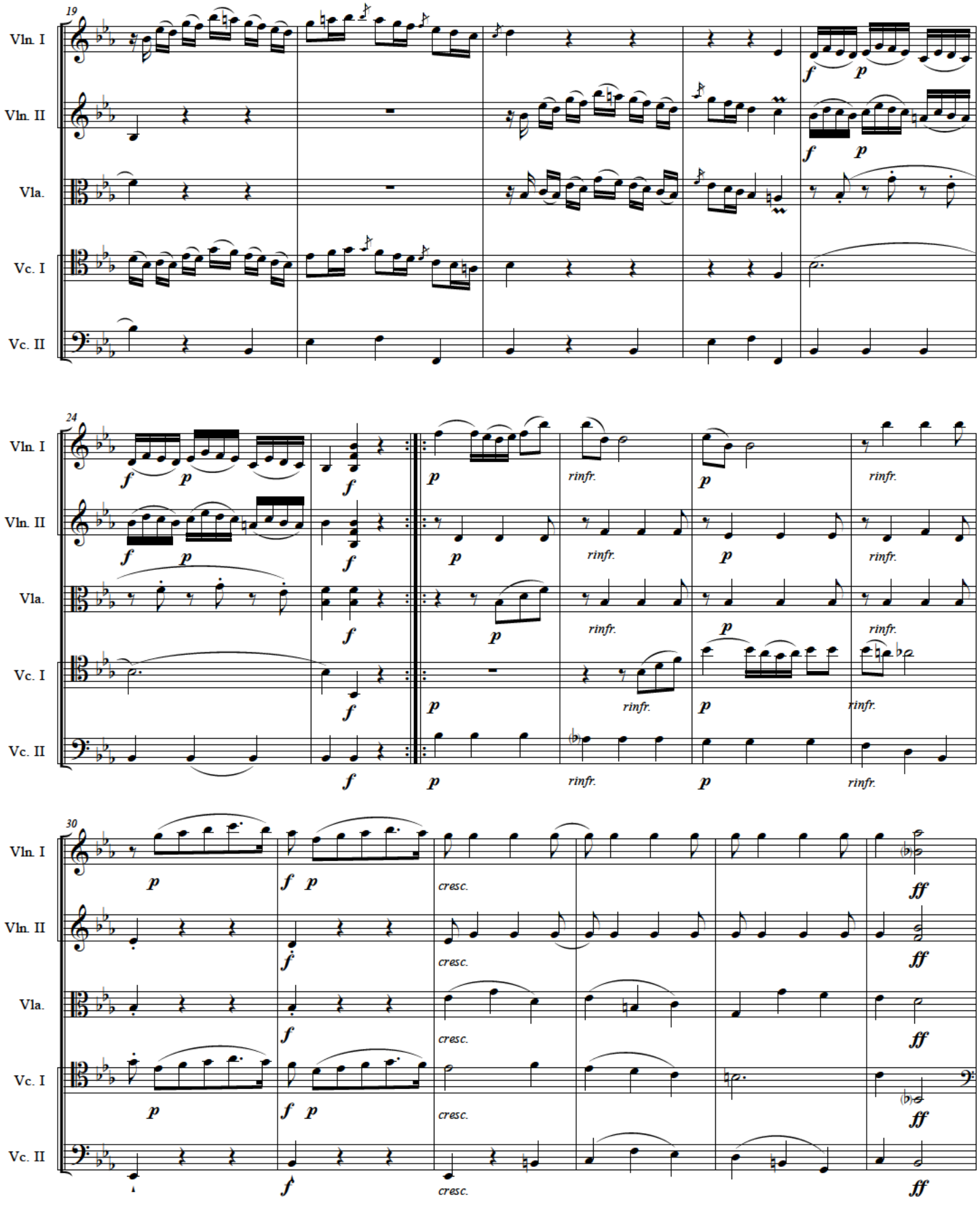
Quinteto I

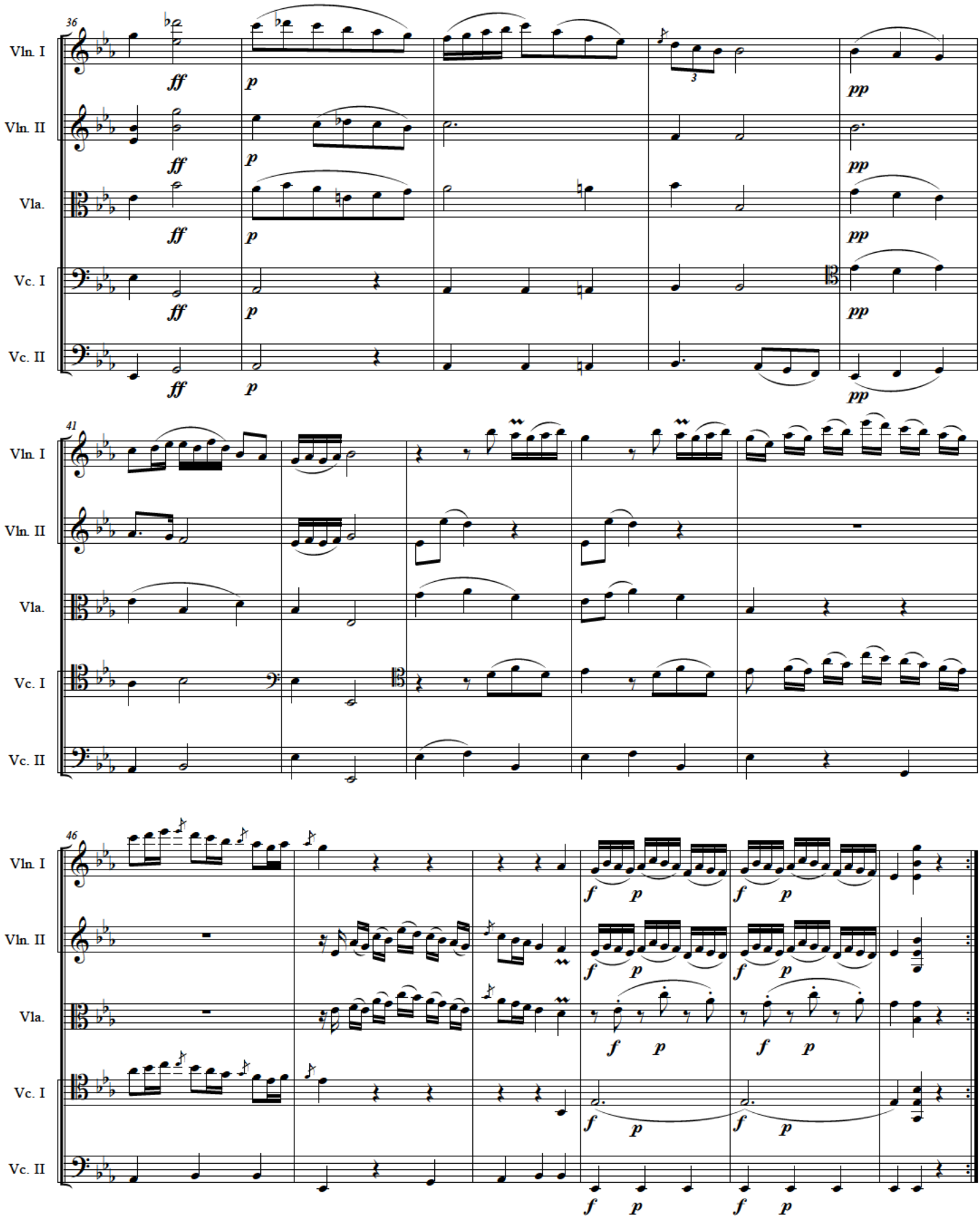
Gaetano Brunetti
(1744 - 1798)

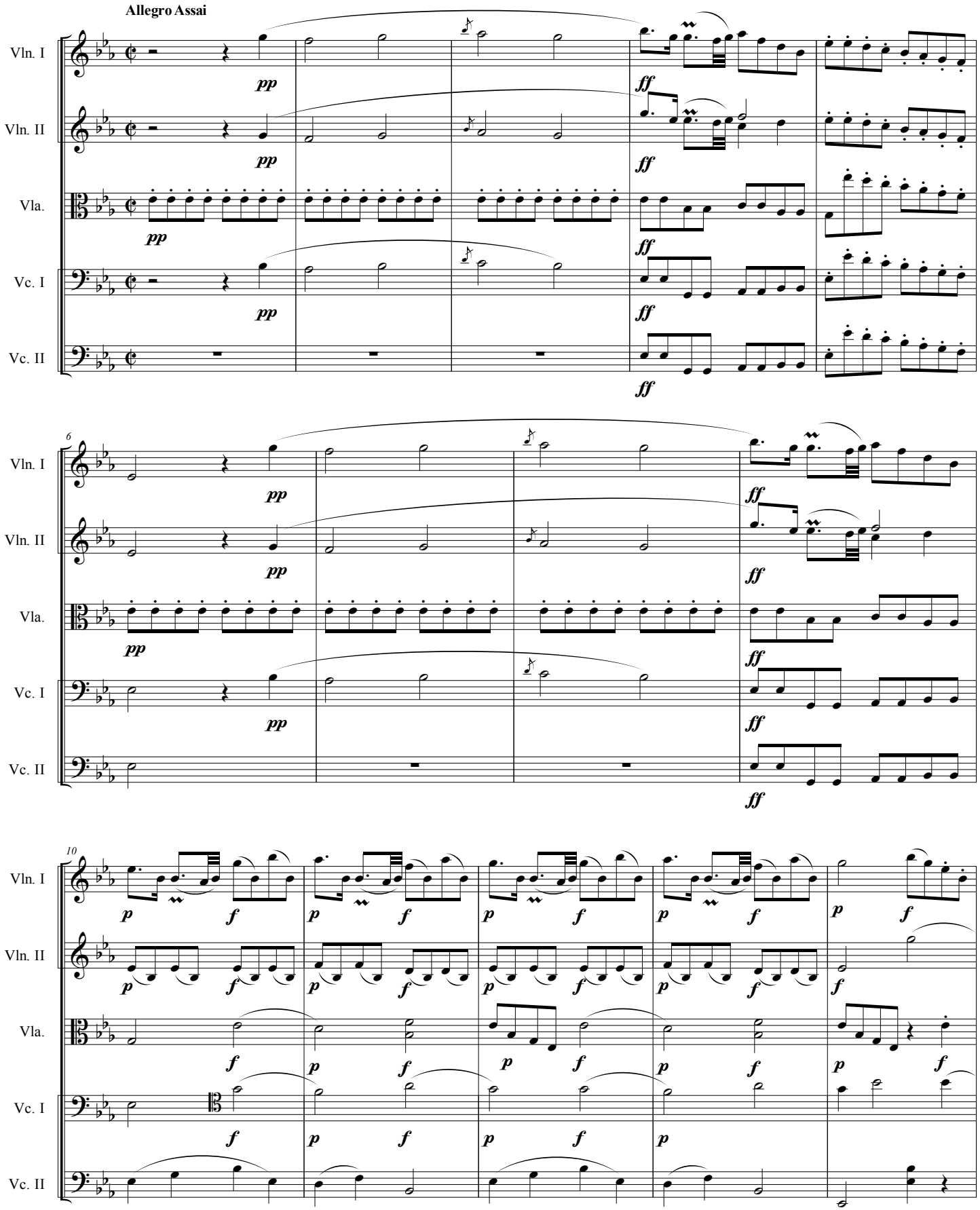
Larghetto

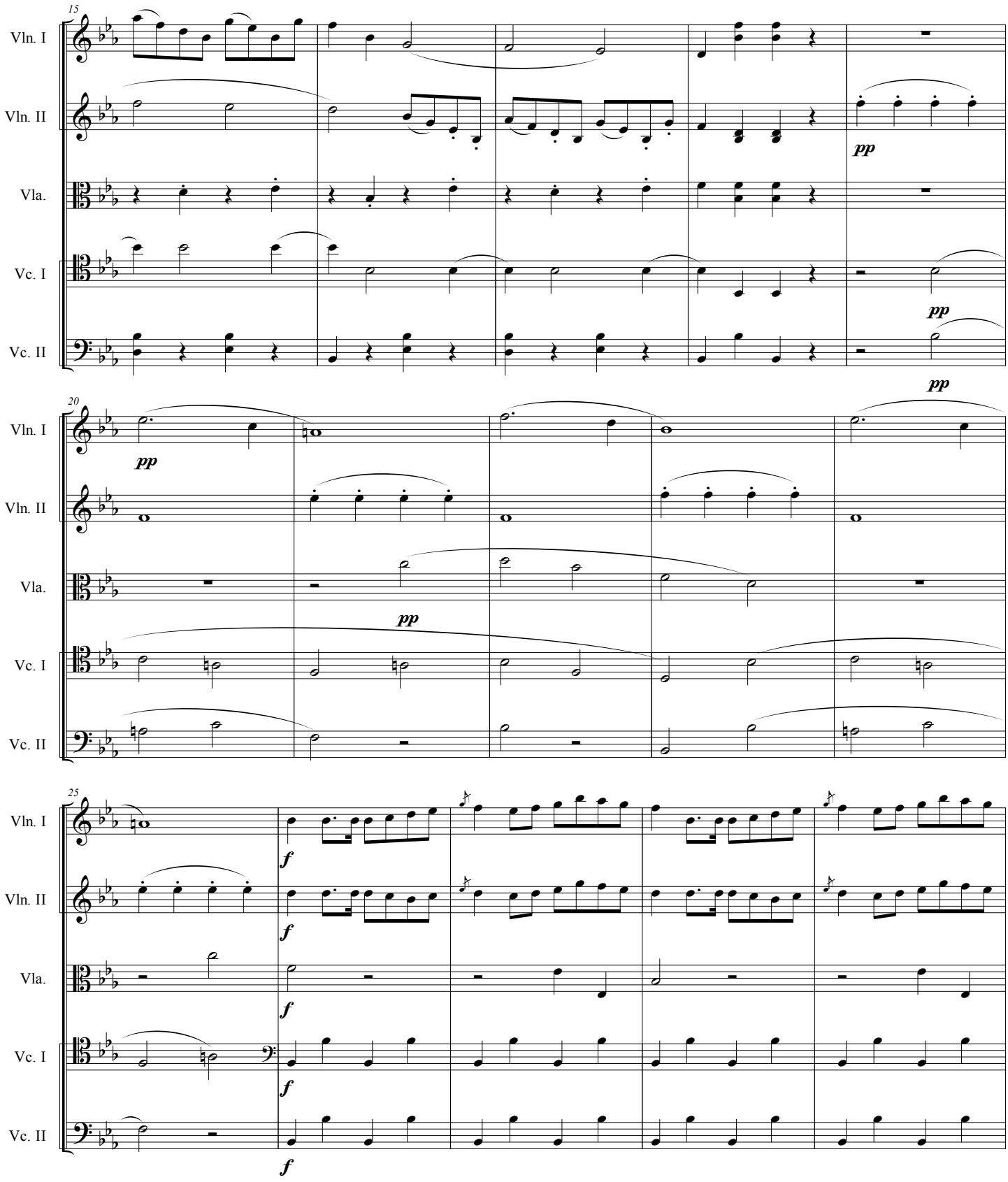


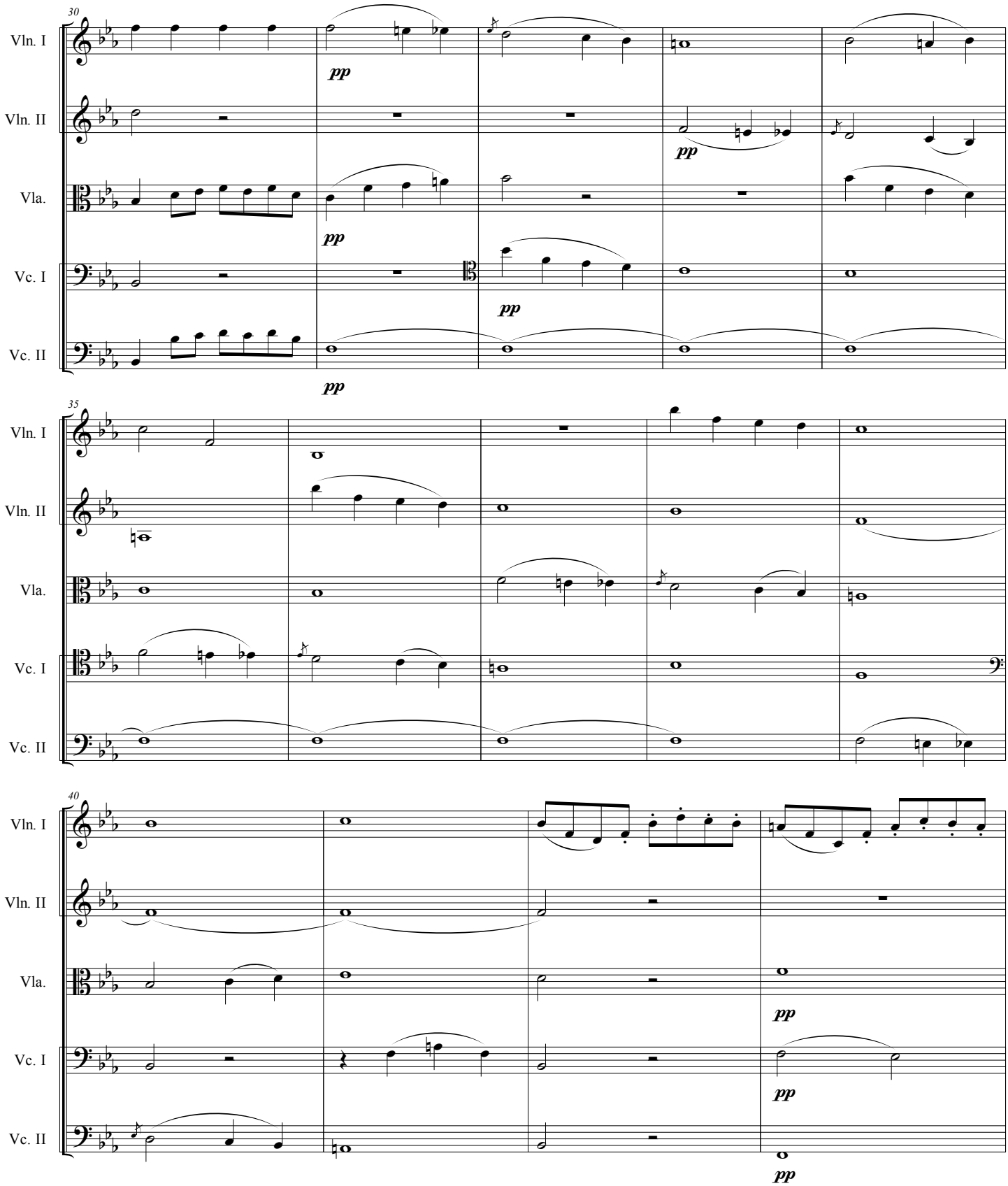
© Guillermo Turina

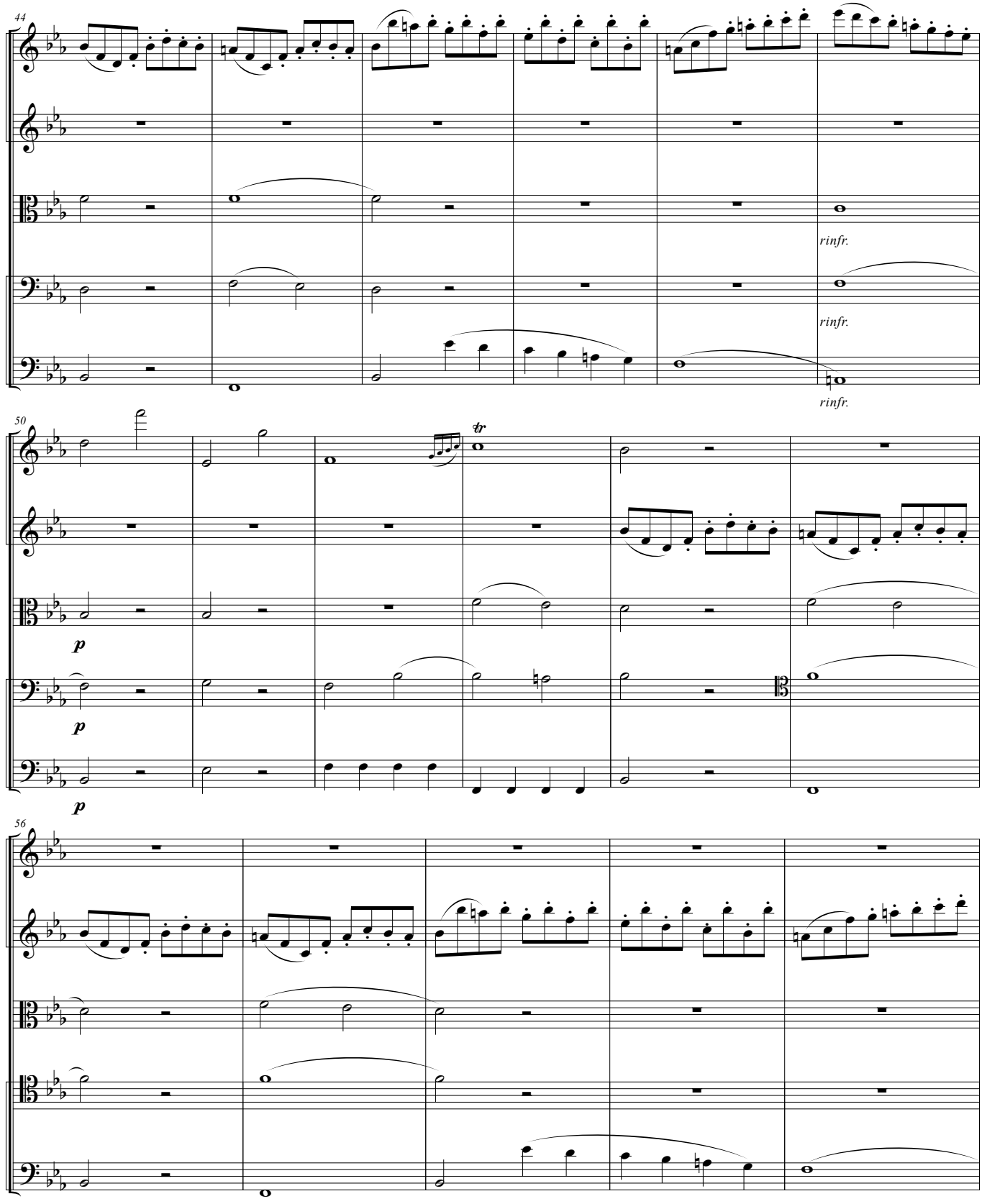

19
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
p
24
rinfr.
30
cresc.
ff

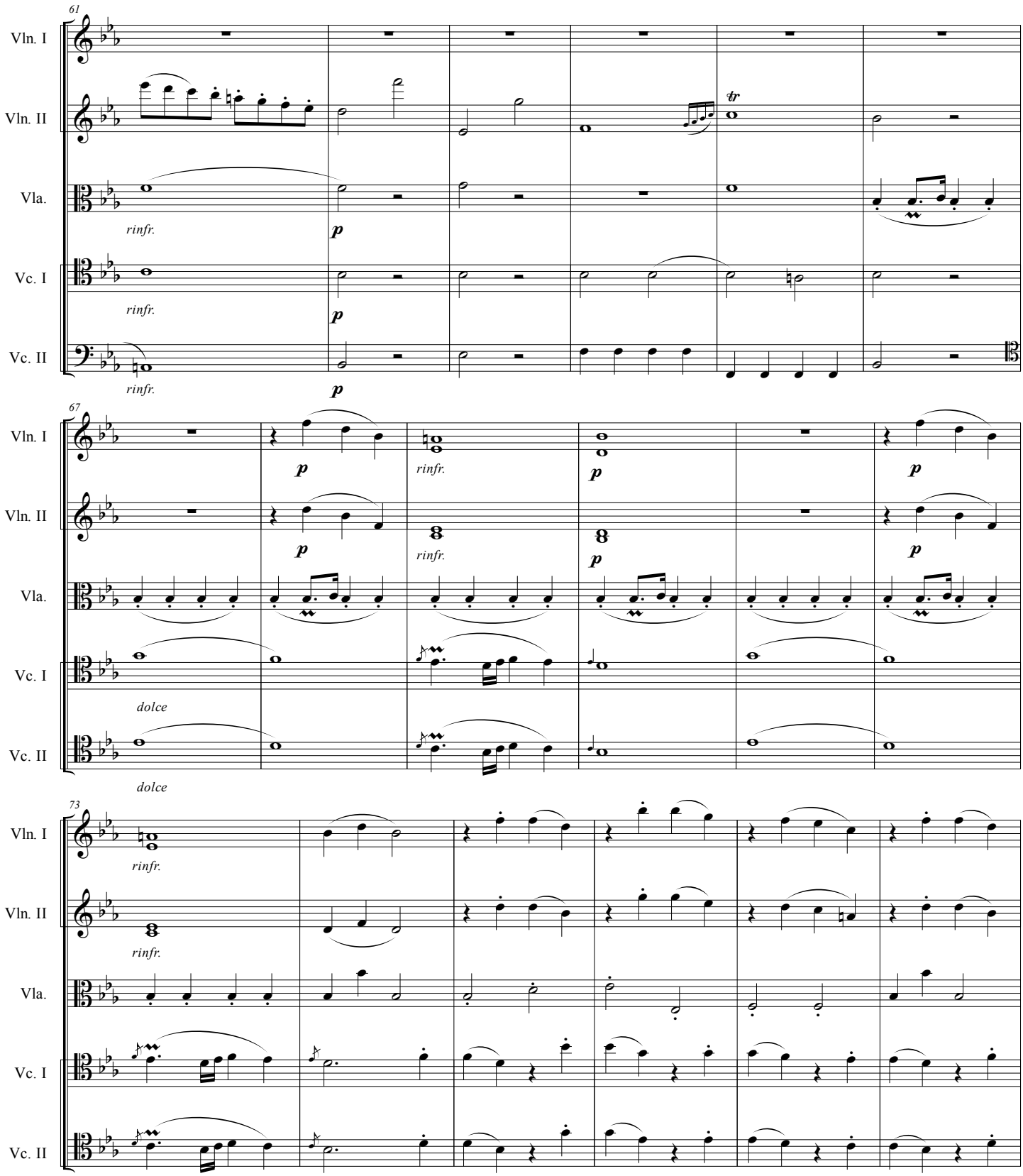

36
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
p
pp
41
46
f
p

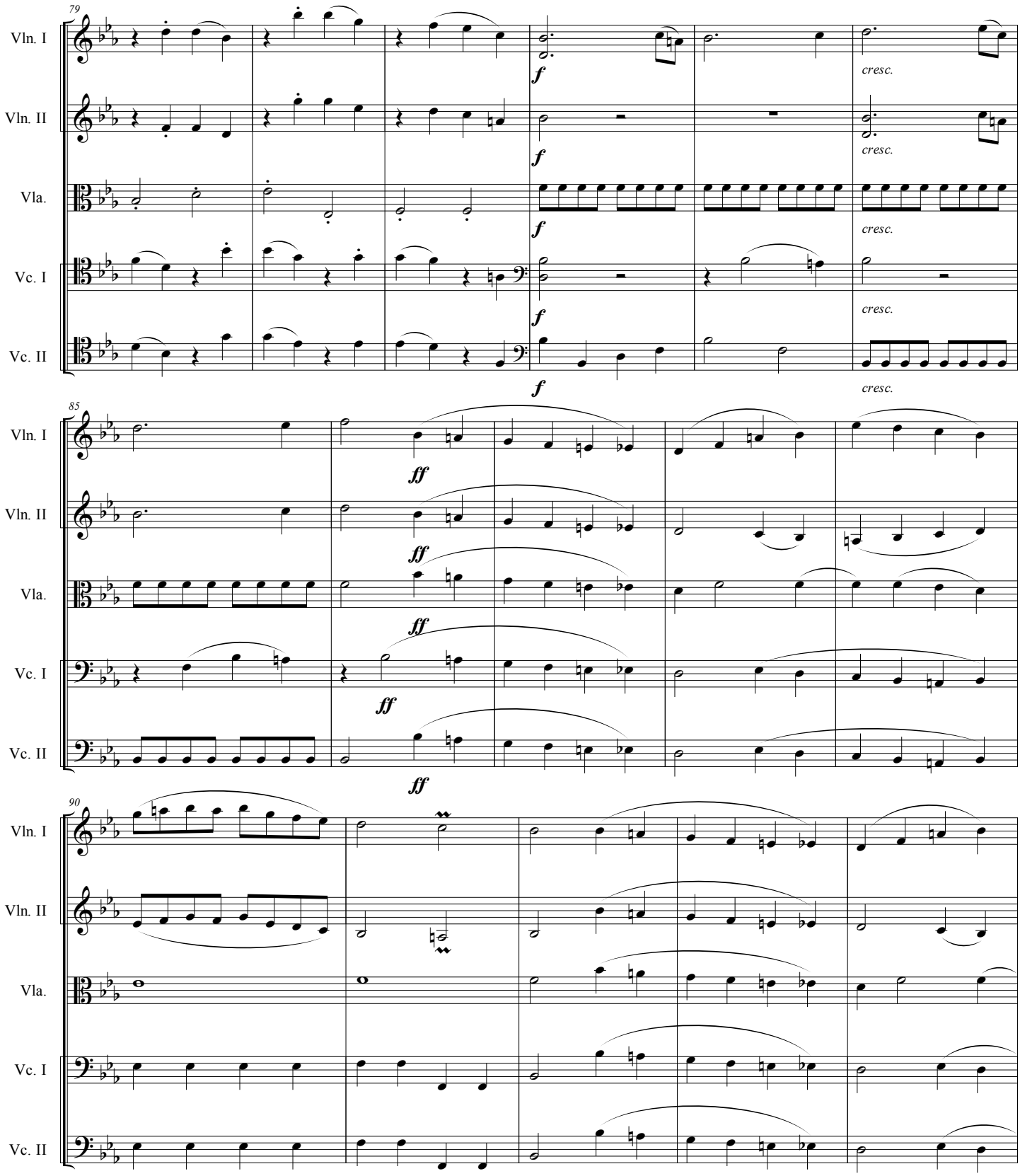

Allegro Assai
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
ff
6
10
p
f

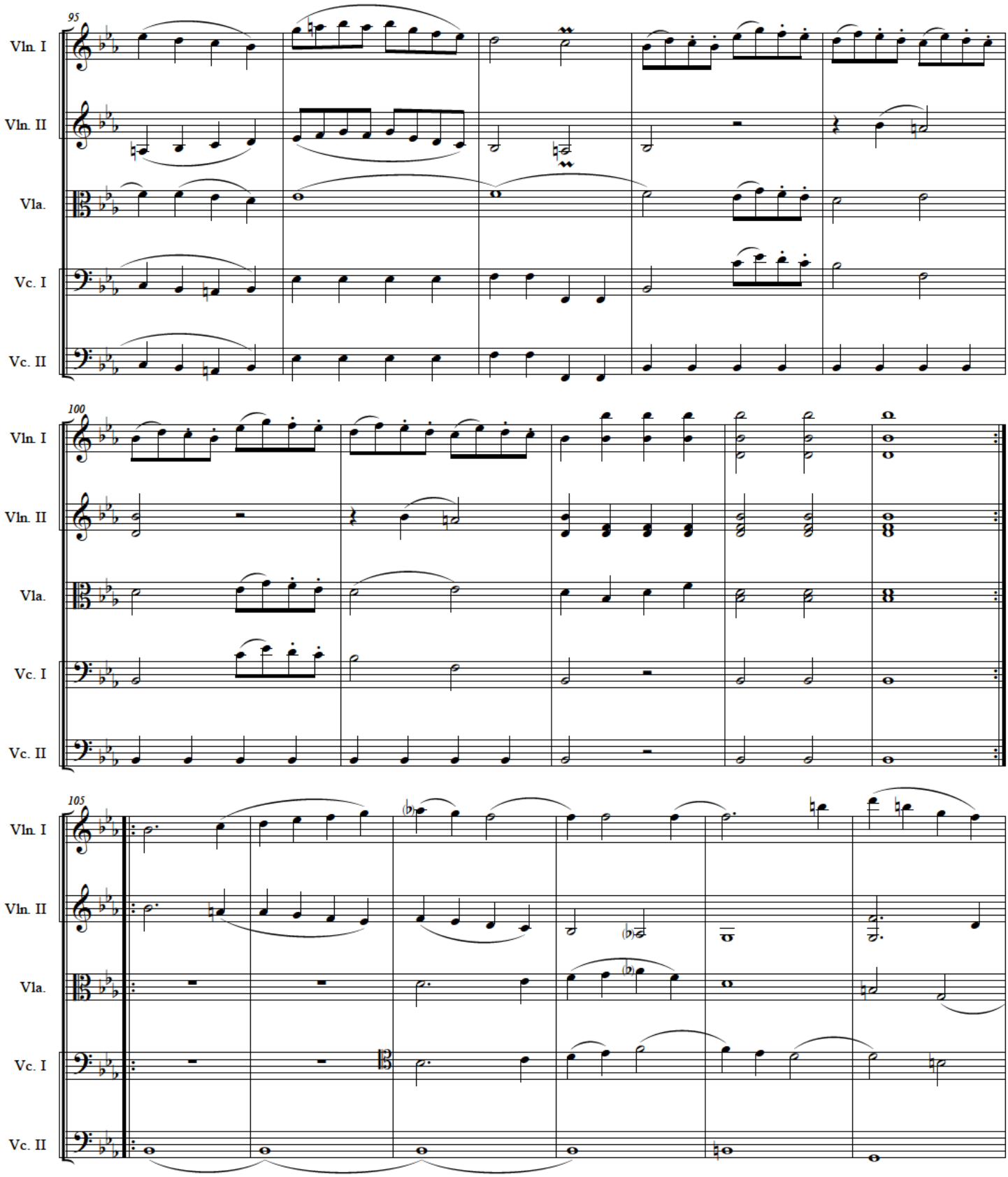

15
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp
20
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
f
f
f

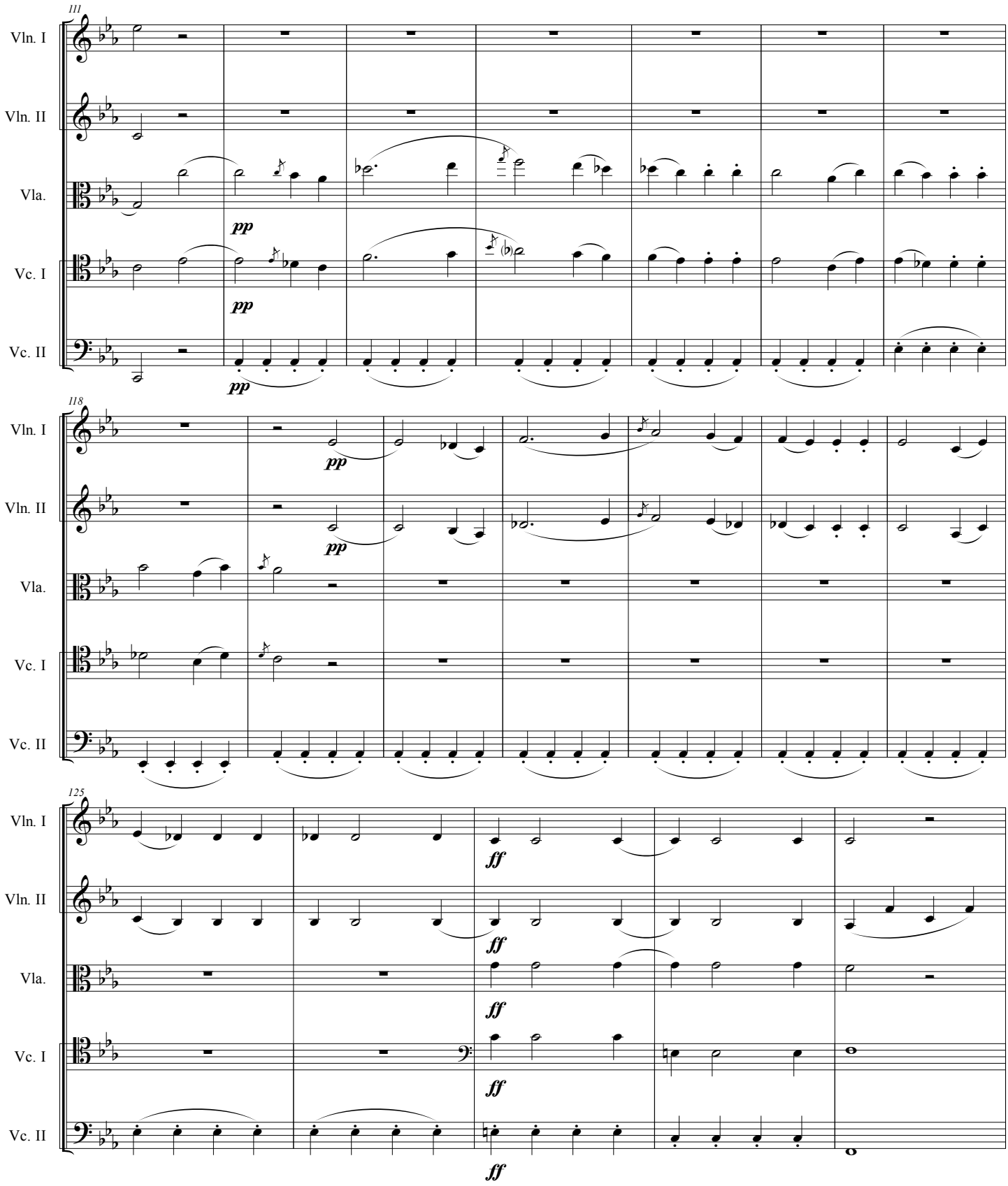

30
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
35
40

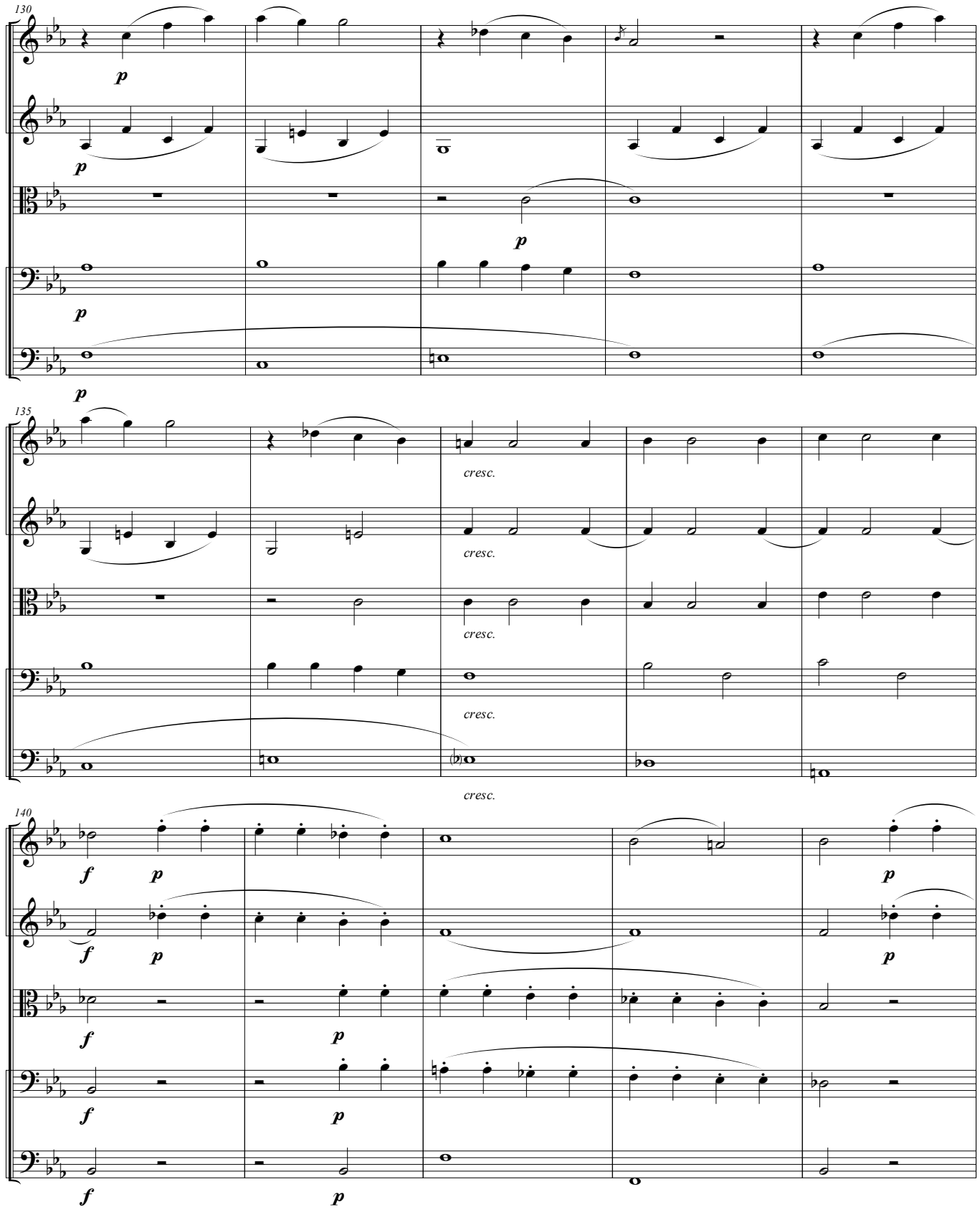

44
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
rinfr.
rinfr.
rinfr.
50
tr
p
p
p
56

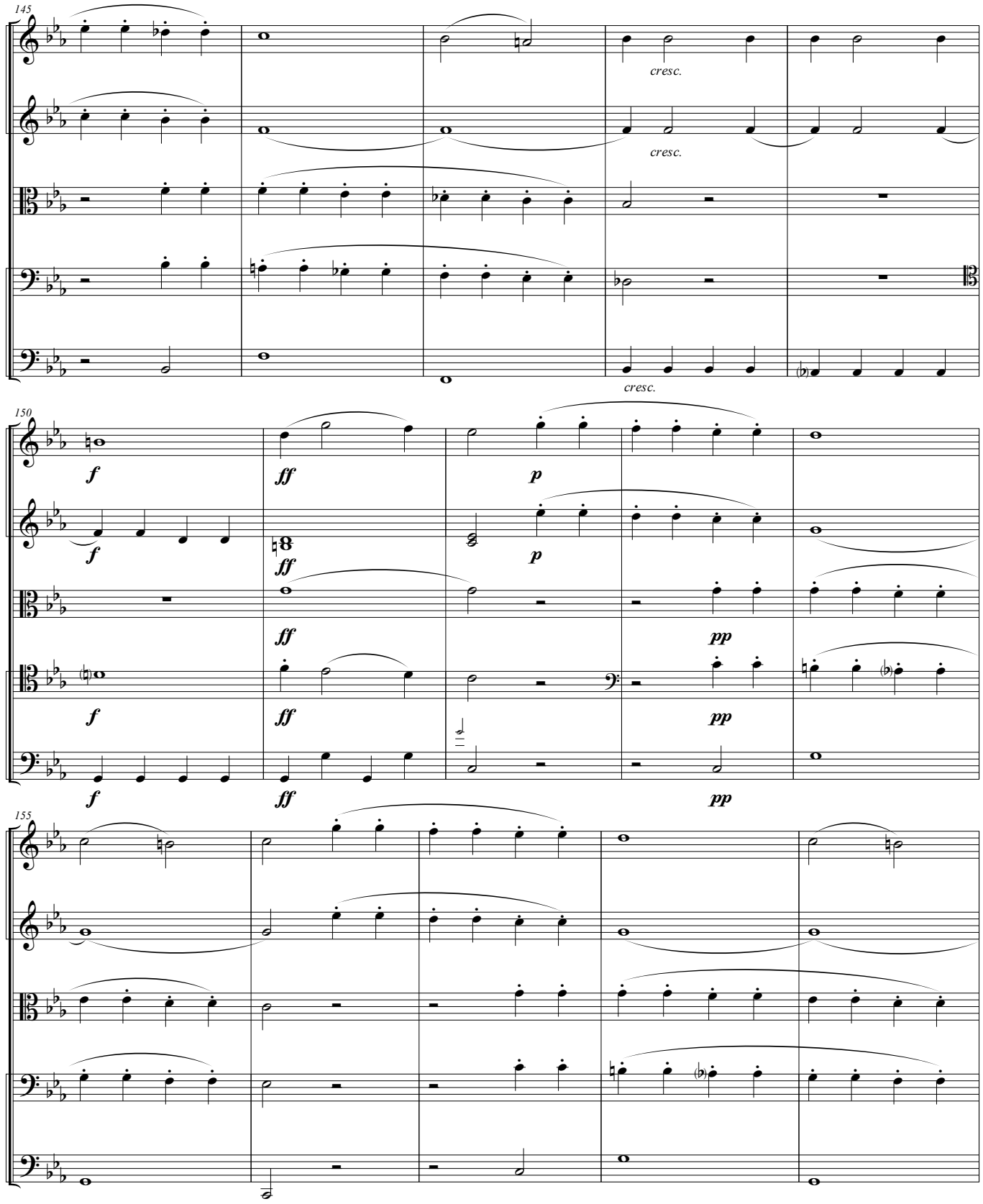

61
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
rinfr.
p
tr
67
dolce
73

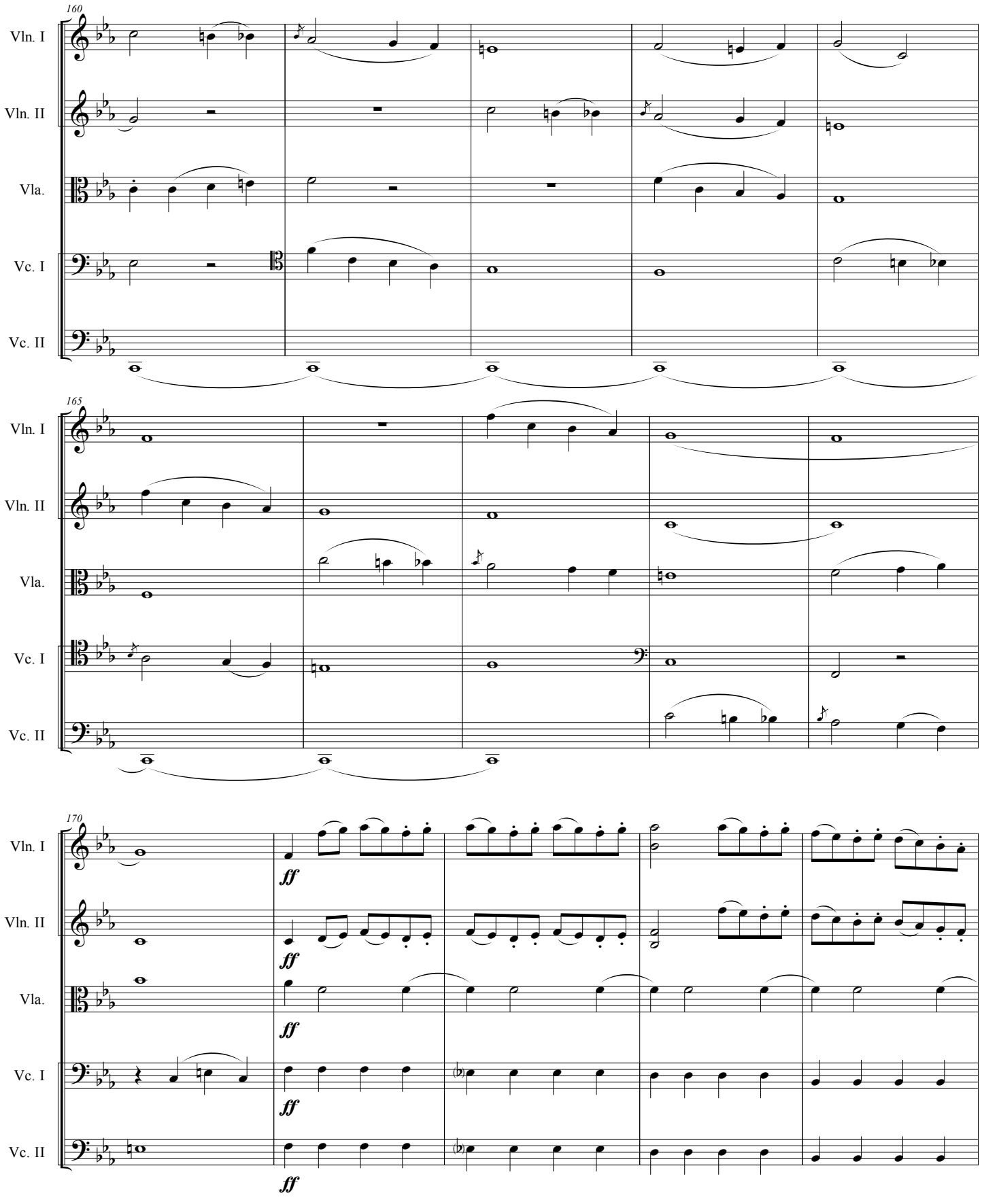

79
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
cresc.
85
ff
90

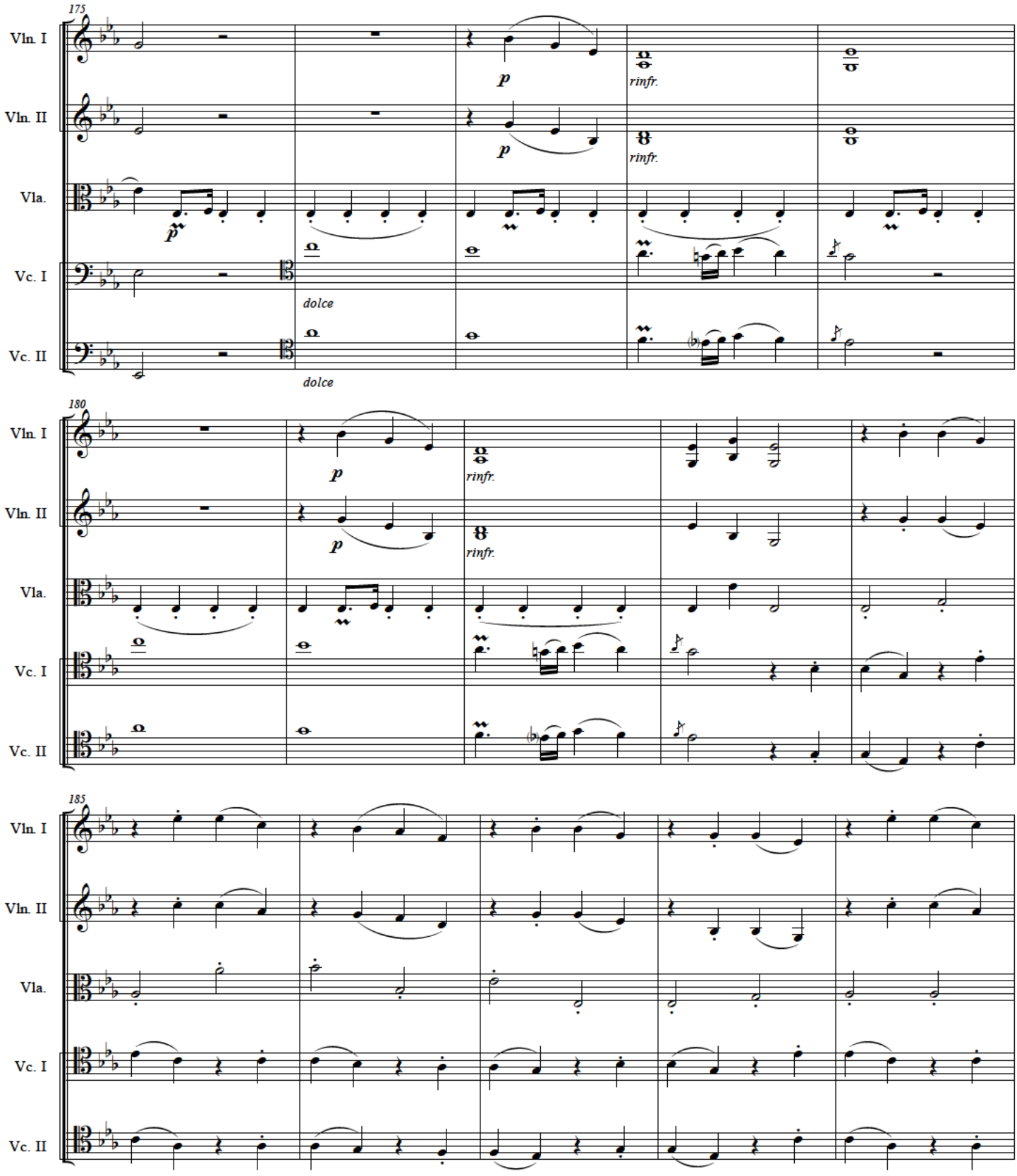

95
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
100
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
105
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

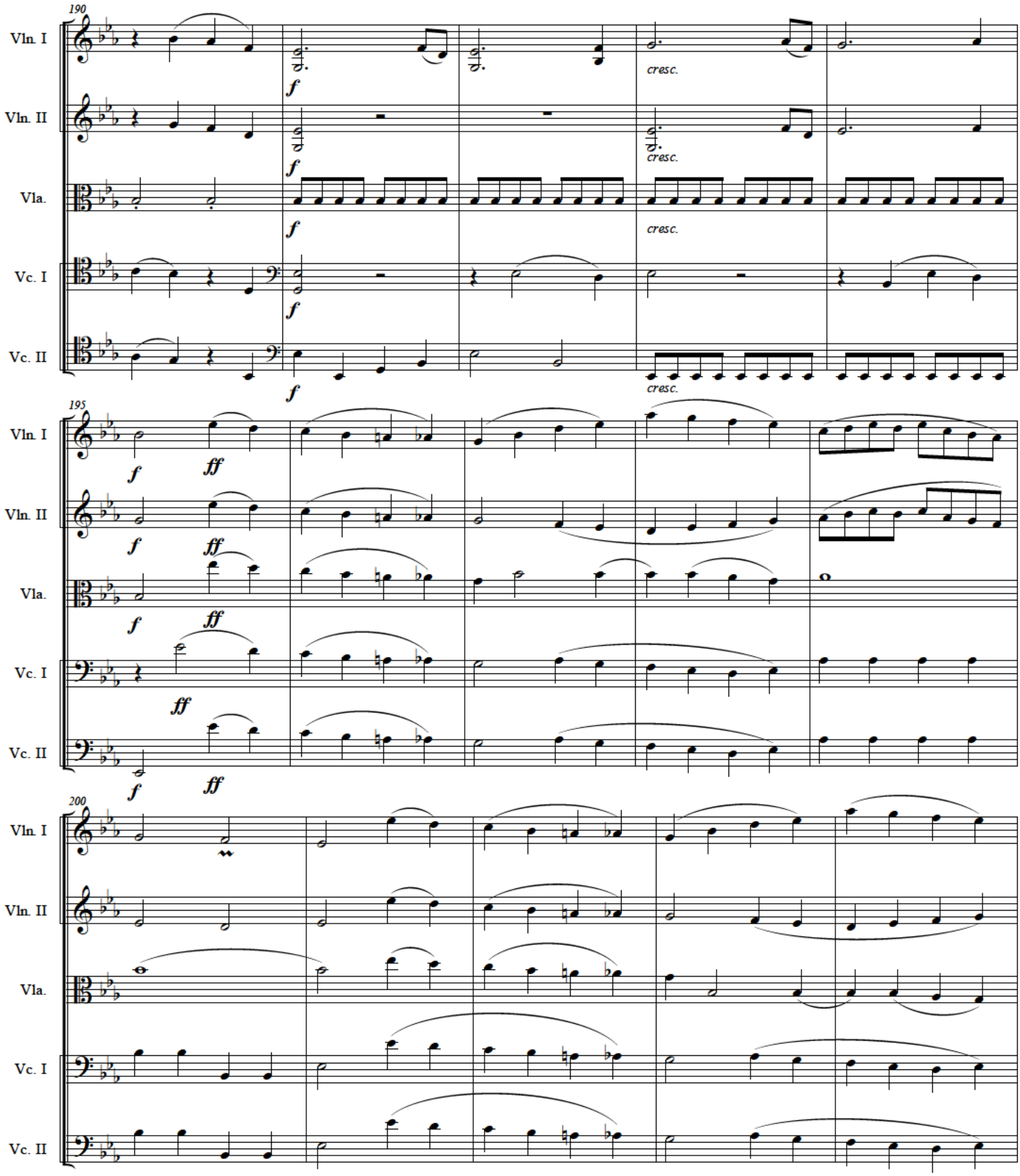

111
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp
118
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
125
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
ff
ff
ff

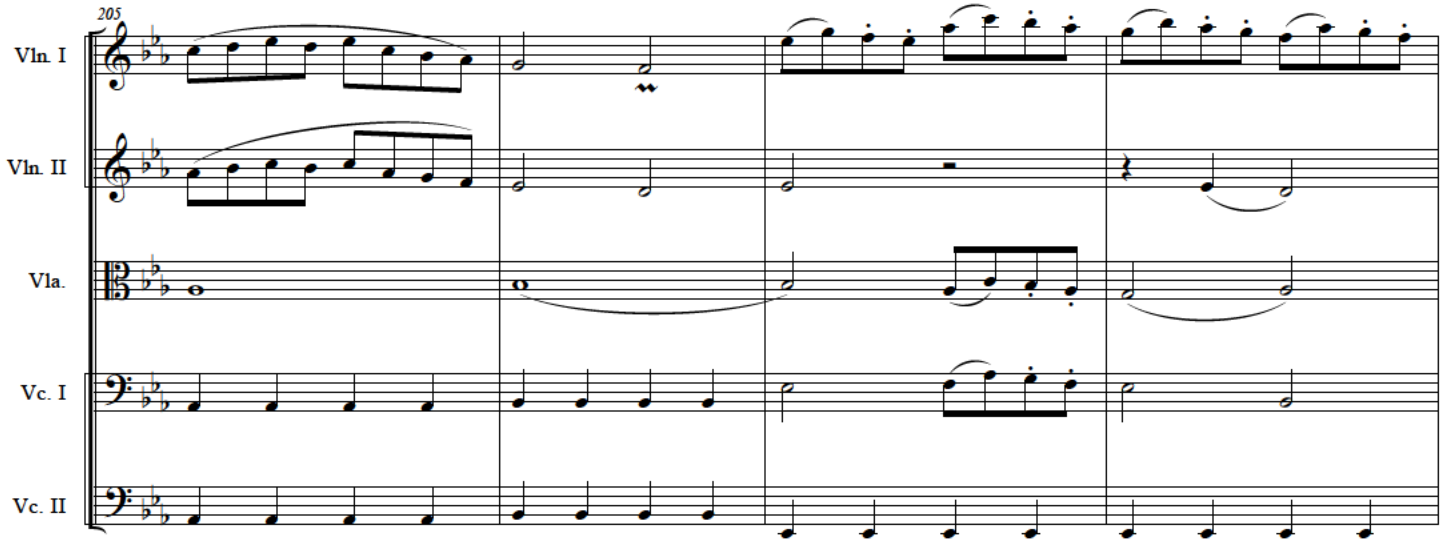

130
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
135
cresc.
140
f
p

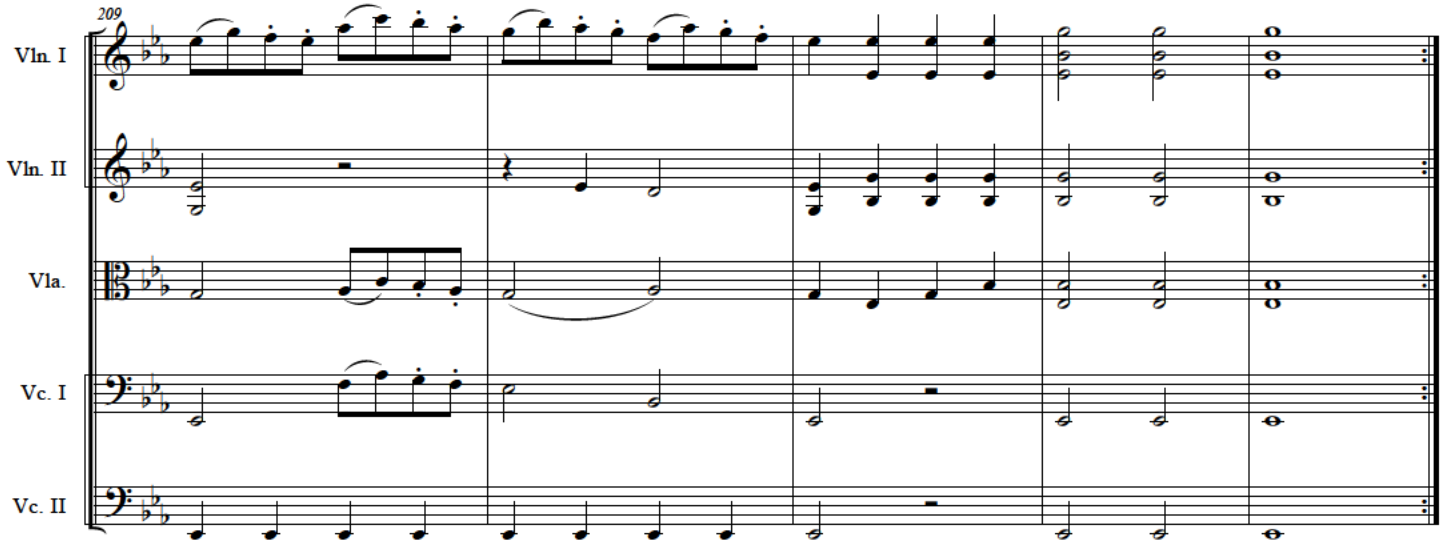

145
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
cresc.
cresc.
cresc.
150
f
ff
p
pp
155

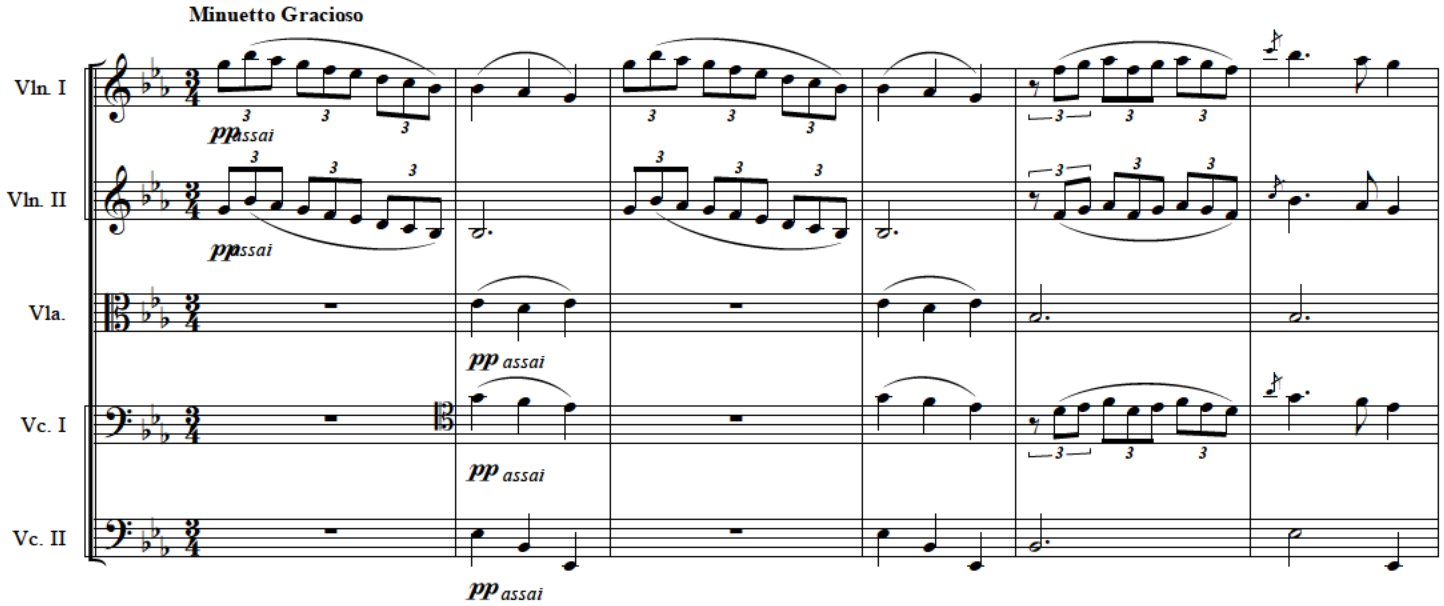

160
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
165
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
170
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
ff
ff
ff
ff

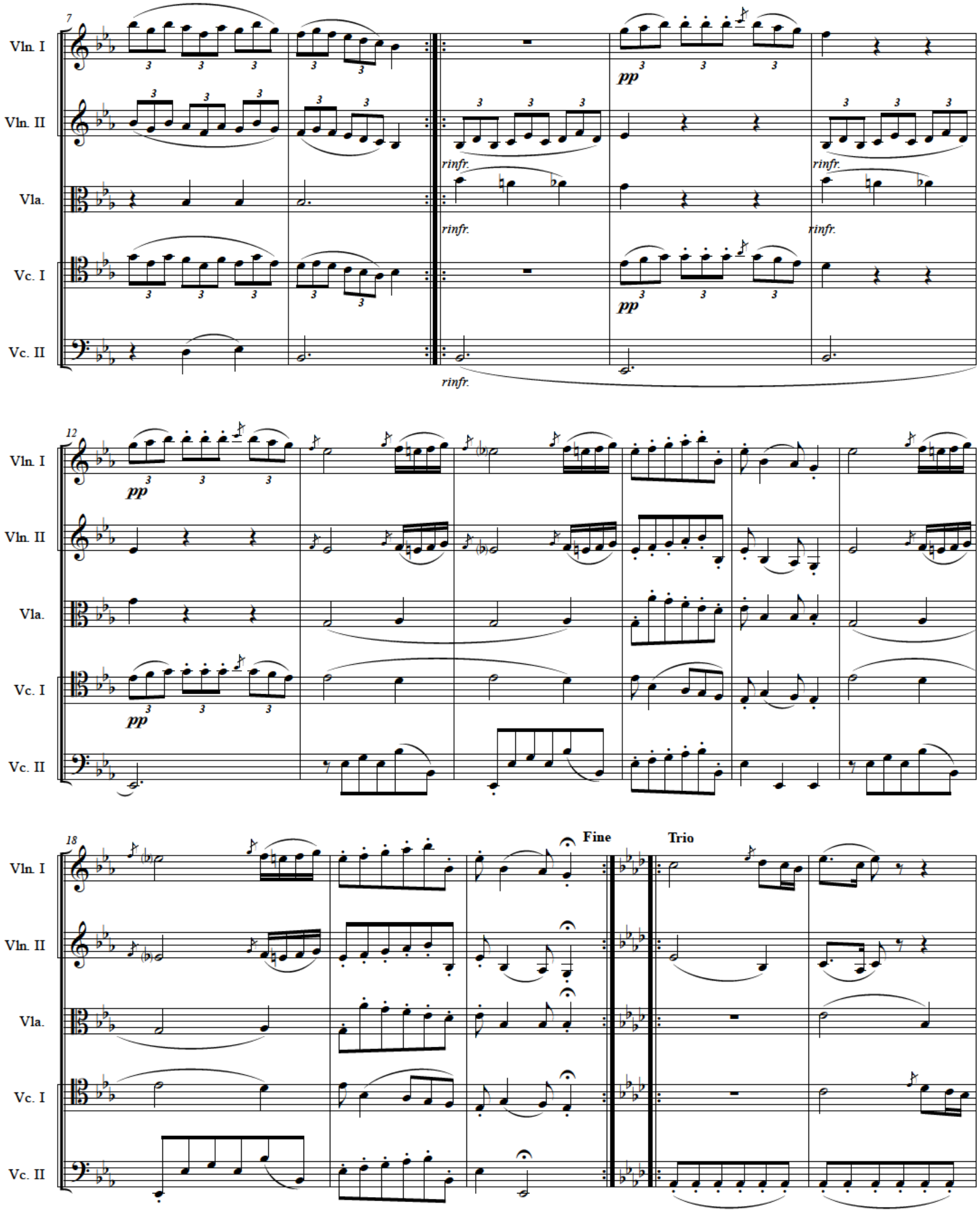

175
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
rinfr.
dolce
180
185

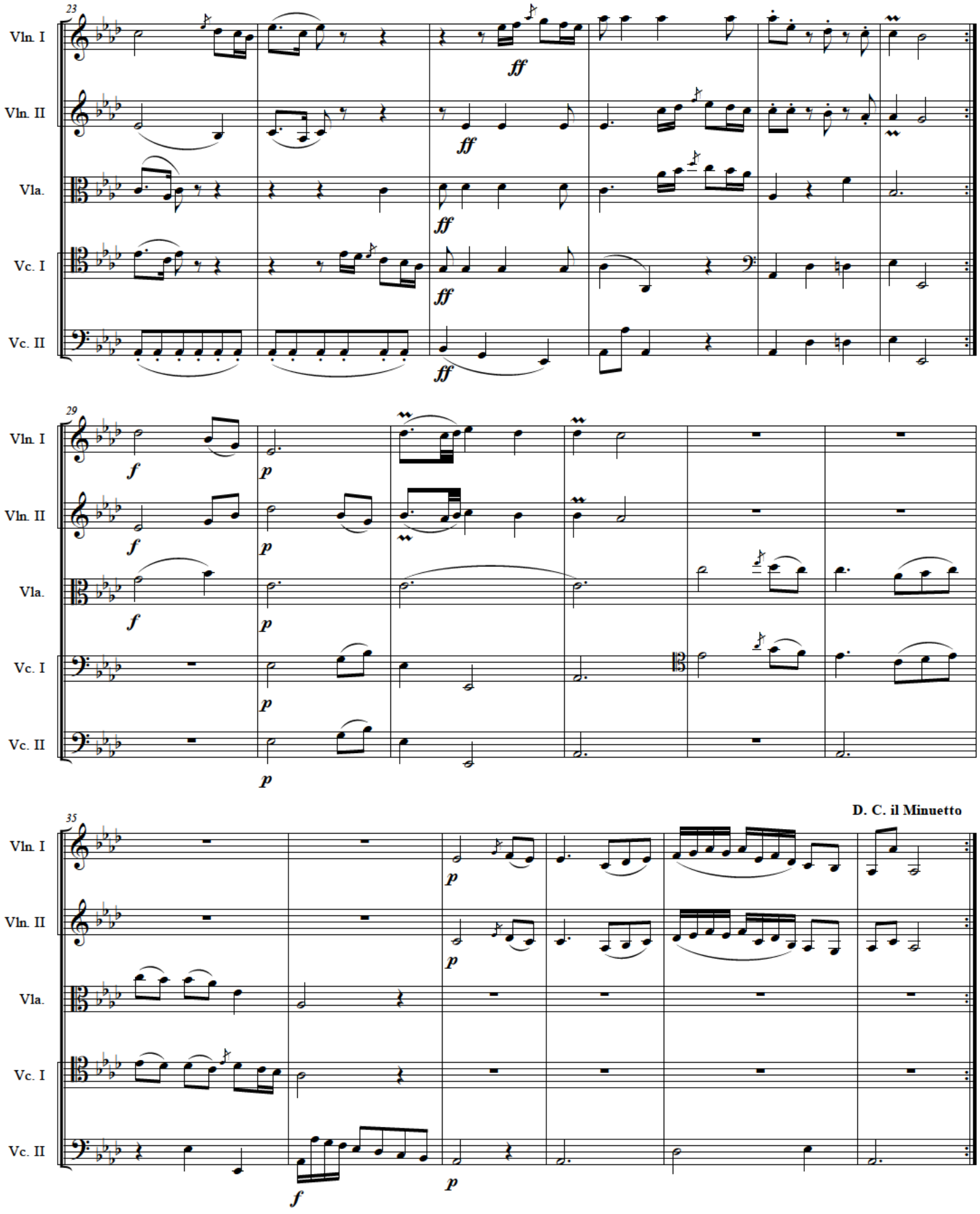

190
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
cresc.
195
ff
200

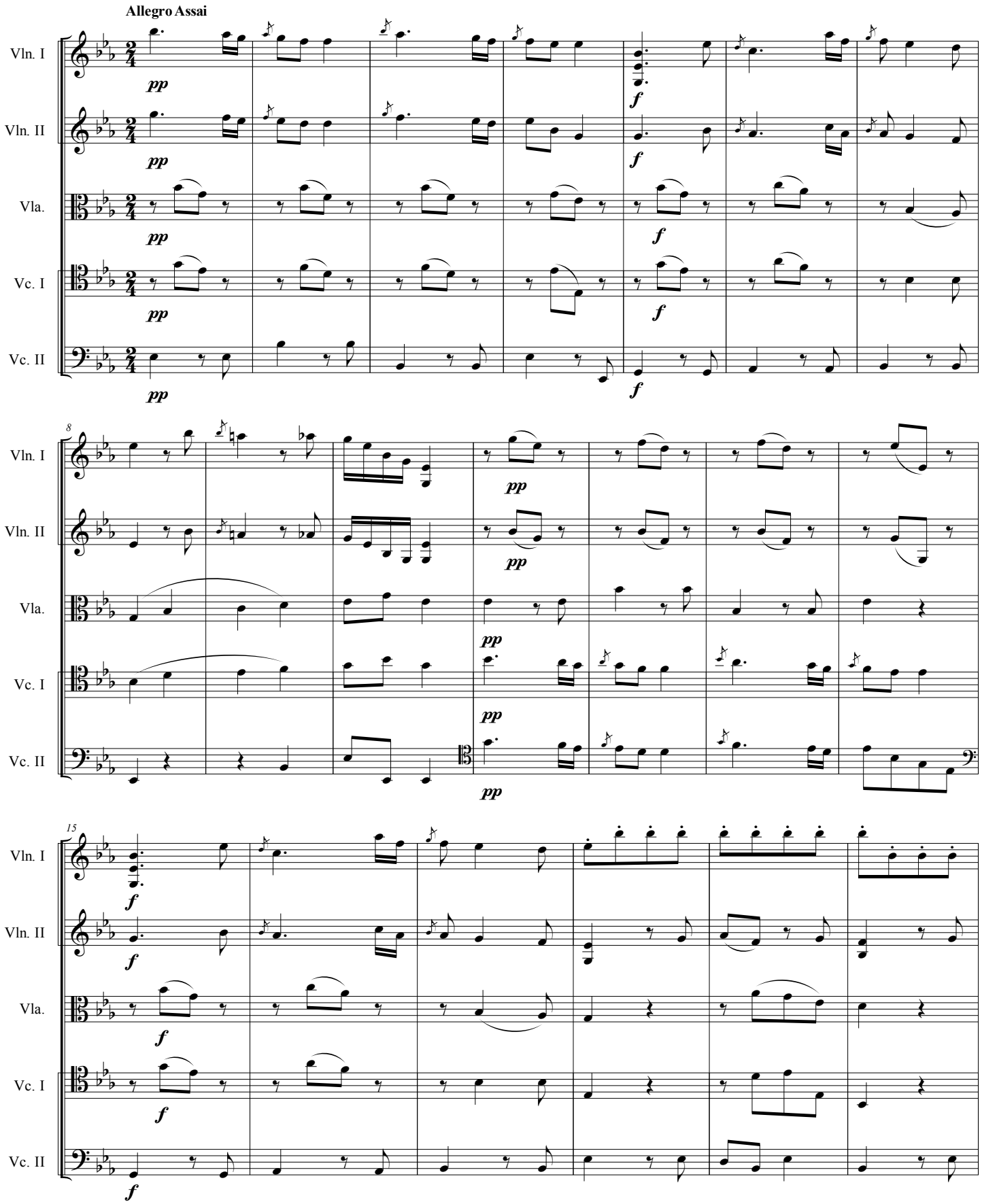

205
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

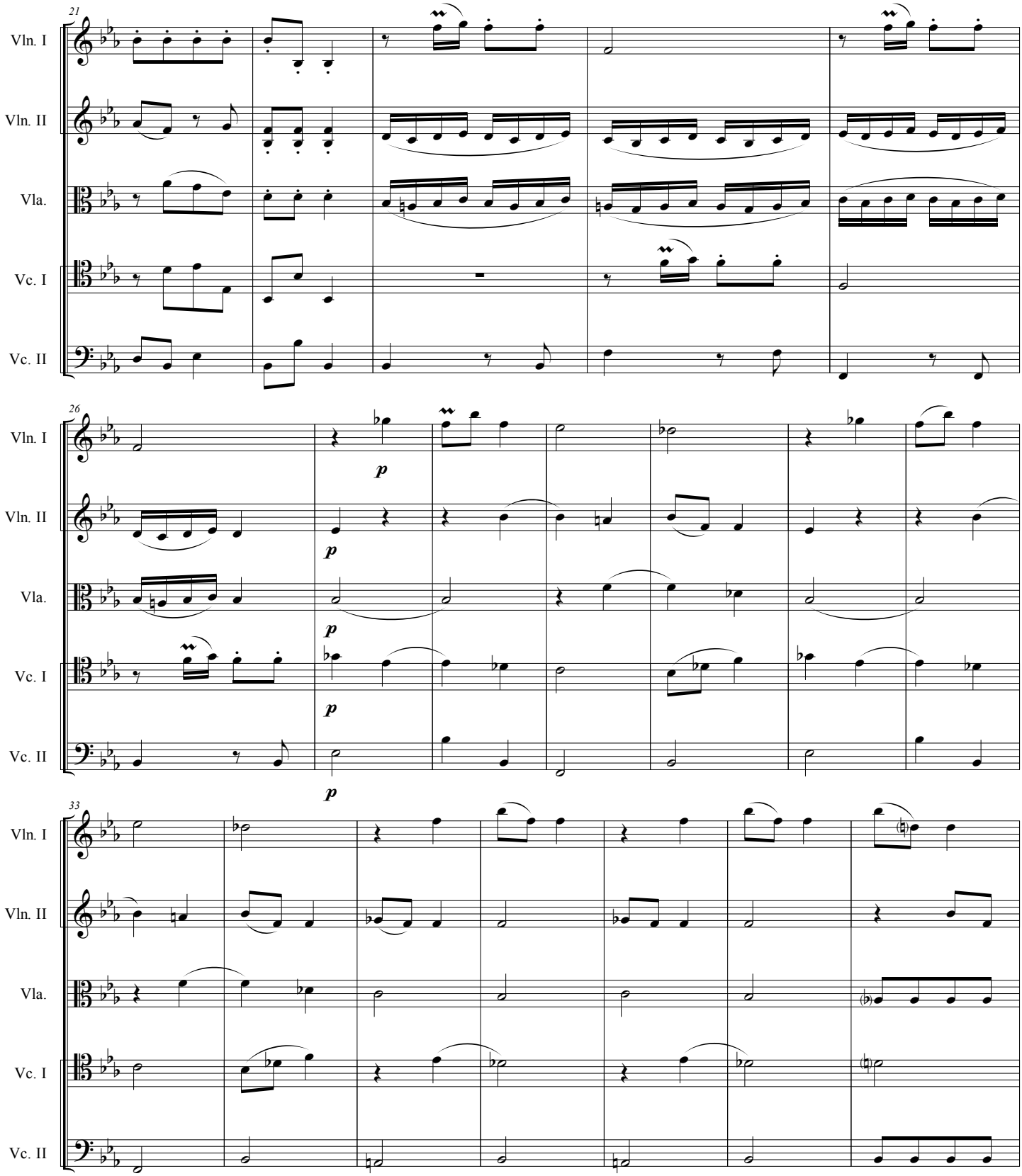

209
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

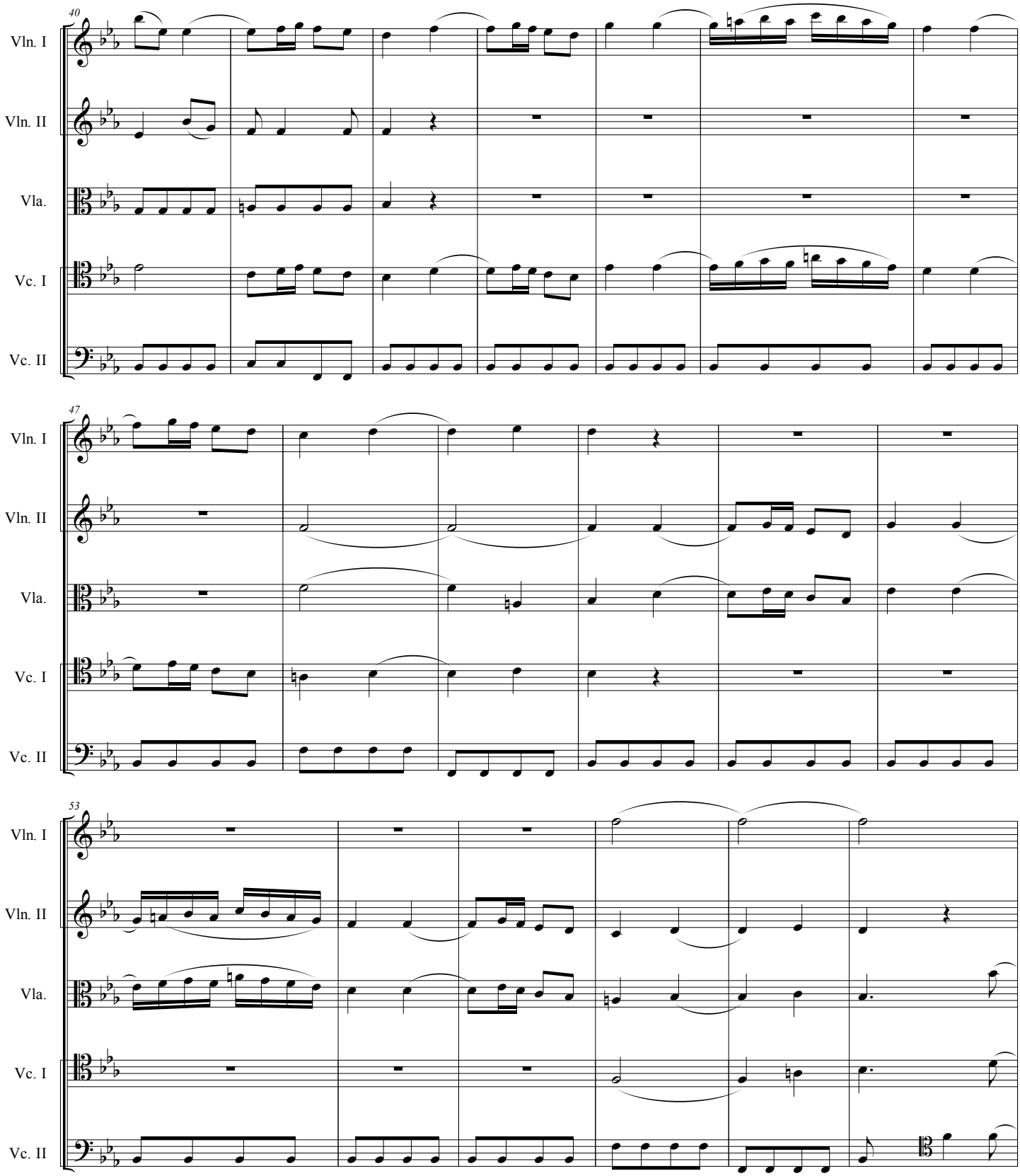

Minuetto Gracioso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp assai
pp assai
pp assai
pp assai

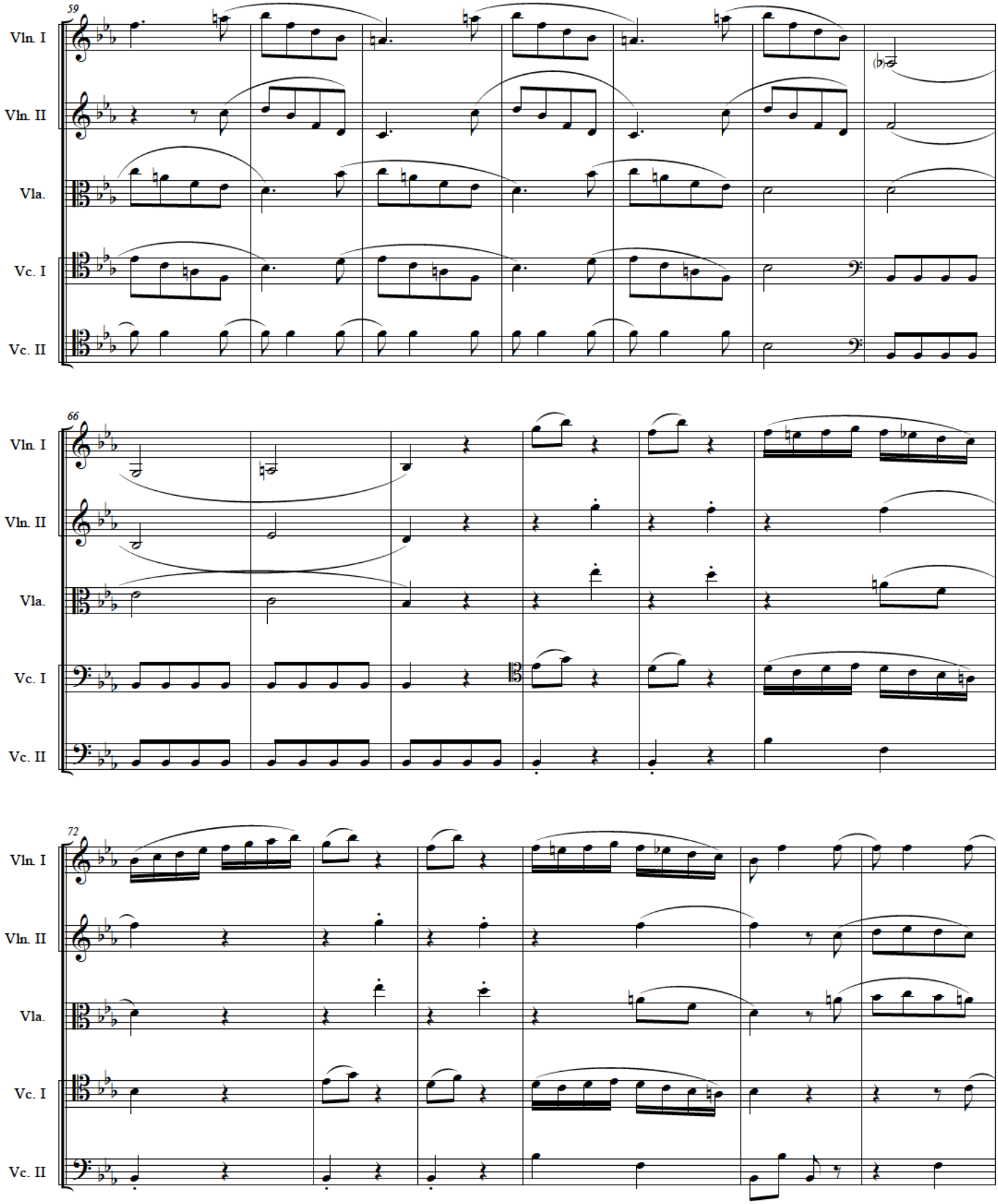

7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
rinfr.
12
18
Fine
Trio

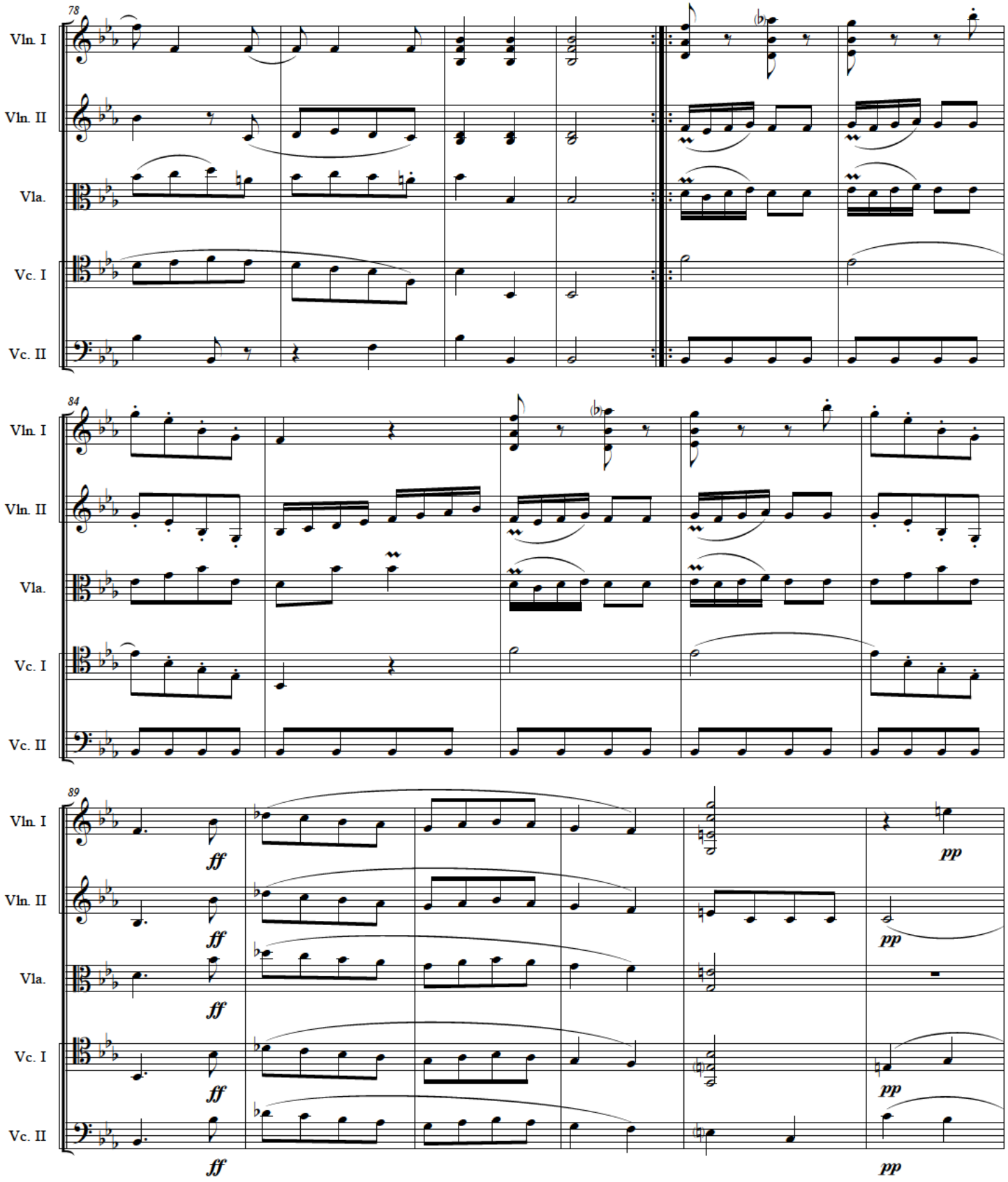

23
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
29
f
p
35
D. C. il Minuetto

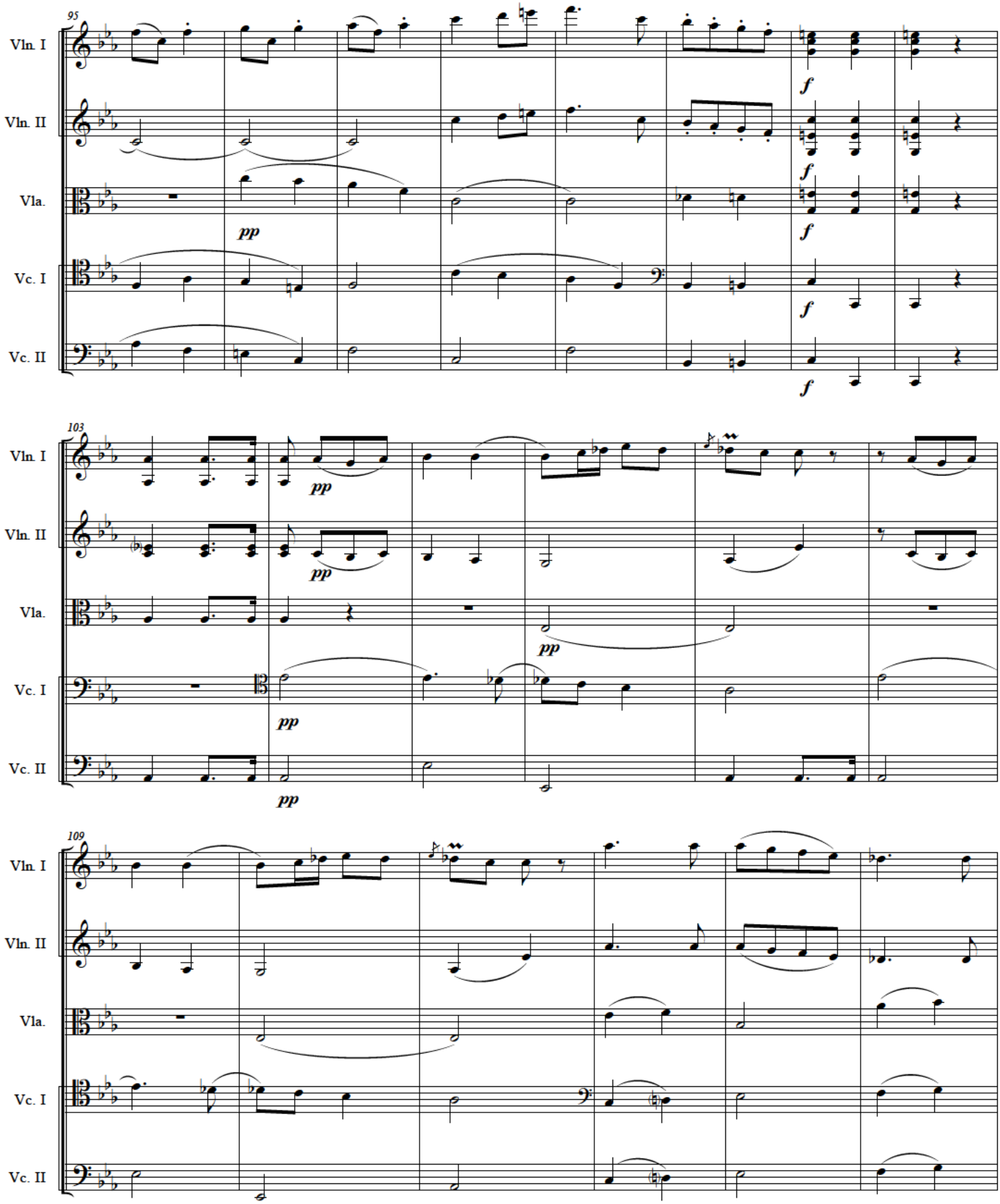

Allegro Assai
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
f
8
15

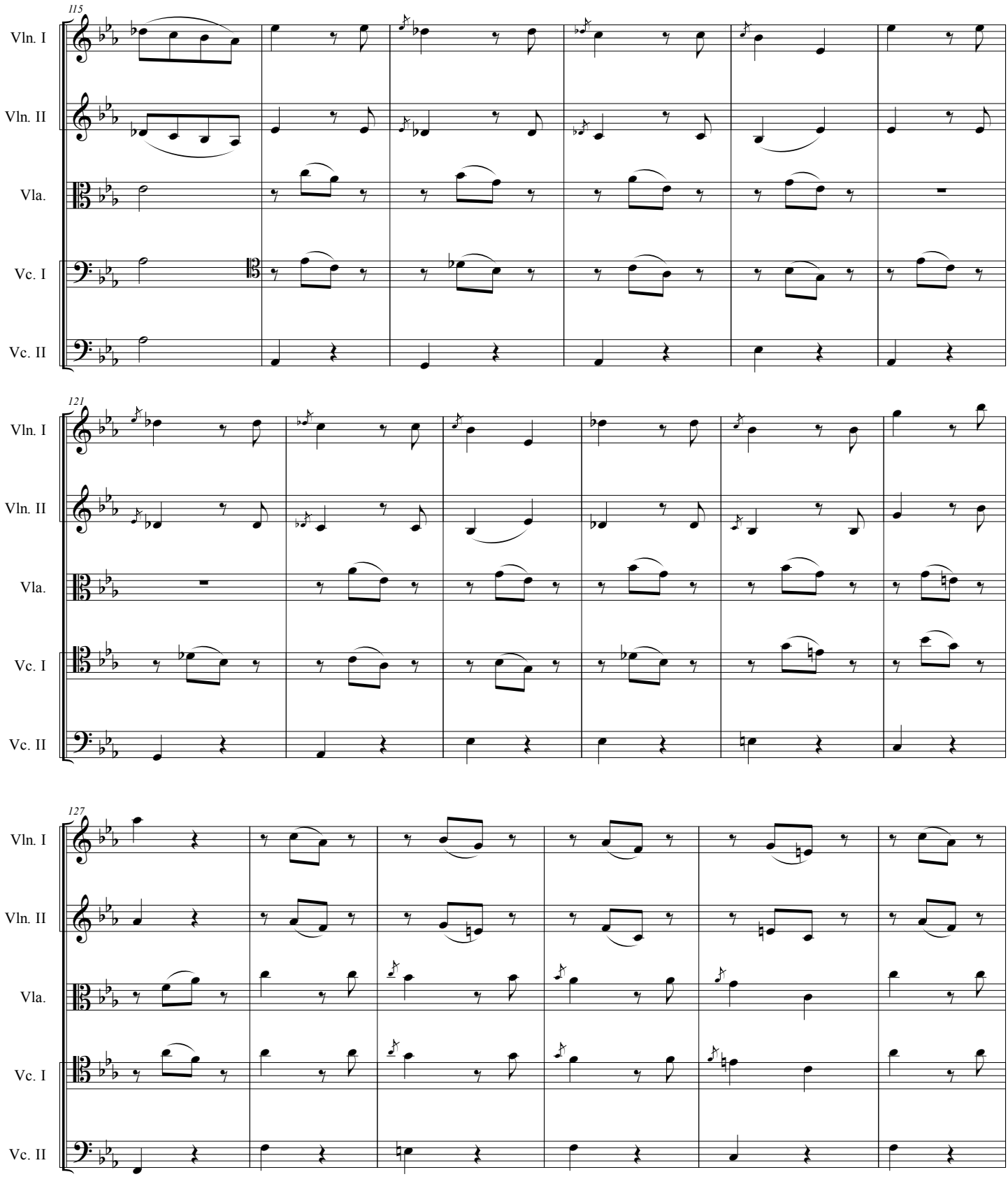

21
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
26
p
33

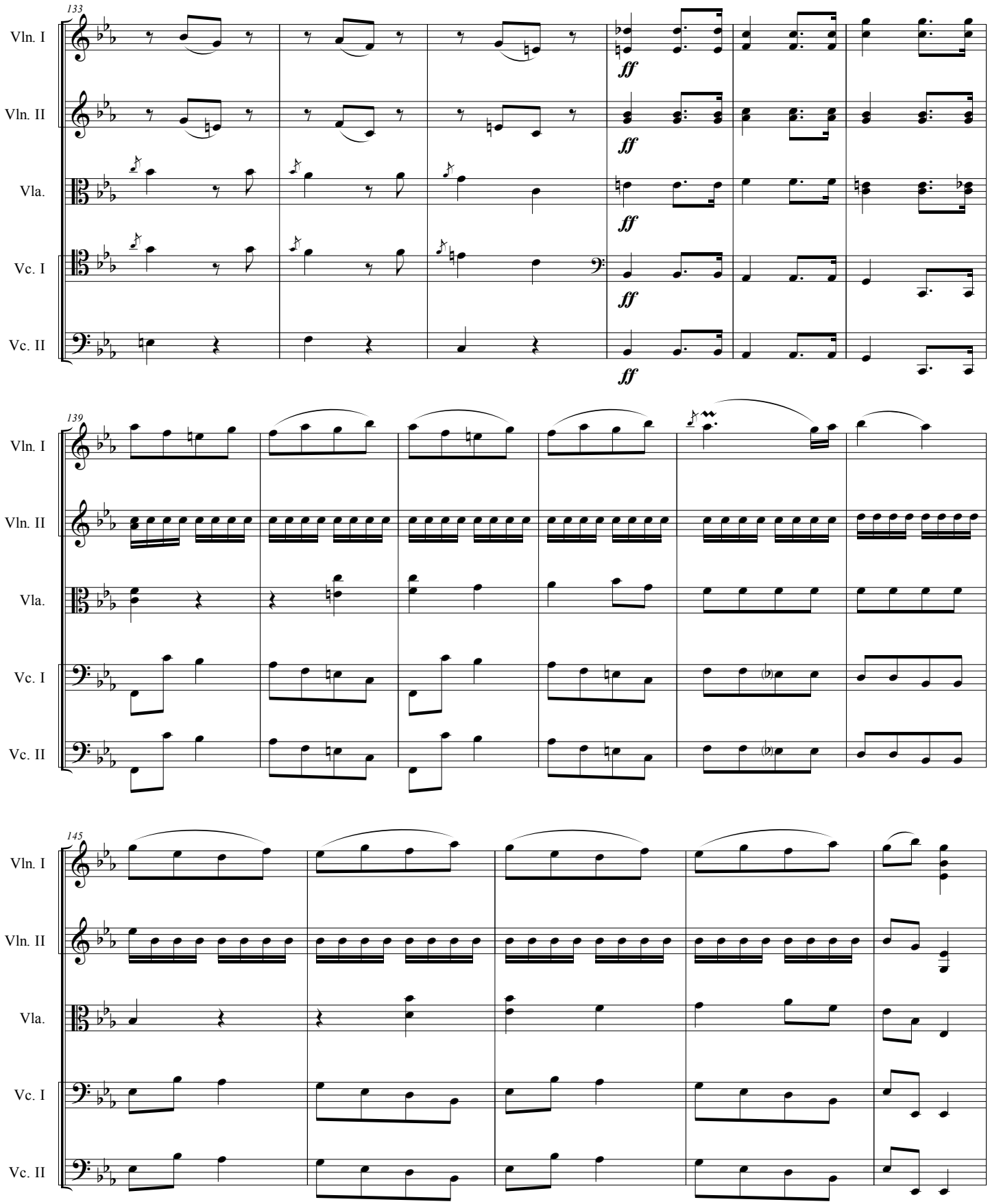

40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
47
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
53
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

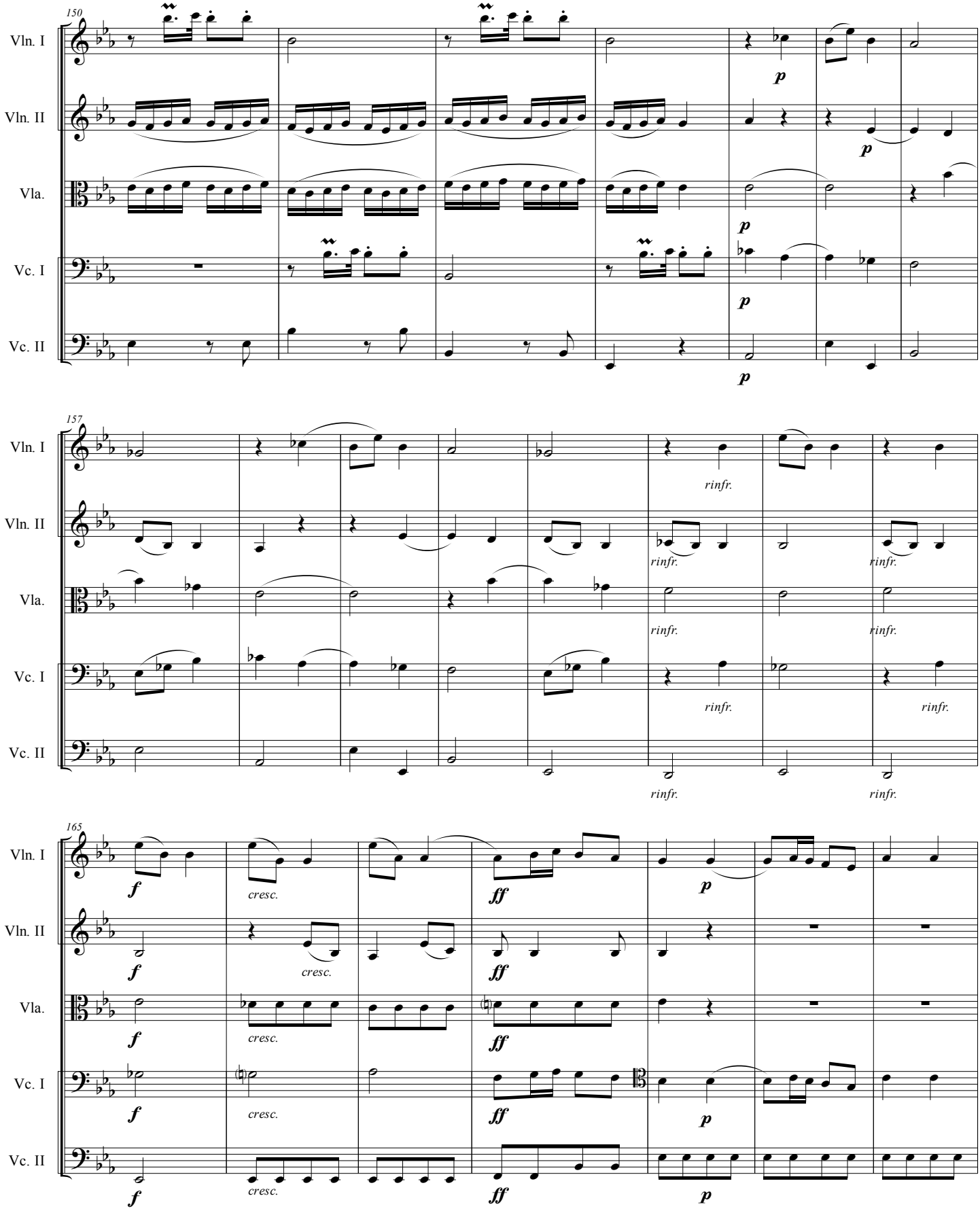

59
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
66
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
72
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

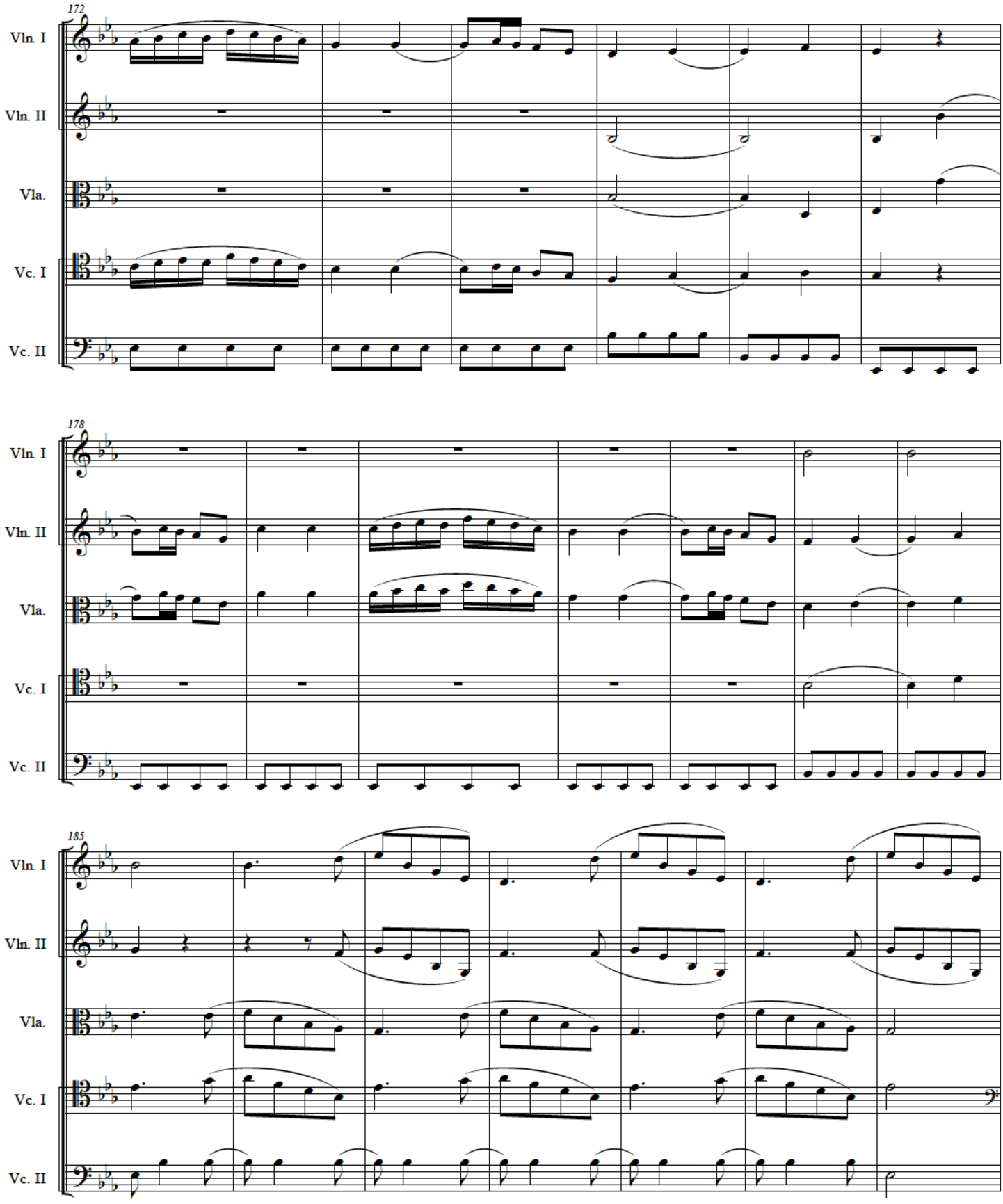

78
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
84
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
89
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
pp

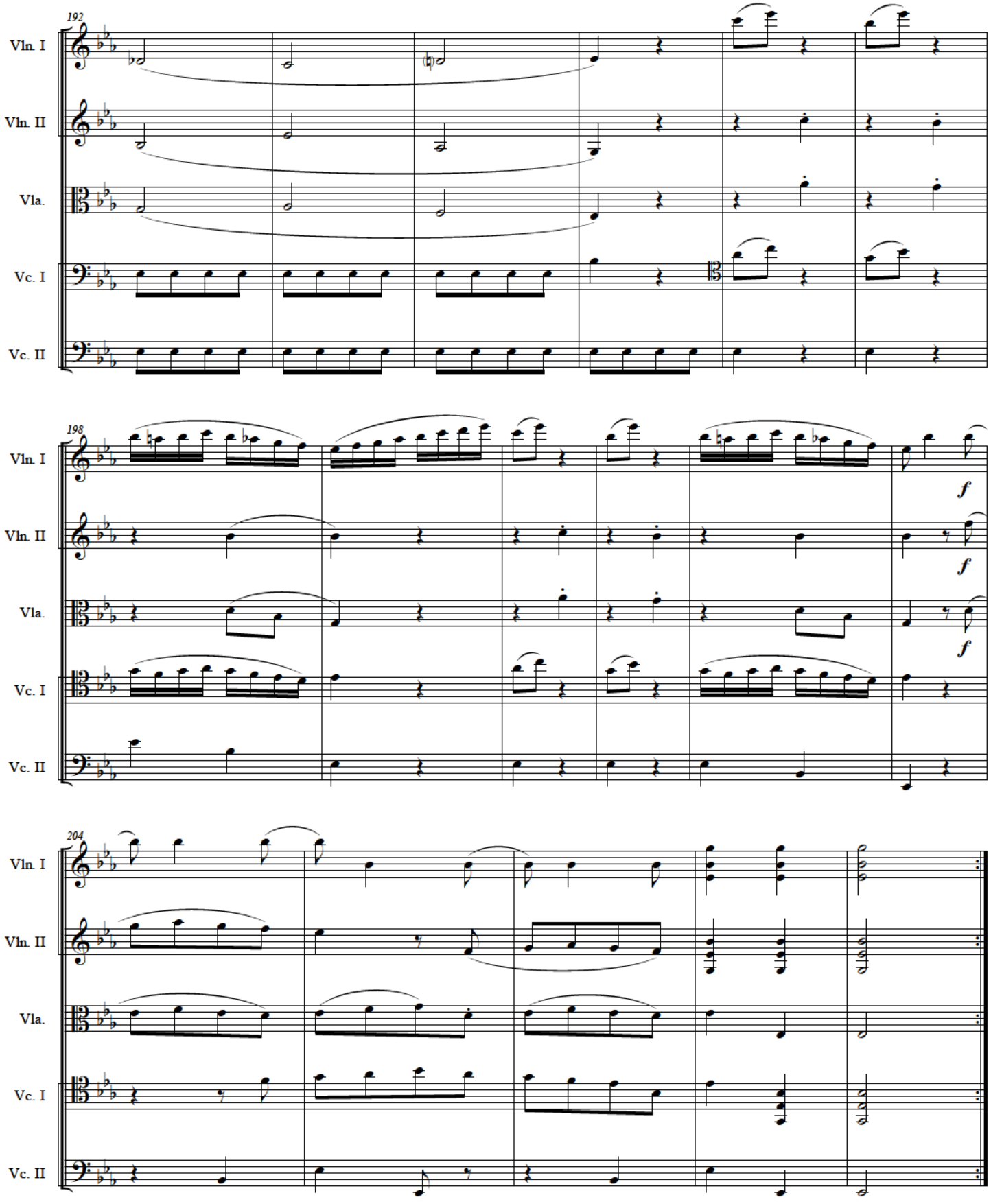

95
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
f
103
109

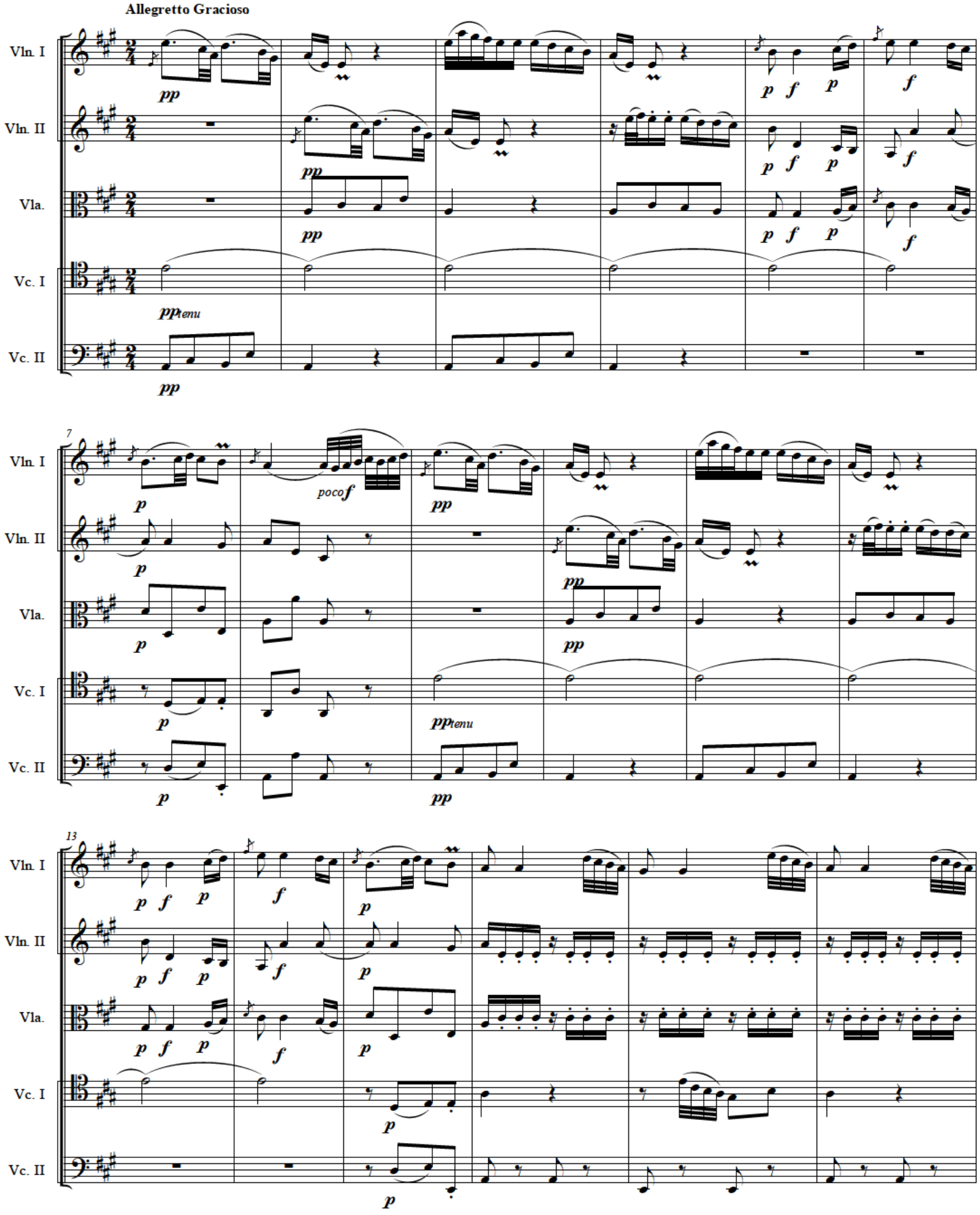

115
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
121
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
127
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

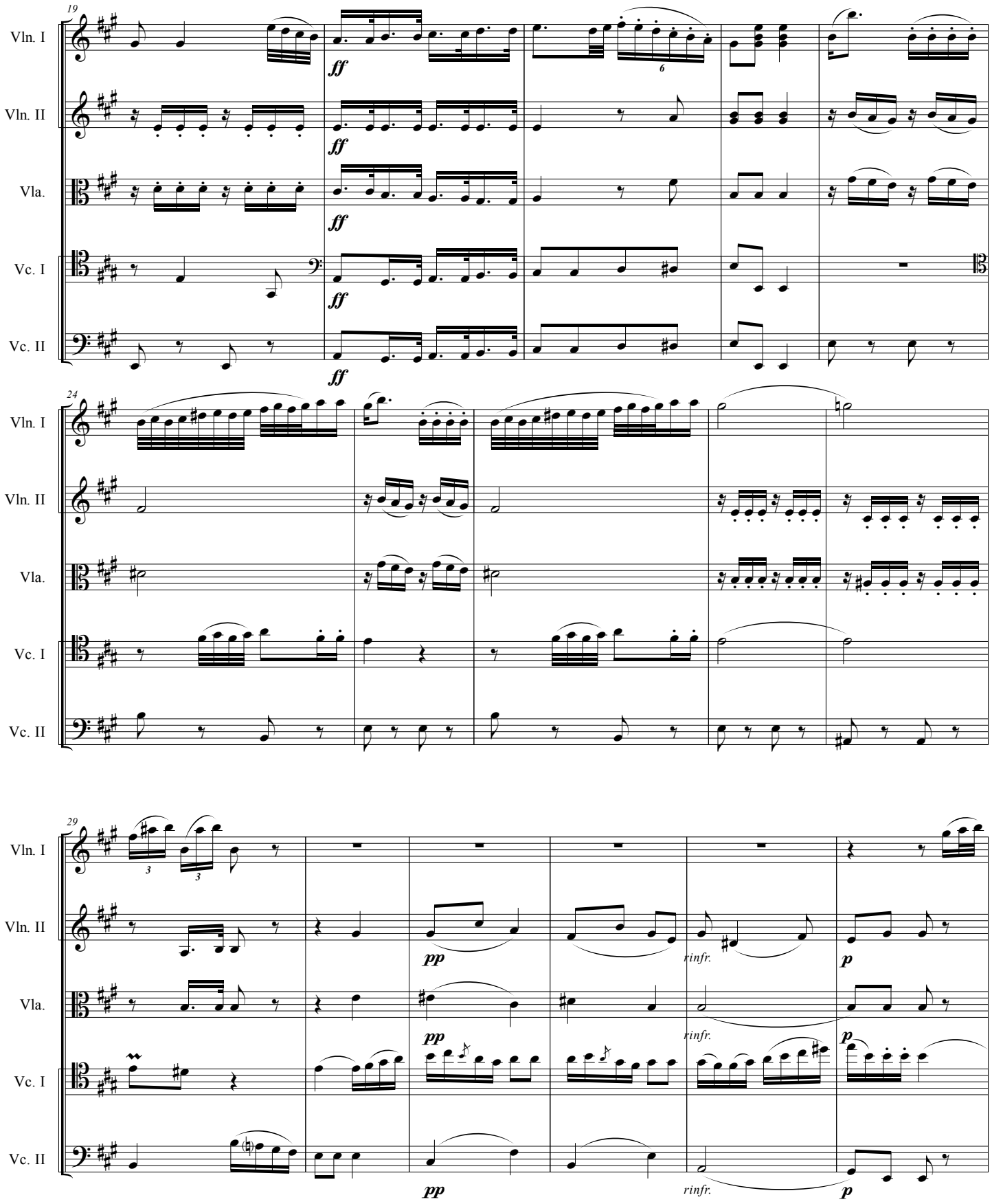

133
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
139
145

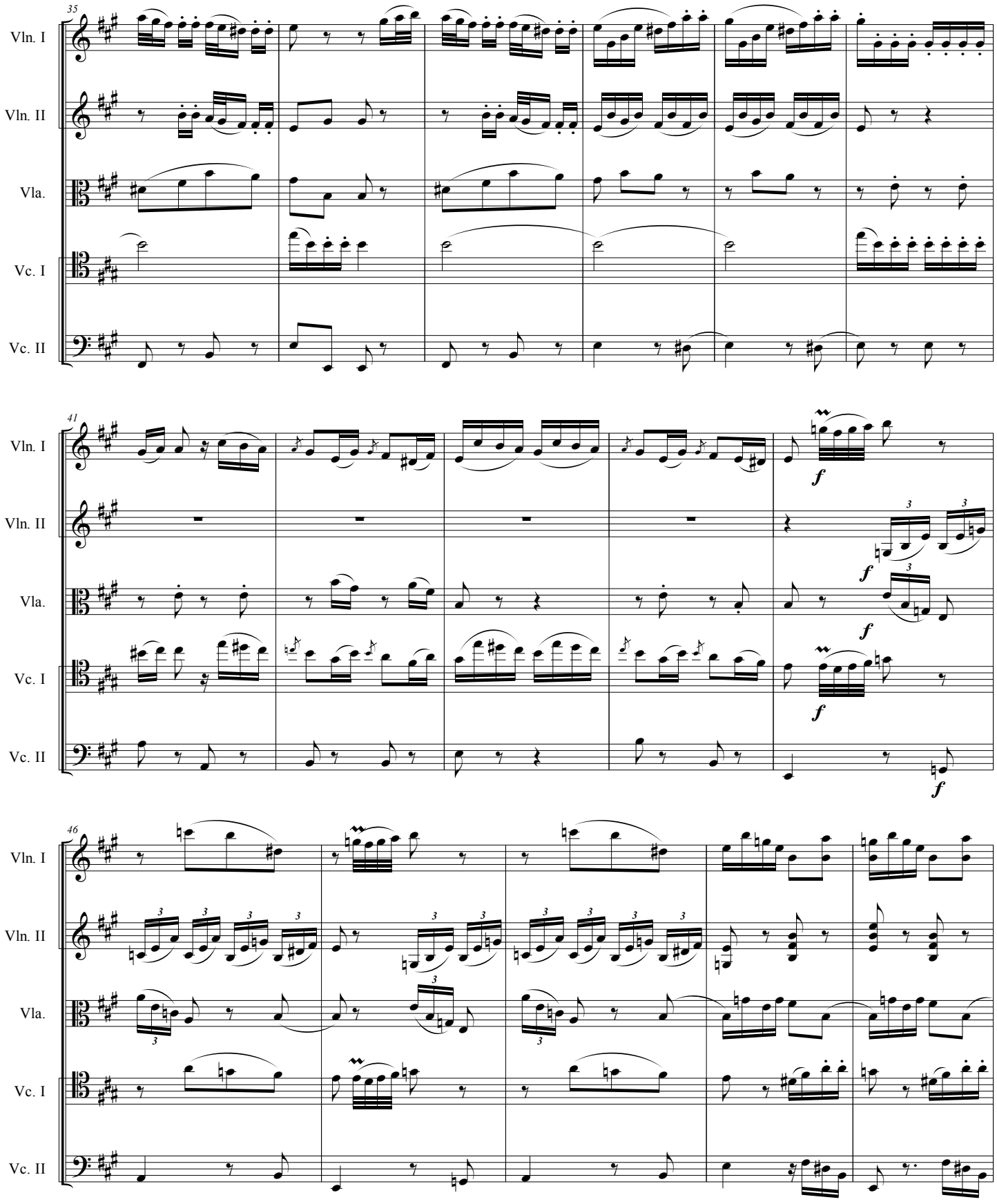

150
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
157
rinfr.
165
f
cresc.
ff
p

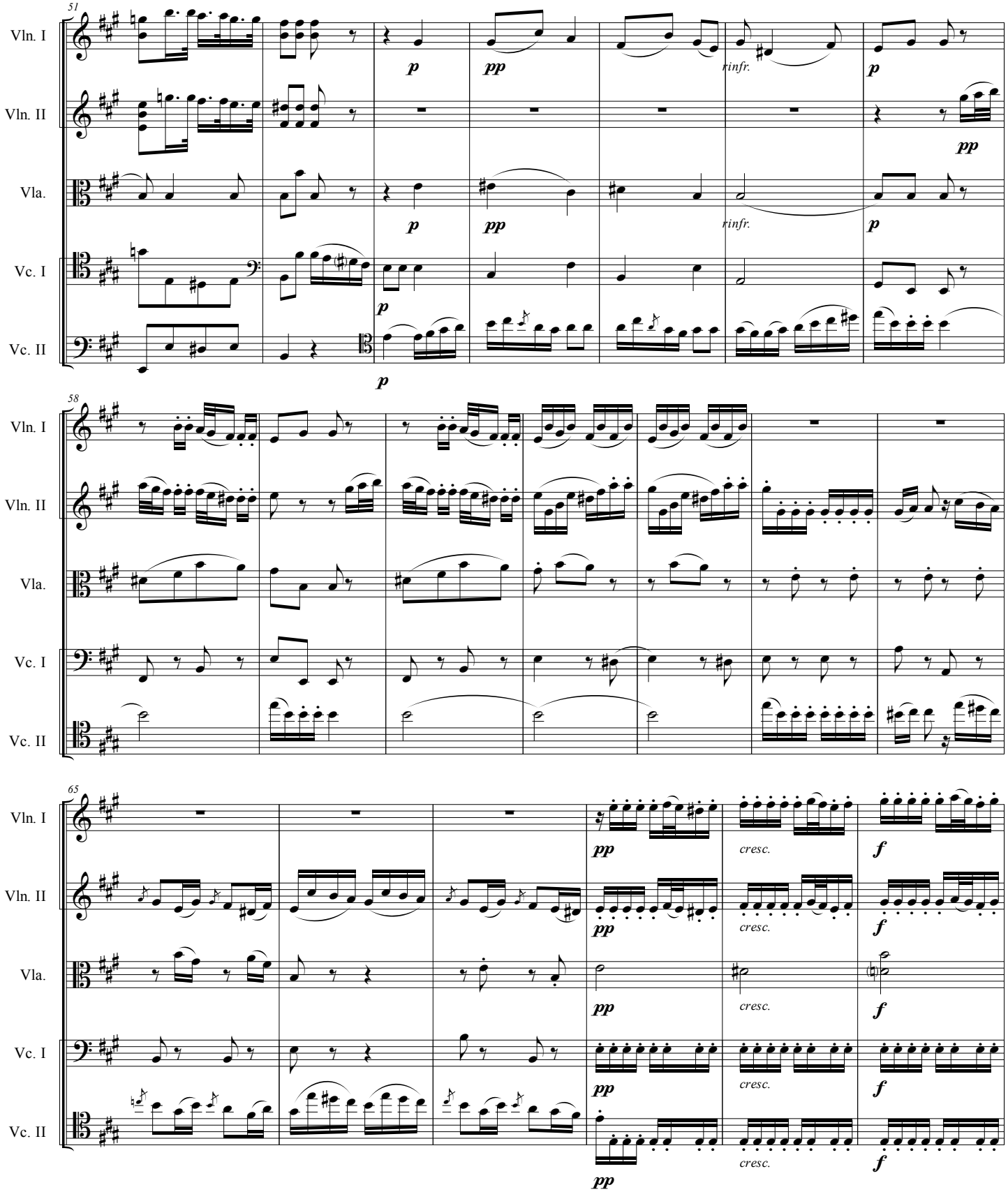

172
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
178
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
185
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

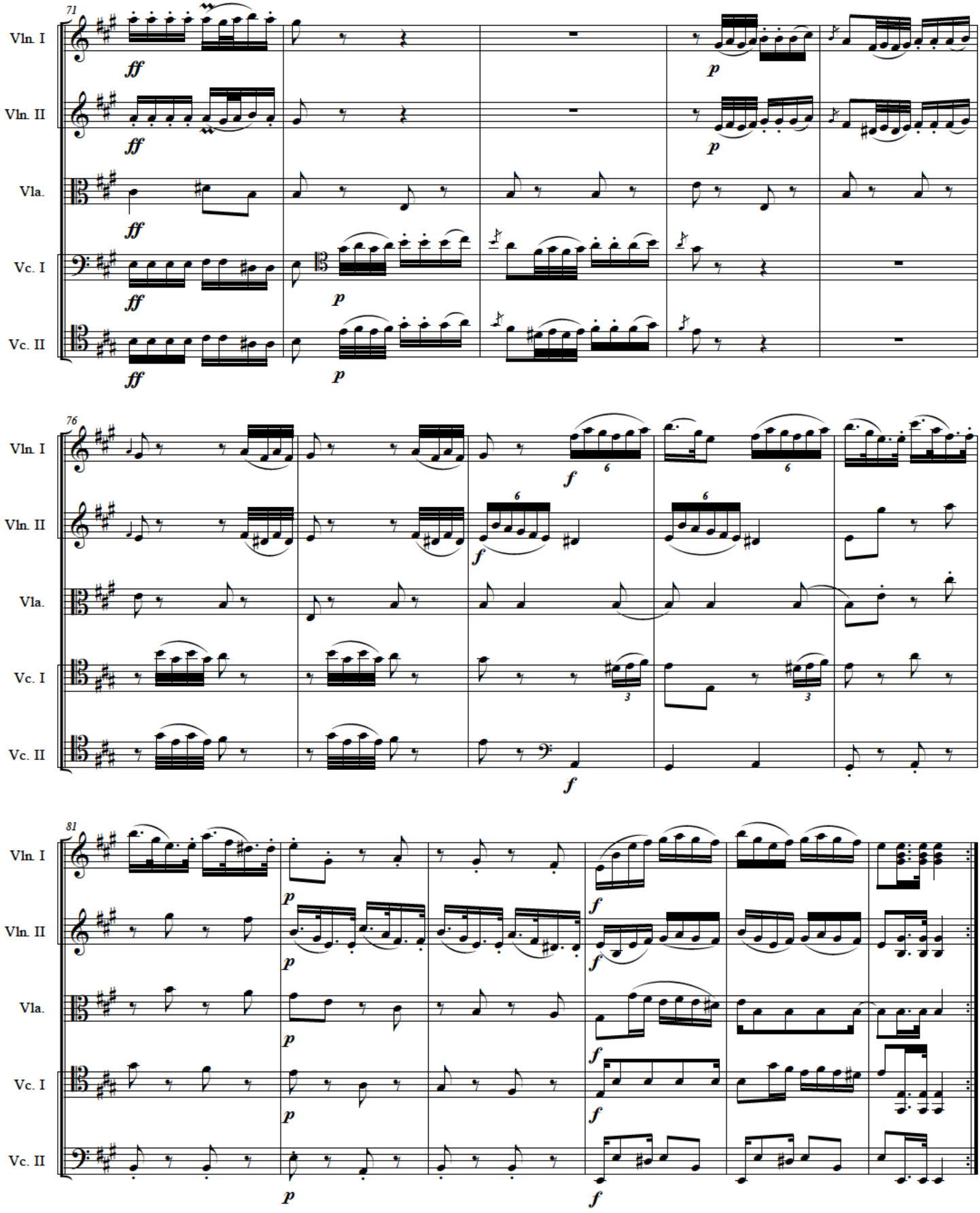

192
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
198
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
f
f
204
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

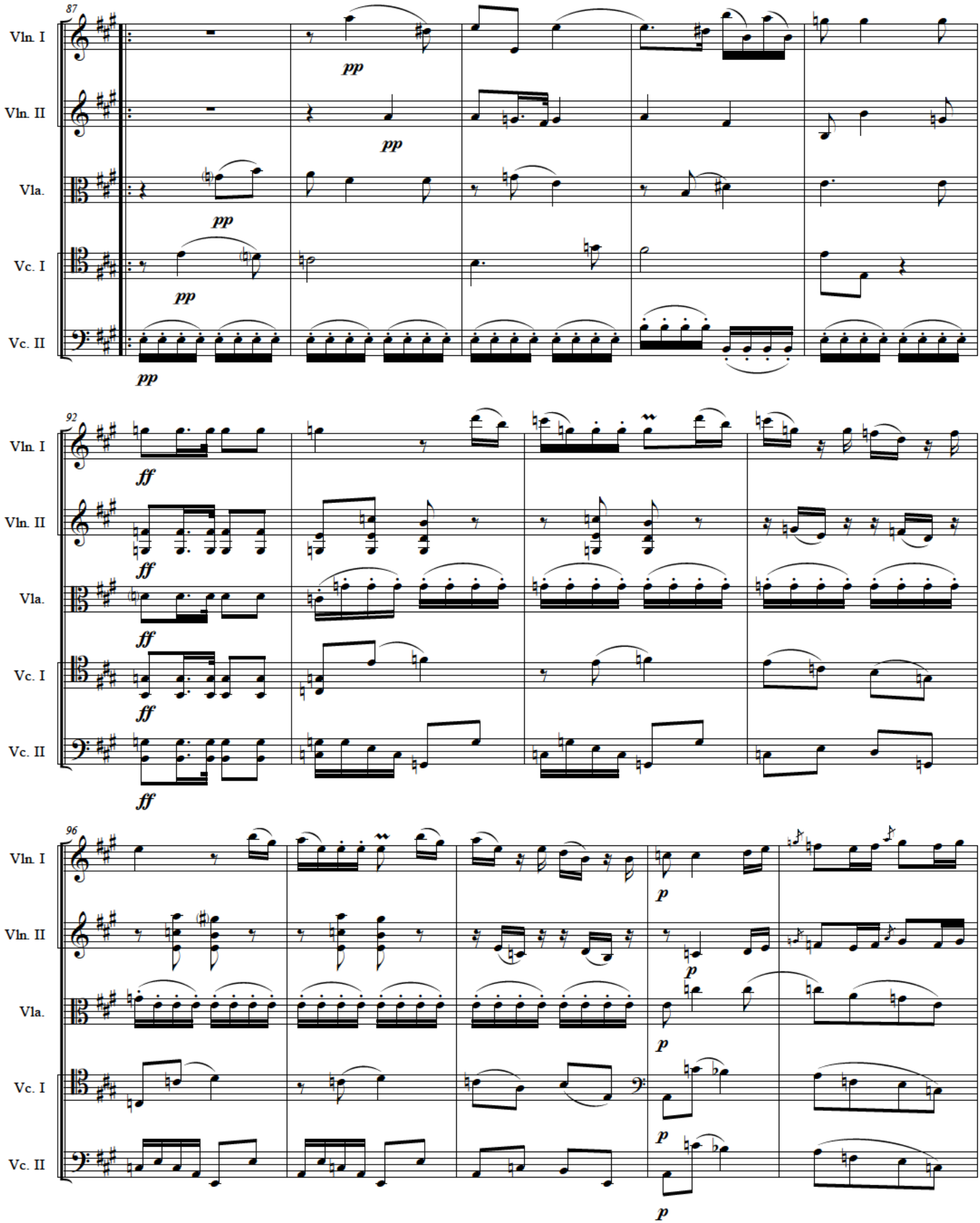

Allegretto Gracioso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
ppTenu
p
f
poco f
7
13

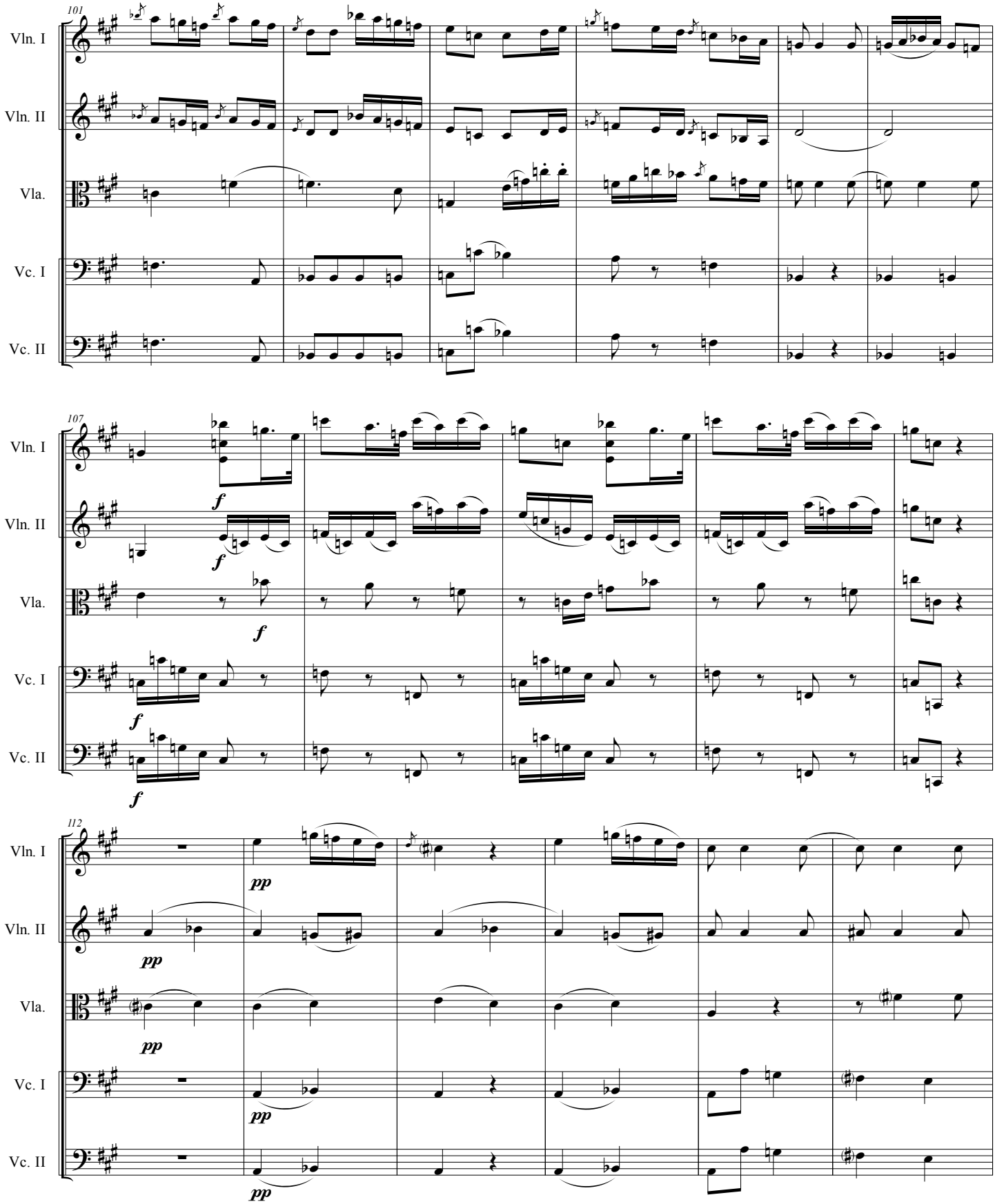

19
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
6
24
29
3
pp
rinfr.
p

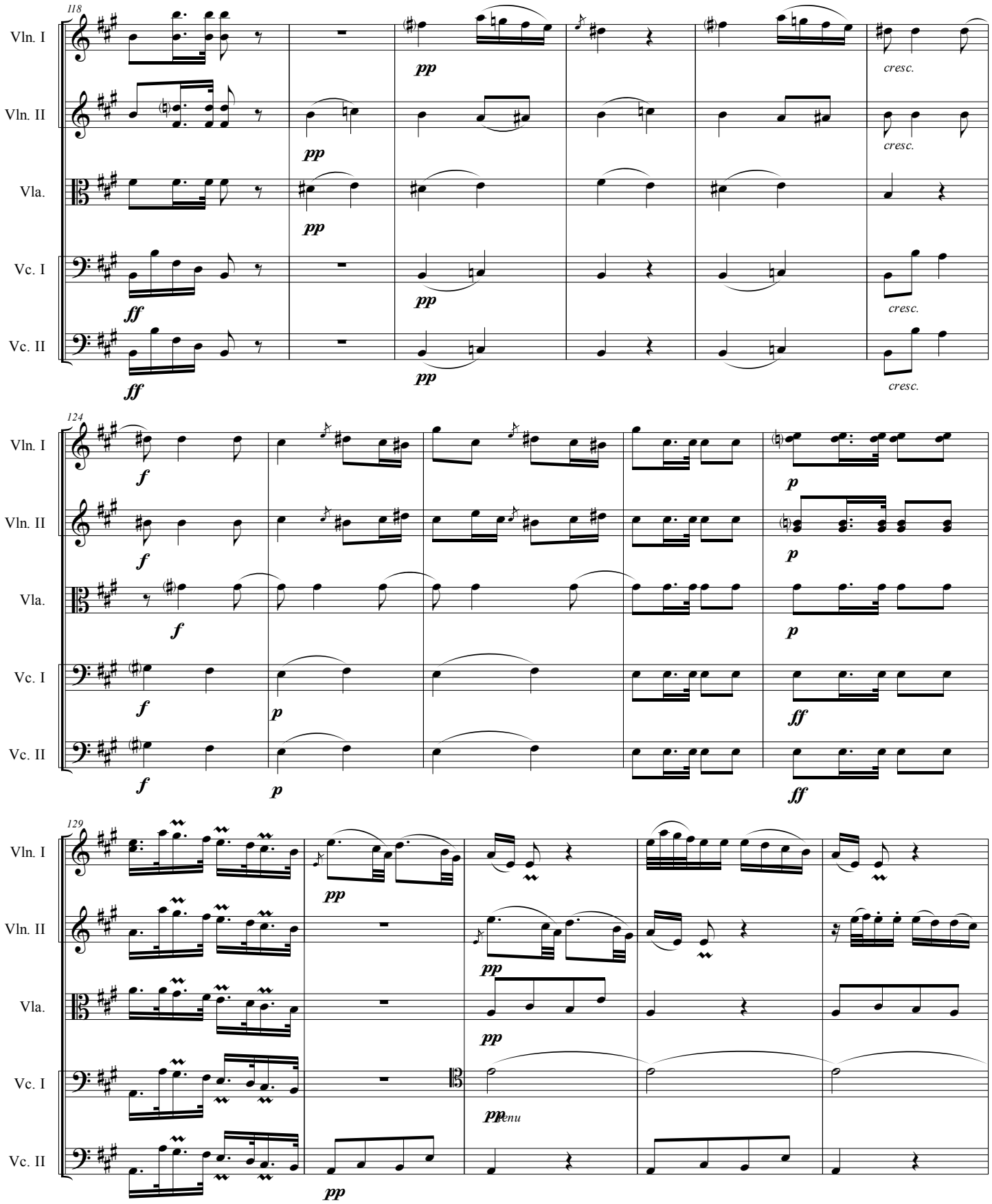

35
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
41
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
46
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

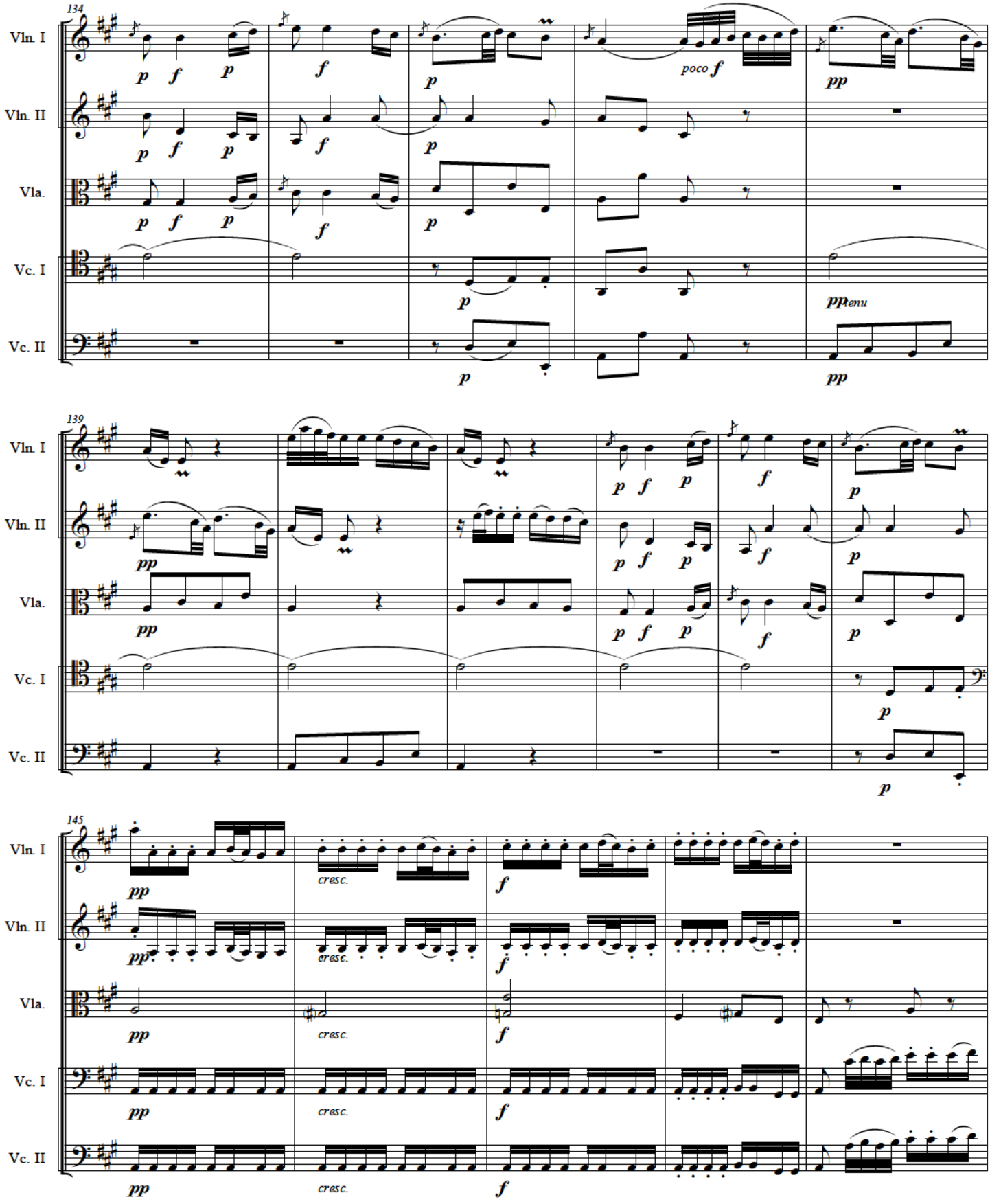

51
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
pp
rinfr.
58
65
cresc.
f

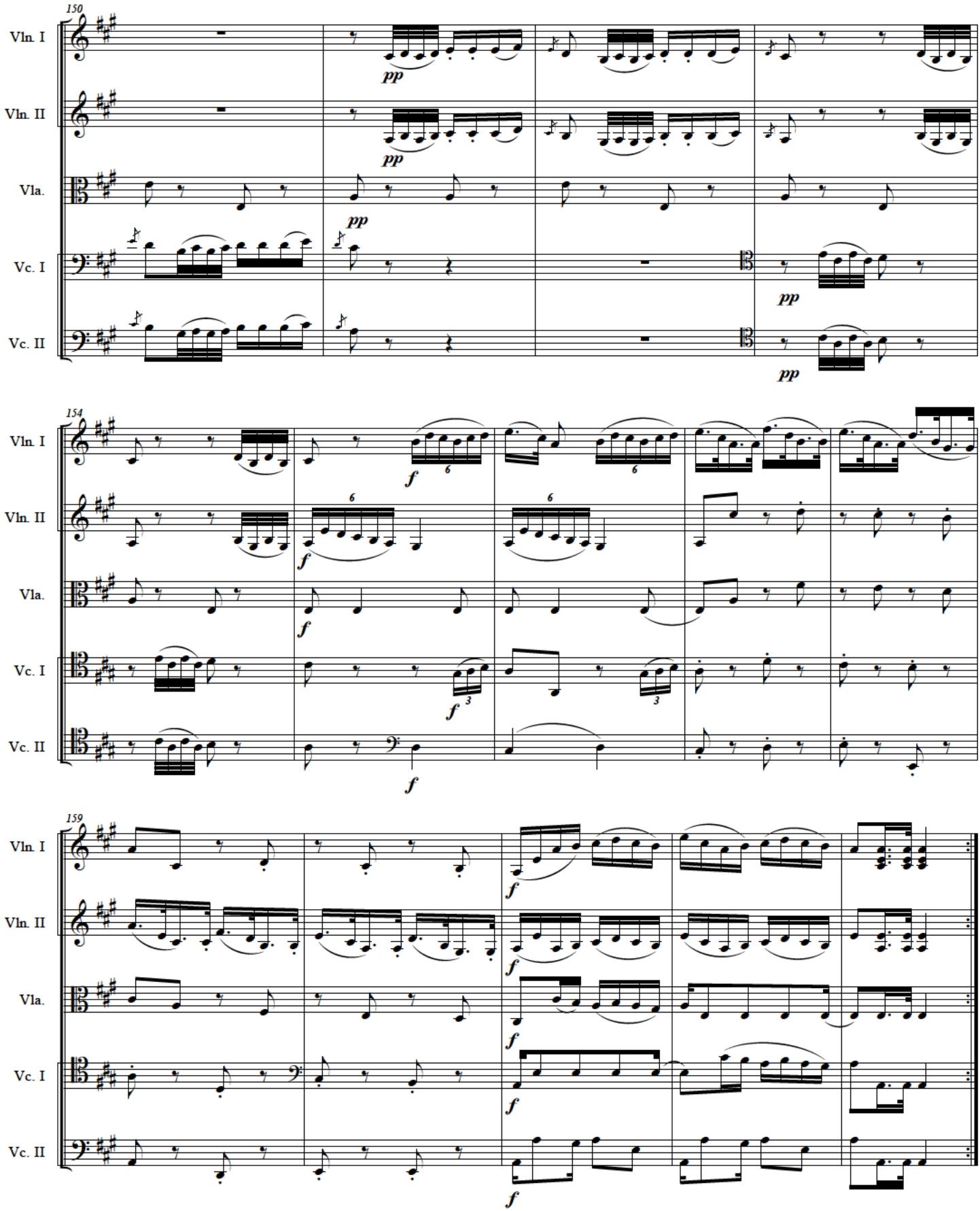

71
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
p
76
f
6
3
81

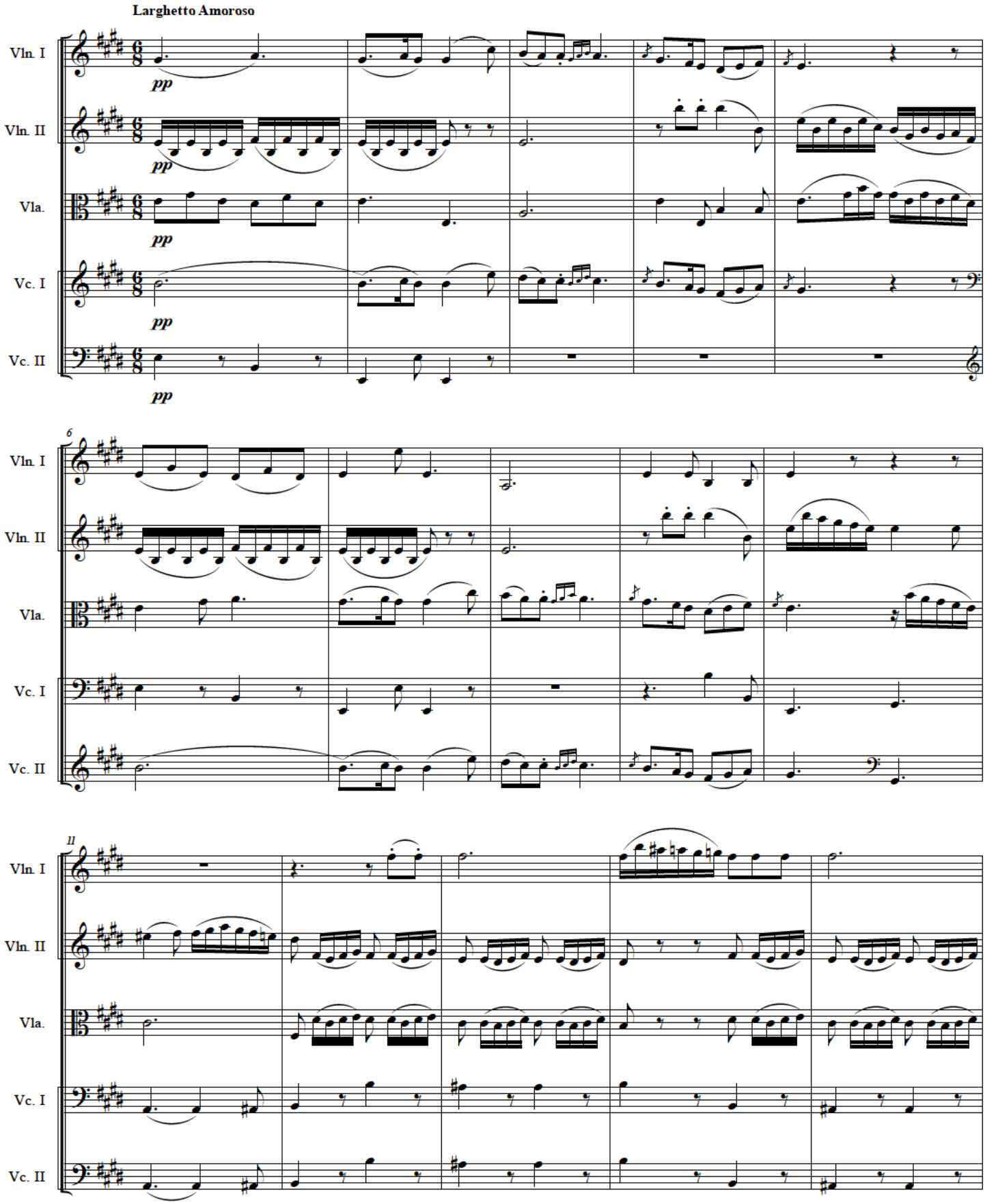

87
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
92
ff
96
p

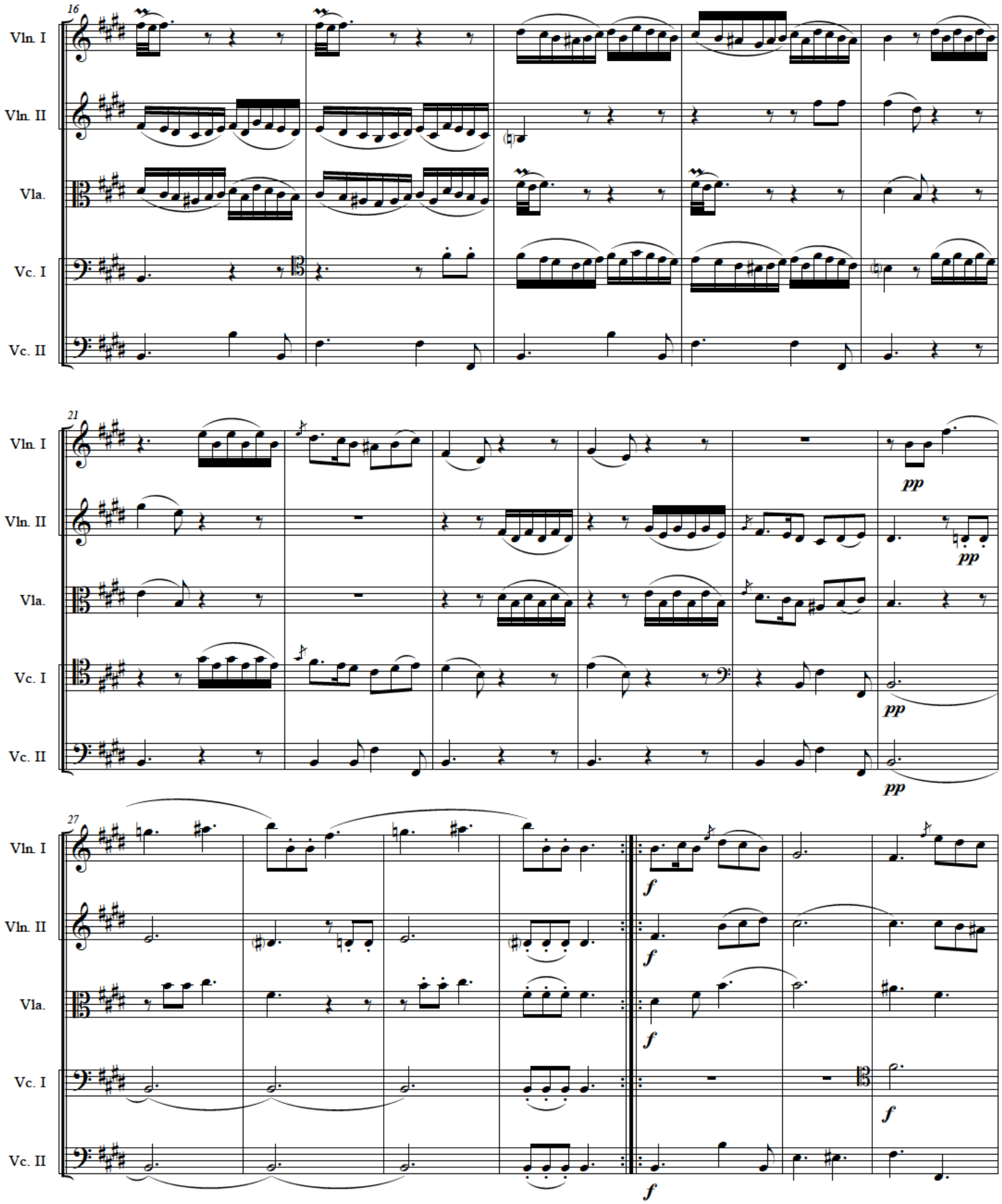

101
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
107
f
112
pp

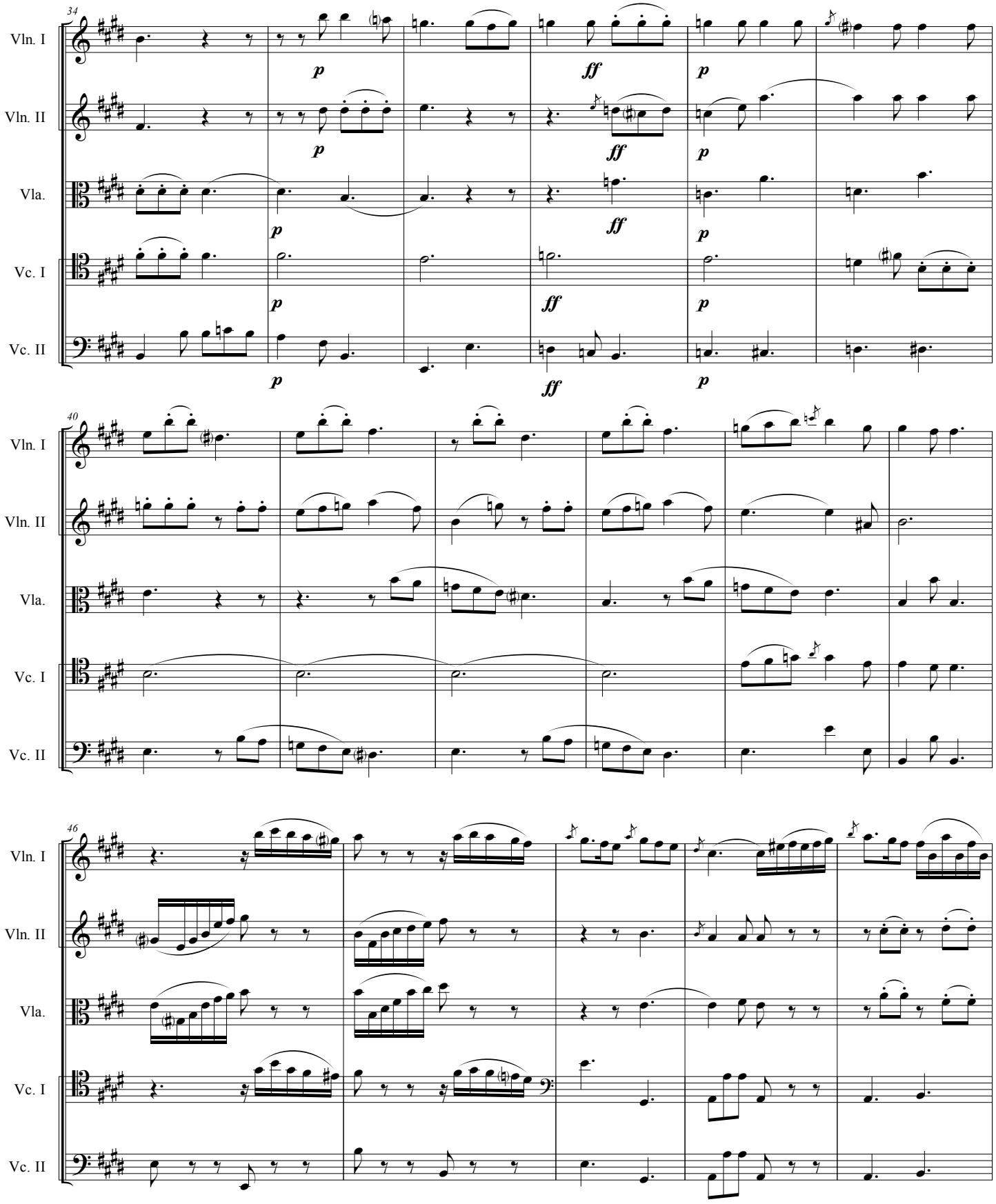

118
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
ff
cresc.
124
f
p
ff
129
pp
Menu

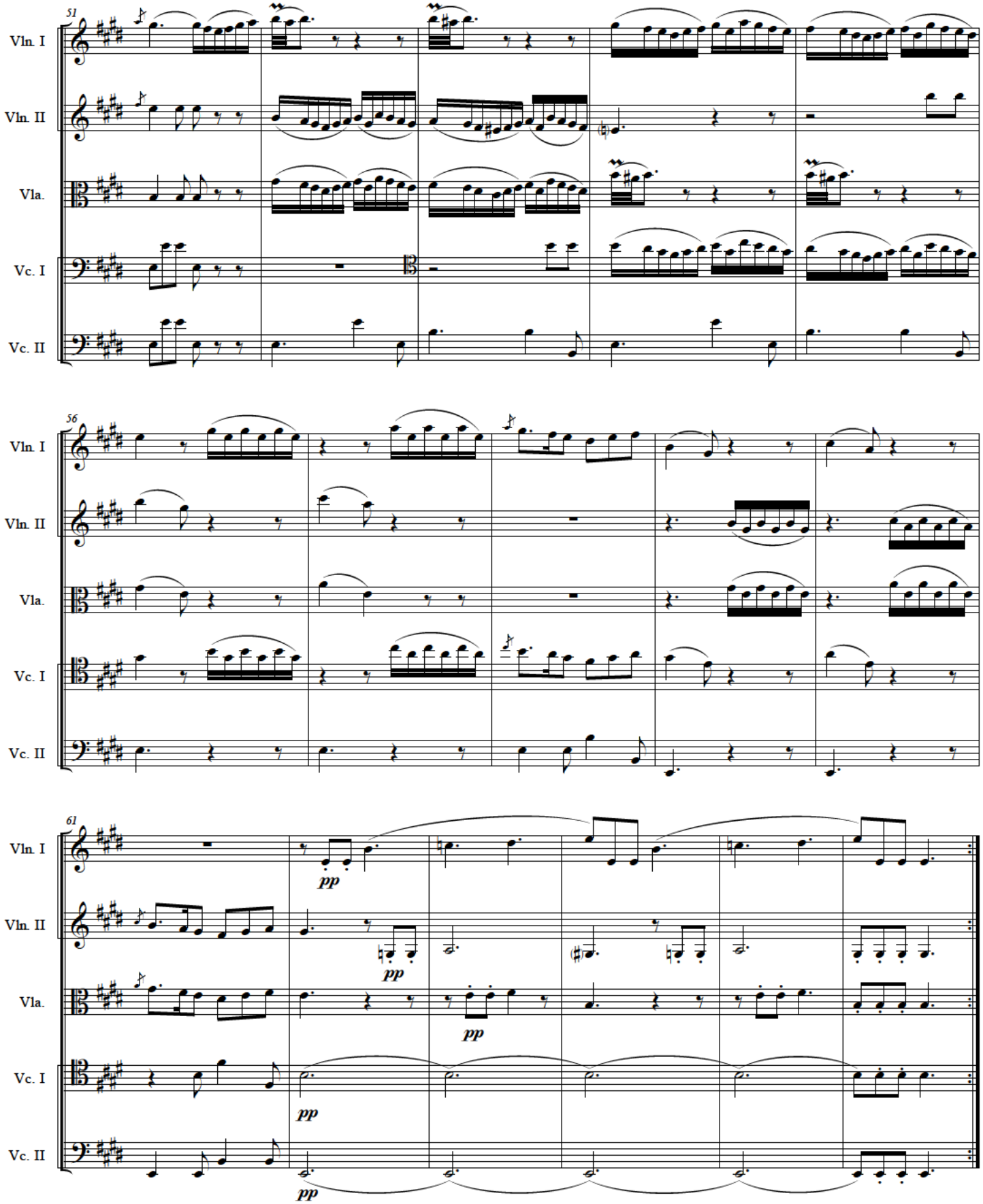

134
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
poco f
pp
ppmenu
139
145
cresc.

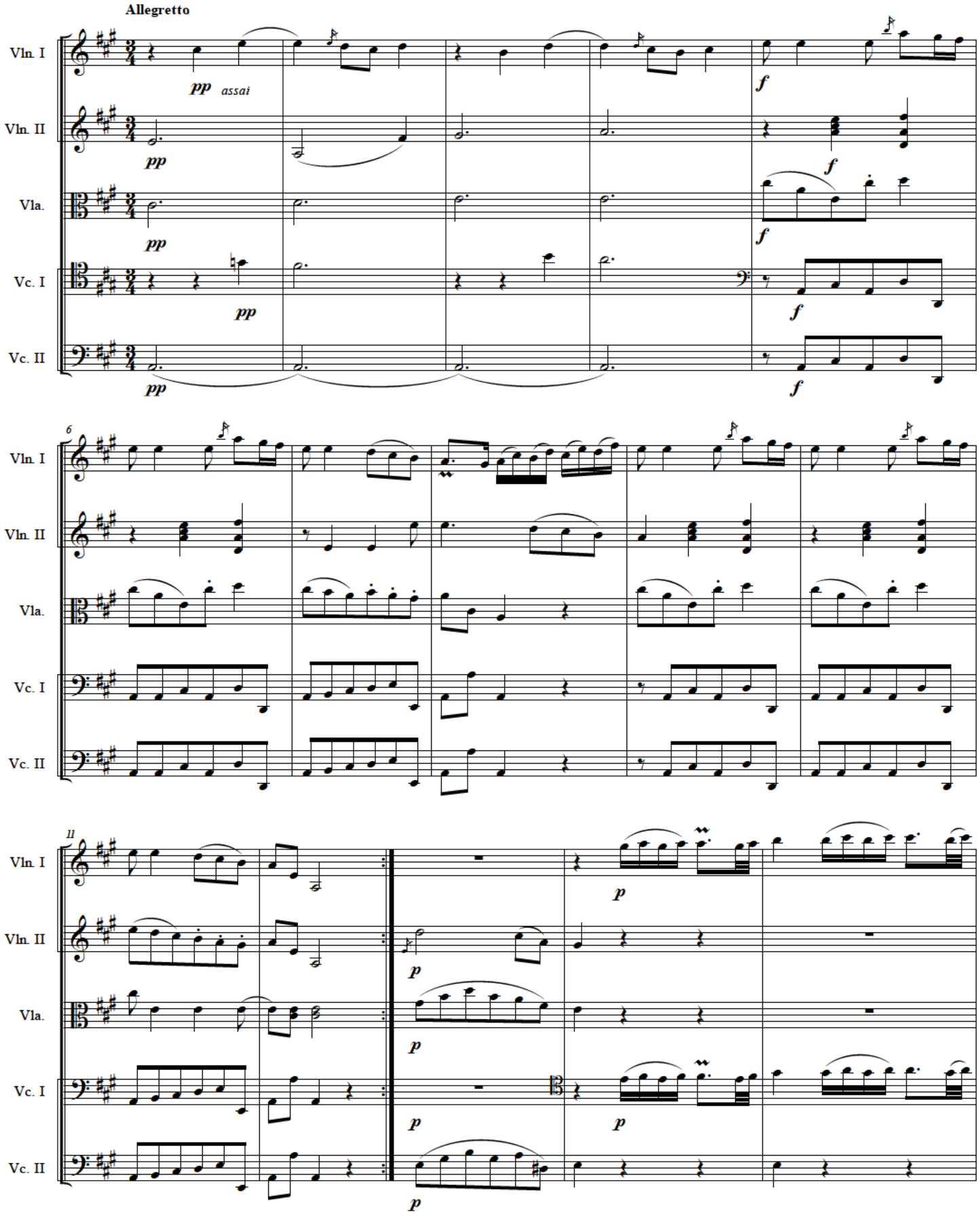

150
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
154
f
6
3
159

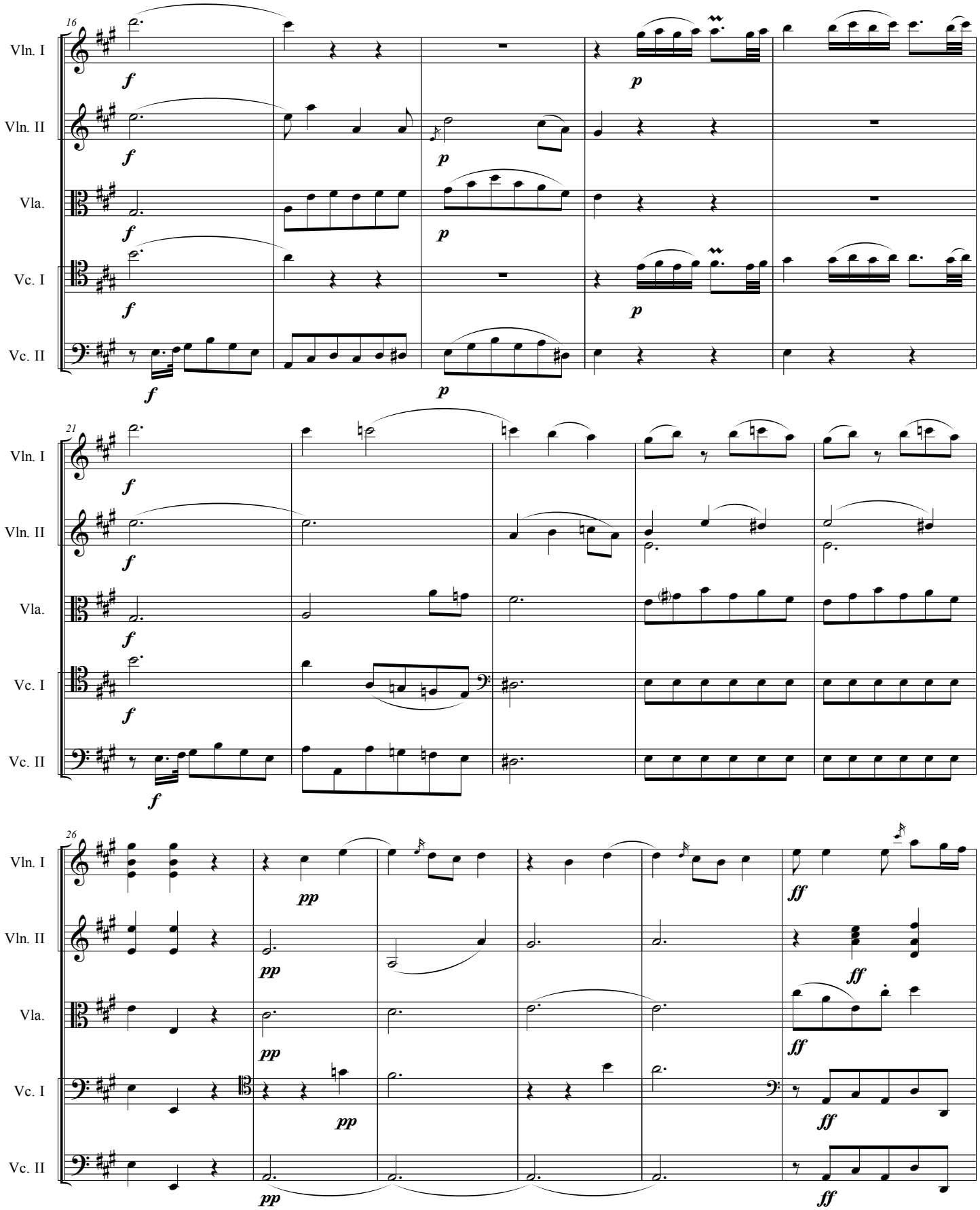

Larghetto Amoroso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
6
11

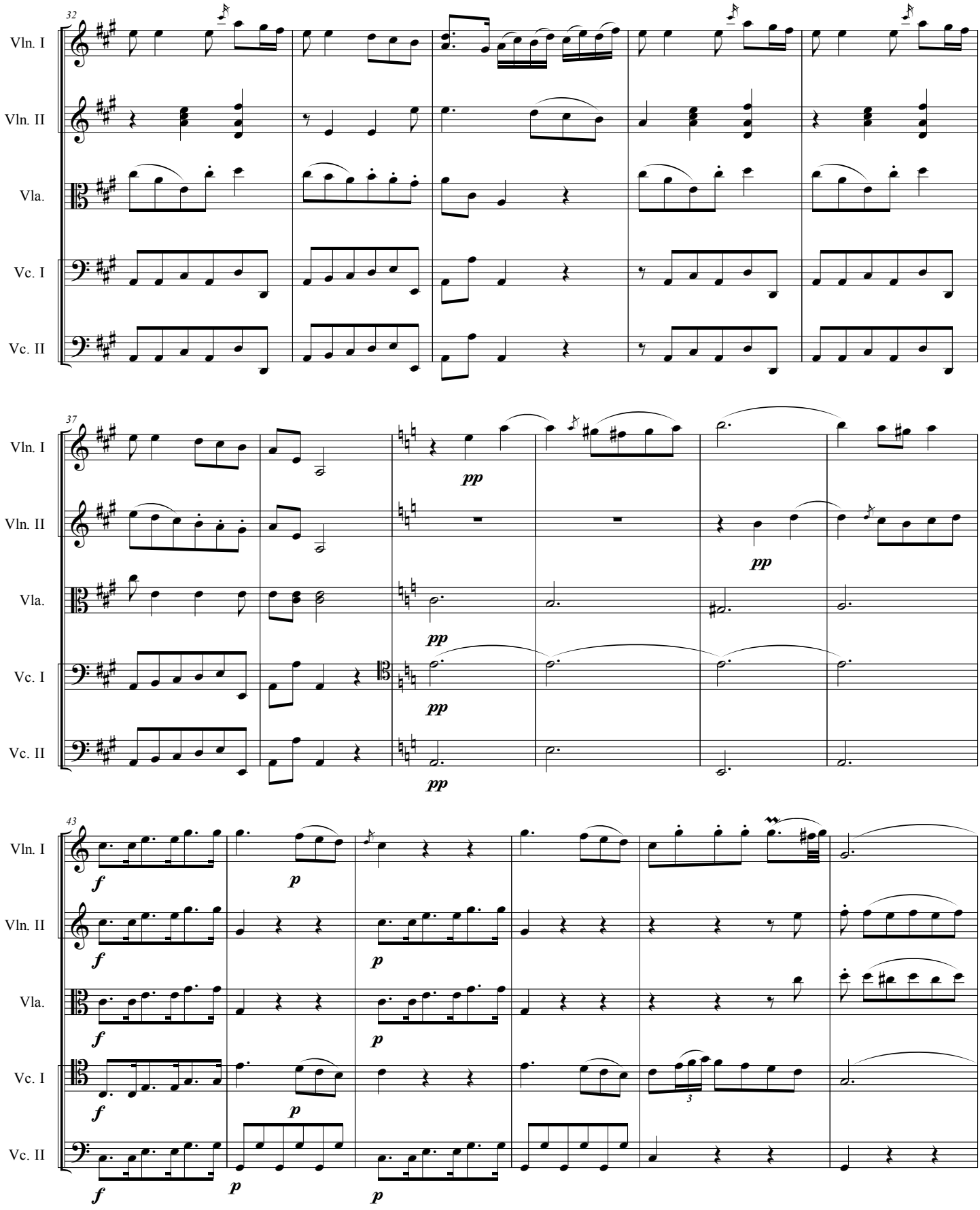

16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
21
pp
27
f

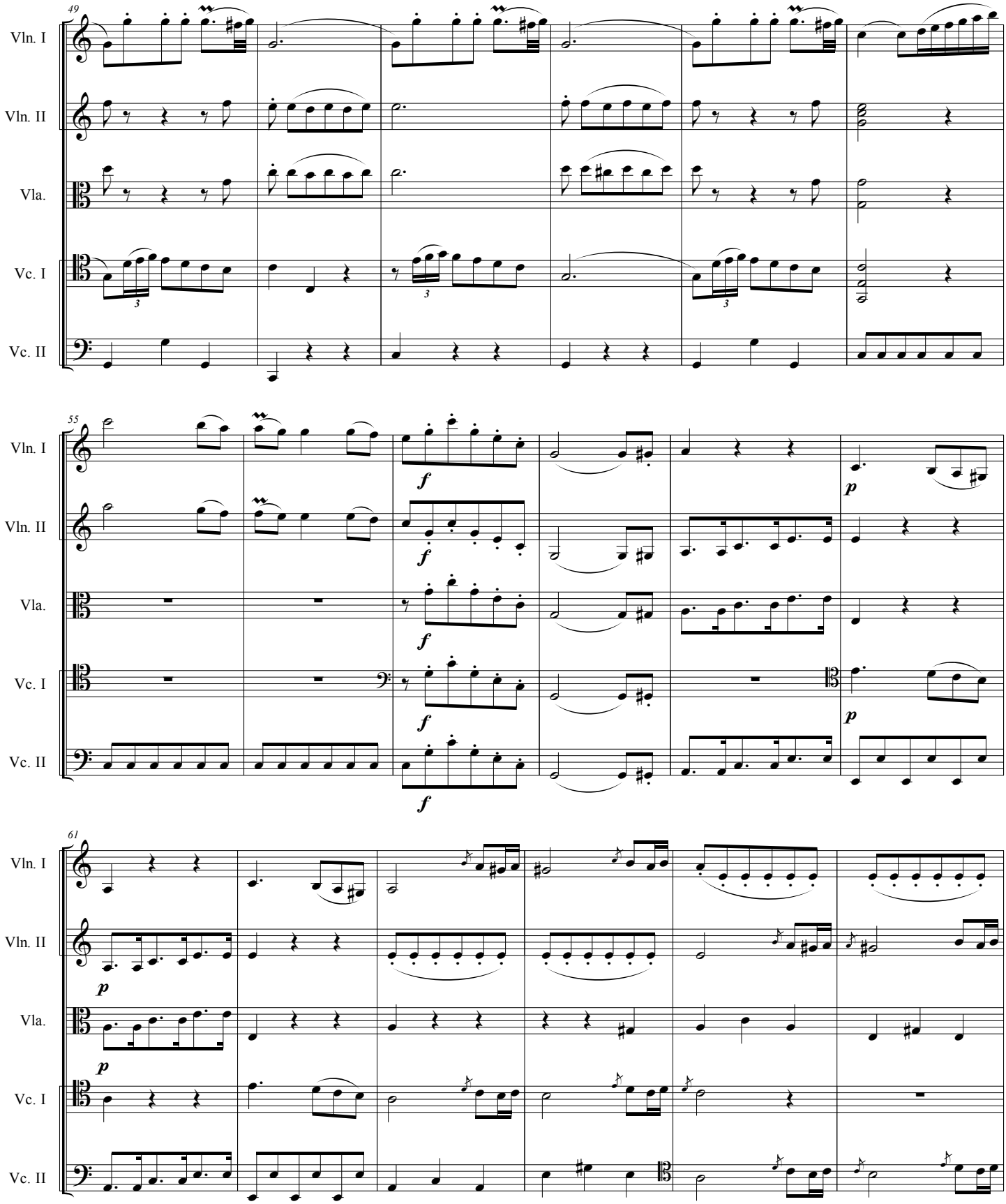

34
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
ff
40
46

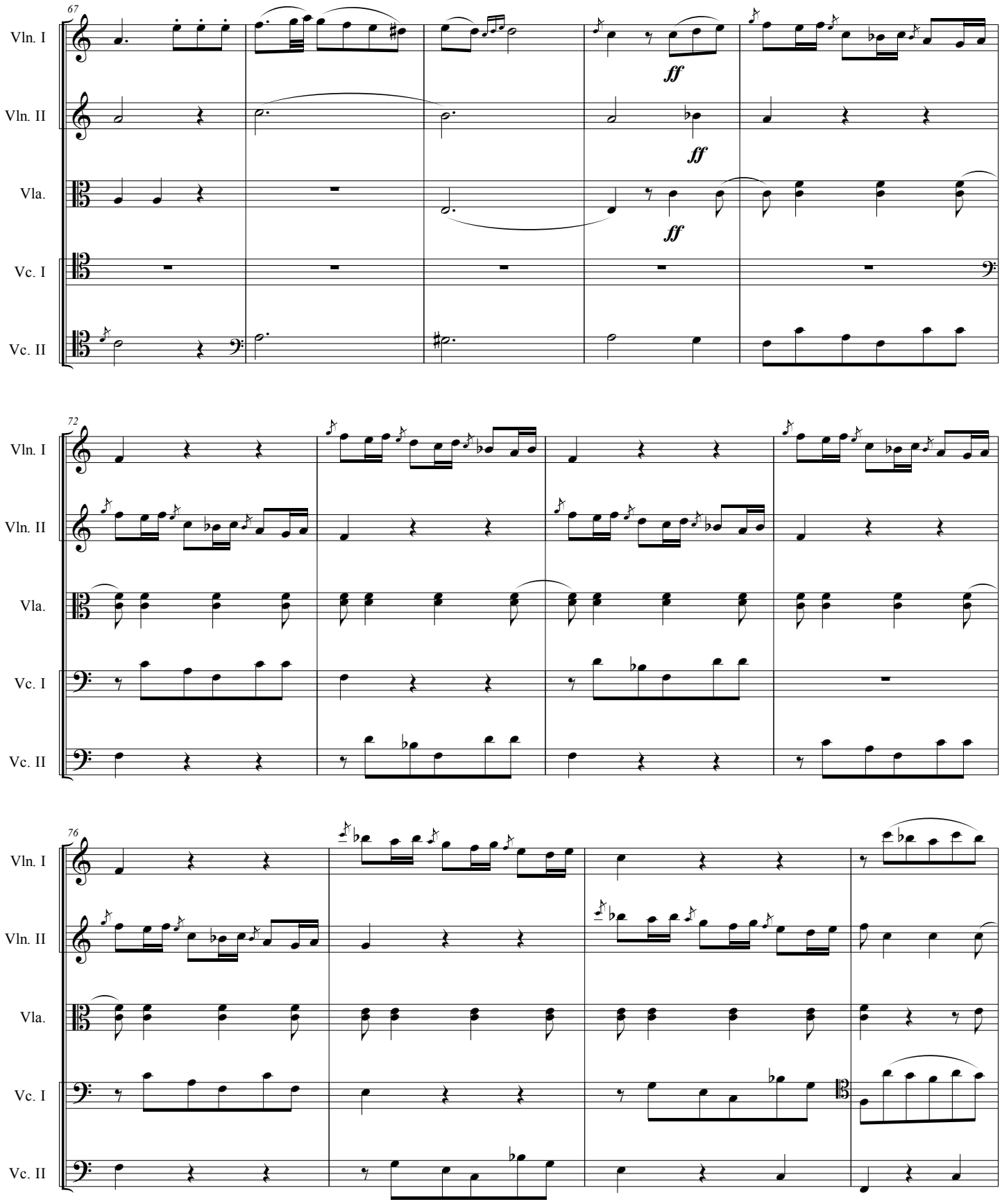

51
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
56
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
61
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp
pp
pp

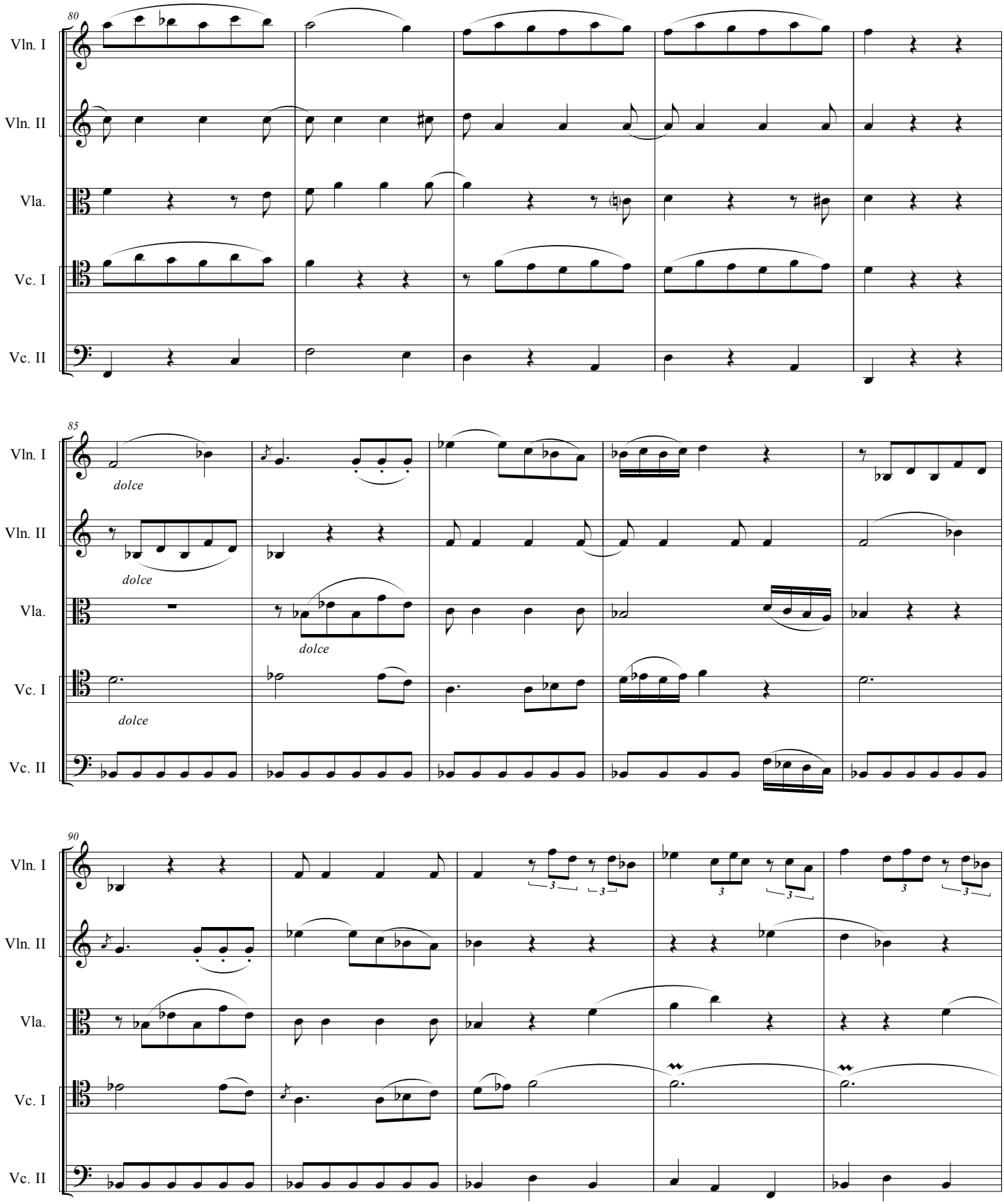

Allegretto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp assai
pp
f
6
11
p

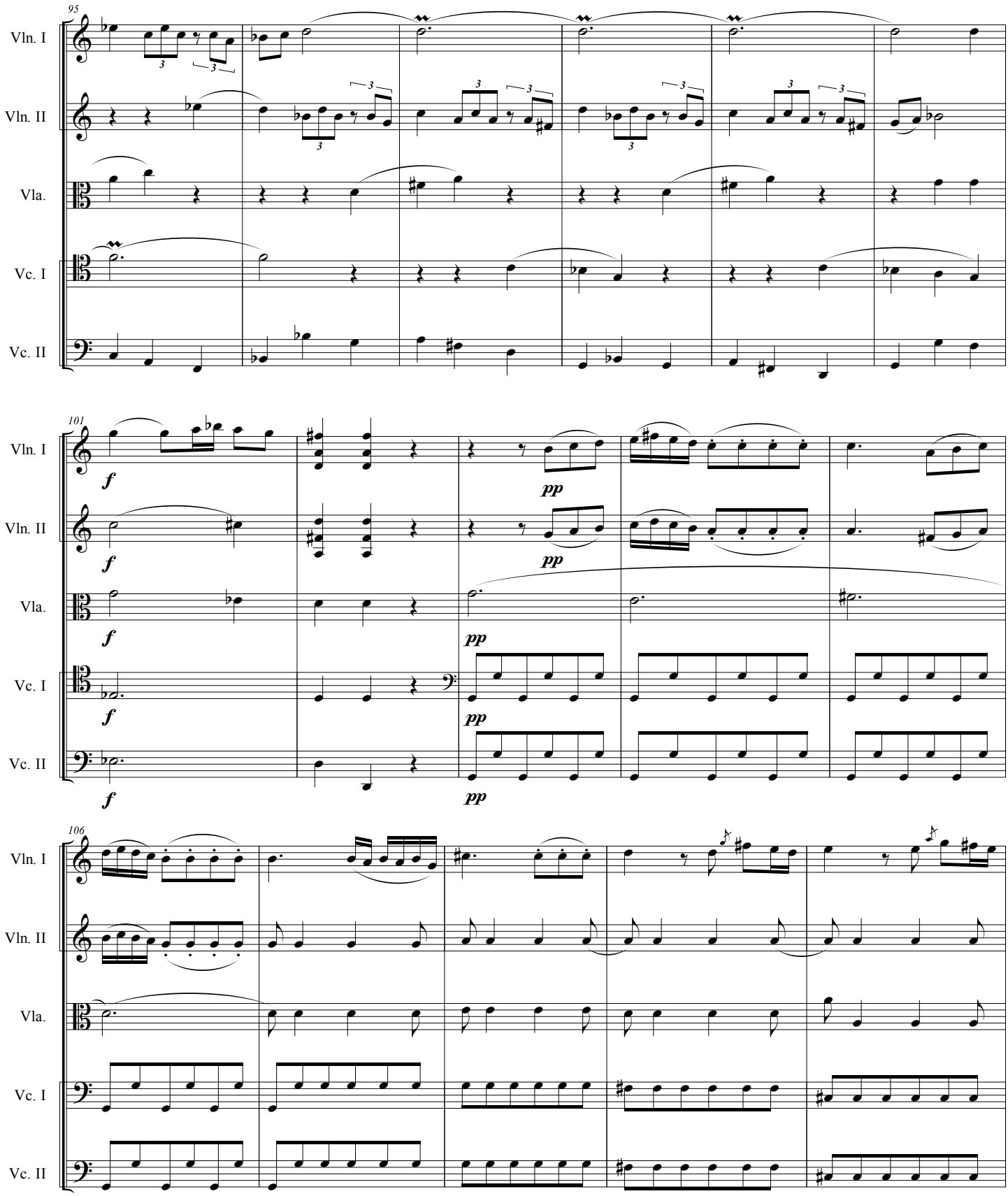

16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
p
21
26
pp
ff

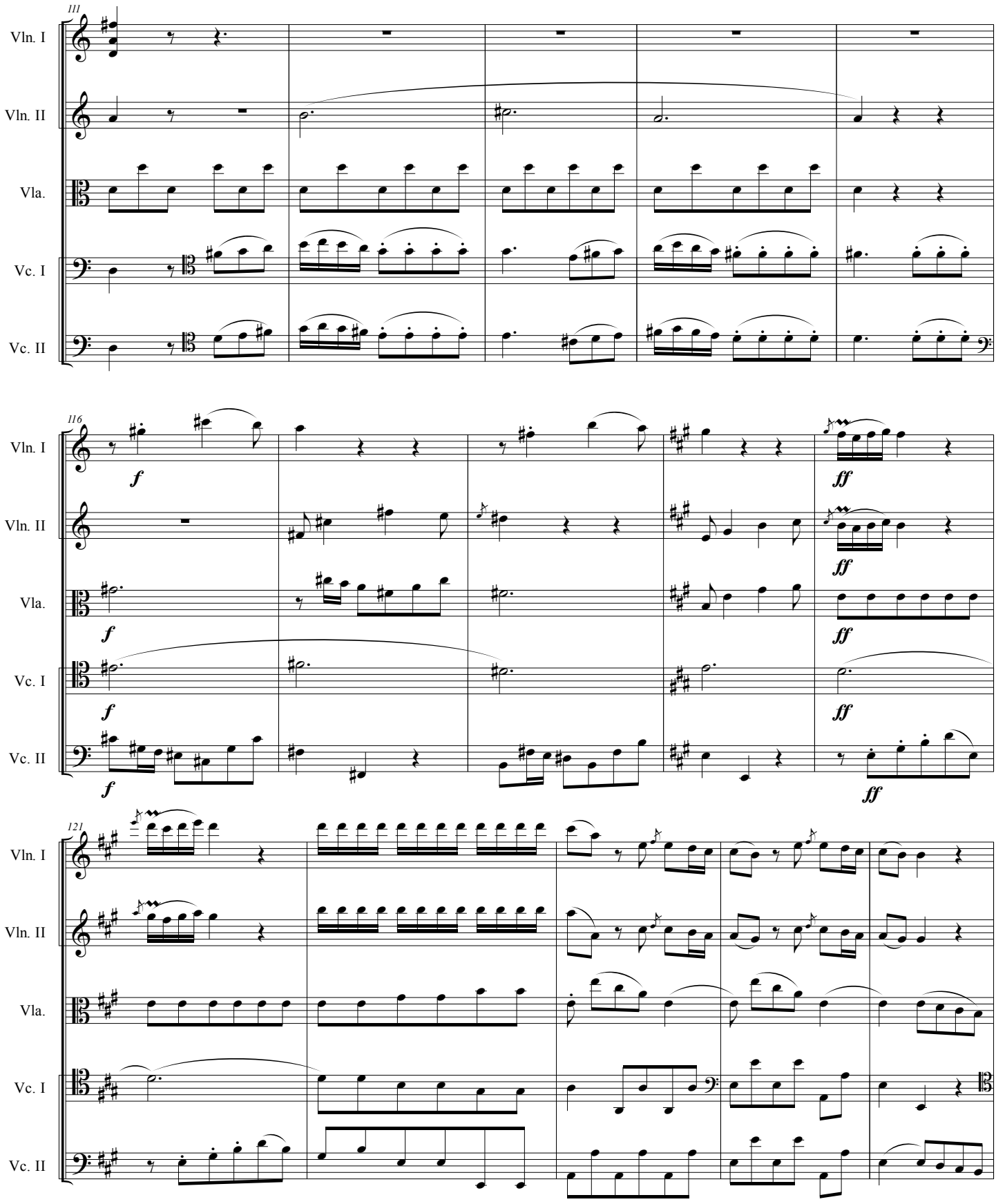

32
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
37
pp
43
f
p

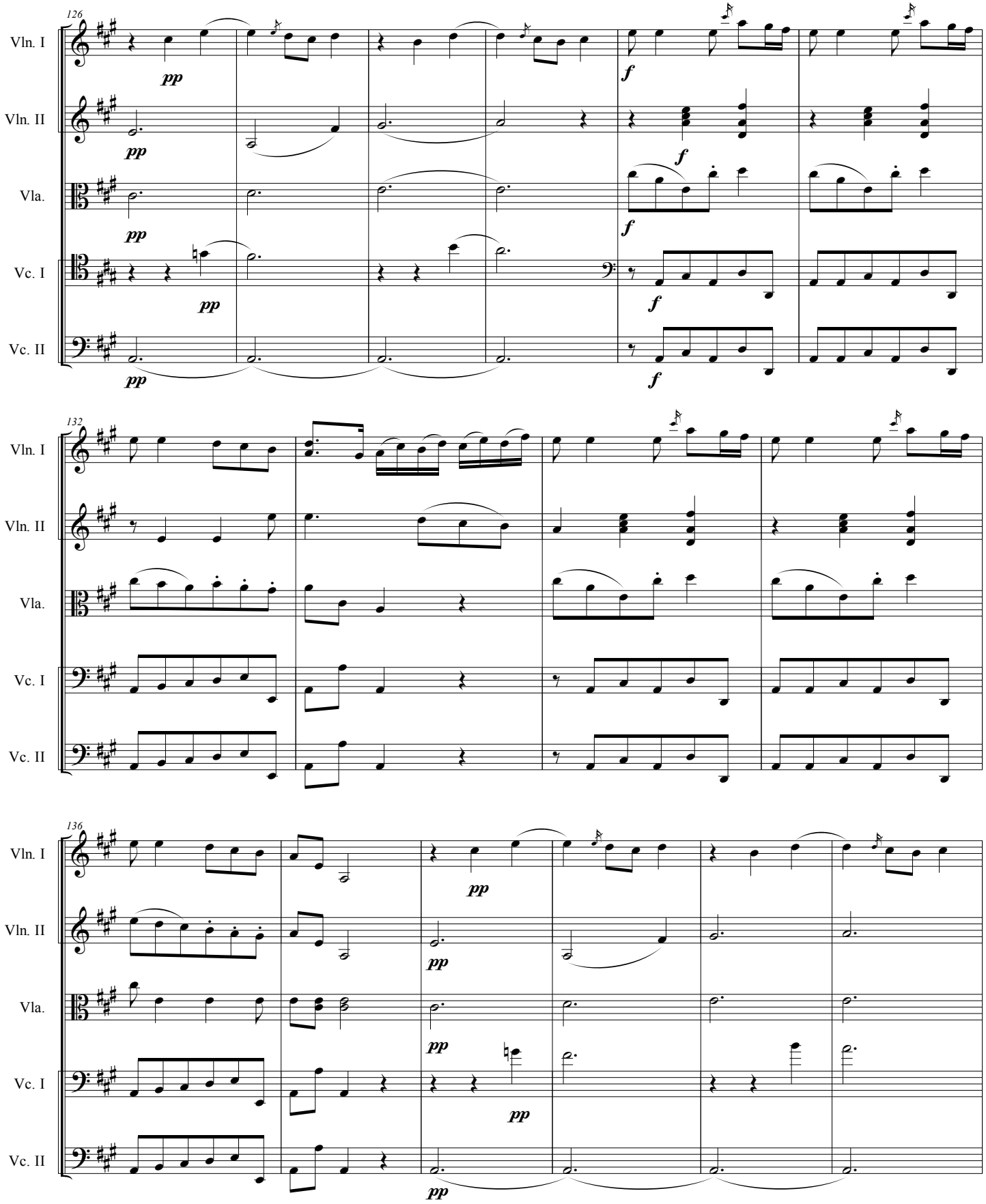

49
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
3
3
3
55
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
f
f
f
f
p
p
61
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
p

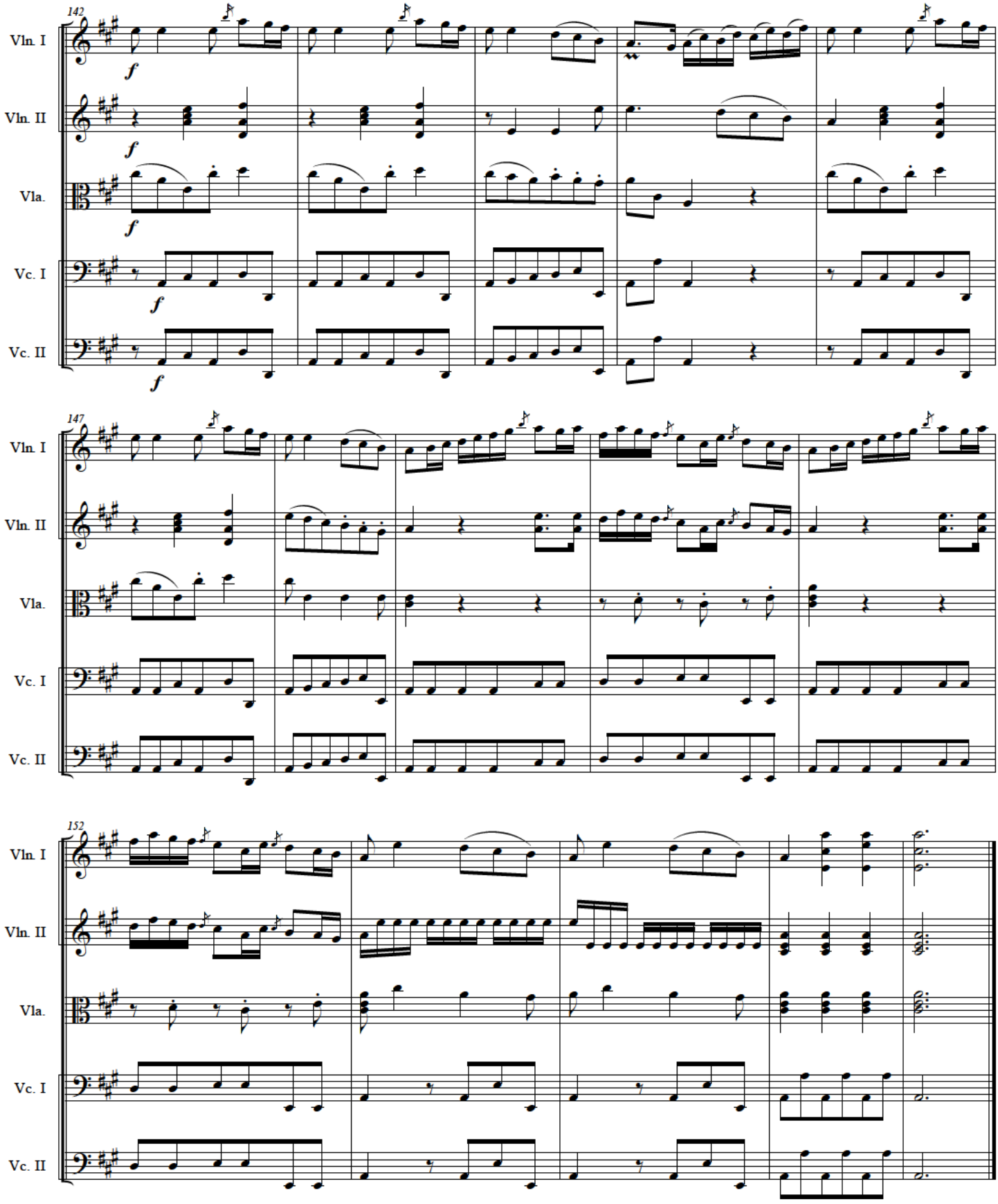

67
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
ff
ff
72
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
76
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

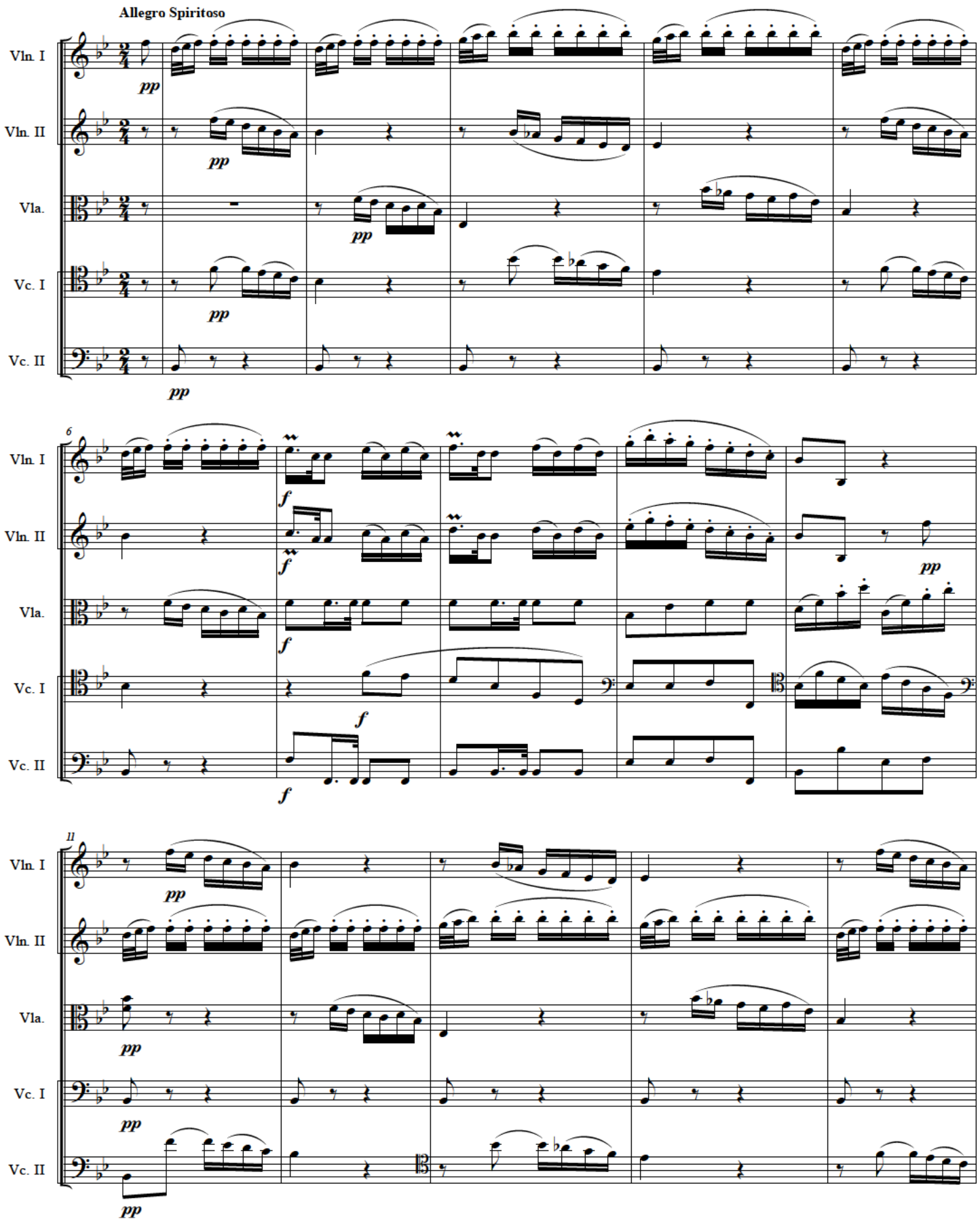

80
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
85
dolce
dolce
dolce
90

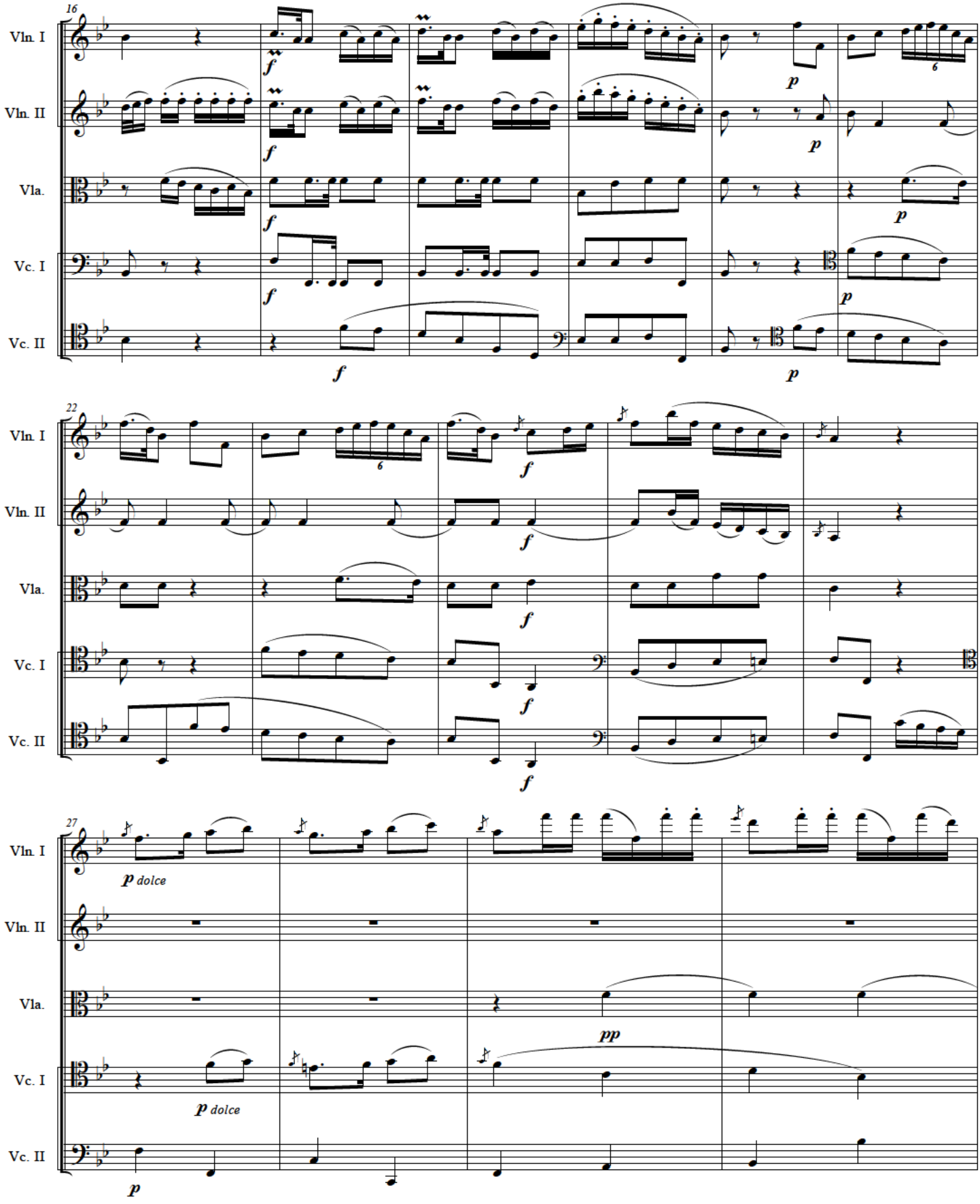

95
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
101
f
pp
106

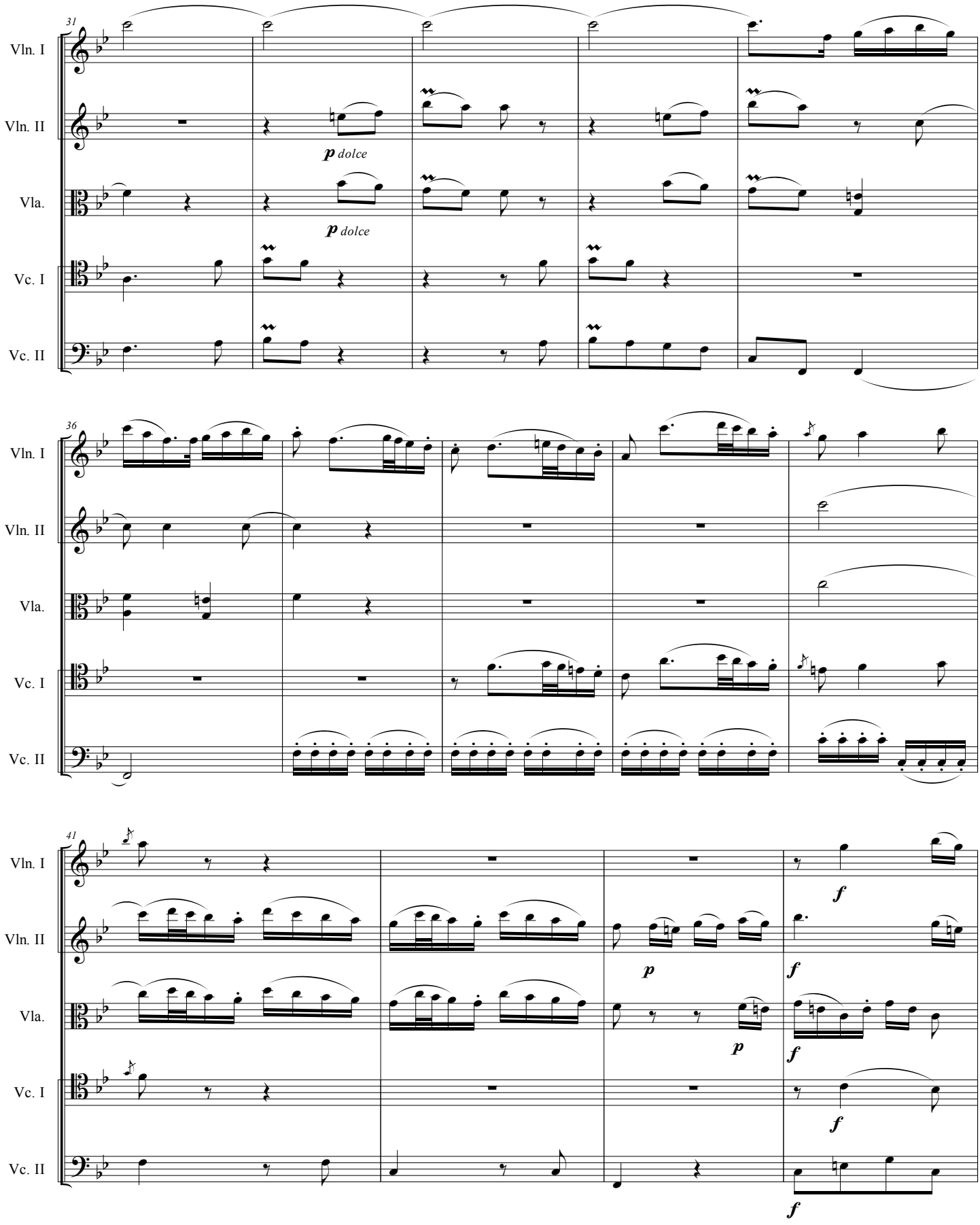

111
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
116
f
ff
121

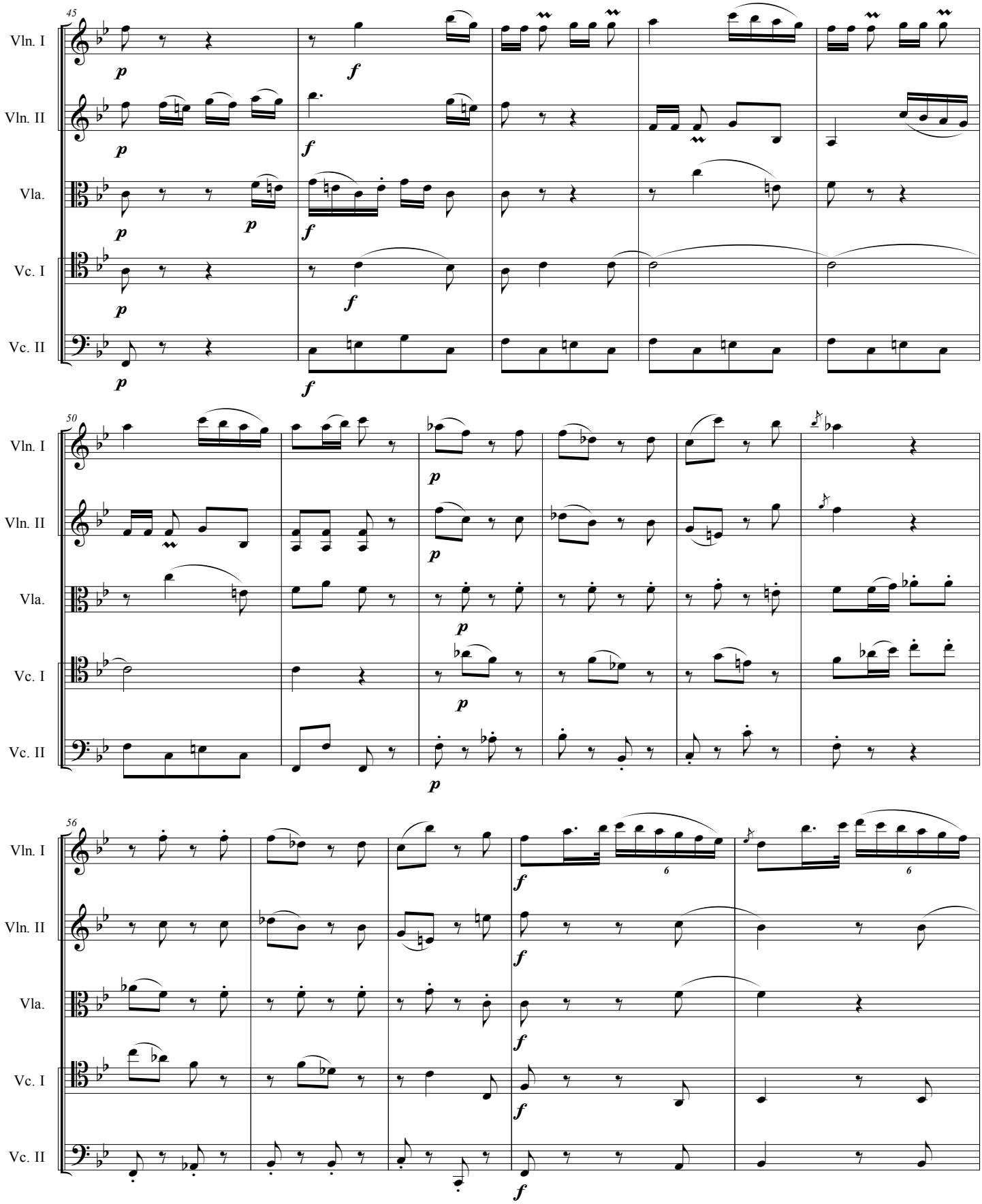

126
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
f
132
136

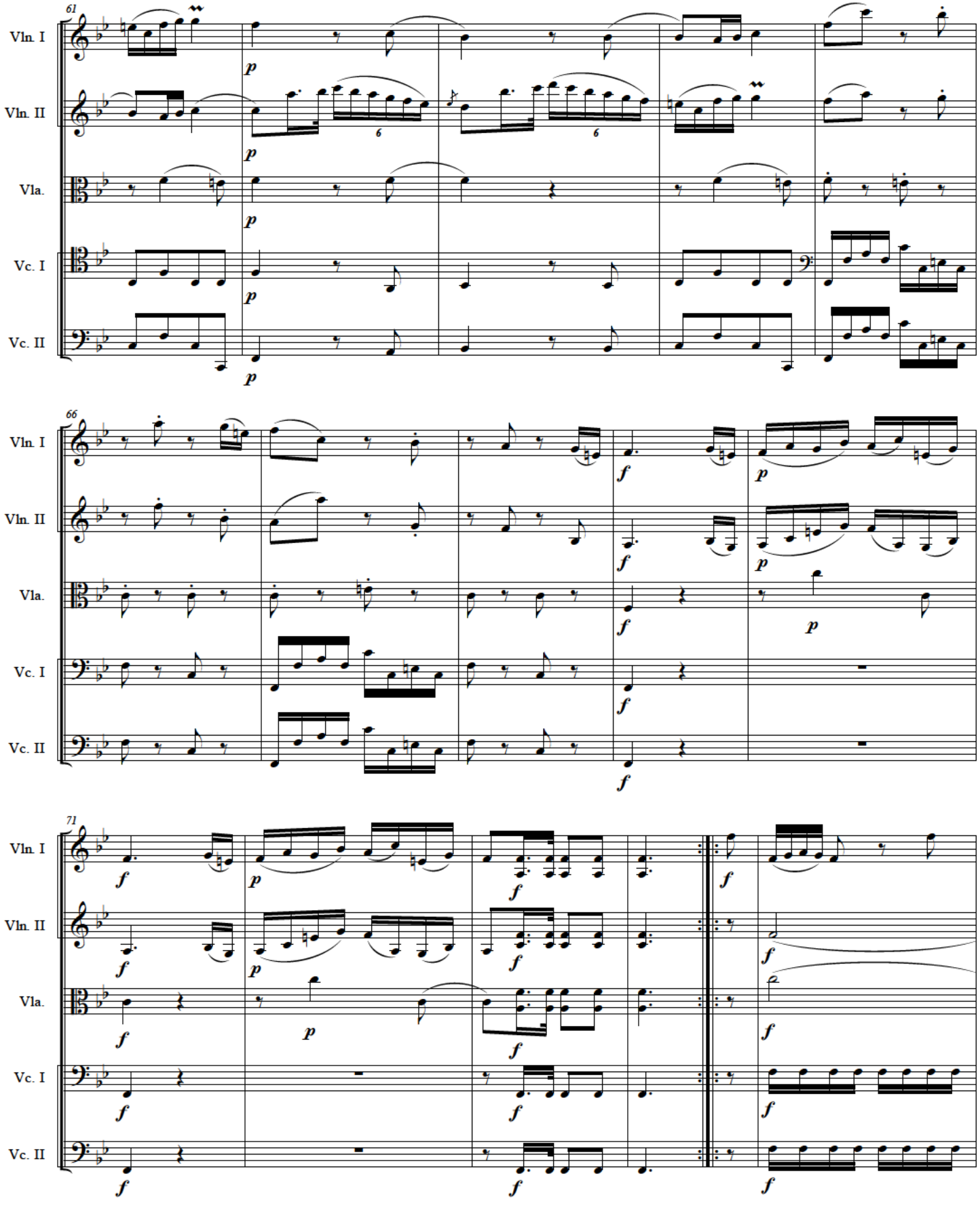

142
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
147
152

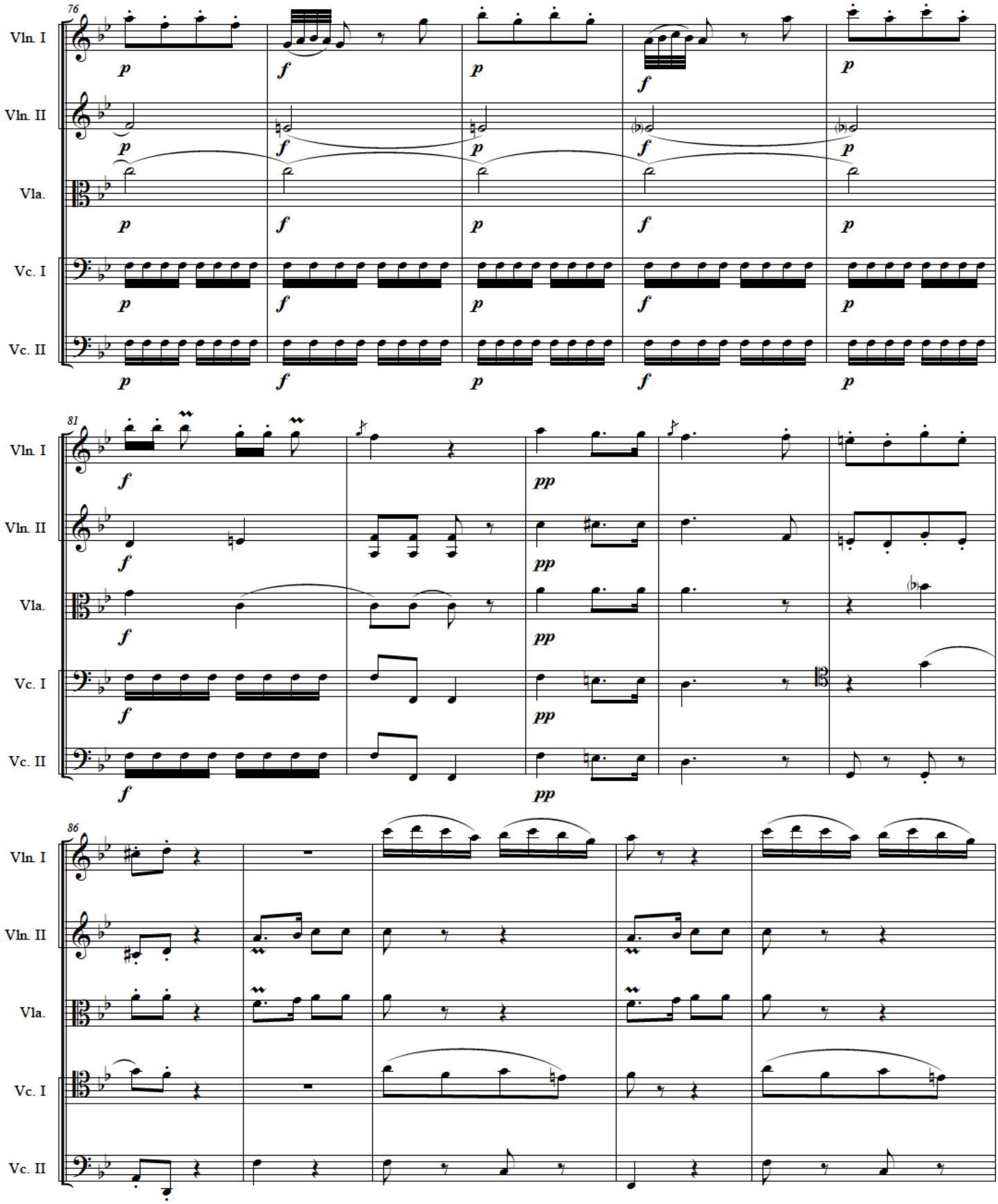

Allegro Spiritoso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
6
f
11

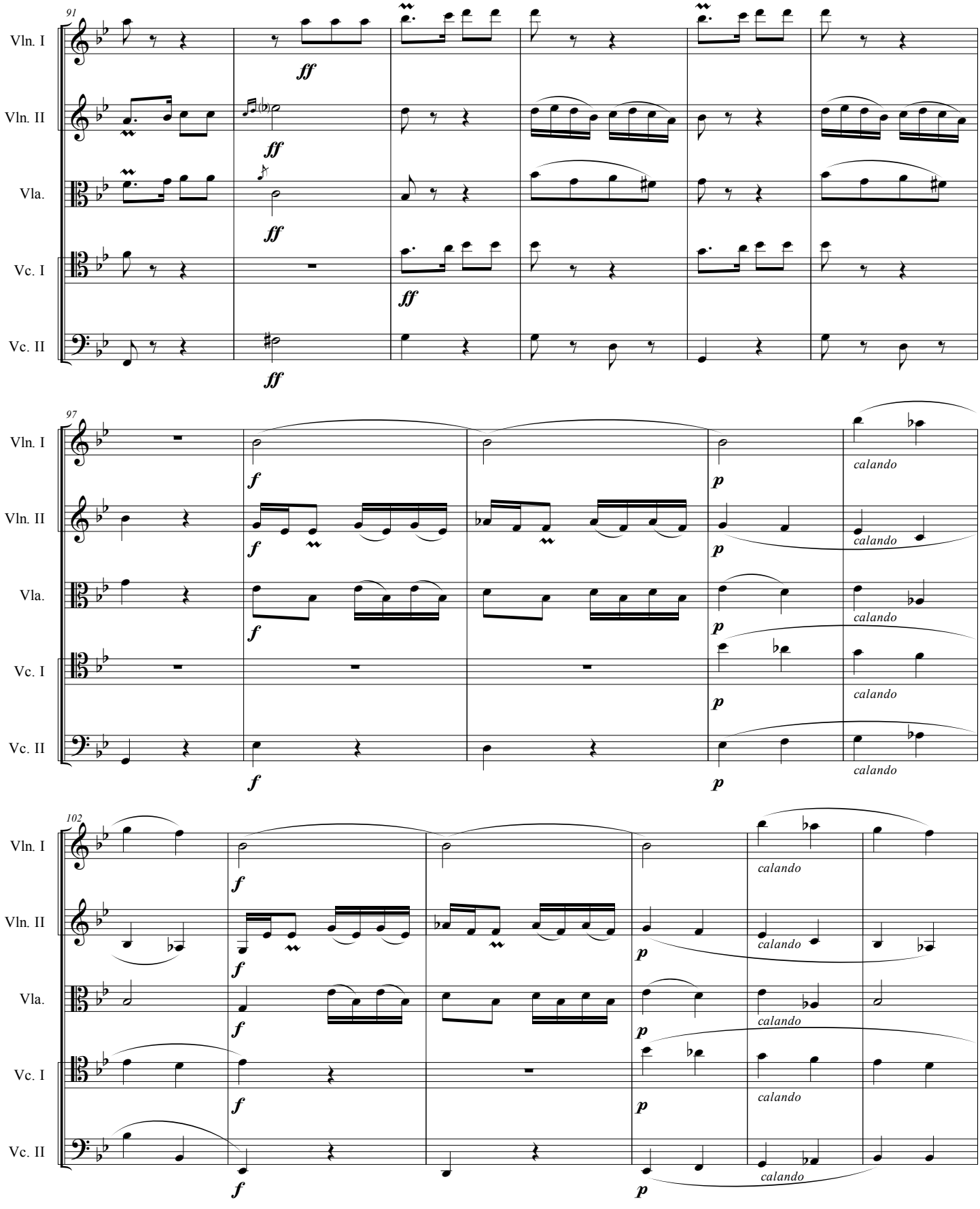

16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
p
6
22
27
p dolce
pp

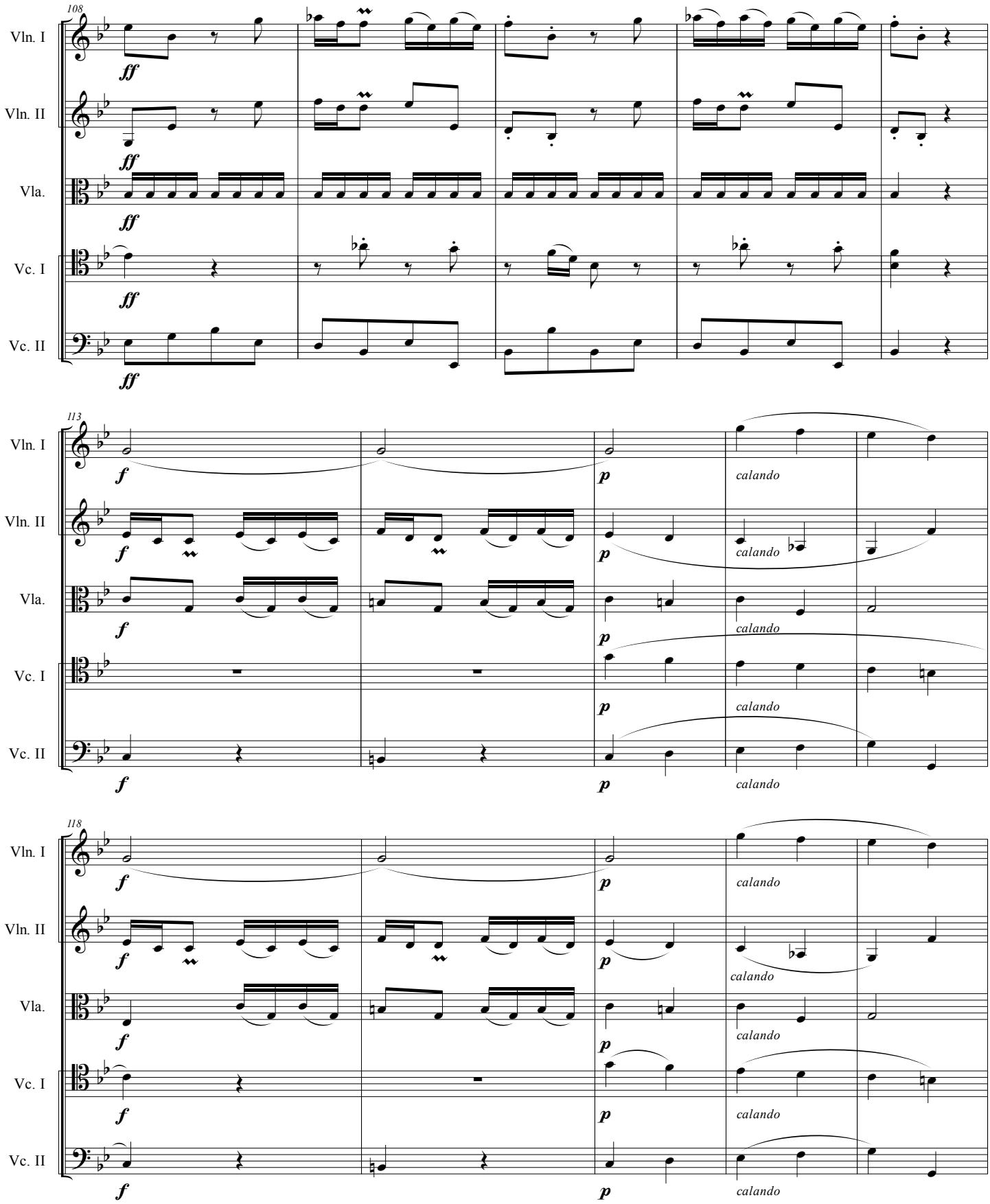

31
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p dolce
p dolce
36
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
41
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
p
f
f
f
f
f

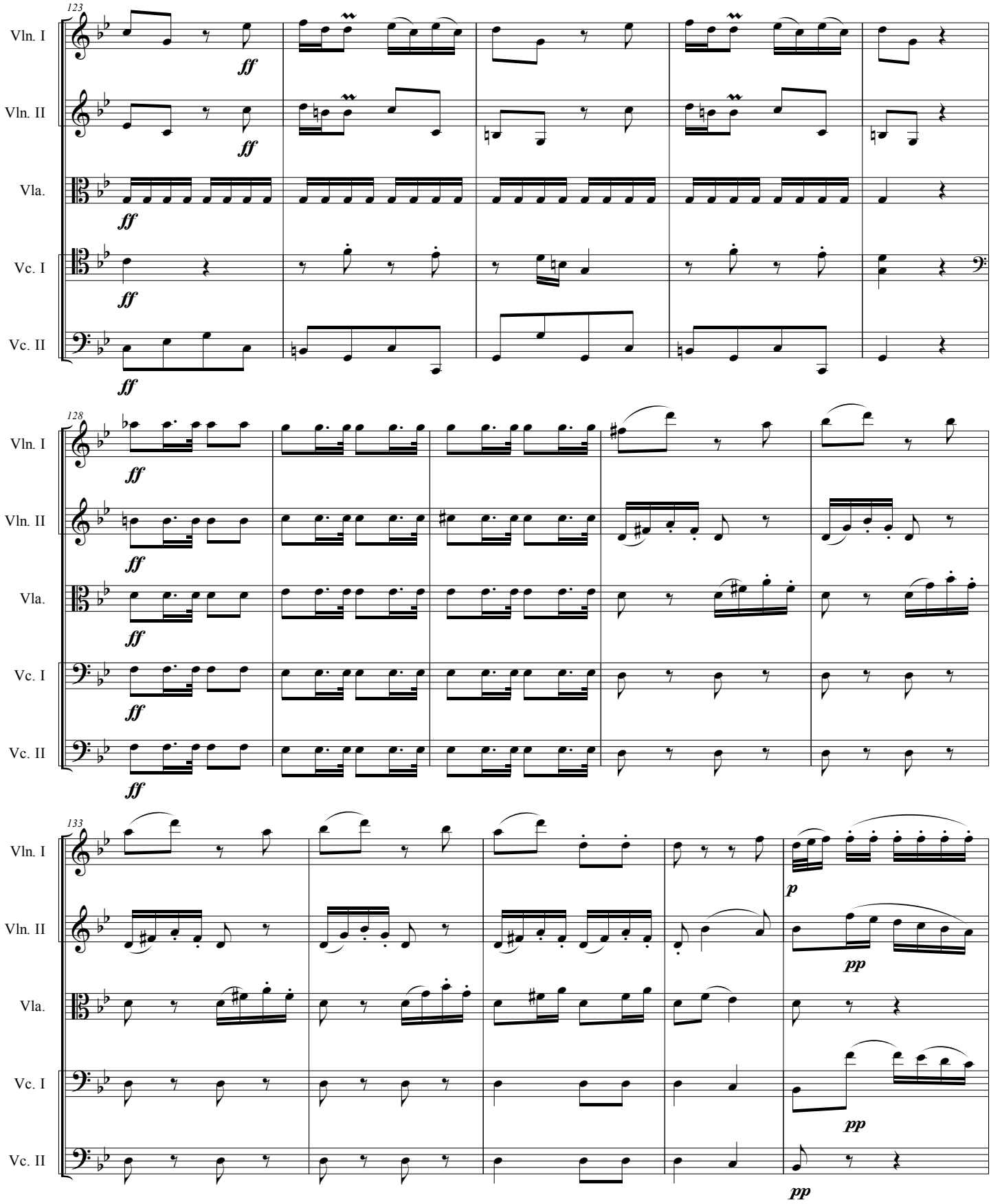

45
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
f
50
56
6

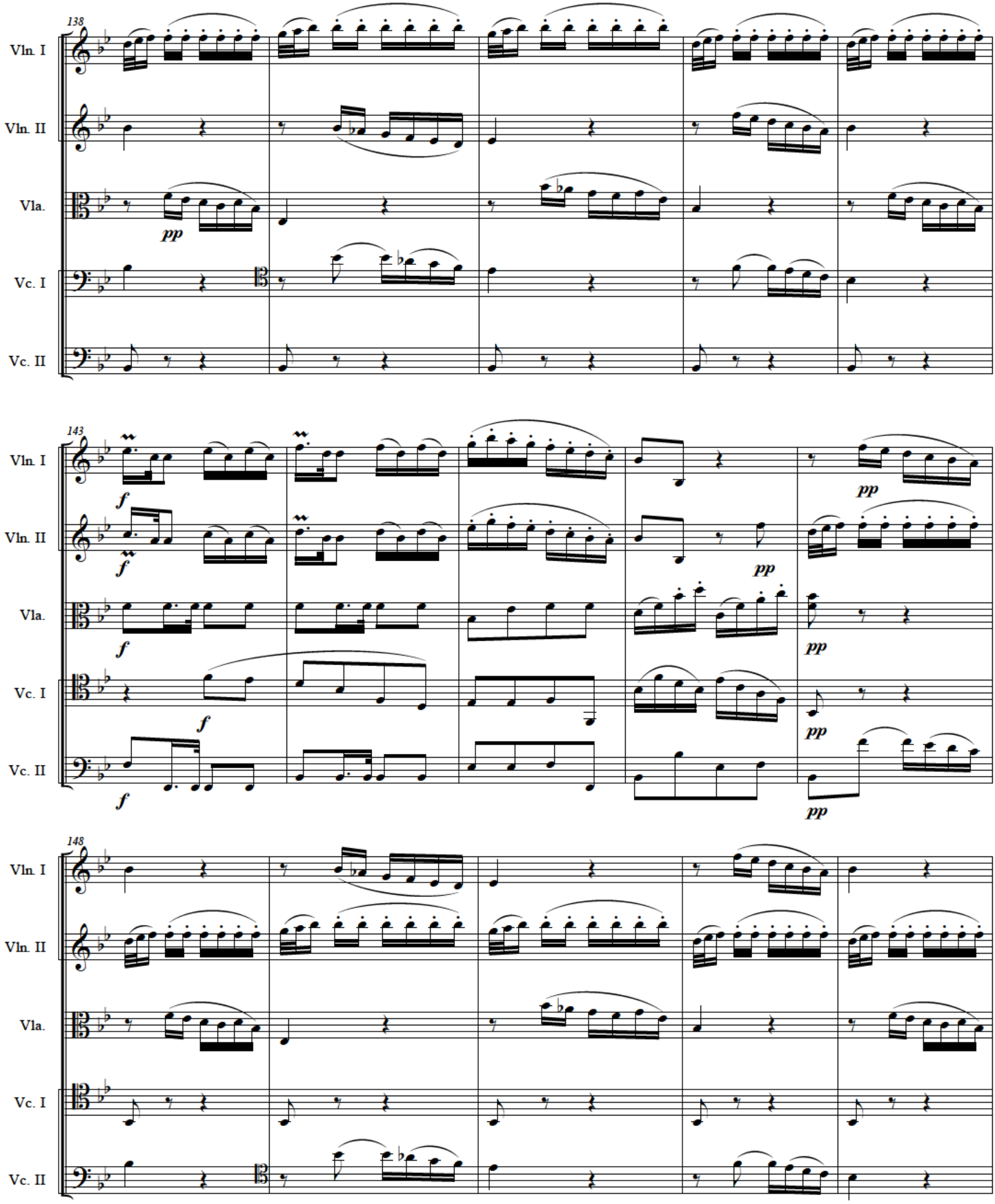

61
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
66
f
71

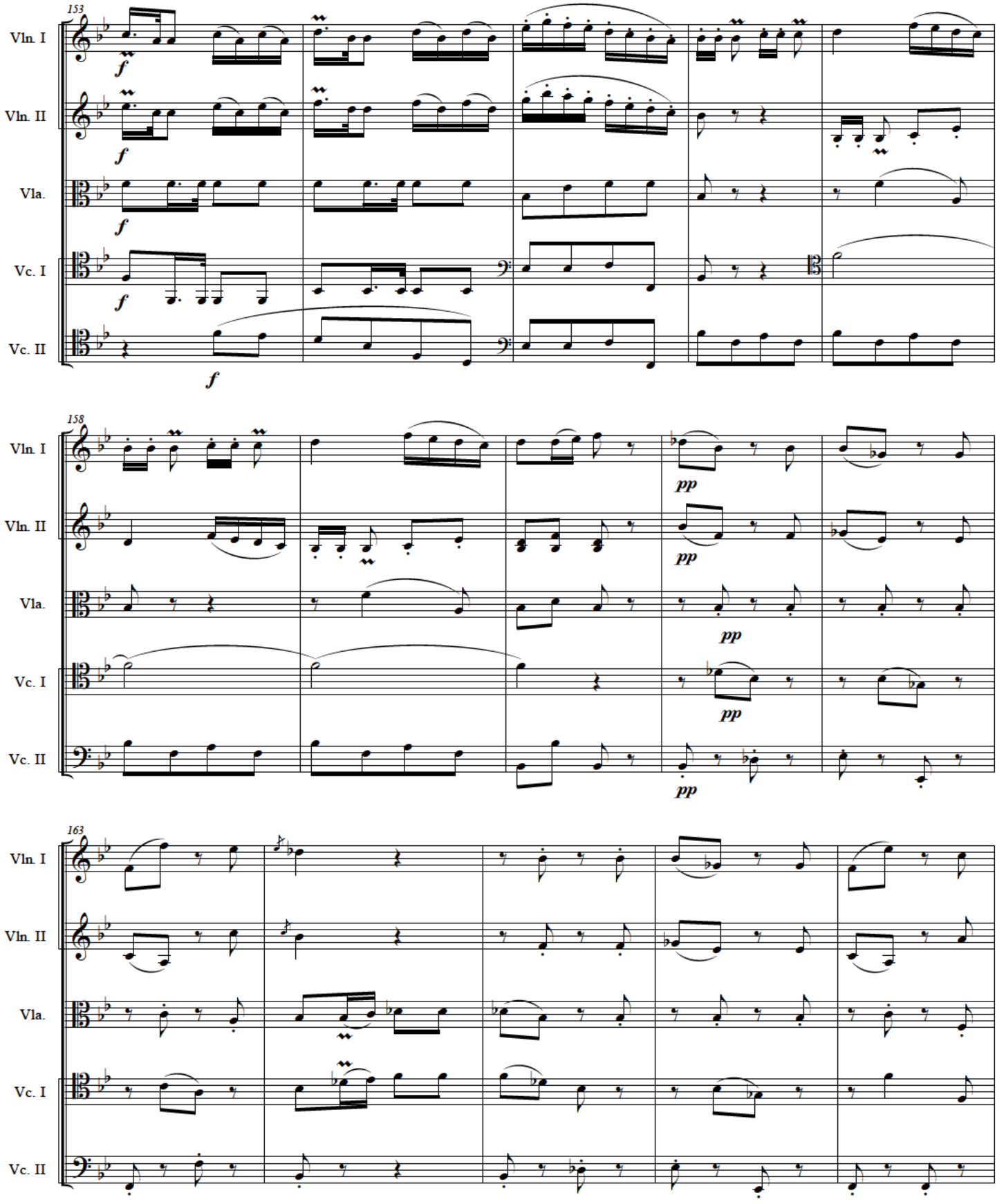

76
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
f
81
pp
86

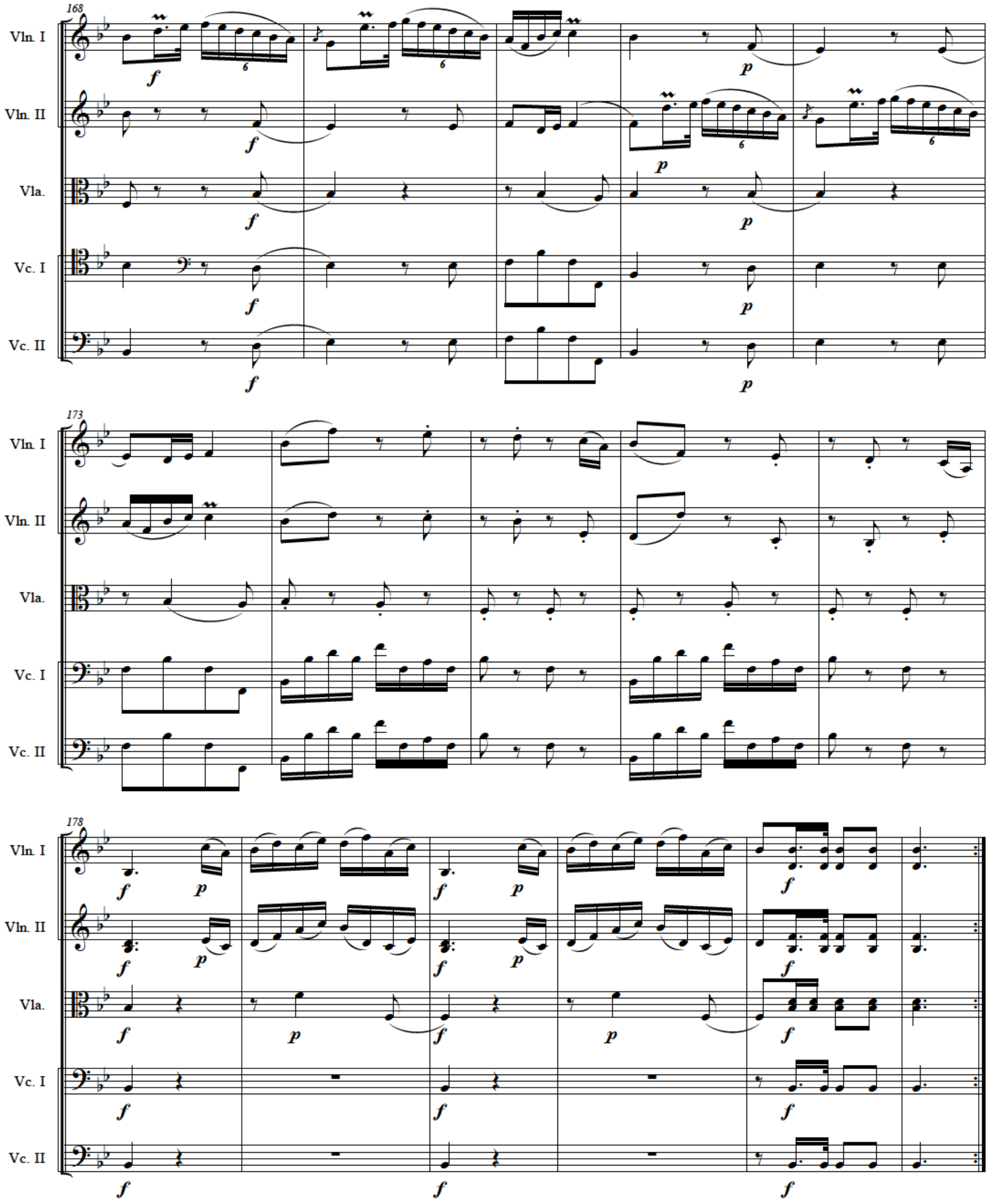

91
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
97
f
p
calando
102


108
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
113
f
p
calando
118

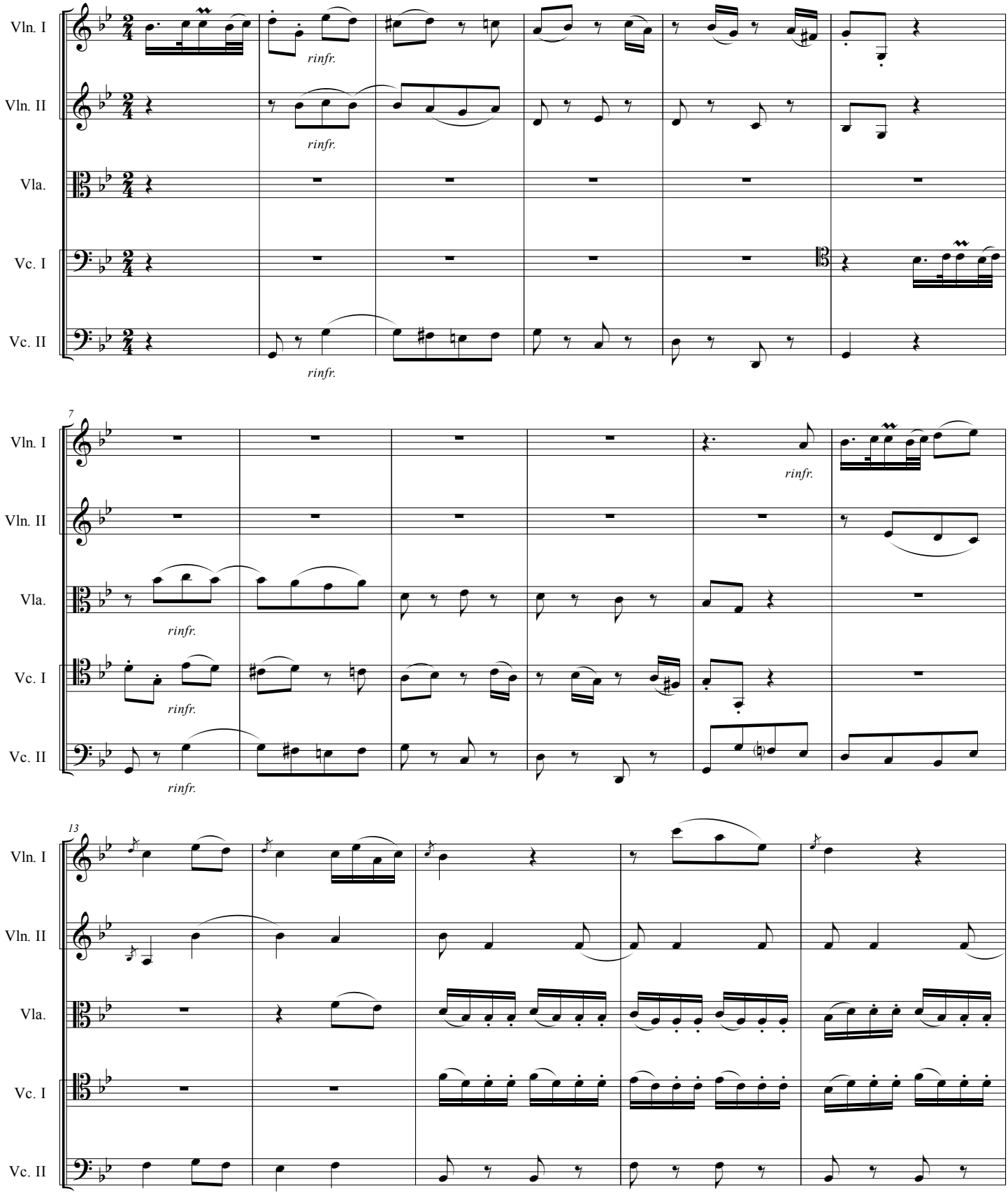

123
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
128
133
p
pp

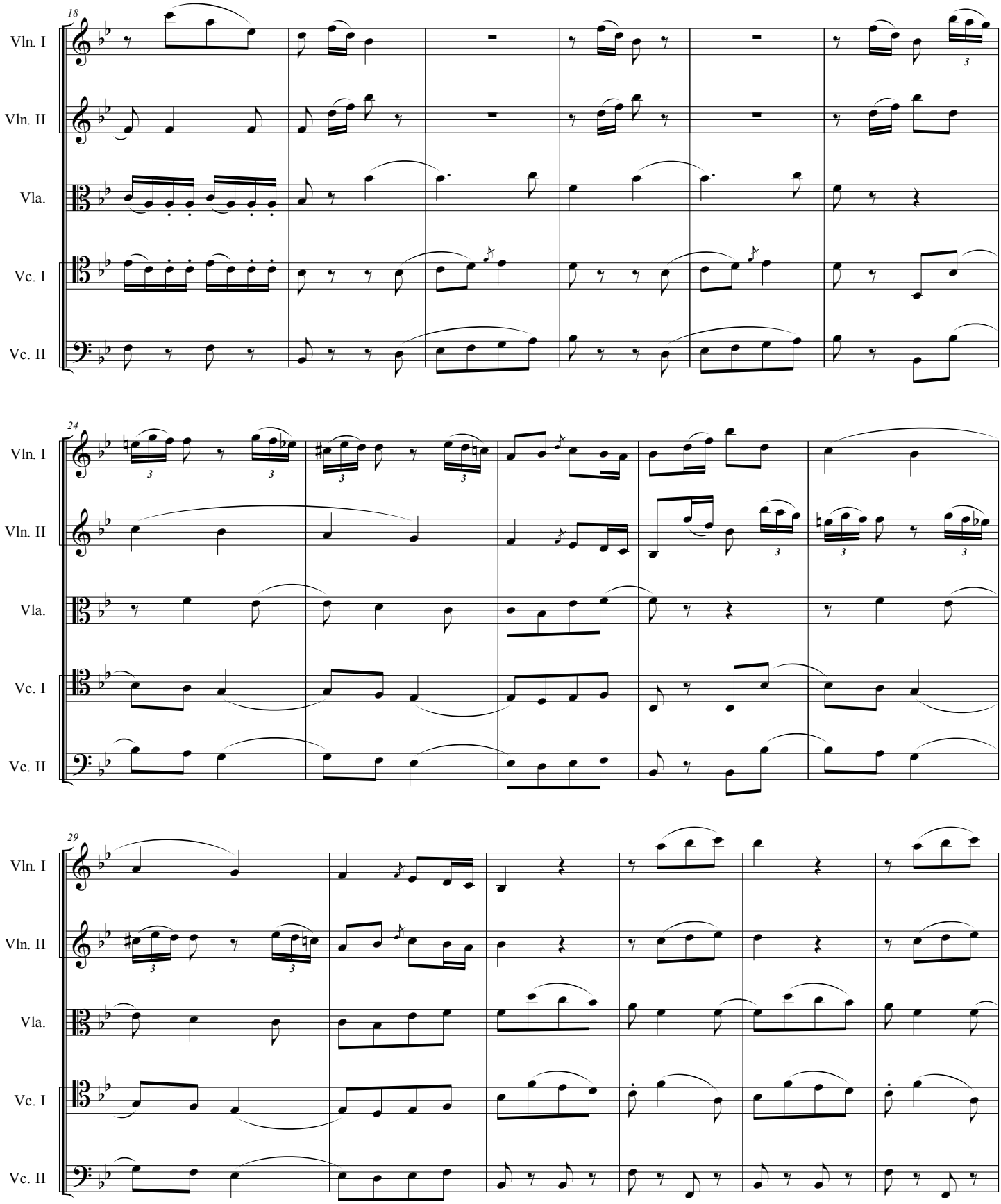

138
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
143
f
pp
148

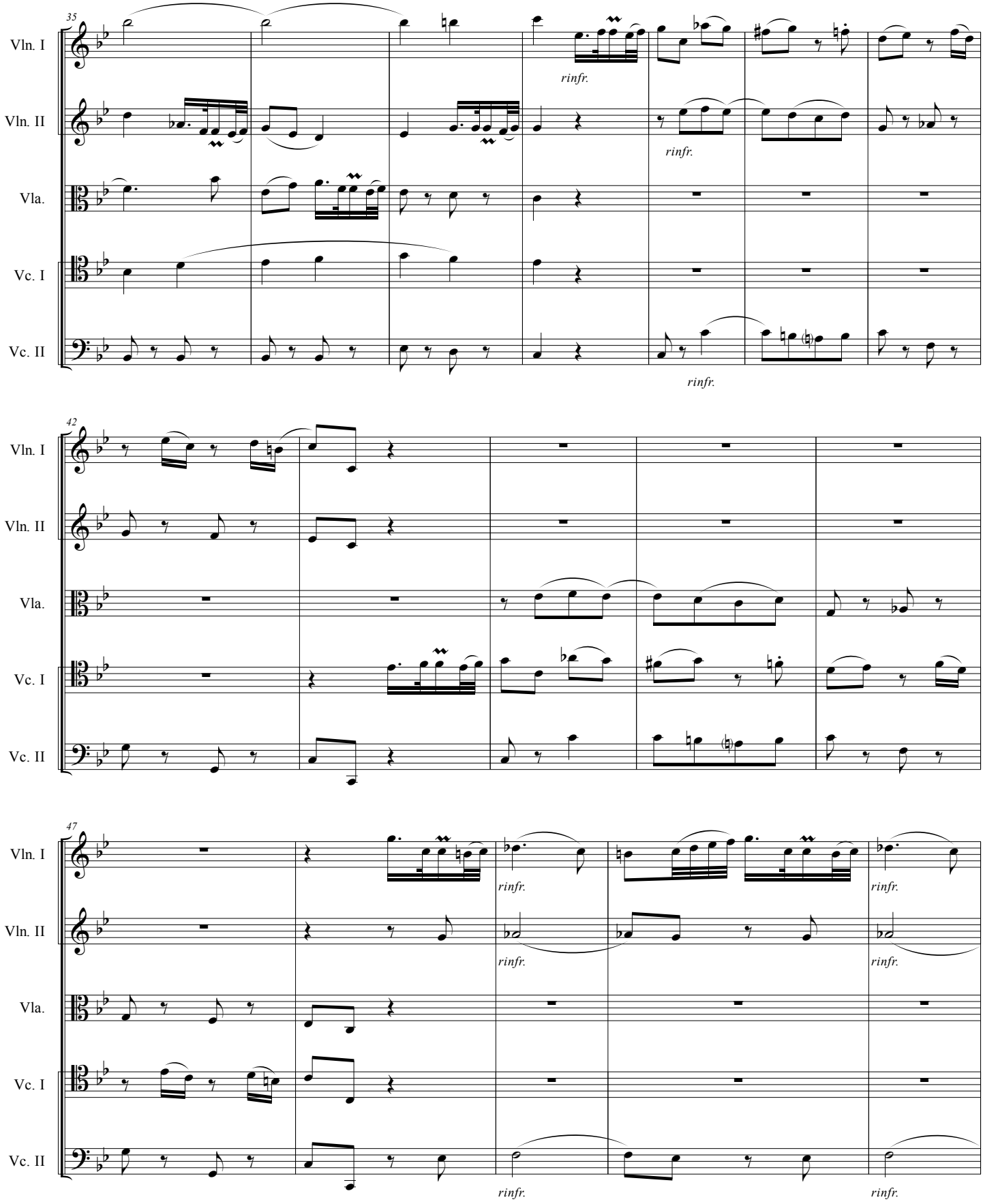

153
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
158
pp
163

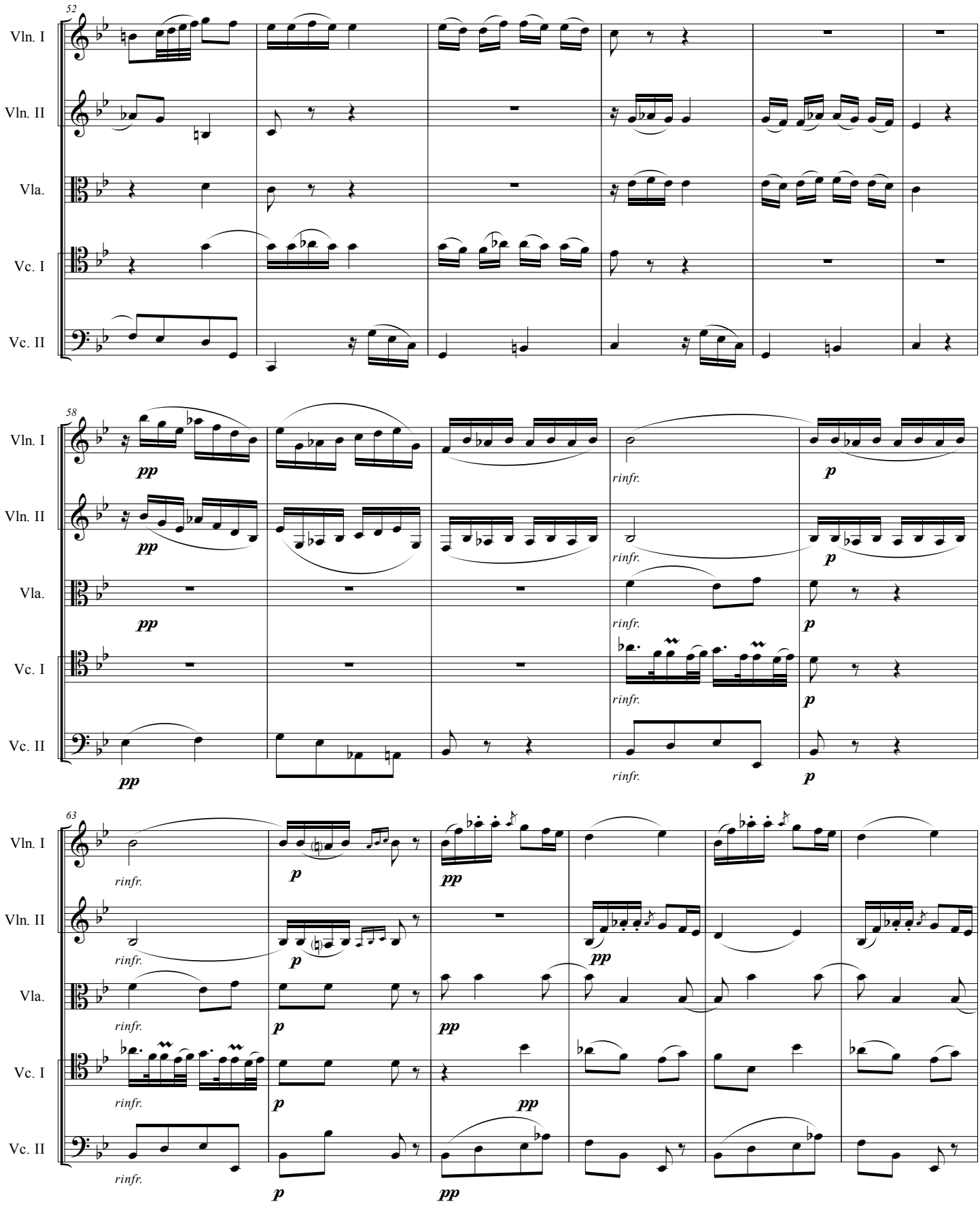

168
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
173
178

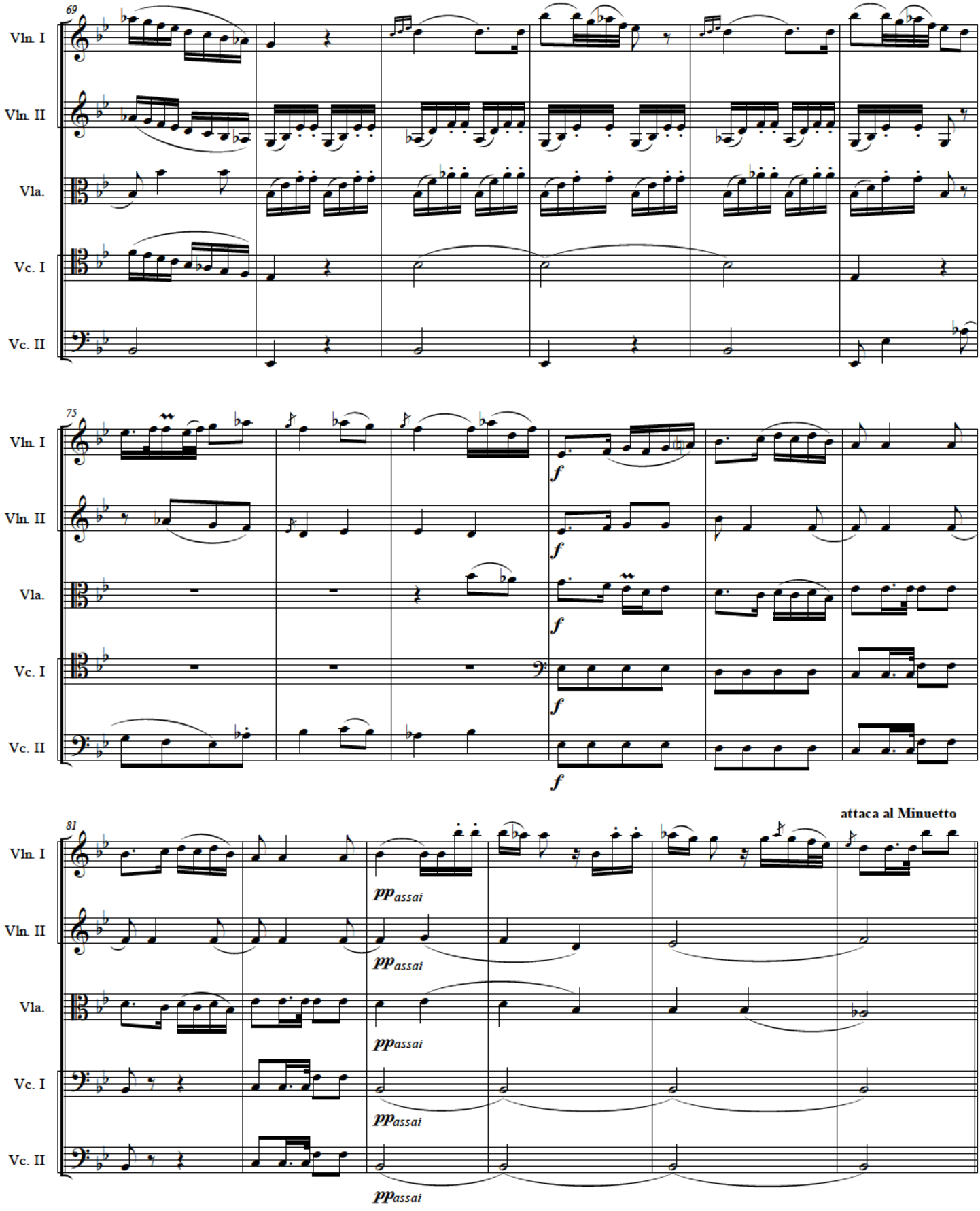
Andantino con moto

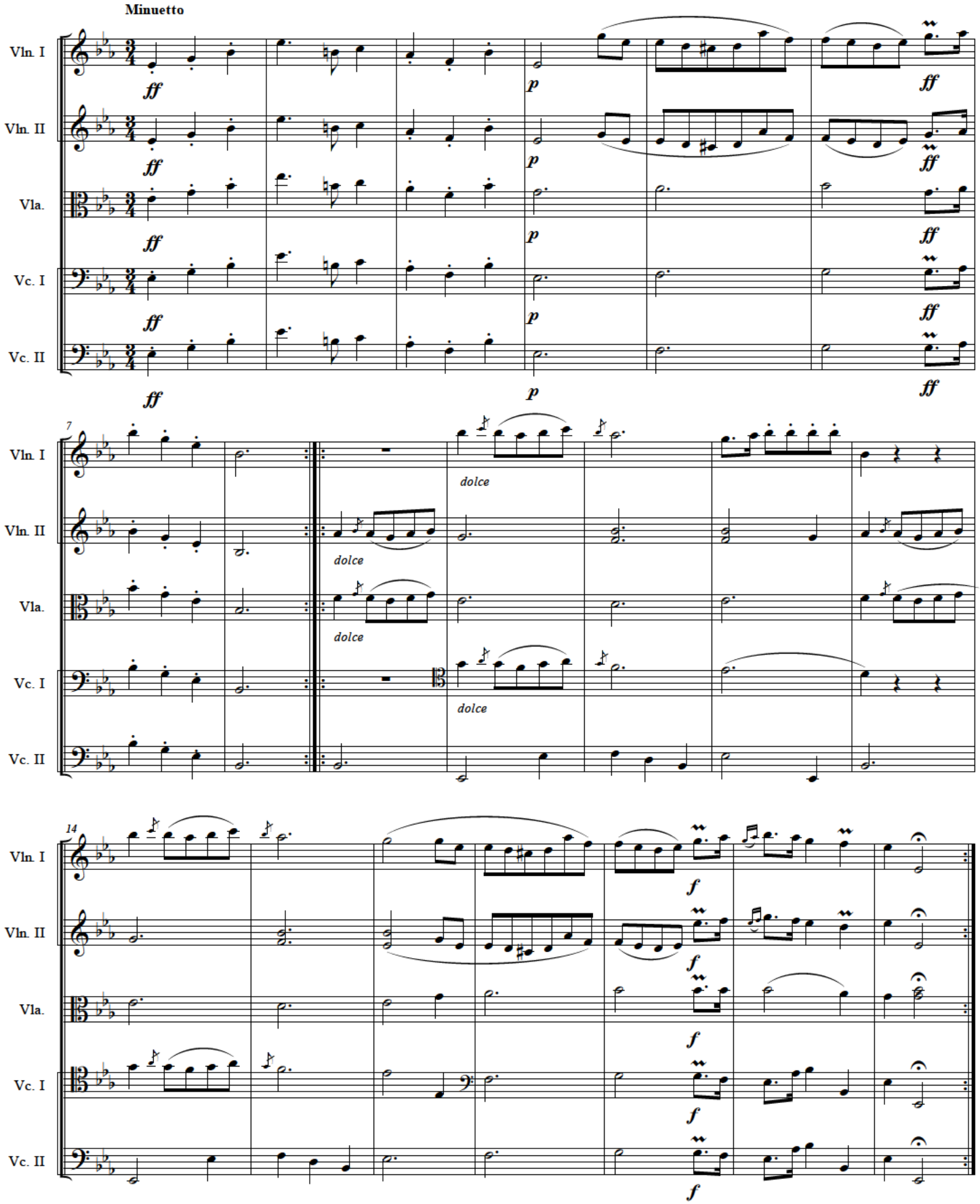


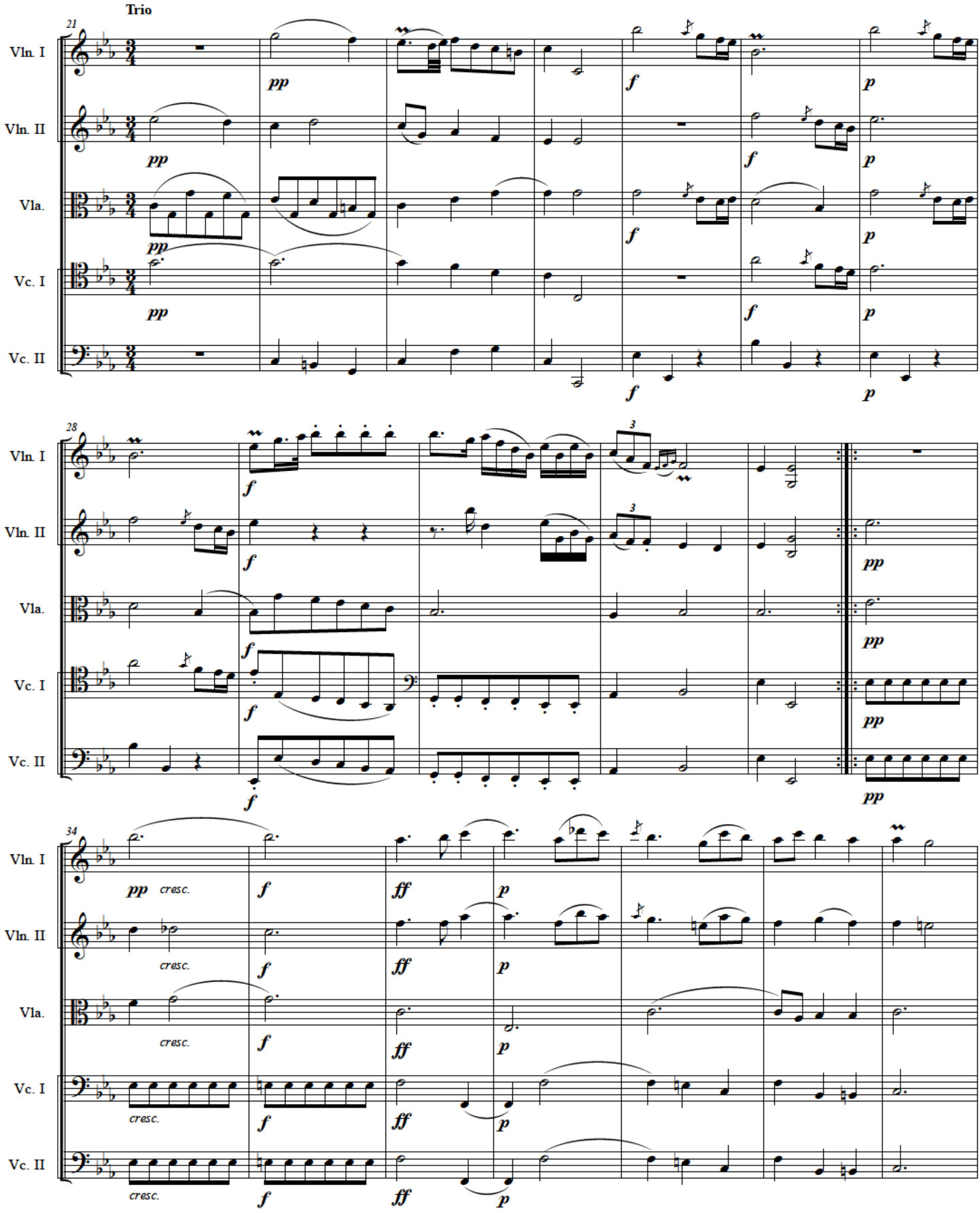

18
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
24
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
29
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

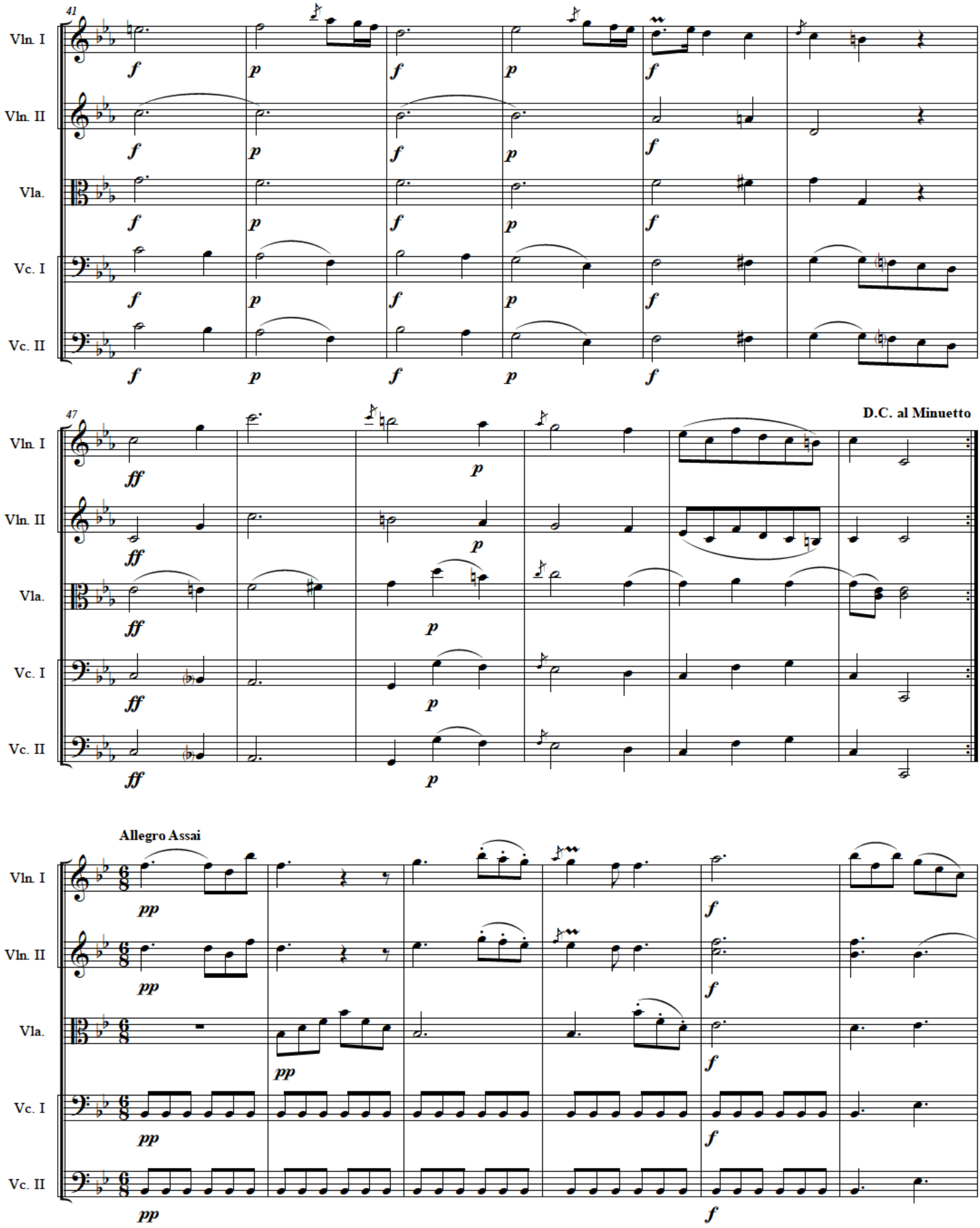

35
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
rinfr.
rinfr.
rinfr.
42
47

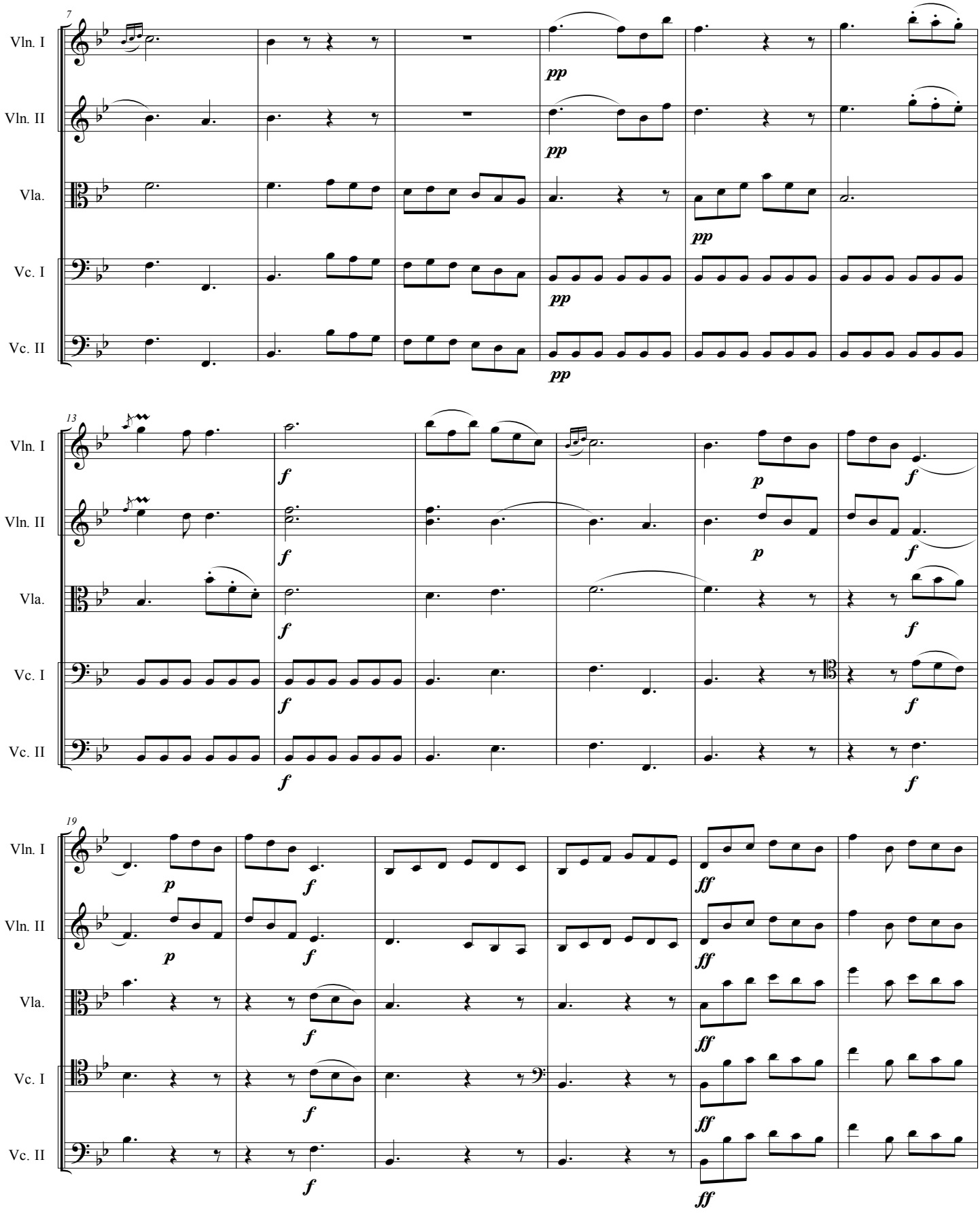

52
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
58
pp
rinfr.
p
63
pp

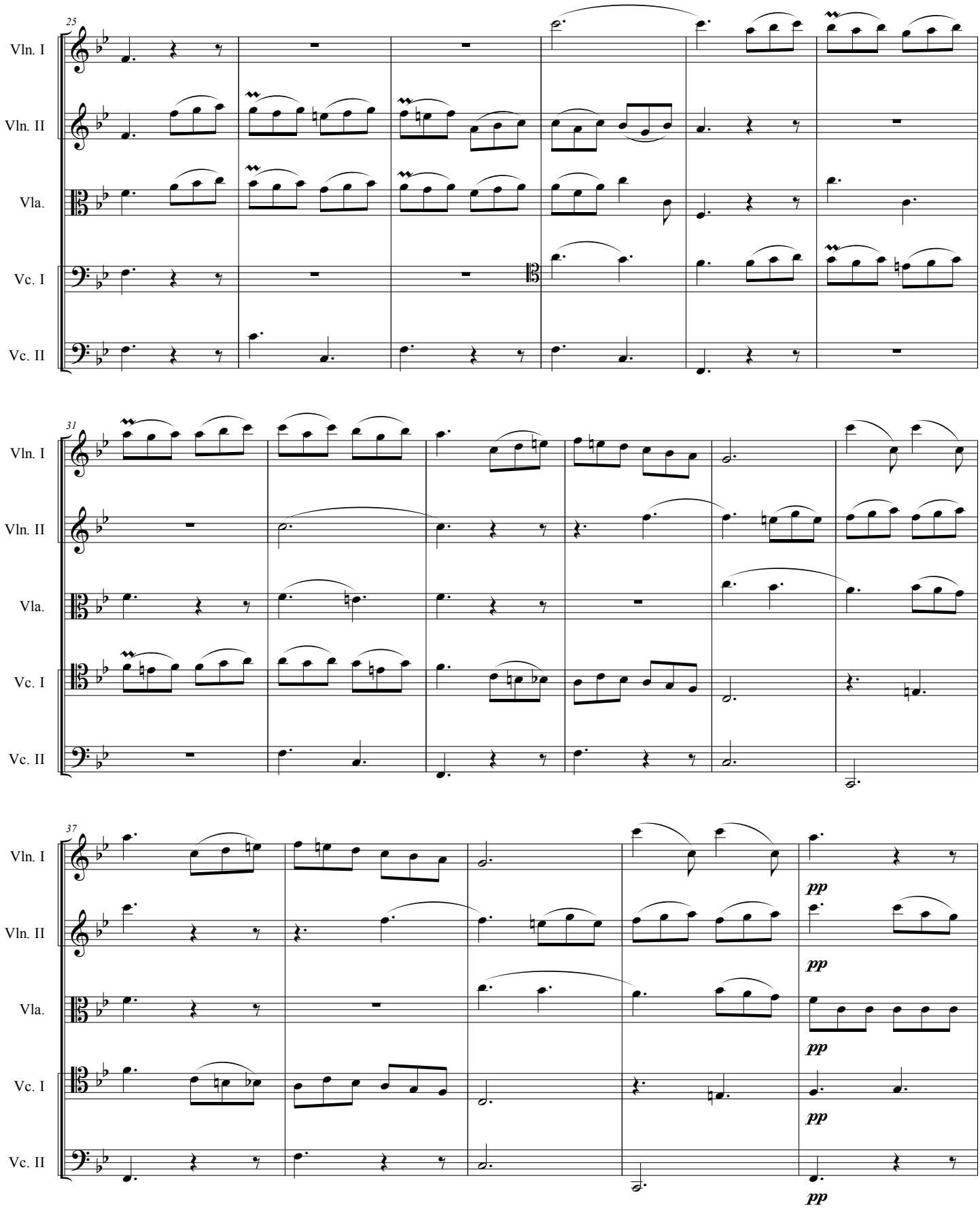

69
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
75
f
81
attaca al Minuetto
pp assai

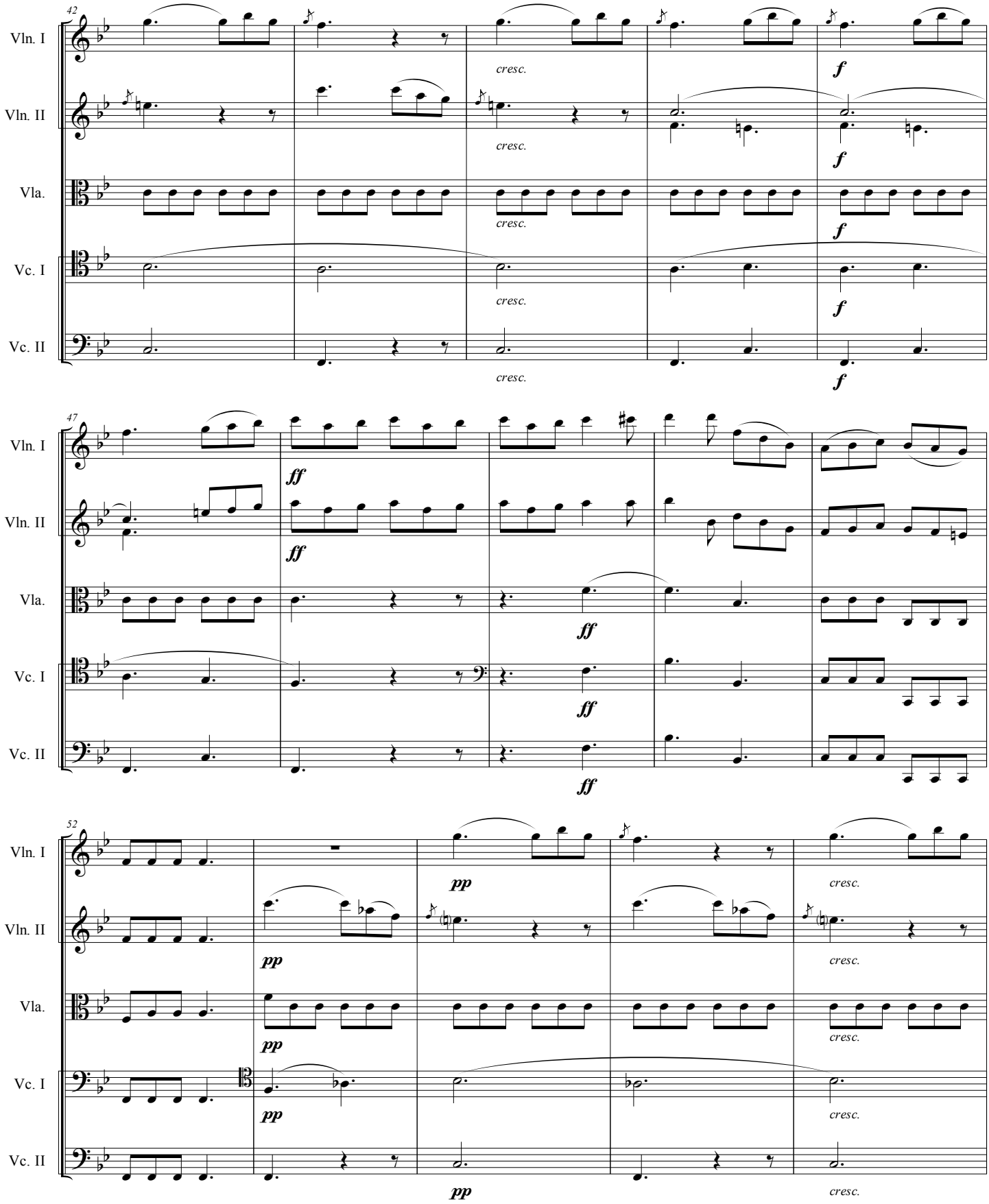

Minuetto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
p
ff
7
dolce
14
f

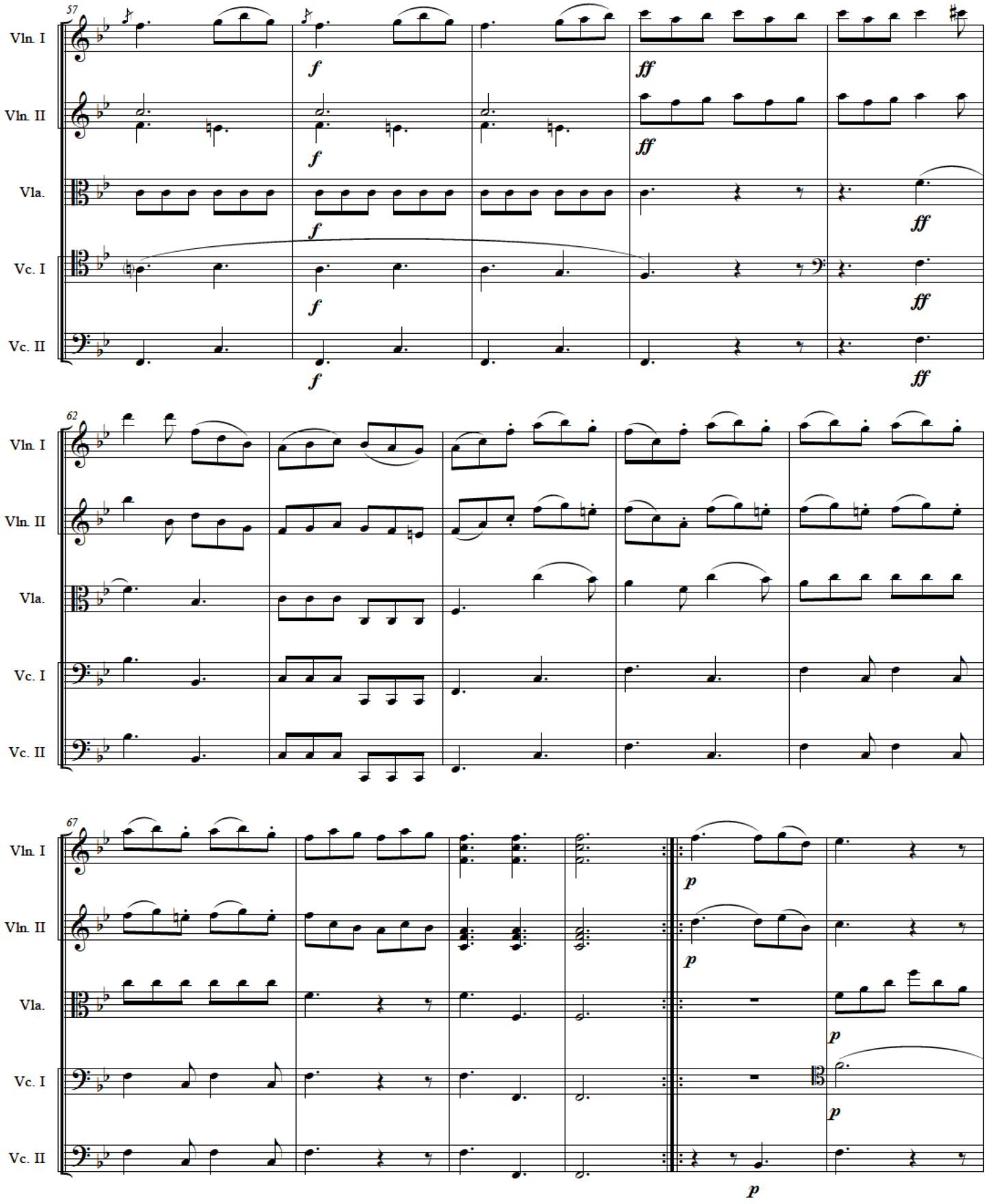

Trio
21
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
f
p
28
3
pp
34
cresc.
ff

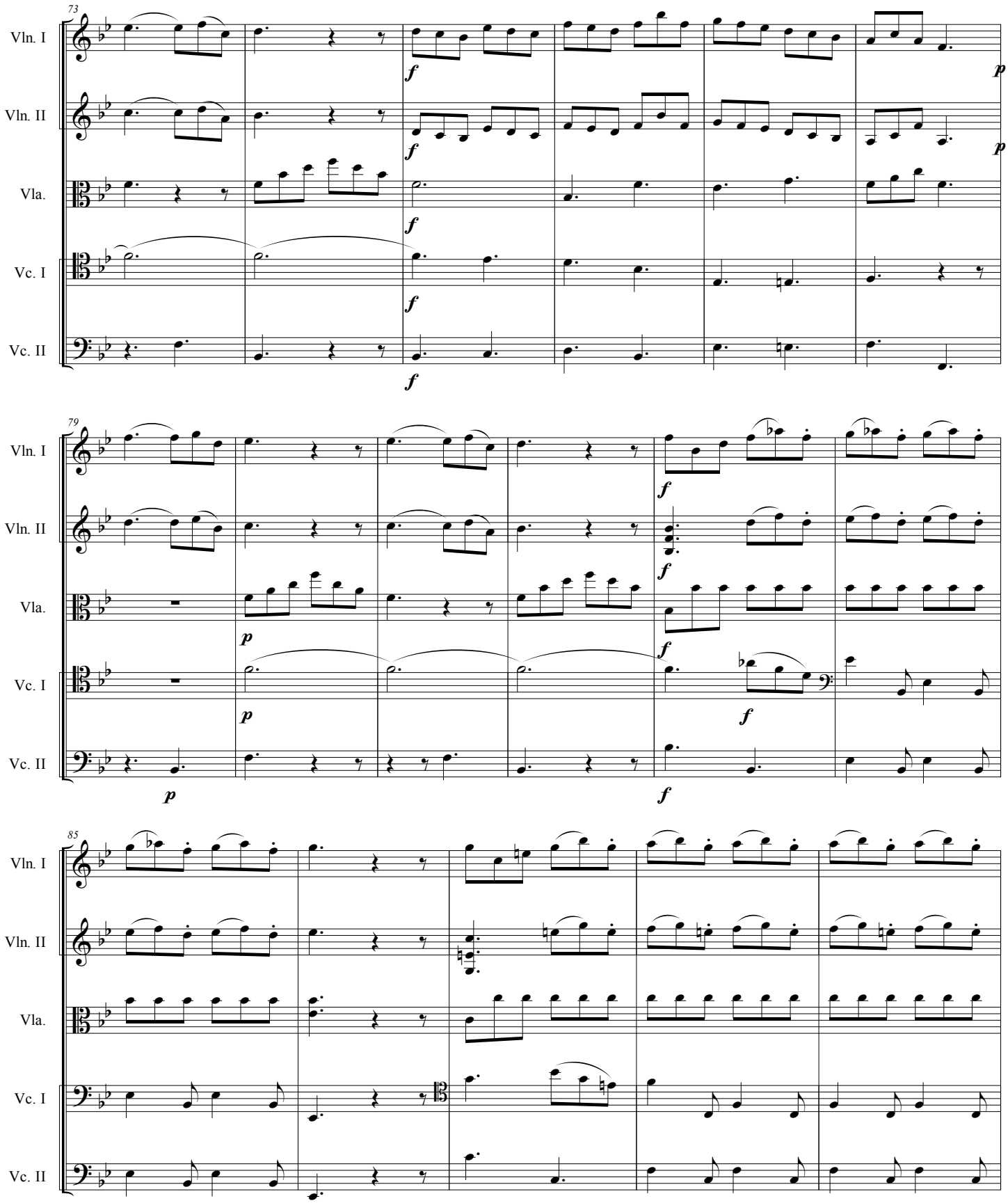

41
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
47
D.C. al Minuetto
Allegro Assai

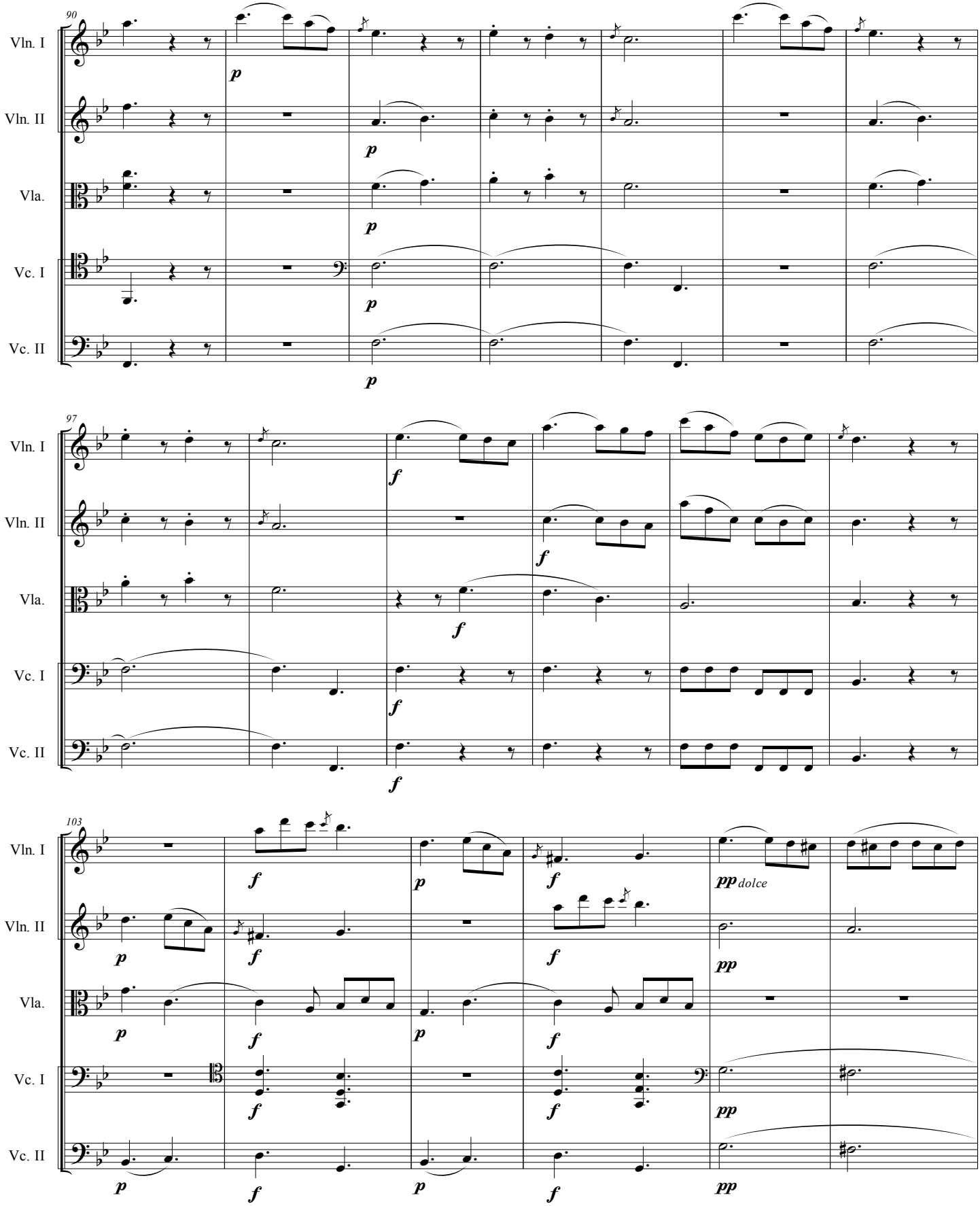

7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
13
f
p
19
ff

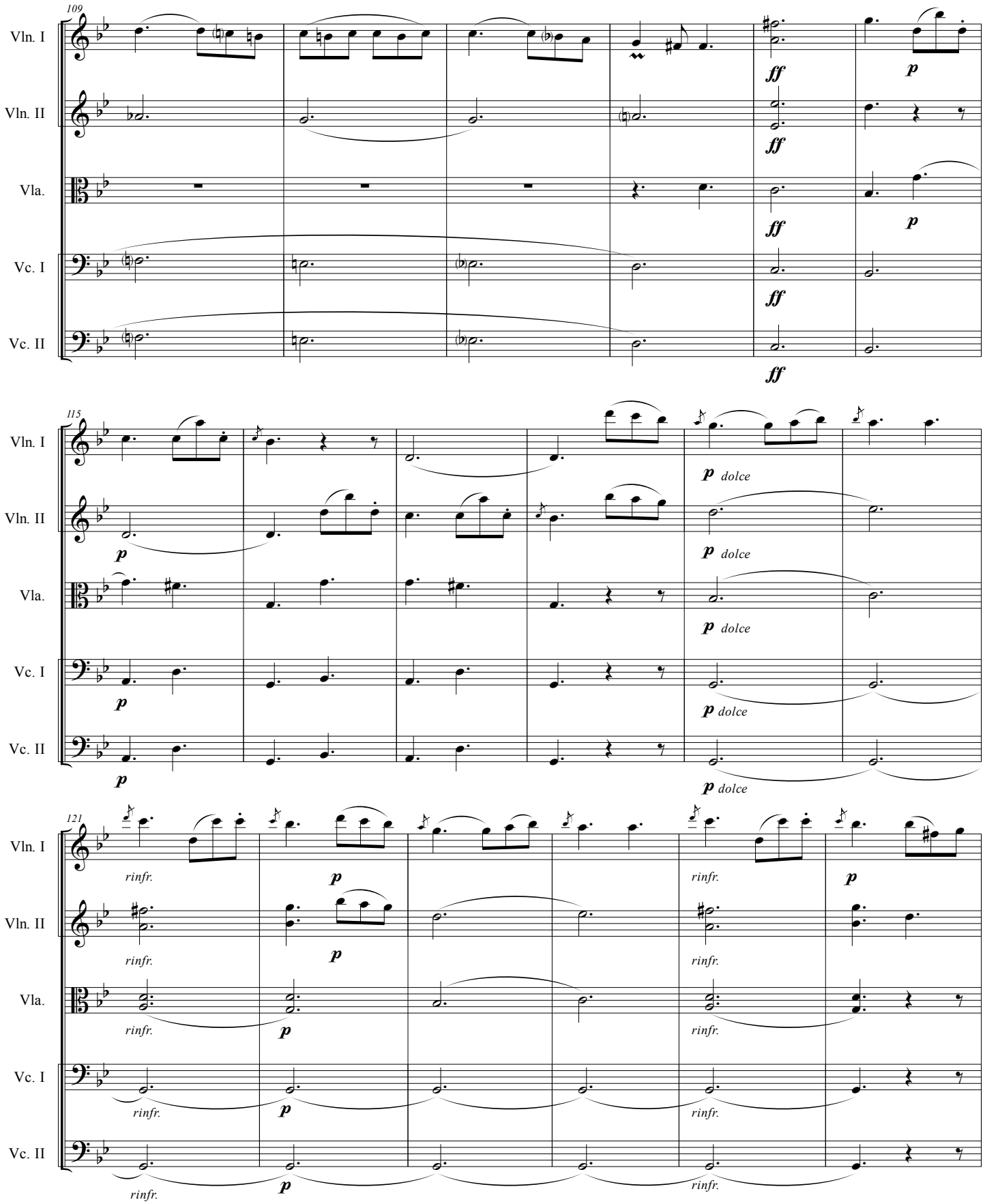

25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
31
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp
pp
pp

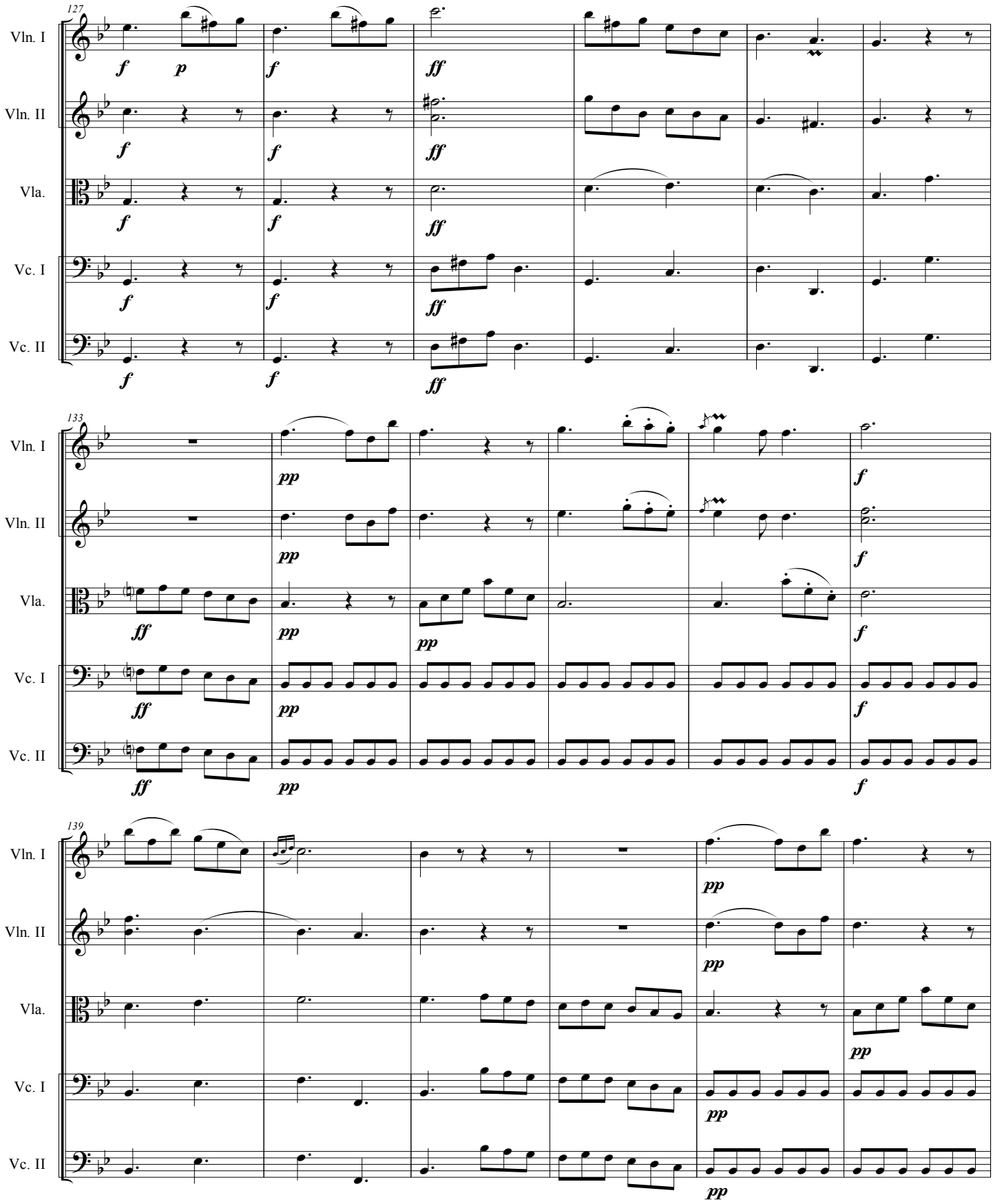

42
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
cresc.
f
47
ff
52
pp
cresc.

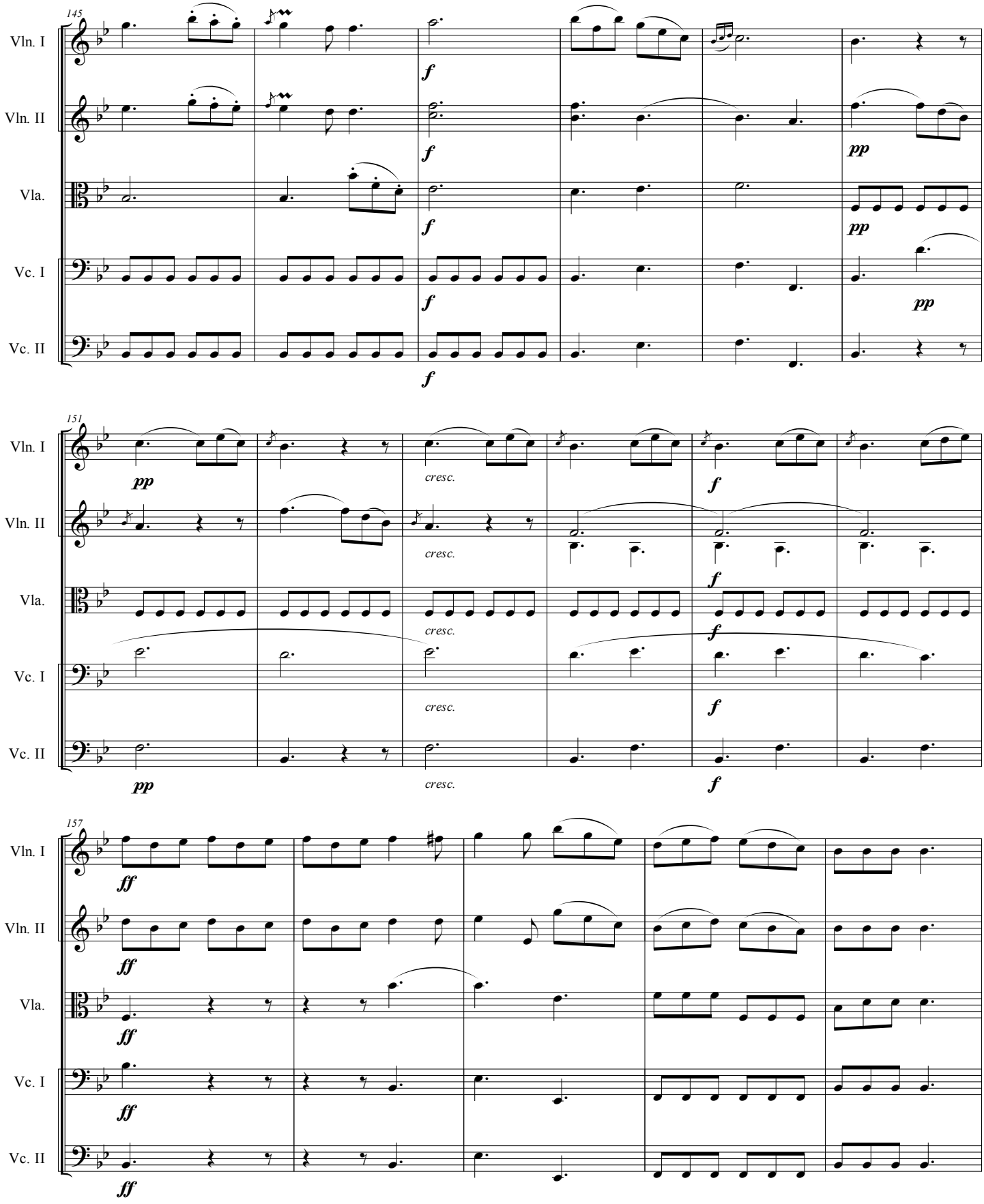

57
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
ff
62
67
p

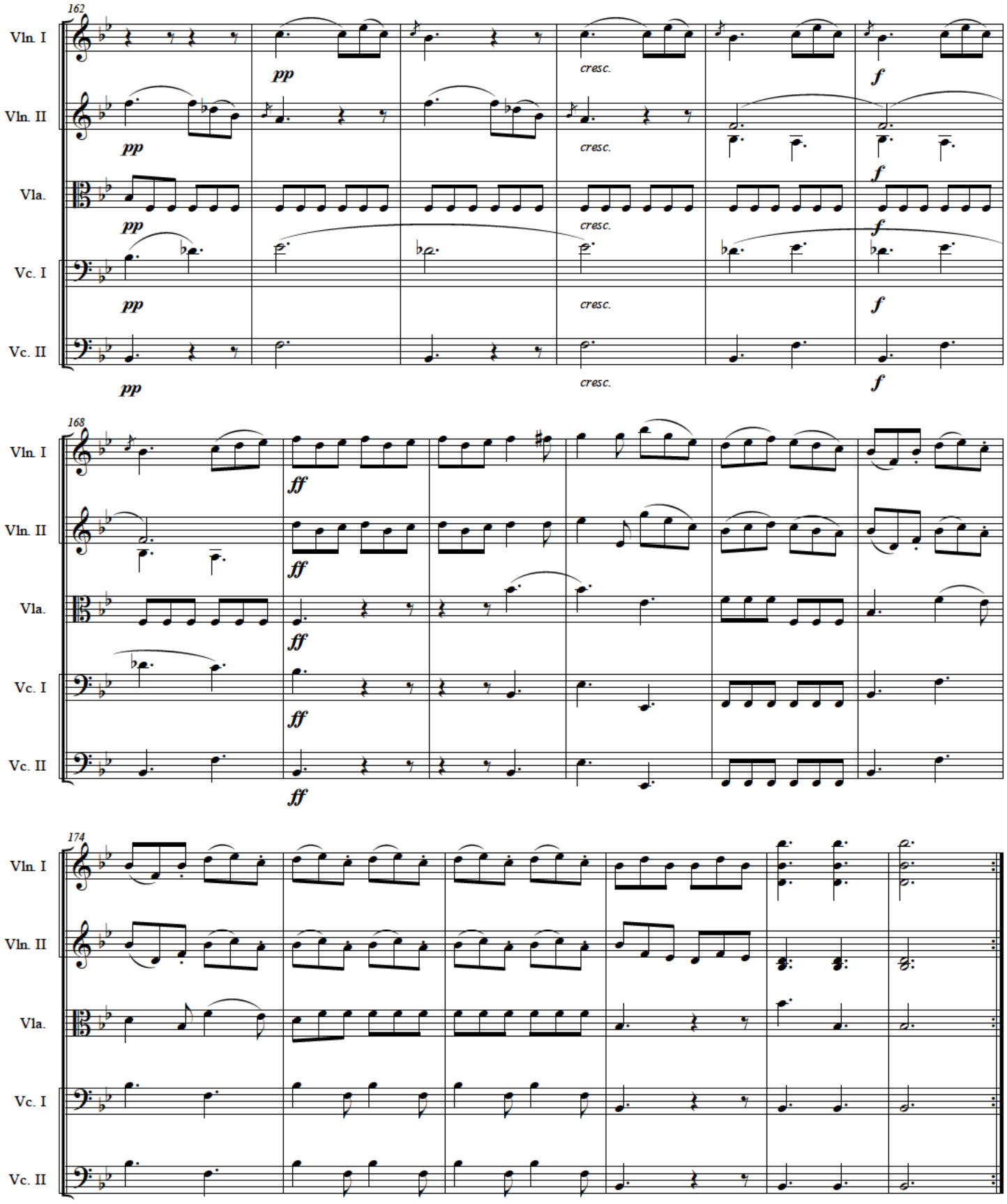

73
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
p
79
85


90
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
97
f
103
pp dolce
pp

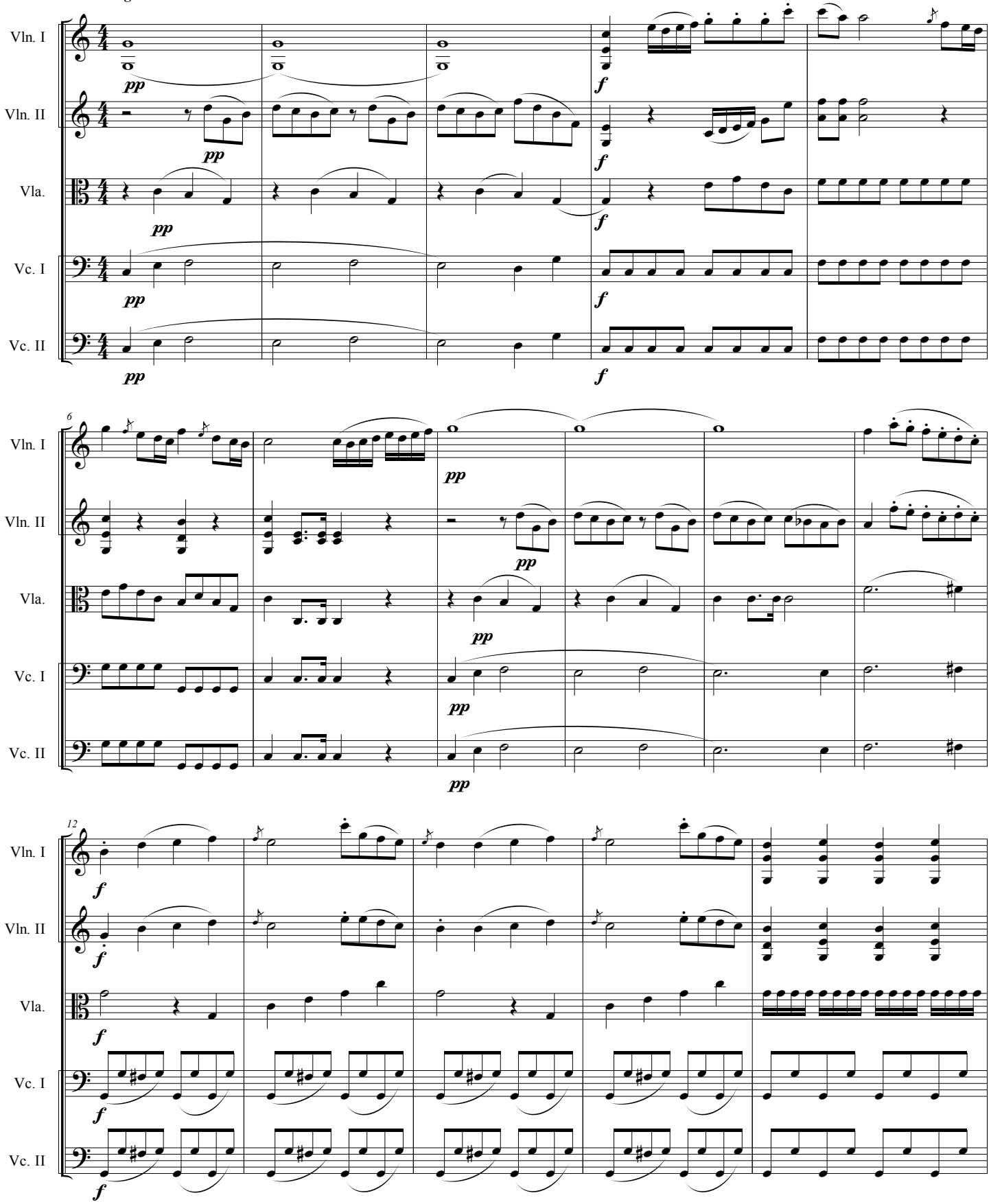

109
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
p
115
dolce
121
rinfr.

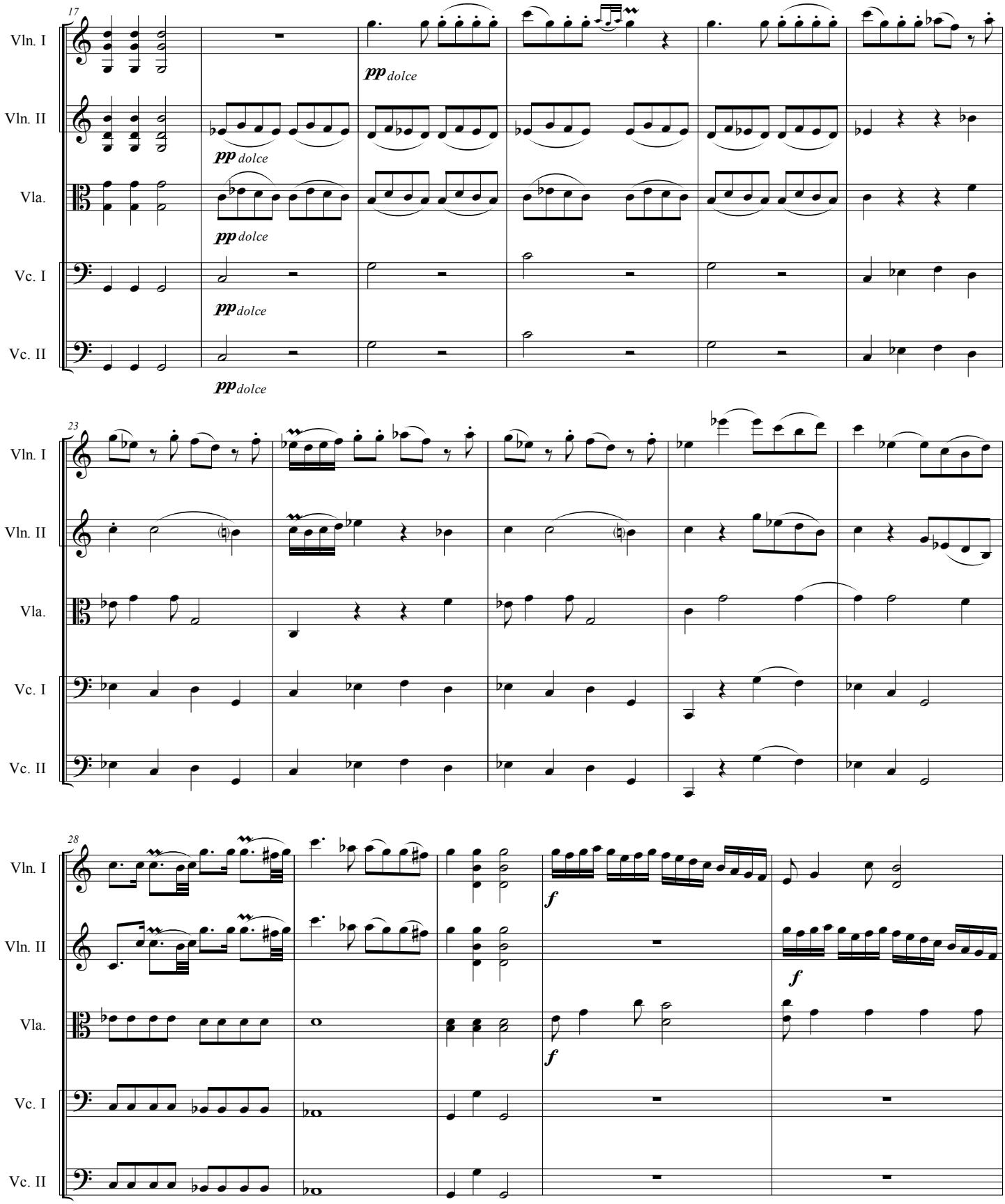

127
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
133
139

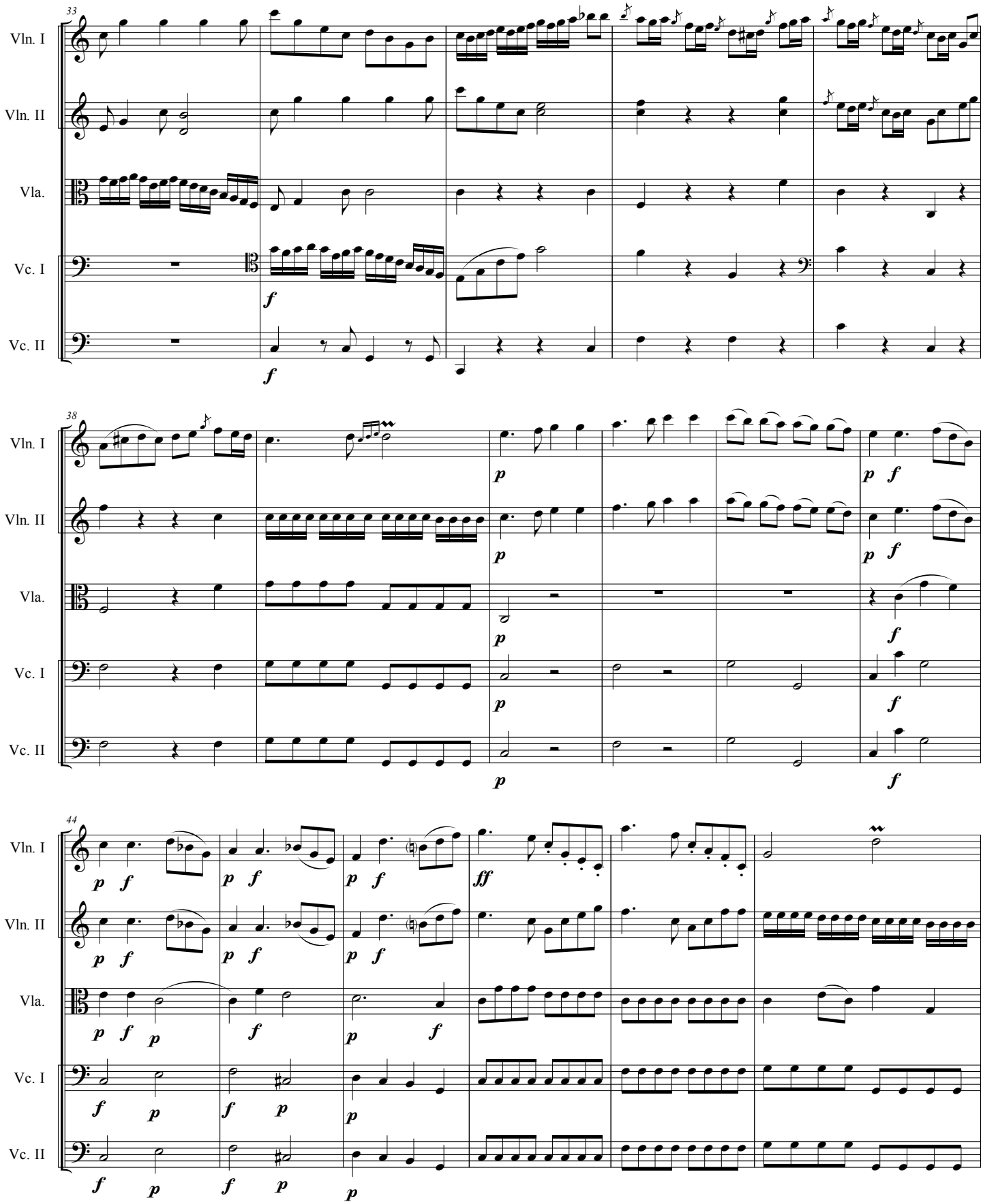

145
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
pp
151
cresc.
157
ff

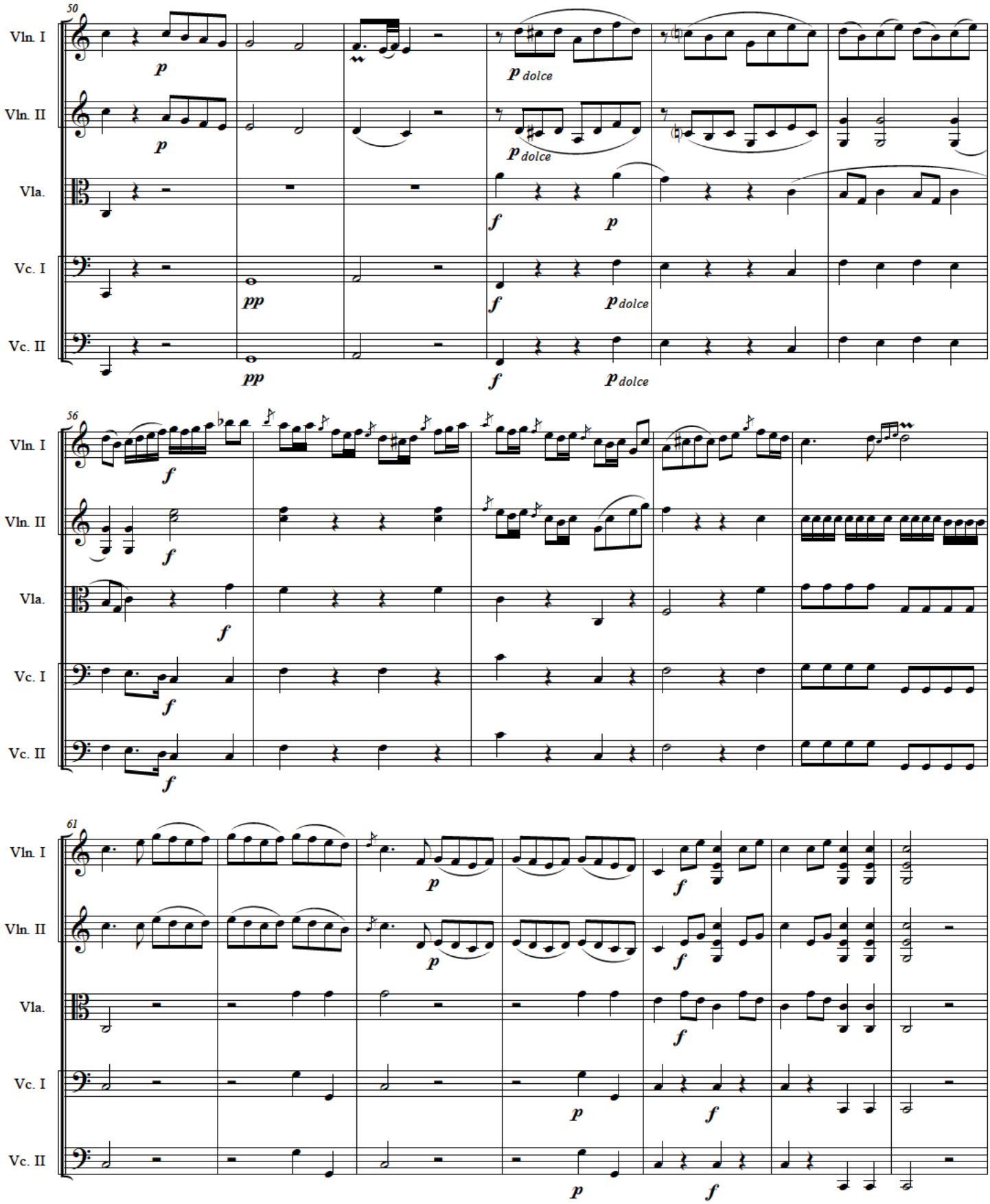

162
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
cresc.
f
168
ff
174

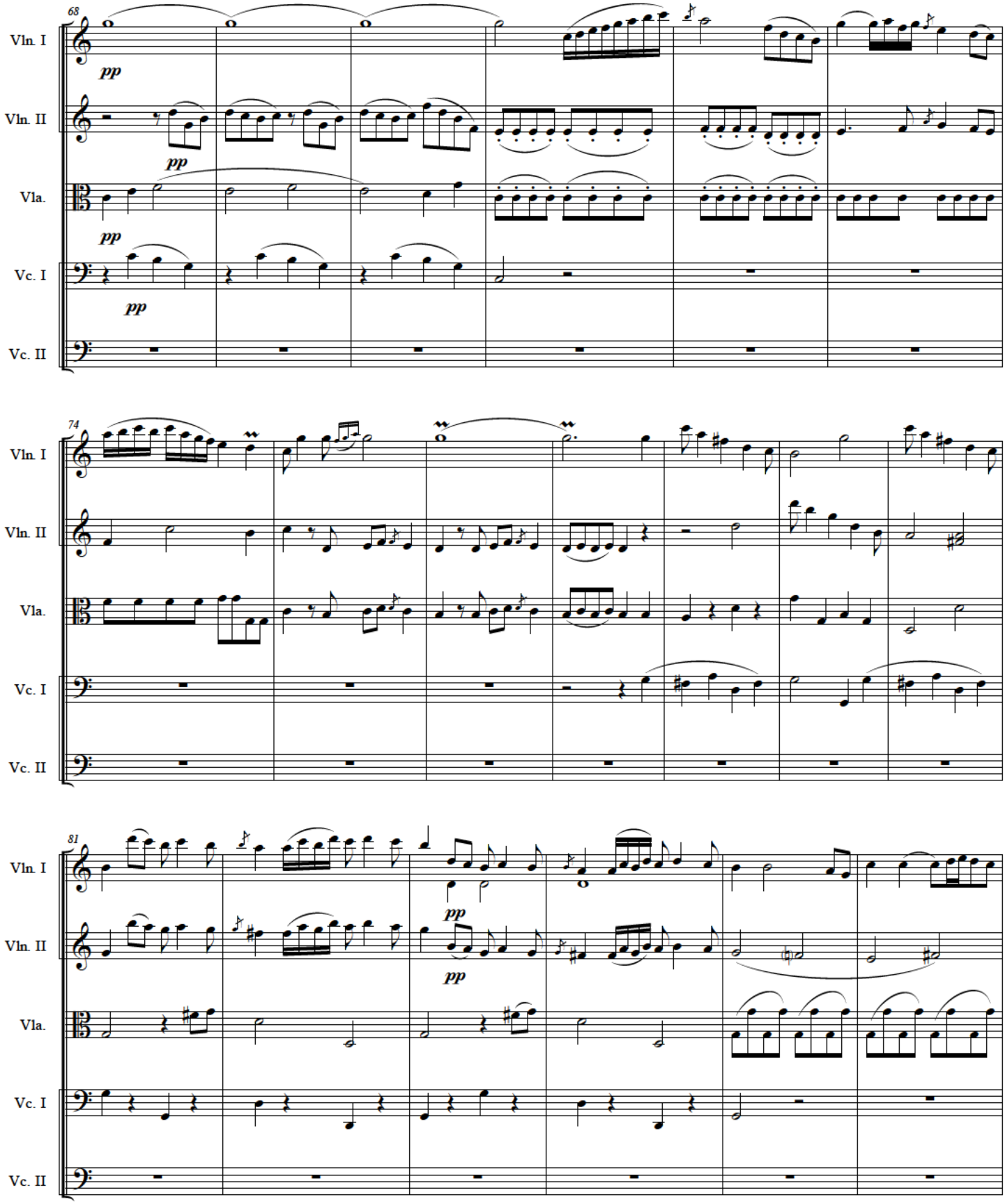
Allegro Maestoso

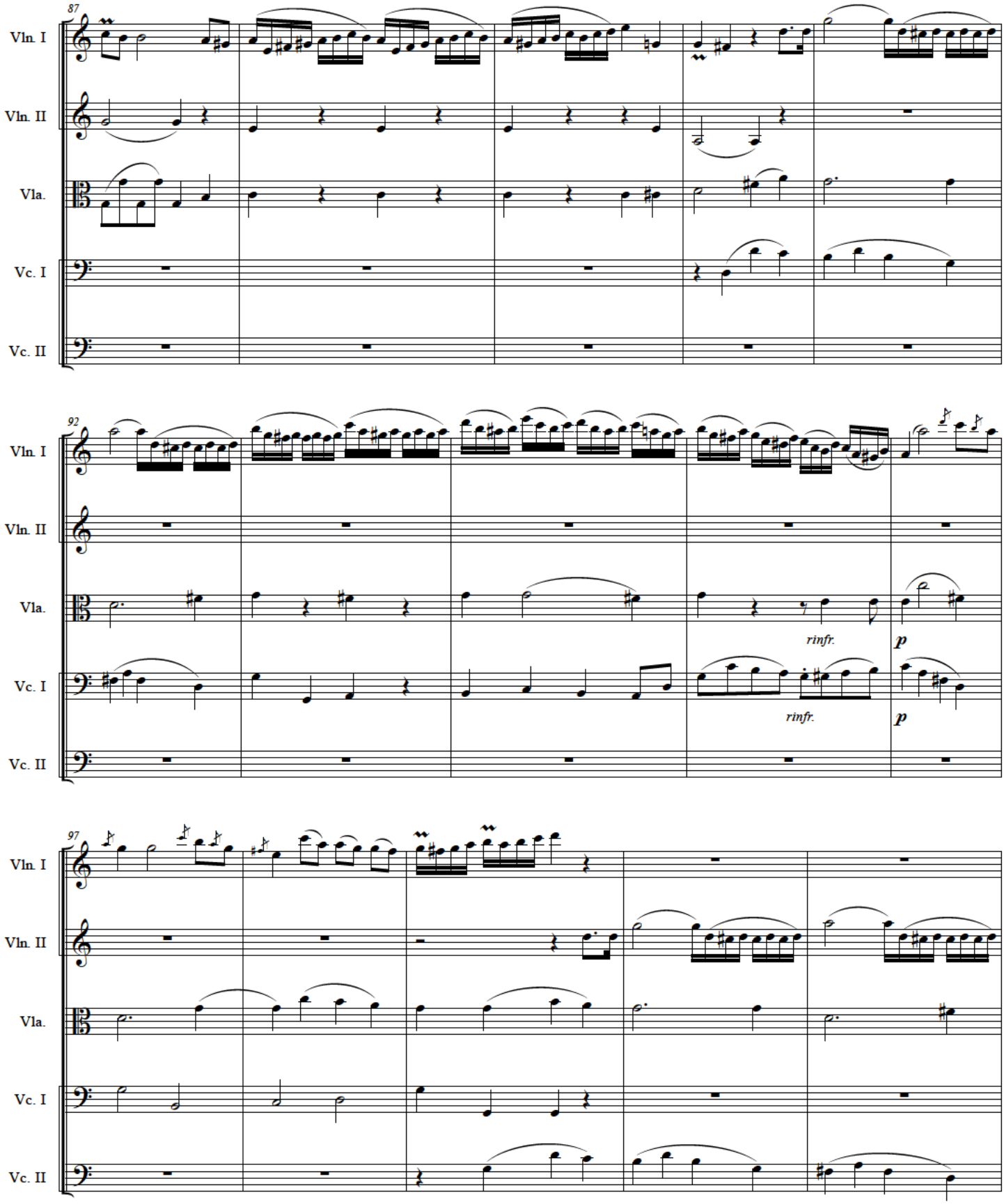


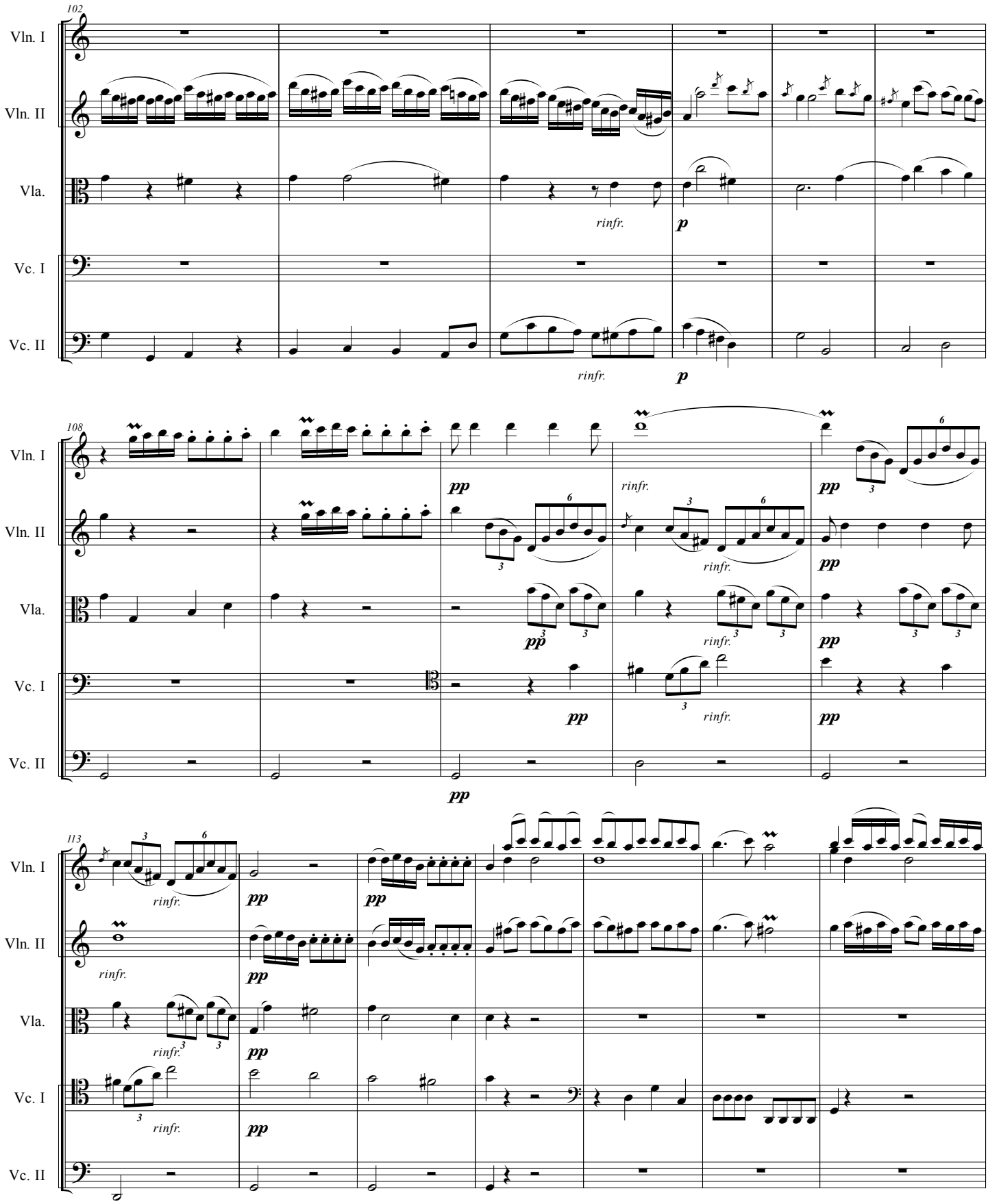

17
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp dolce
23
28
f

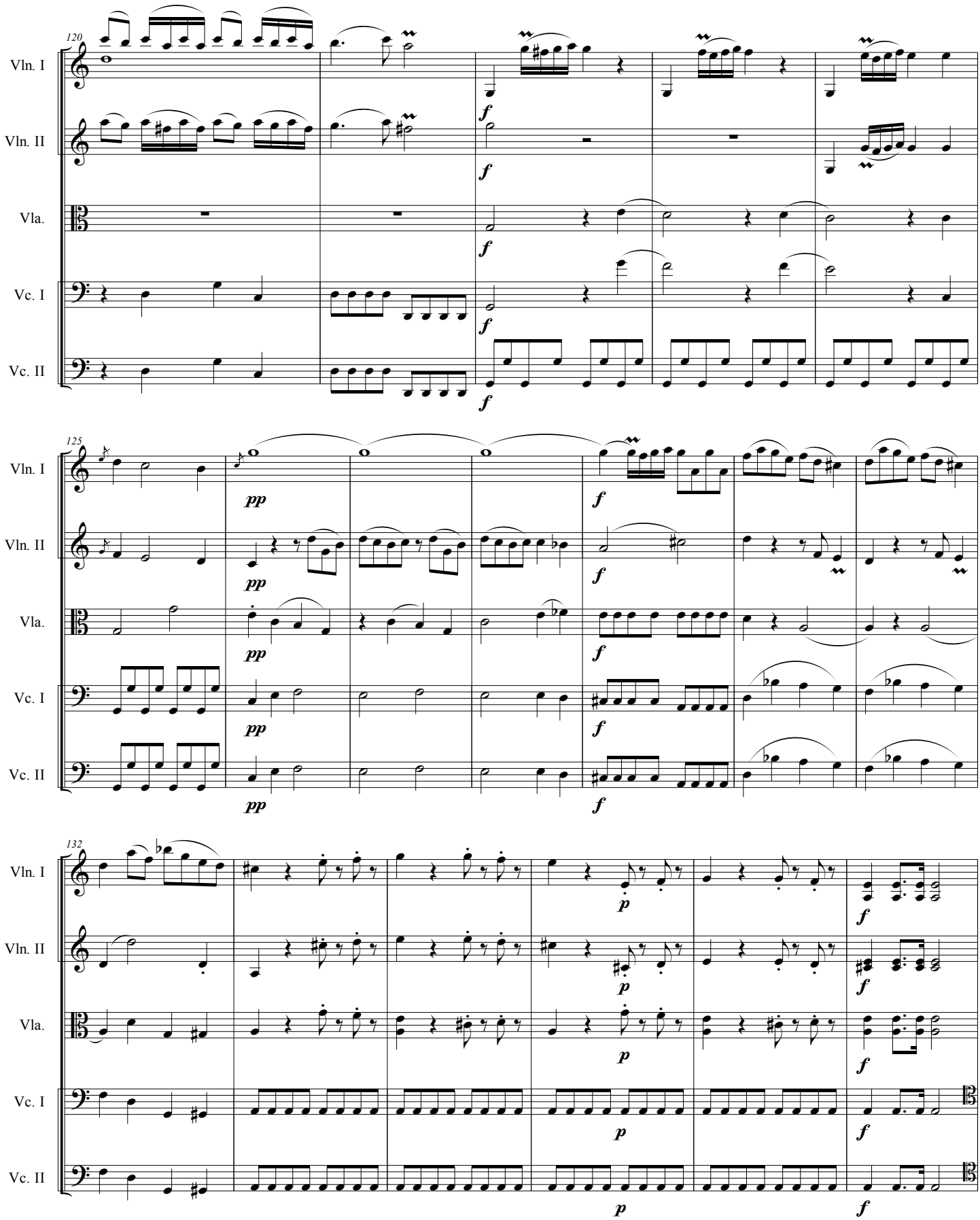

33
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
38
44

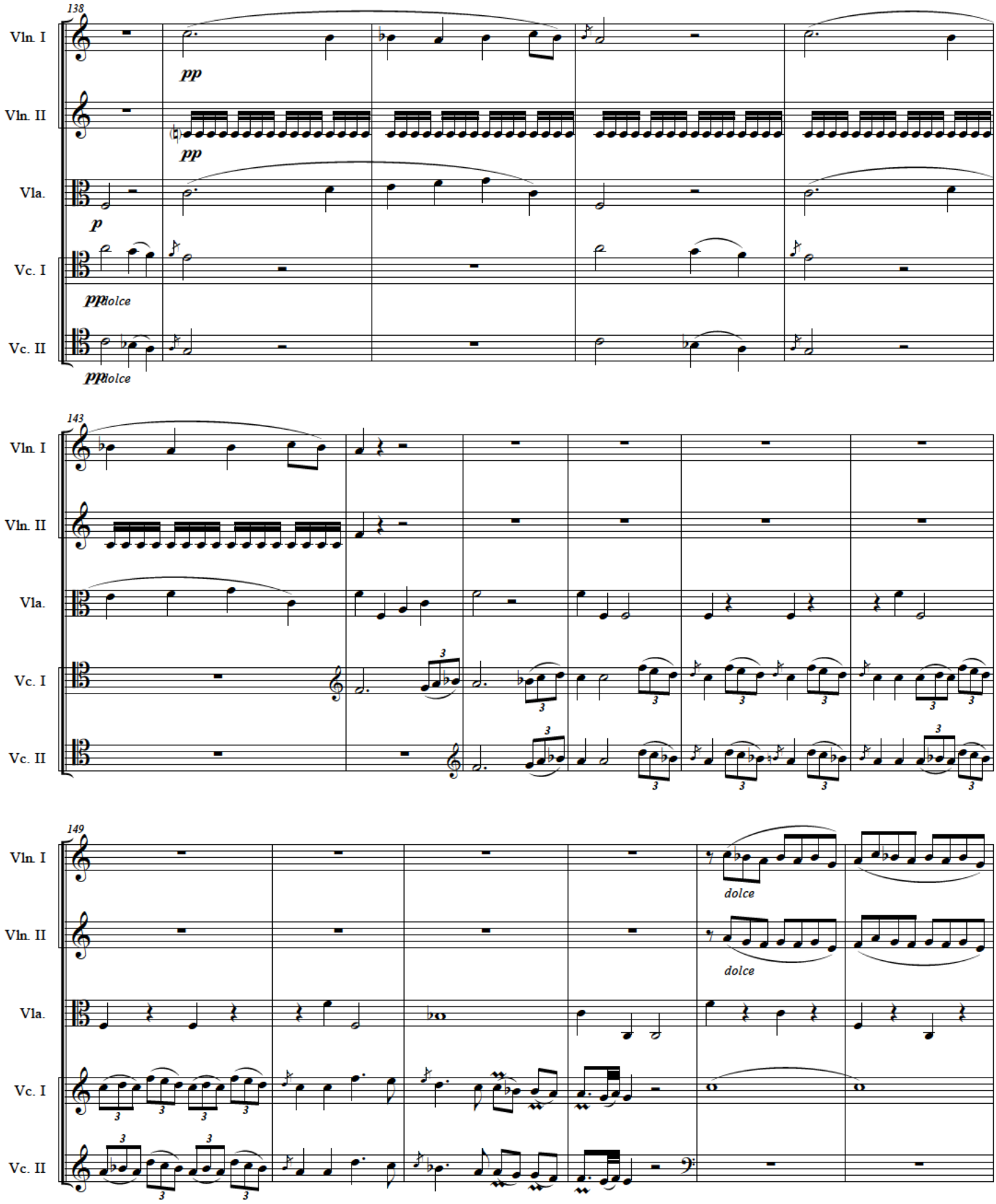

50
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
p dolce
f
pp
56
61

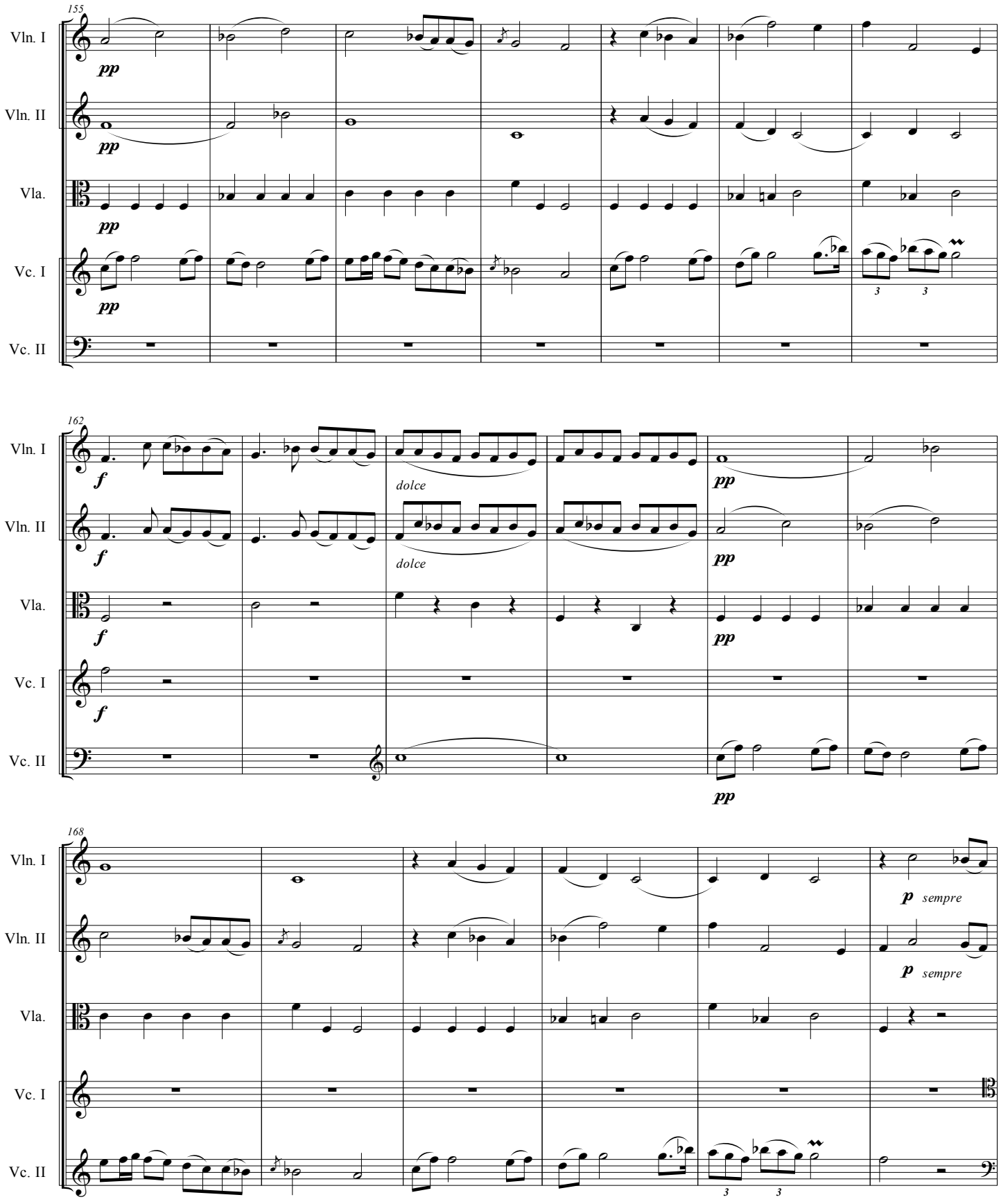

68
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
74
81

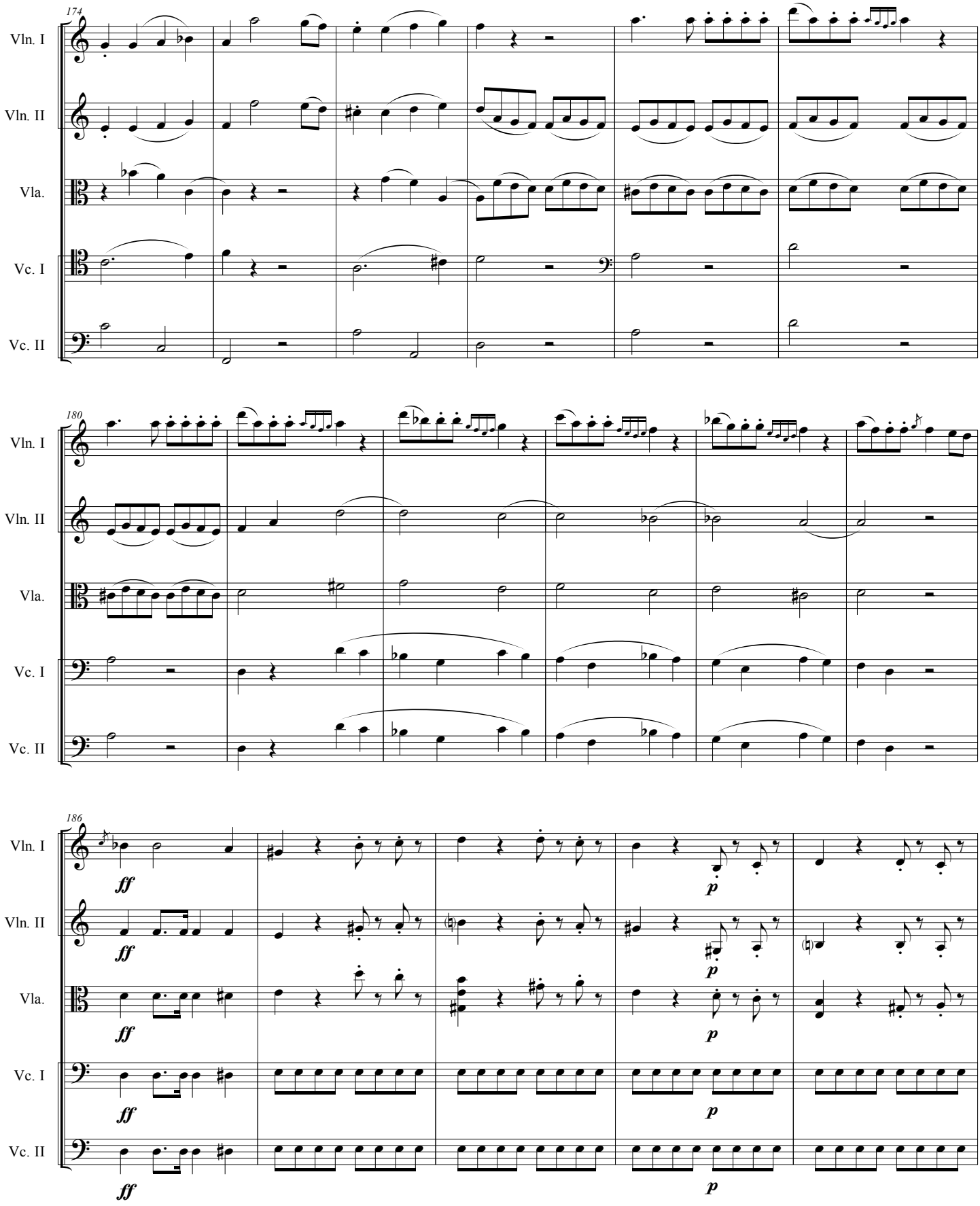

87
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
92
rinfr.
p
rinfr.
p
97

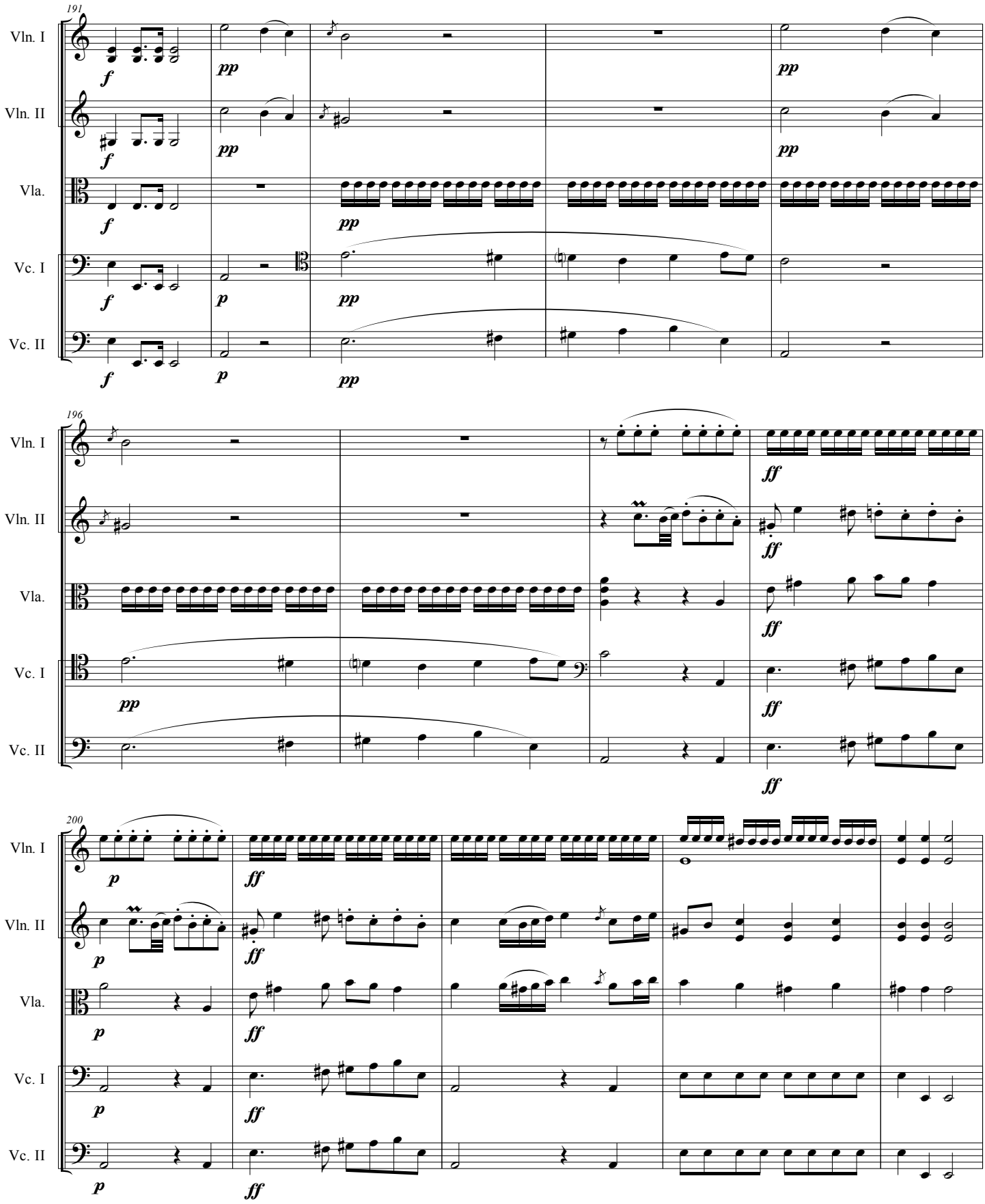

102
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
rinfr.
p
108
pp
rinfr.
113

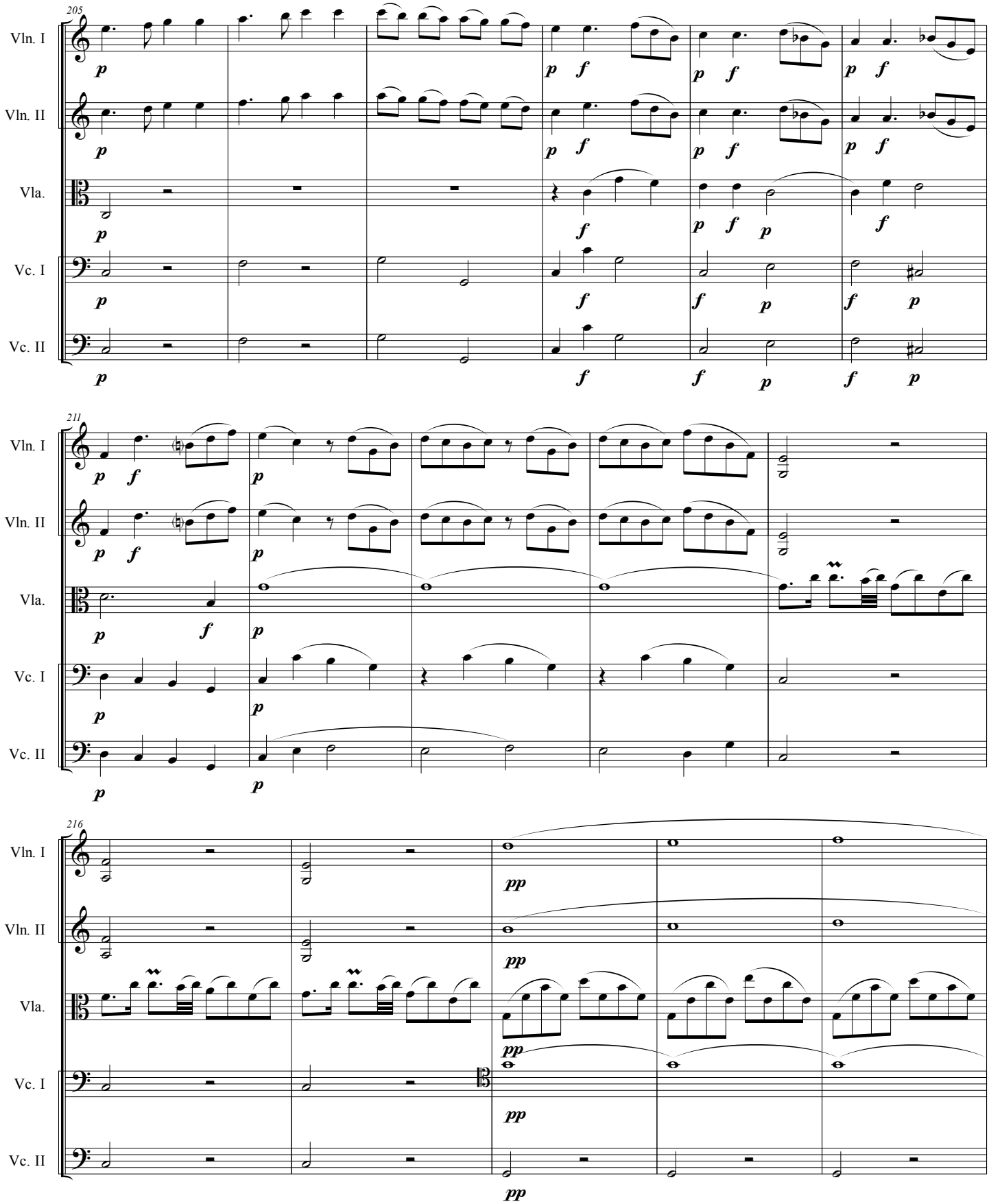

120
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
125
pp
f
132
p
f

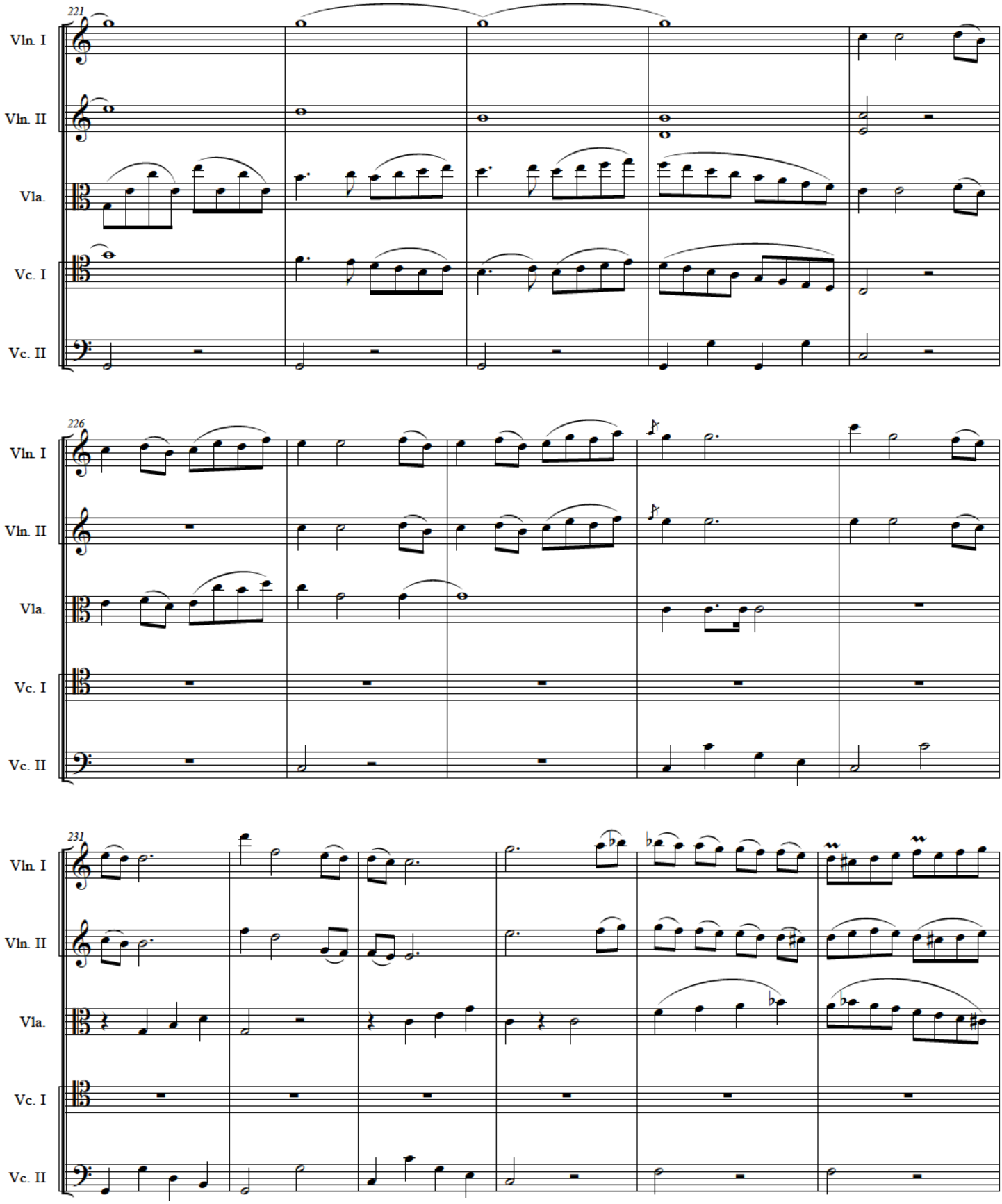

138
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
p
pp dolce
pp dolce
143
149
dolce
dolce

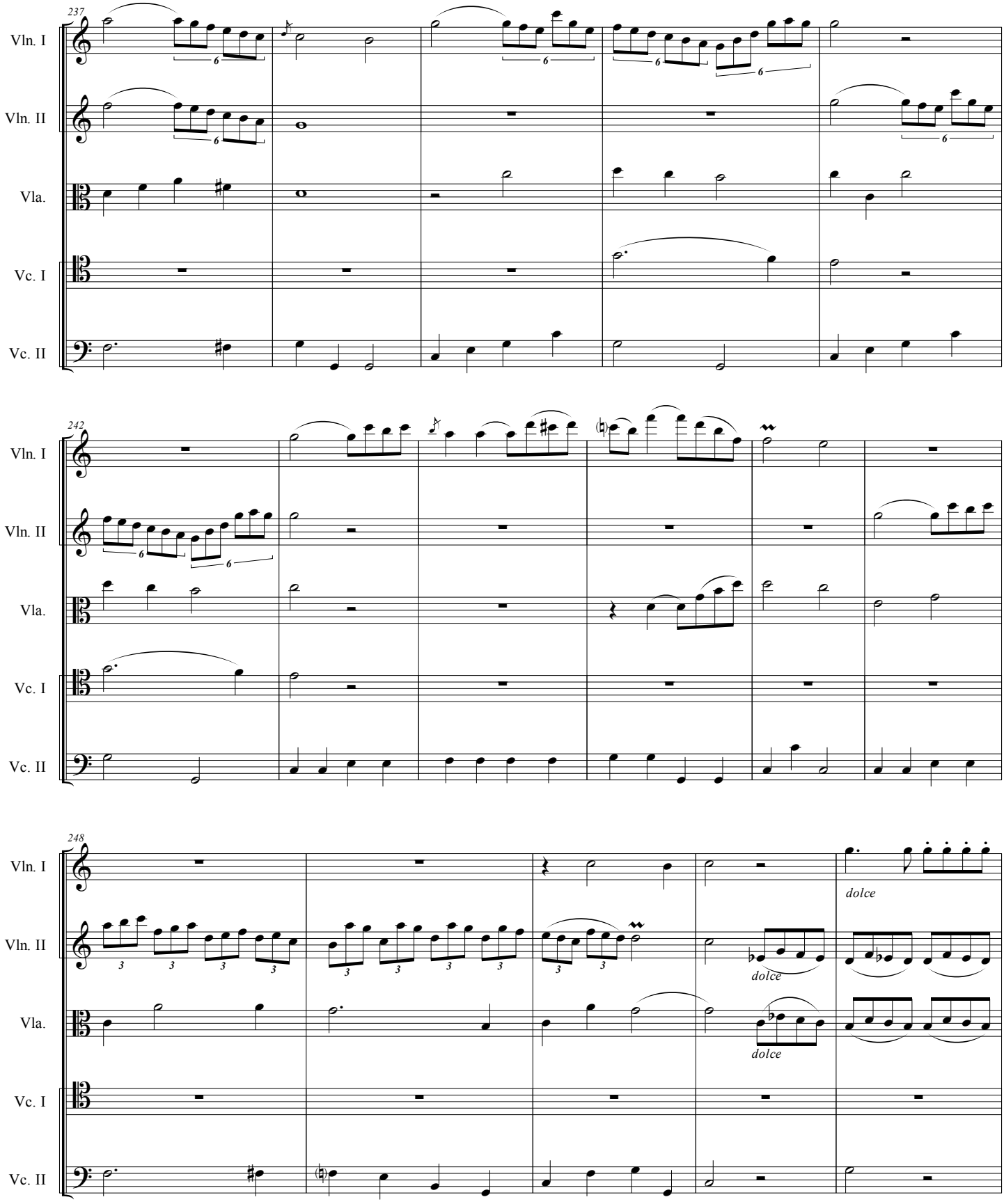

155
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
162
f
dolce
pp
168
p sempre
3

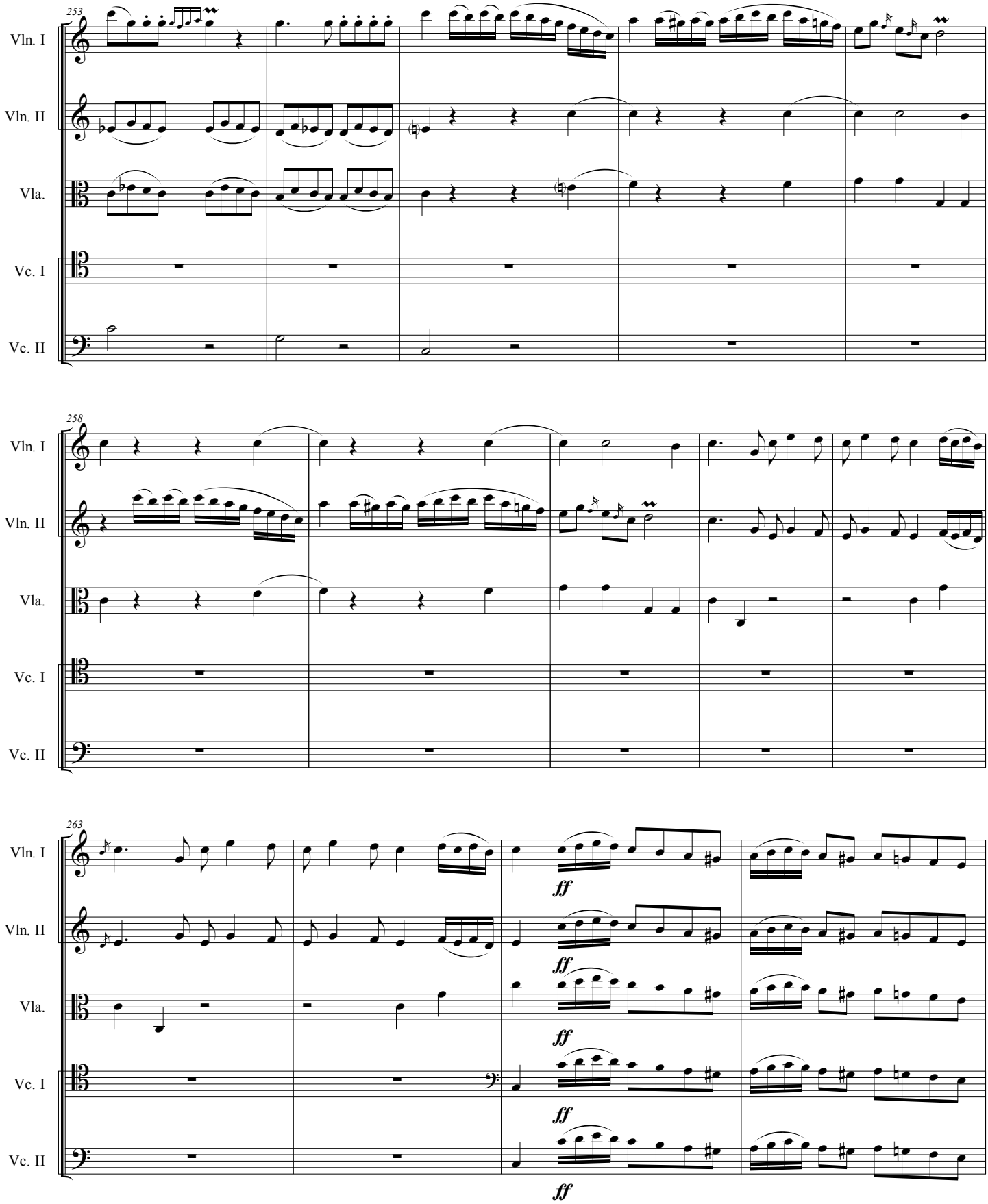

174
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
180
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
186
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
p

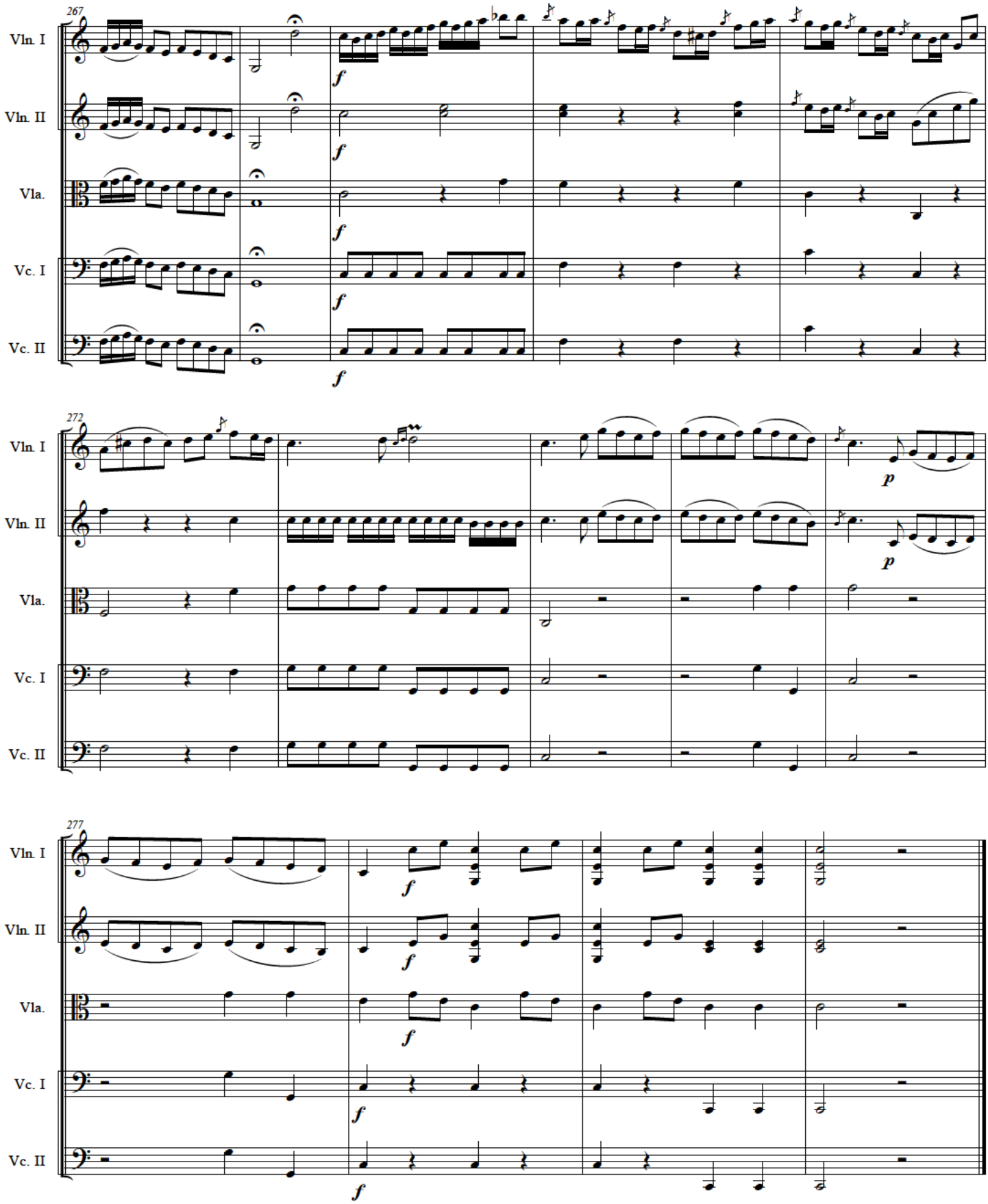

191
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
196
200

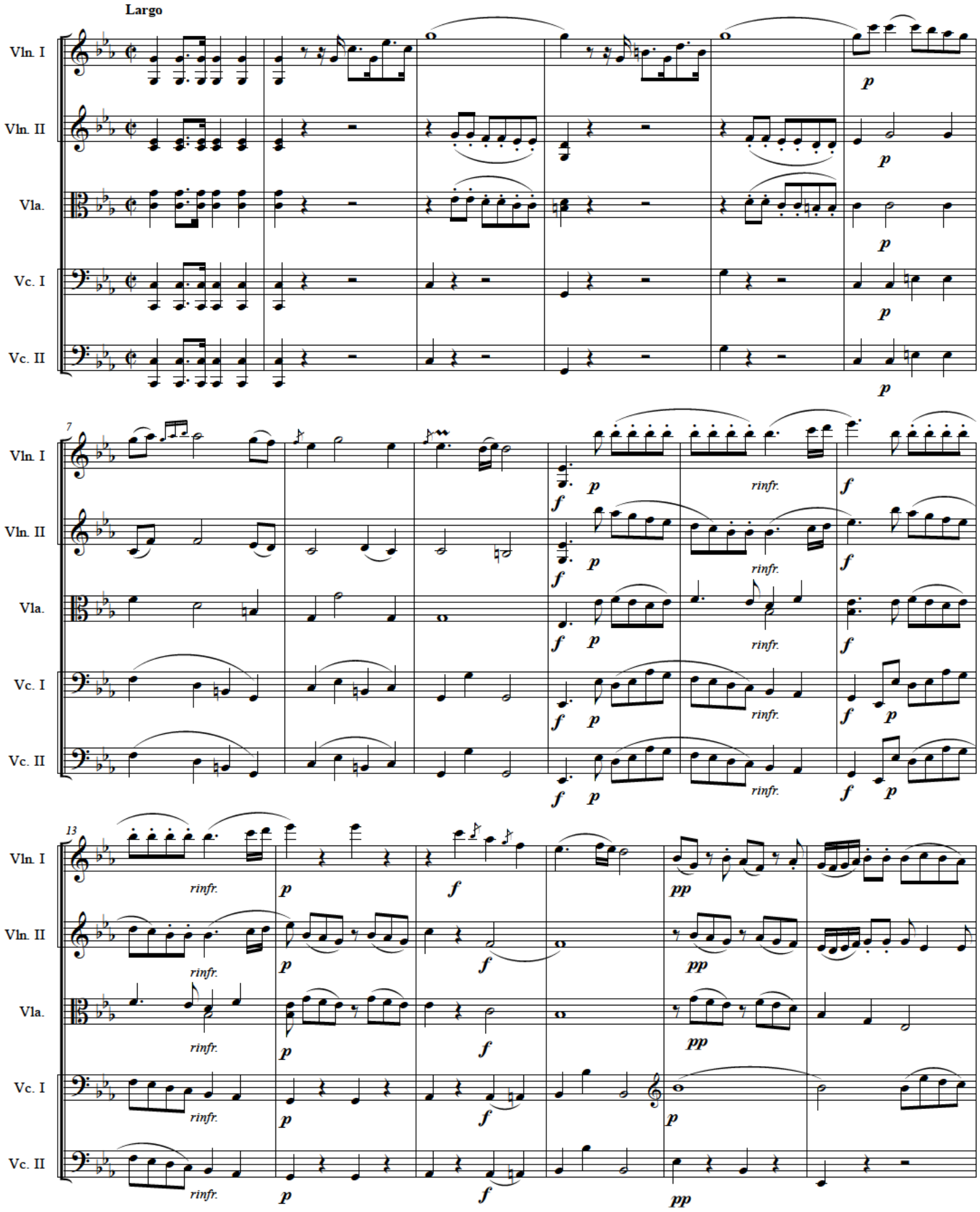

205
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
211
216

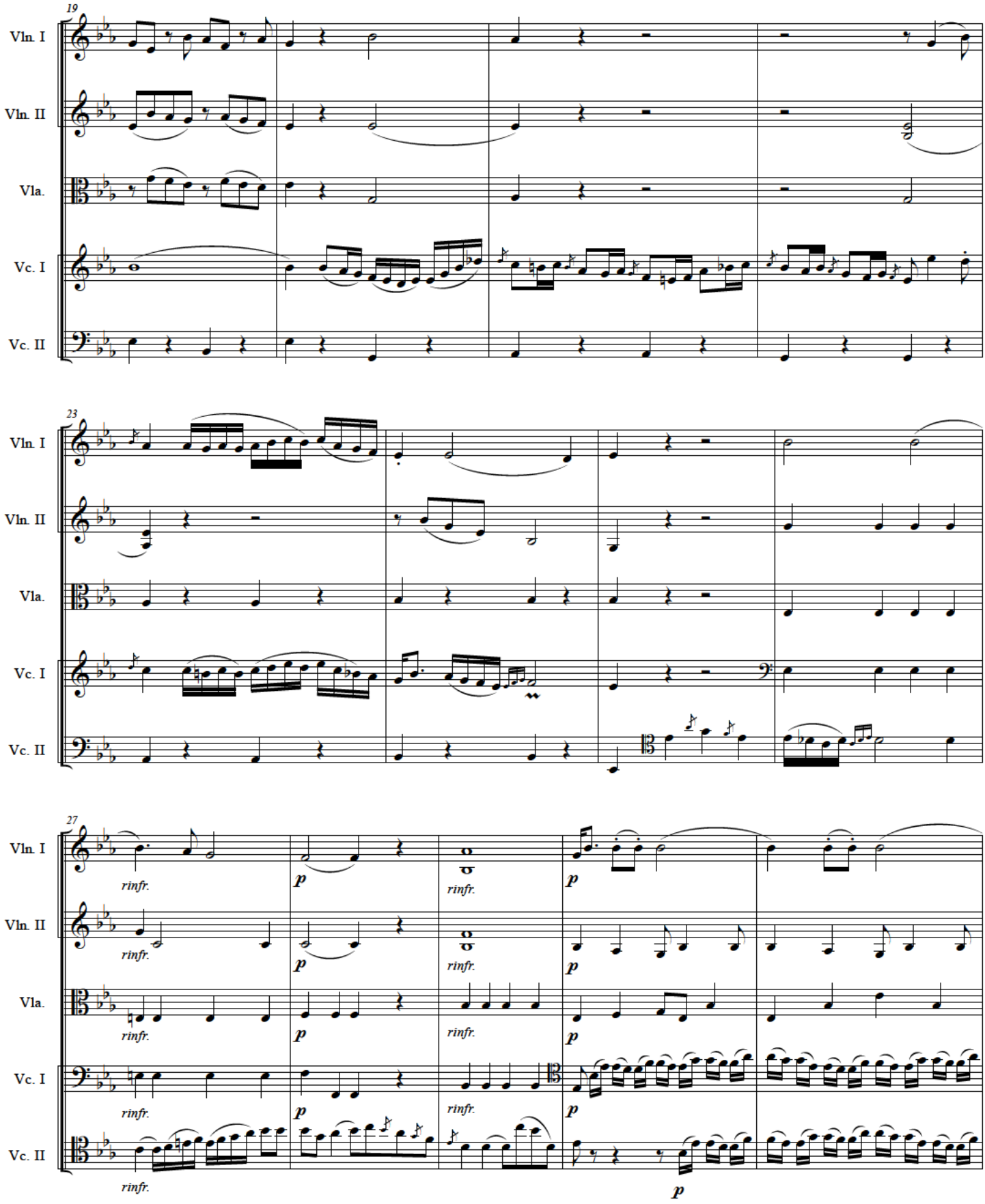

221
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
226
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
231
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

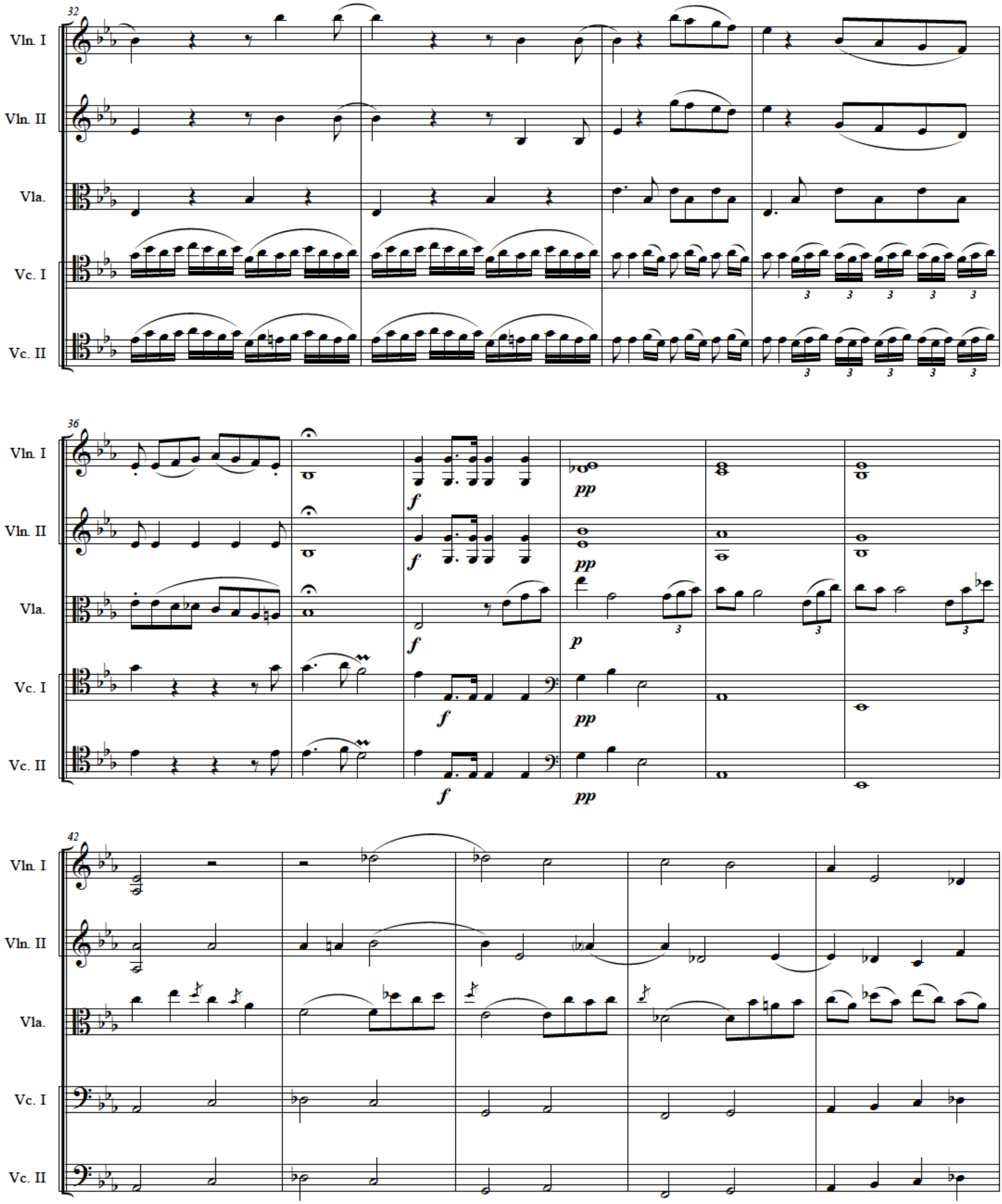

237
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
242
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
248
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
dolce
dolce
dolce

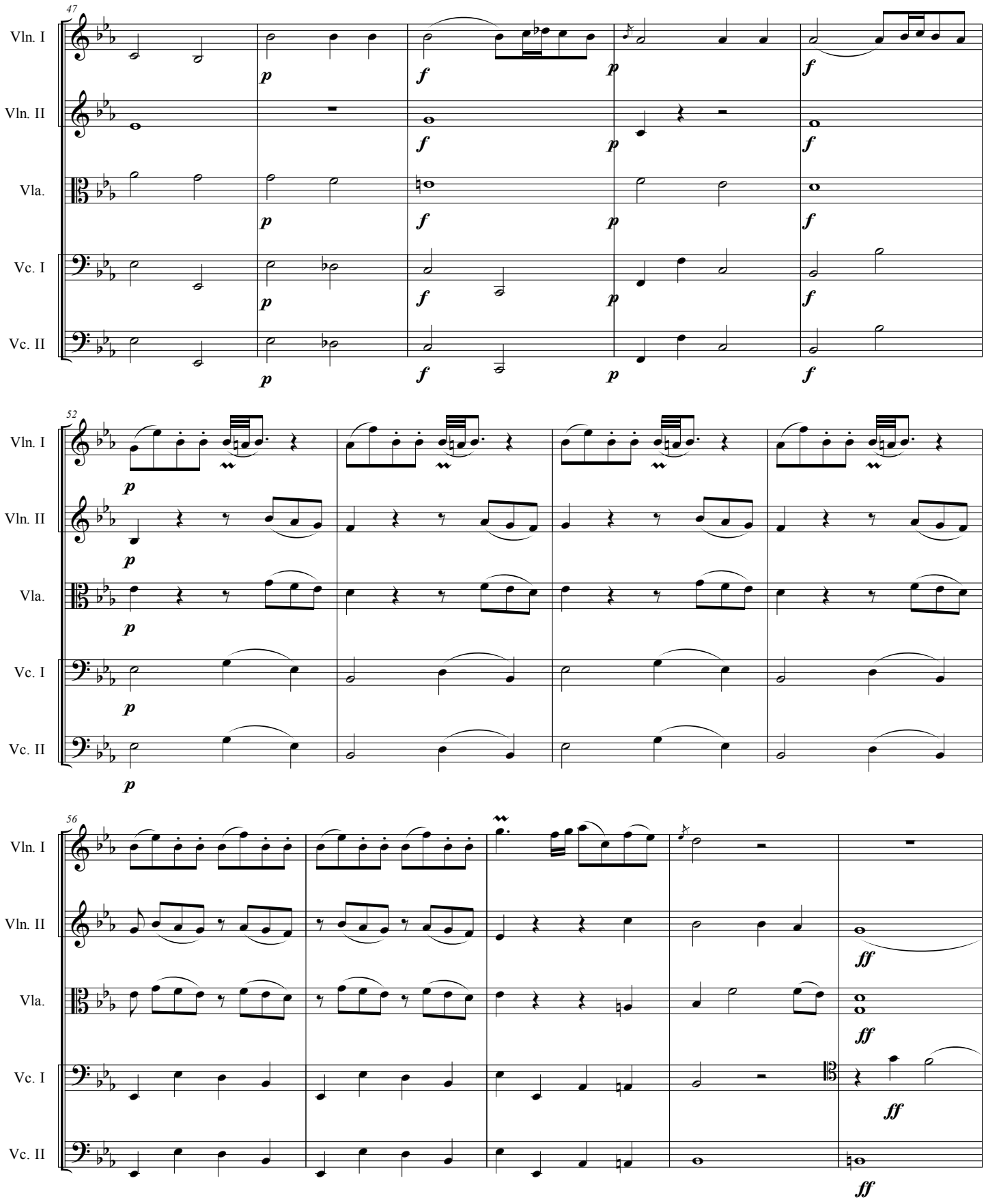

253
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
258
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
263
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
ff
ff
ff
ff

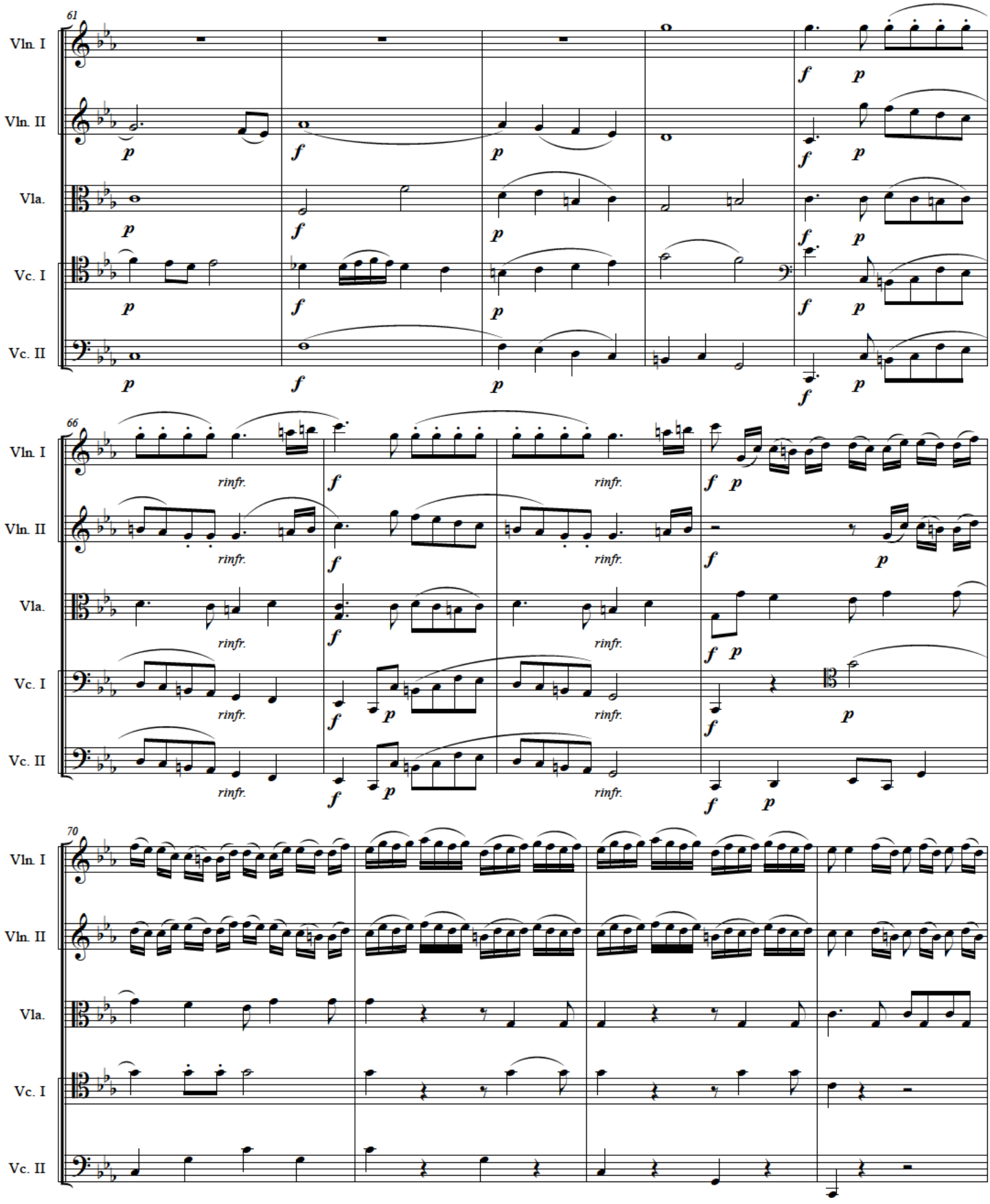

267
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
272
p
277

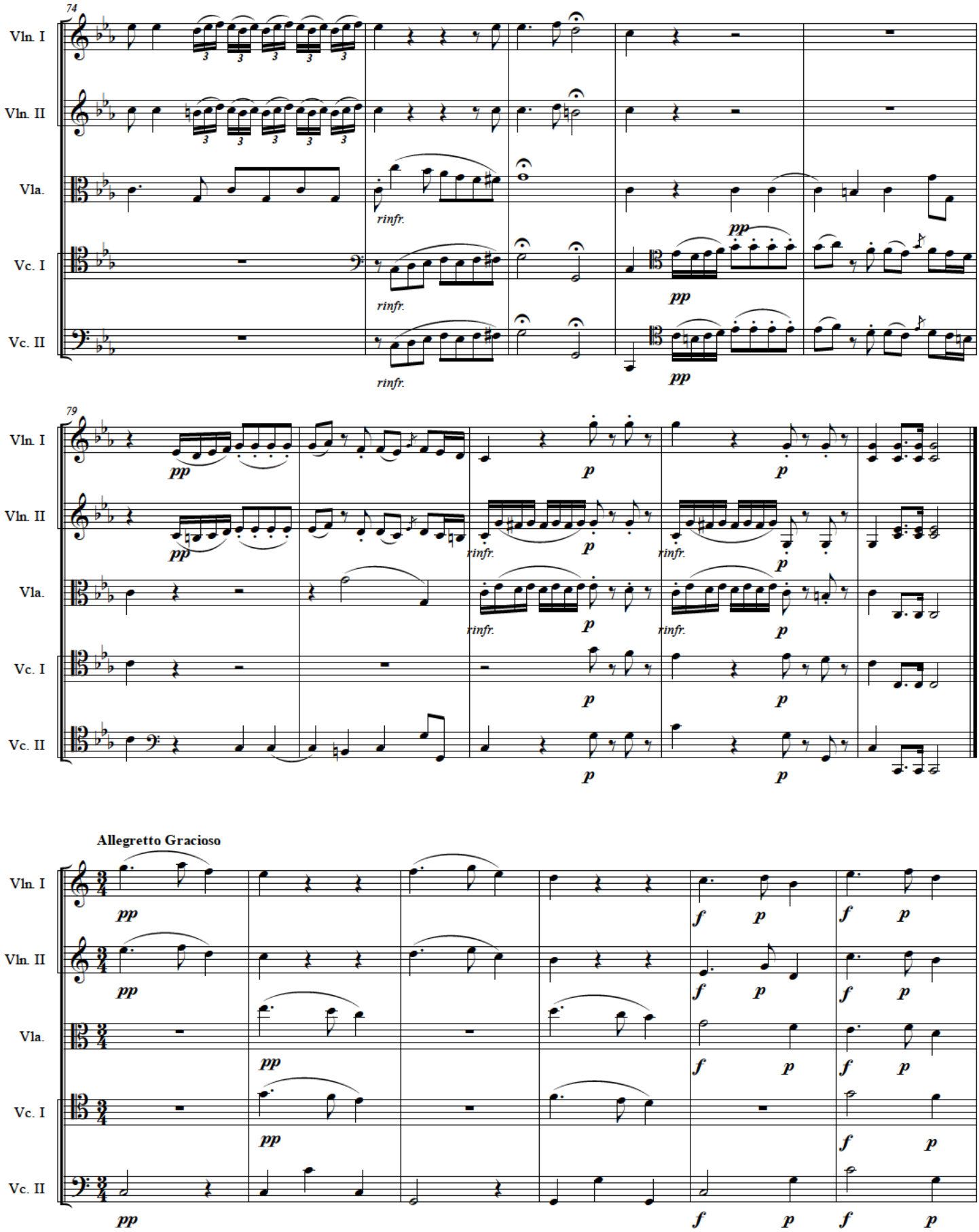

Largo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
7
13
rinfr.

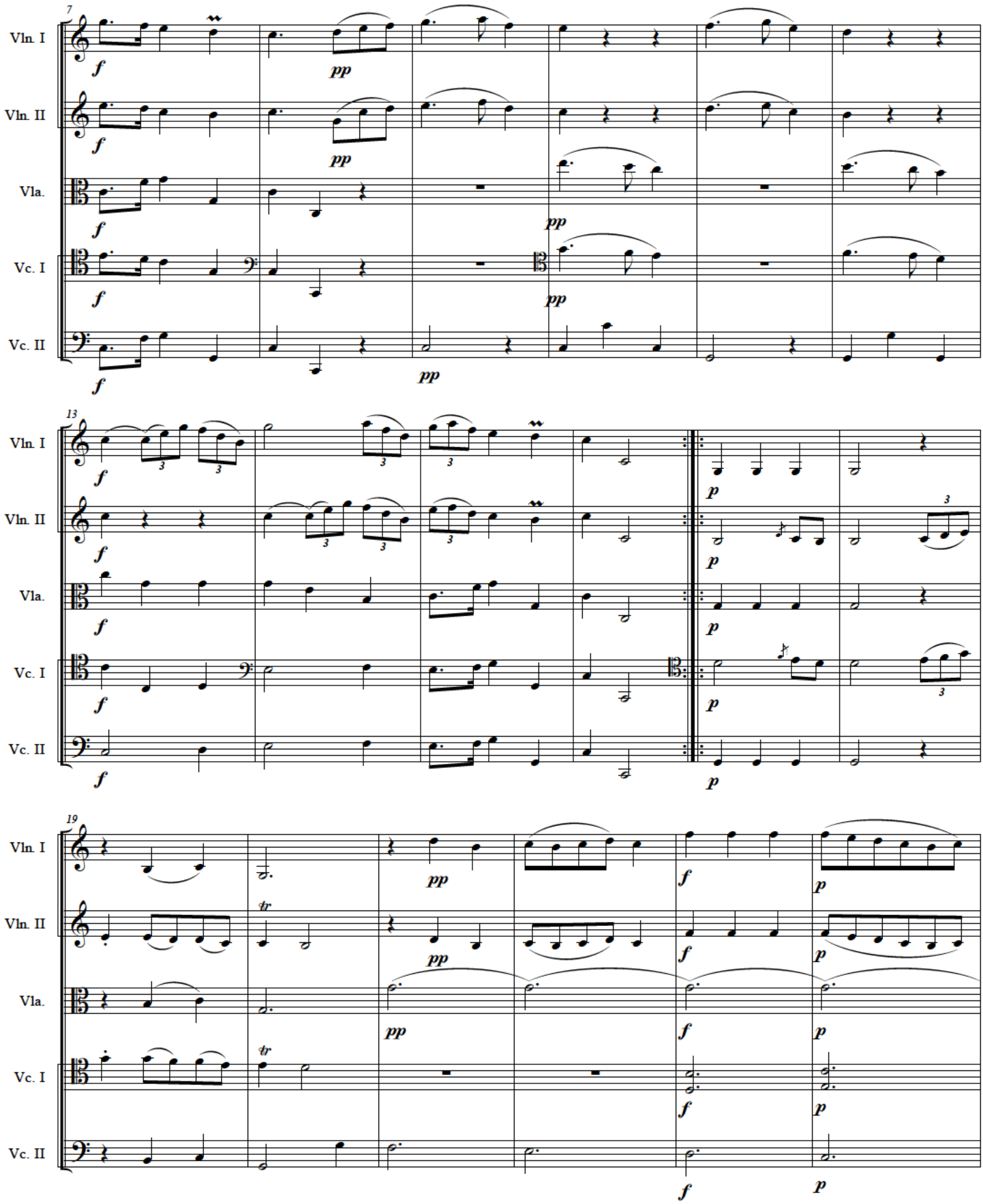

19
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
23
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
27
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
rinfr.
p

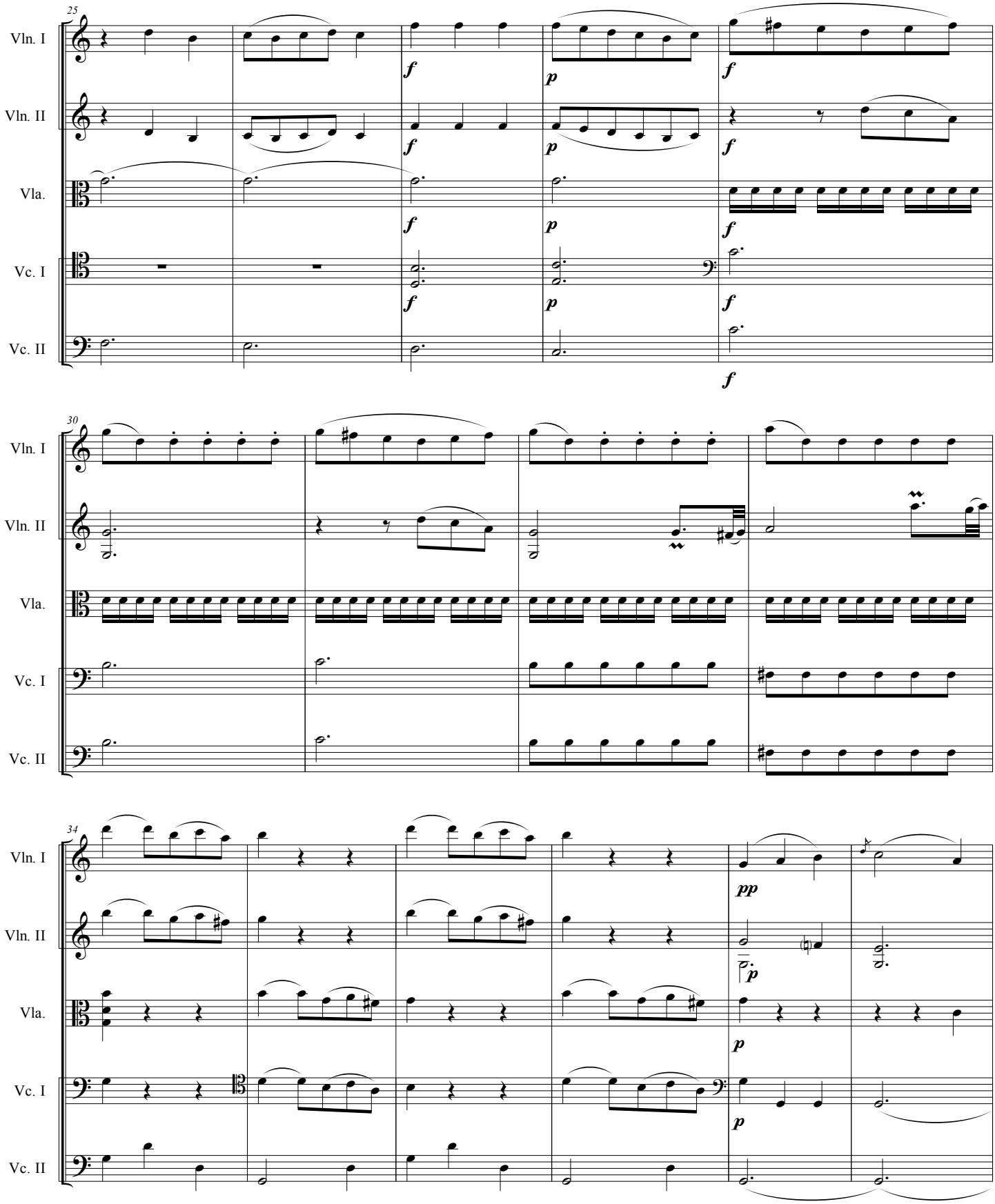

32
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
36
f
pp
p
42

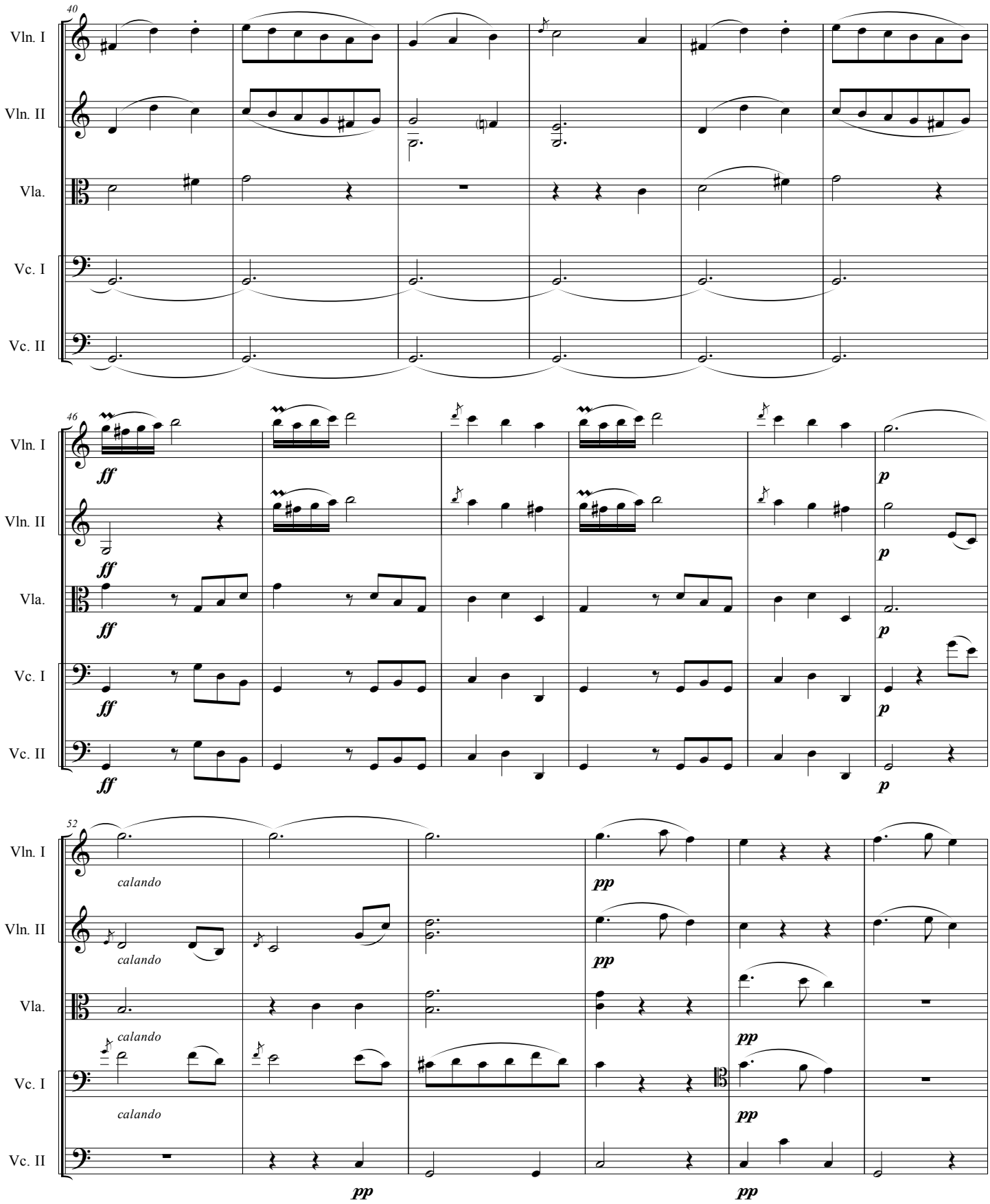

47
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
f
52
56
ff

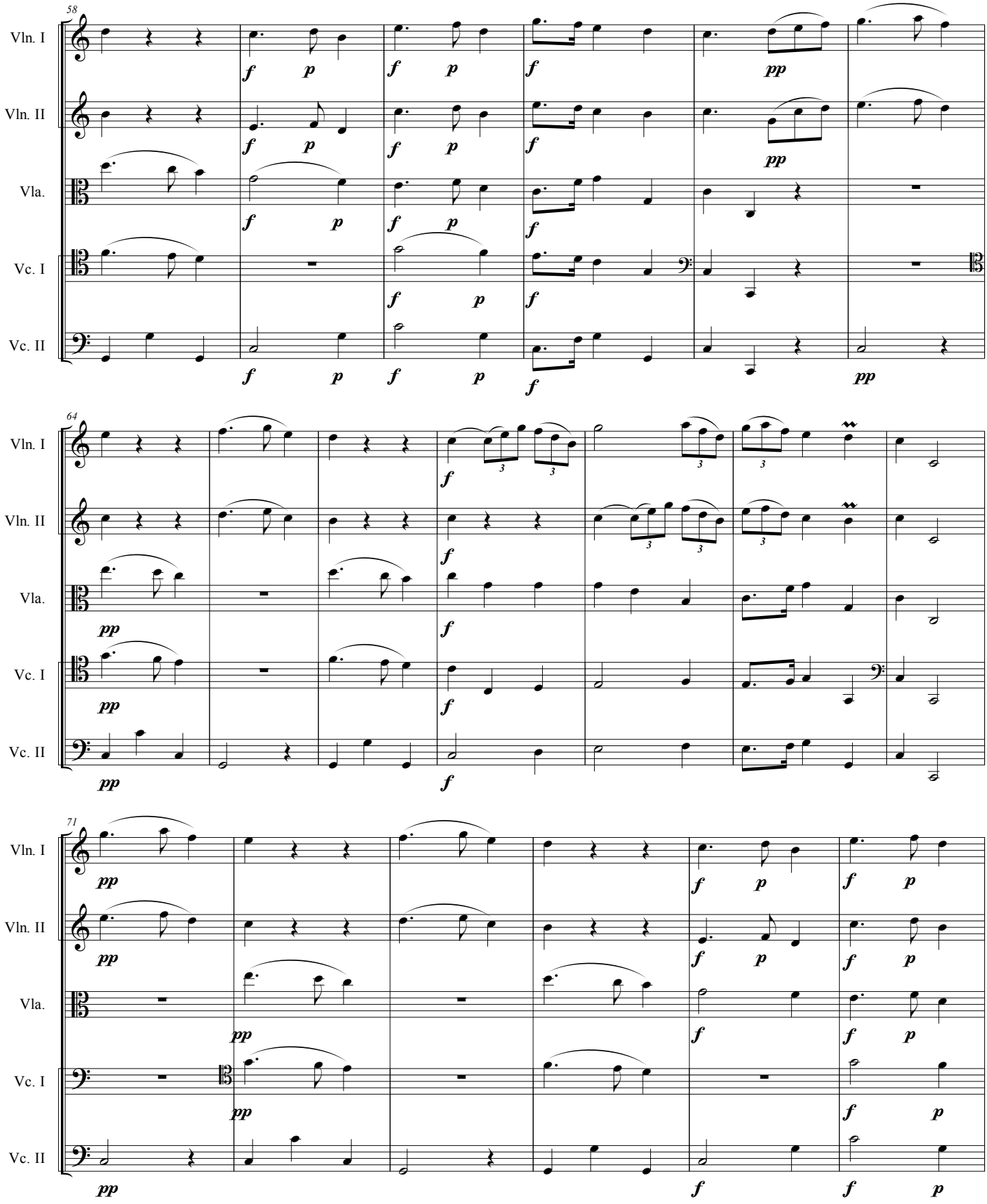

61
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
66
rinfr.
70

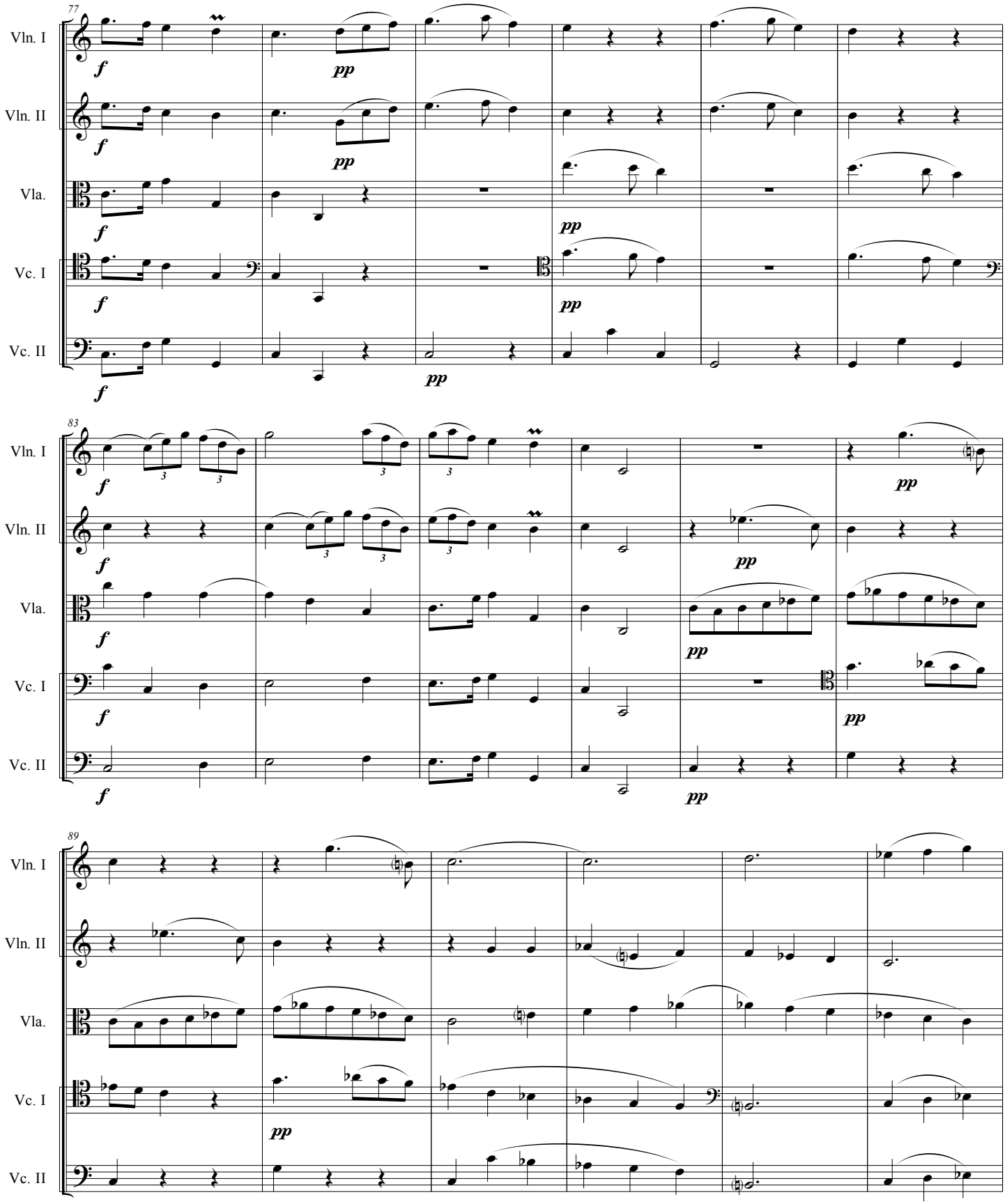

74
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
rinfr.
pp
79
p
Allegretto Gracioso
f

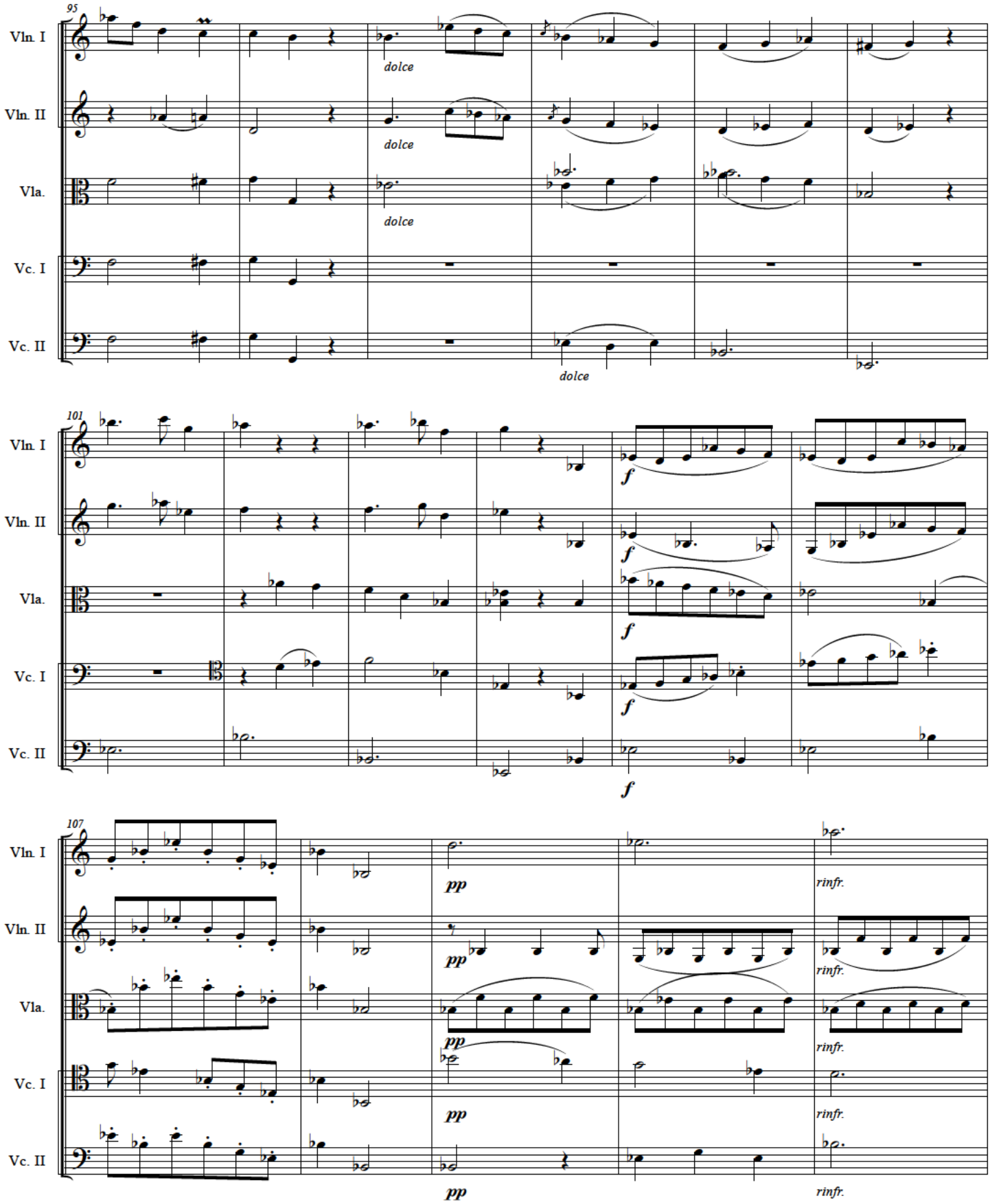

7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
13
19
tr

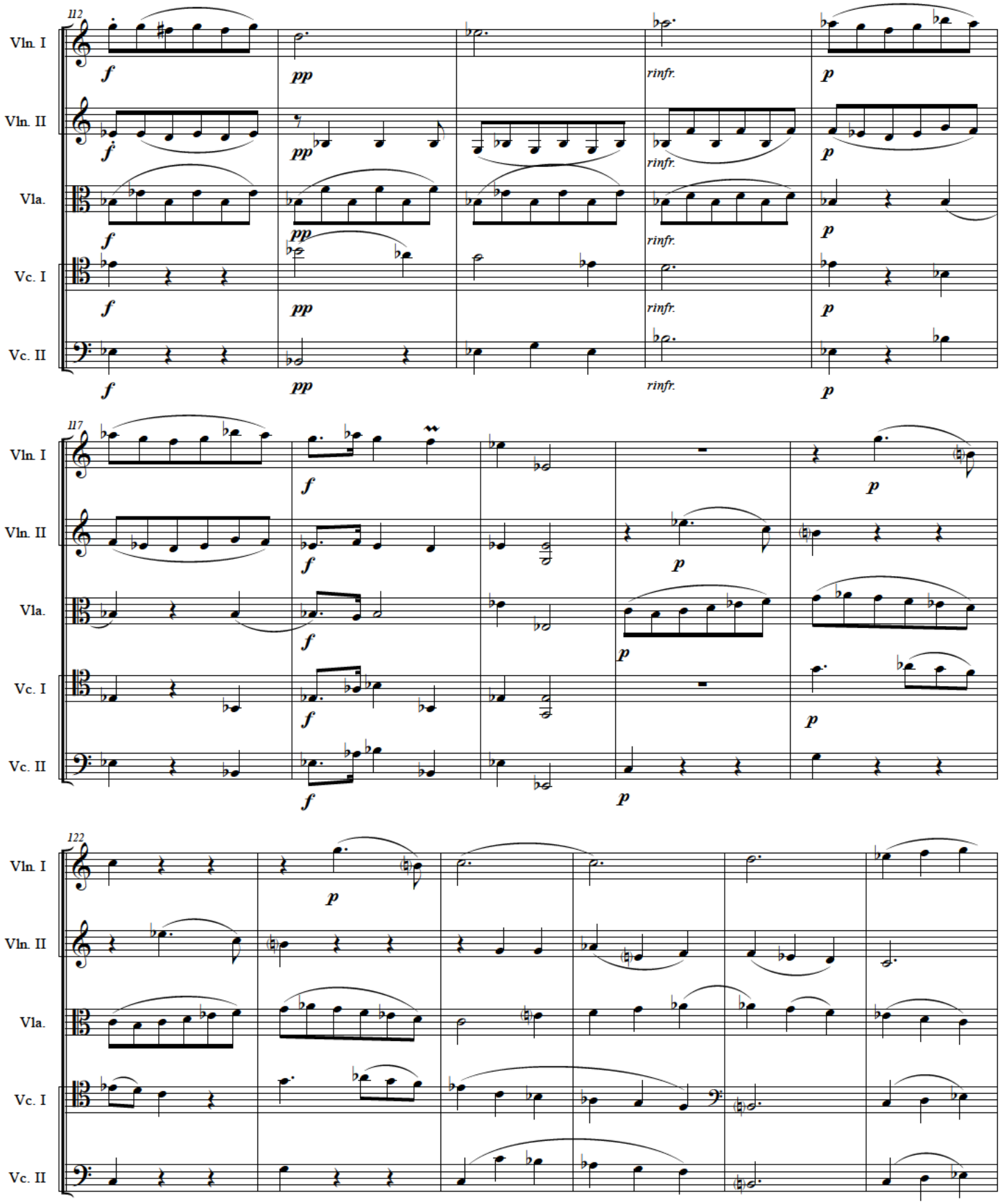

25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
p
f
30
34
pp
p

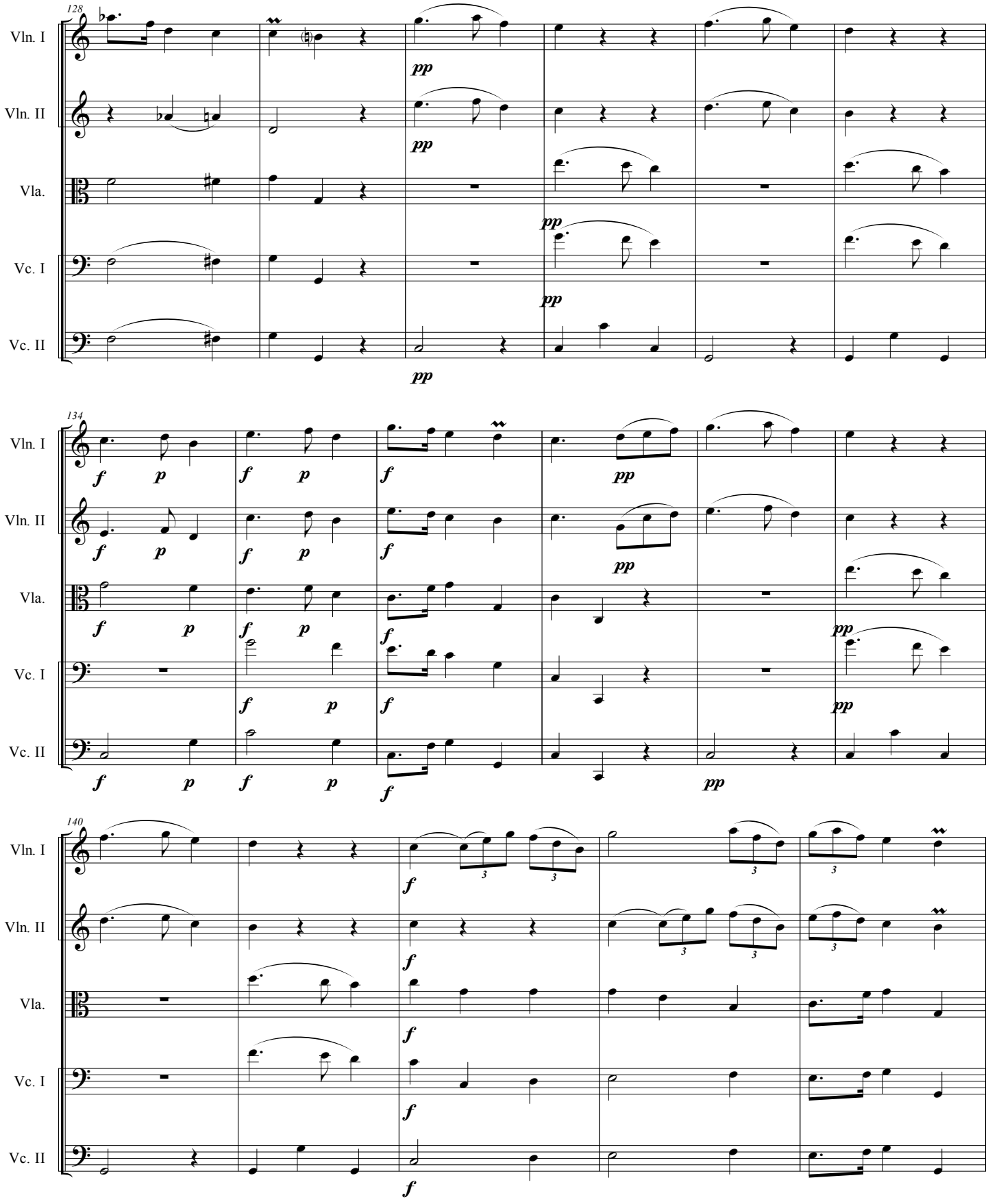

40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
46
ff
p
52
calando
pp

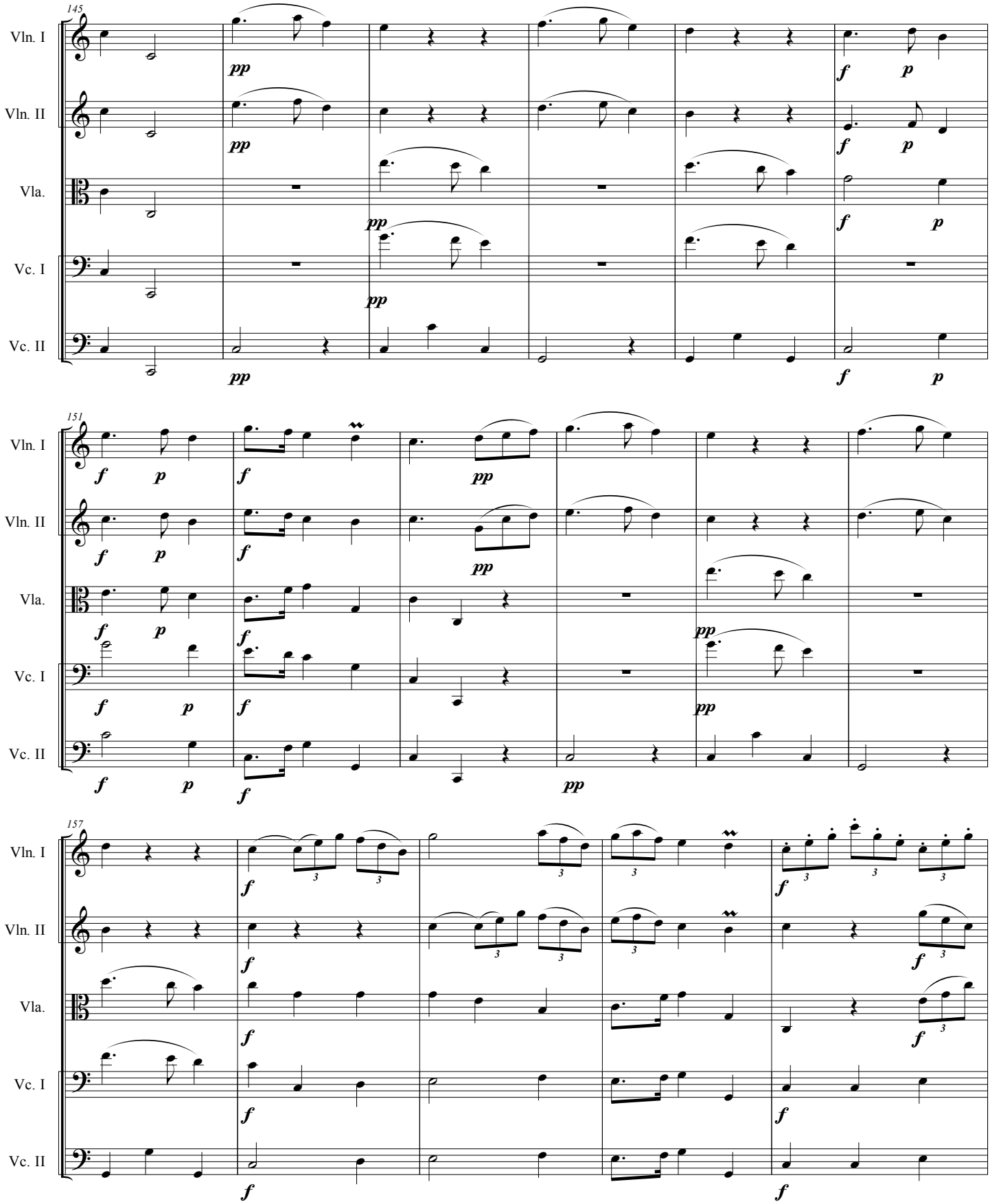

58
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
64
71

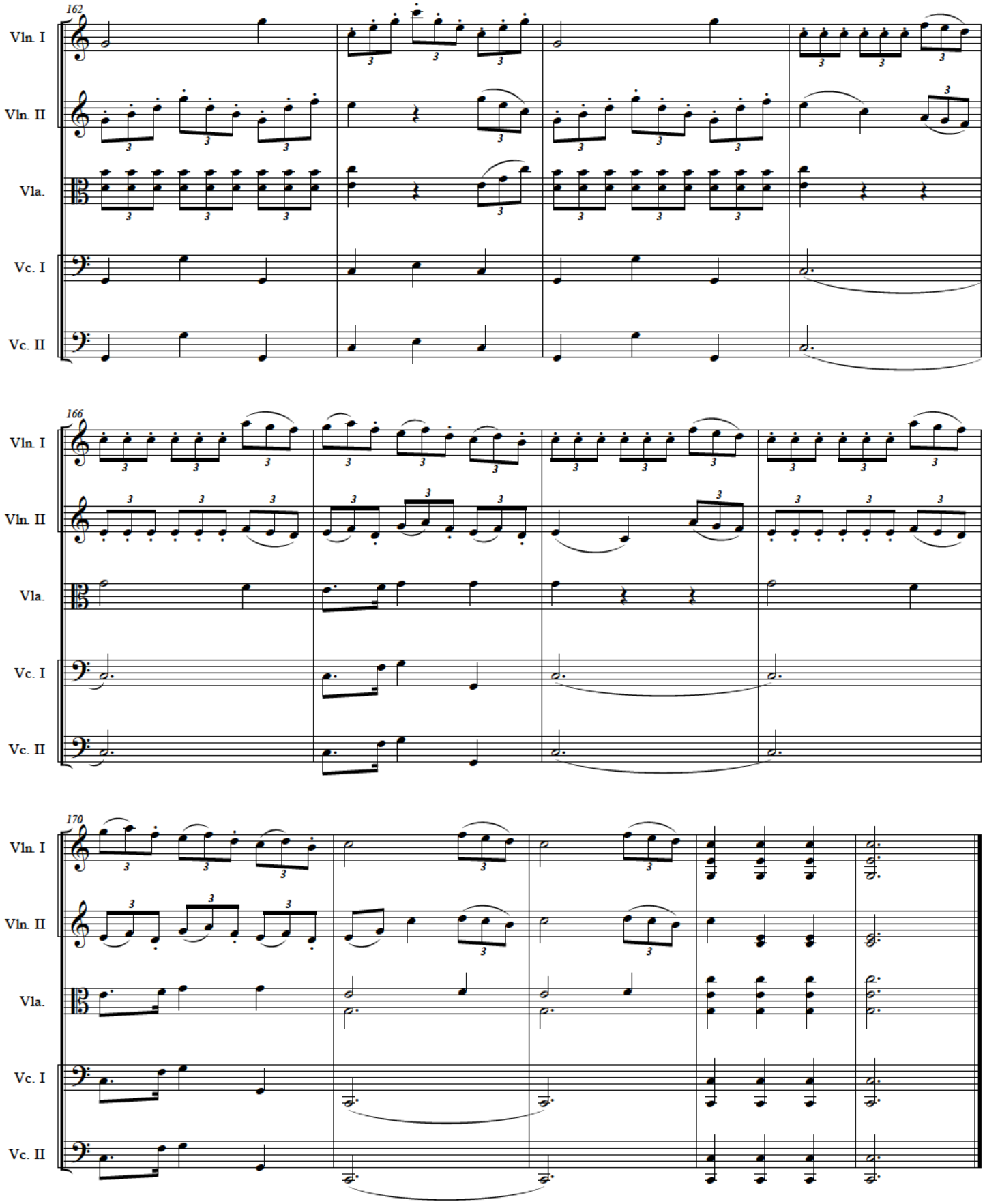

77
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
pp
83
89

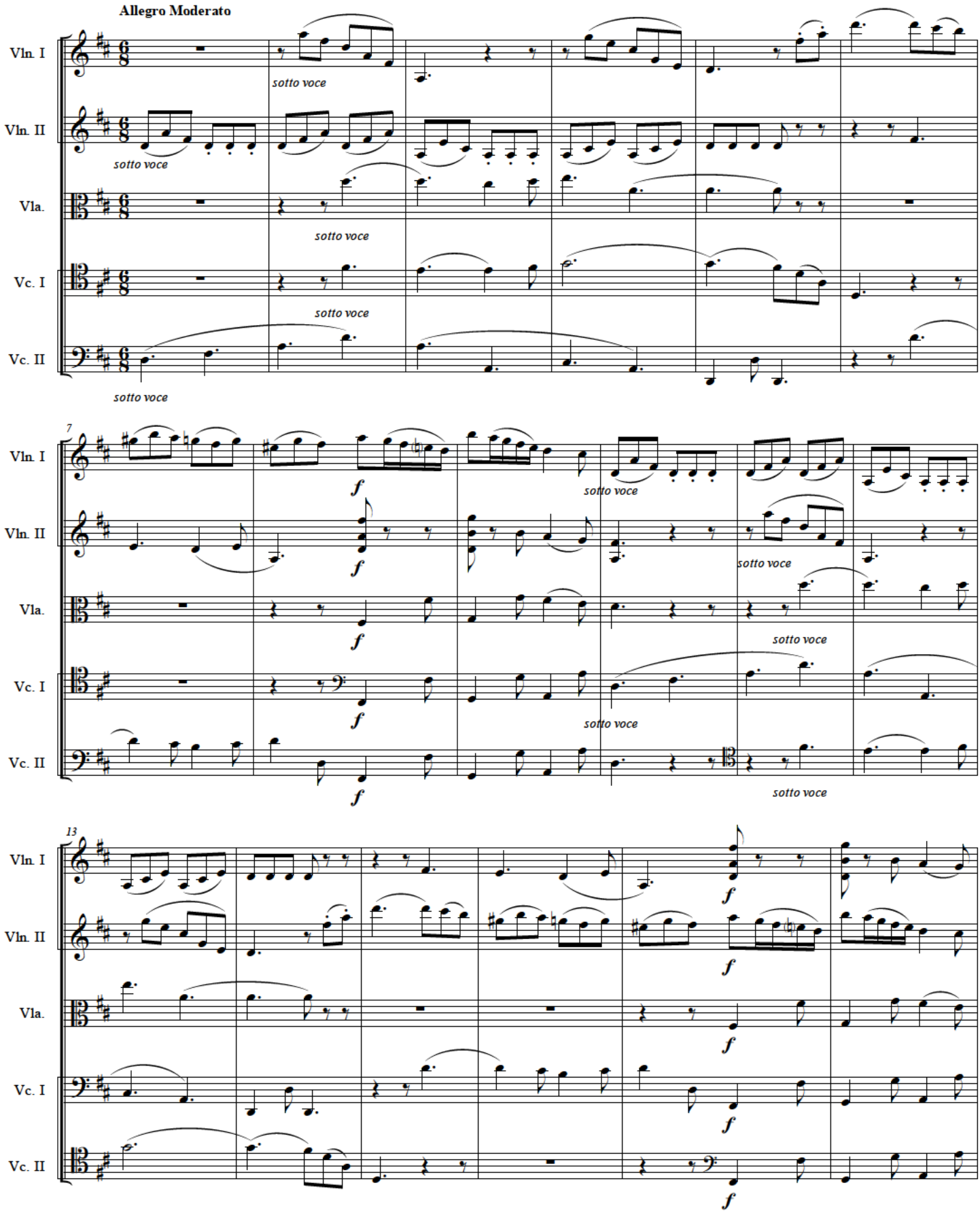

95
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
dolce
dolce
dolce
dolce
101
f
f
f
f
f
107
pp
pp
pp
pp
pp
rinfr.
rinfr.
rinfr.
rinfr.
rinfr.

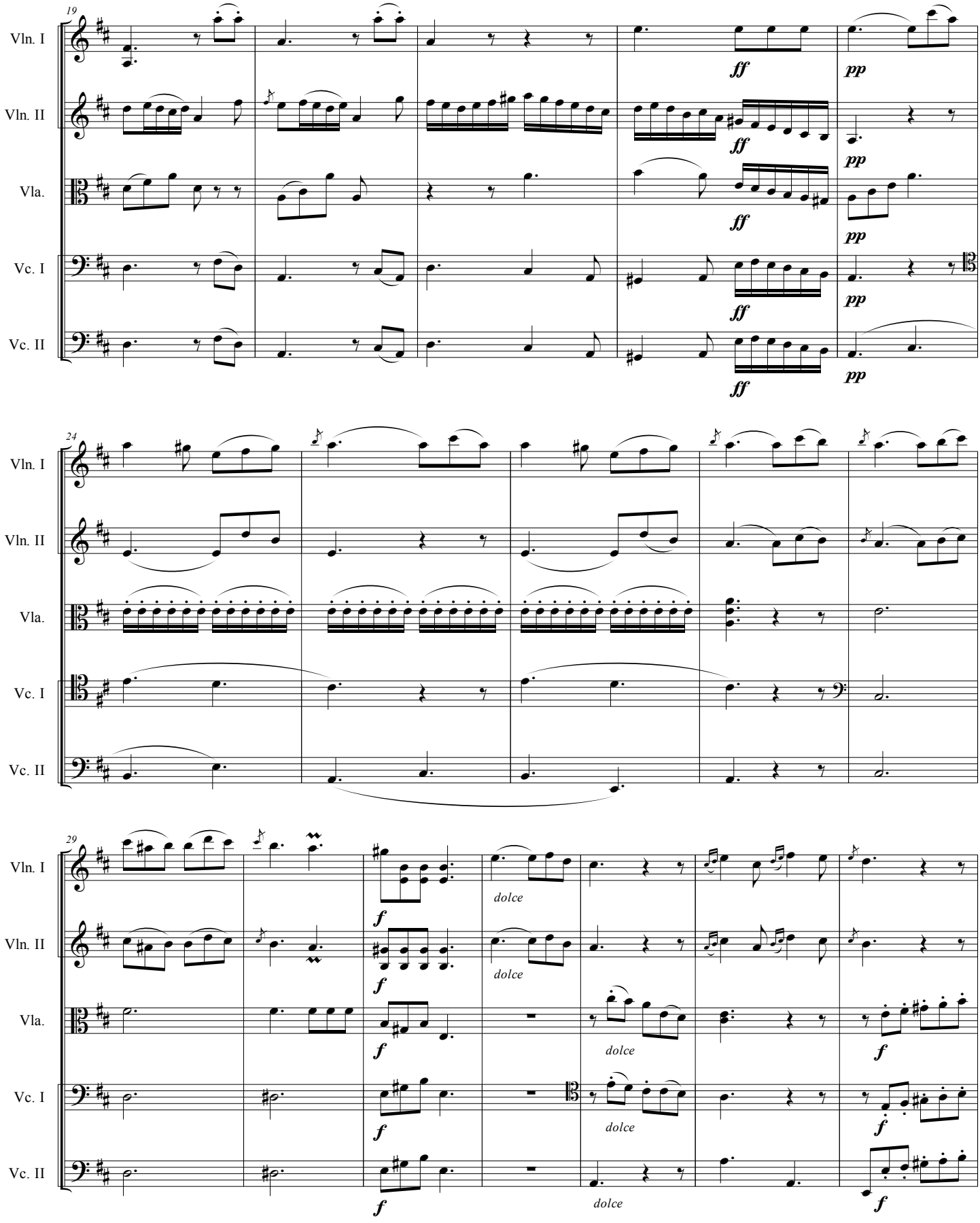

112
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
pp
rinfr.
p
117
122

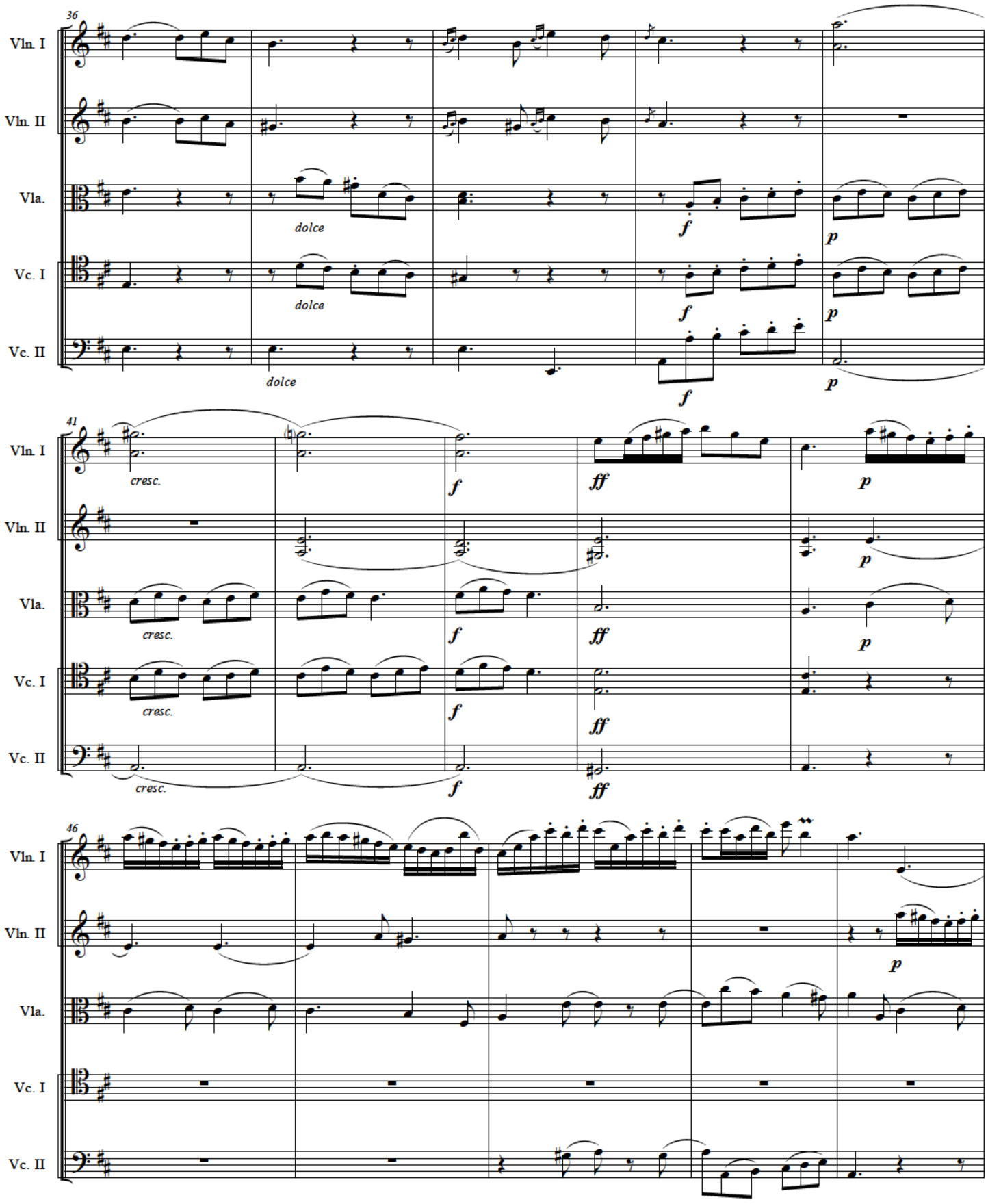

128
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
134
f
p
pp
140
3

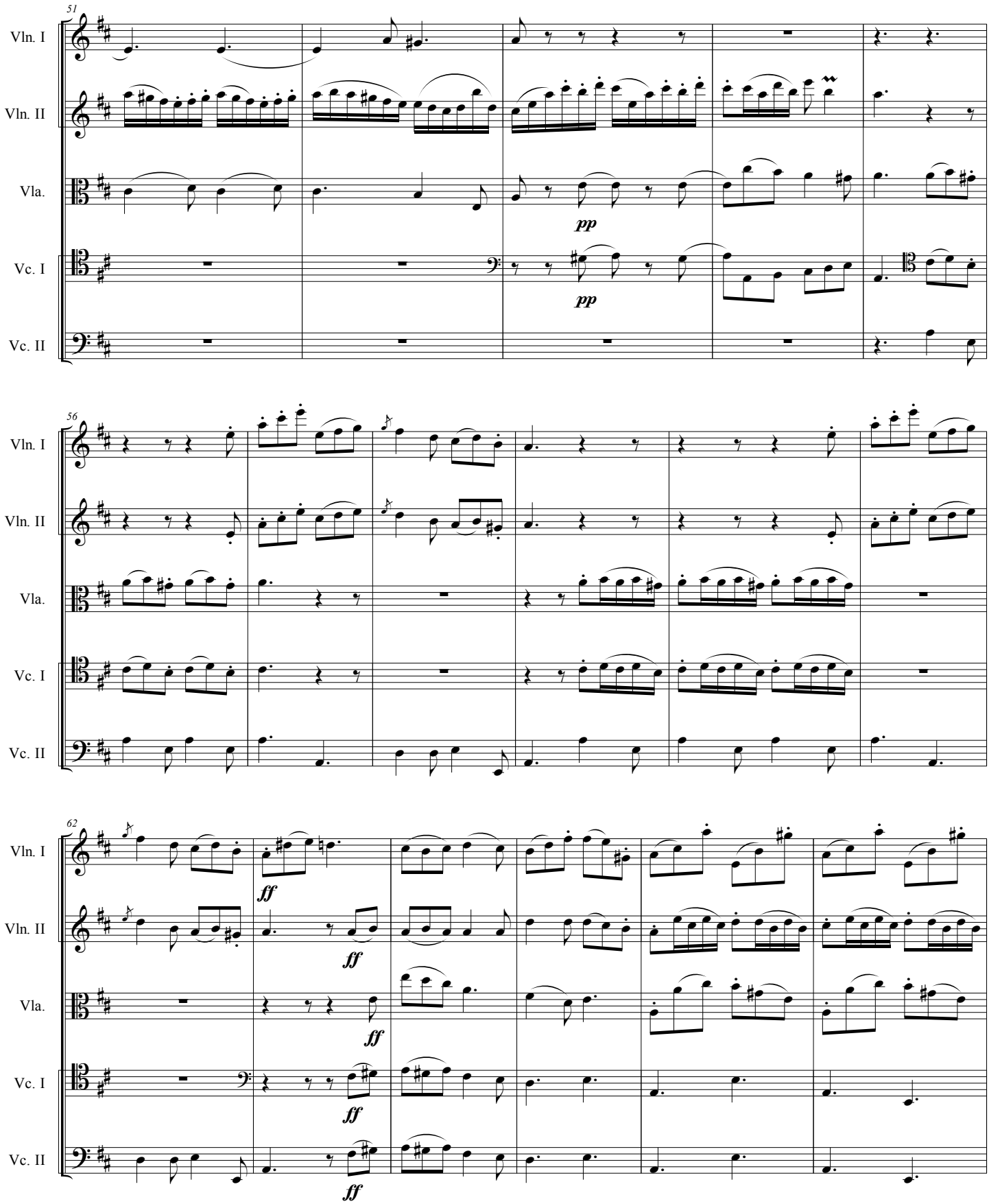

145
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
151
157

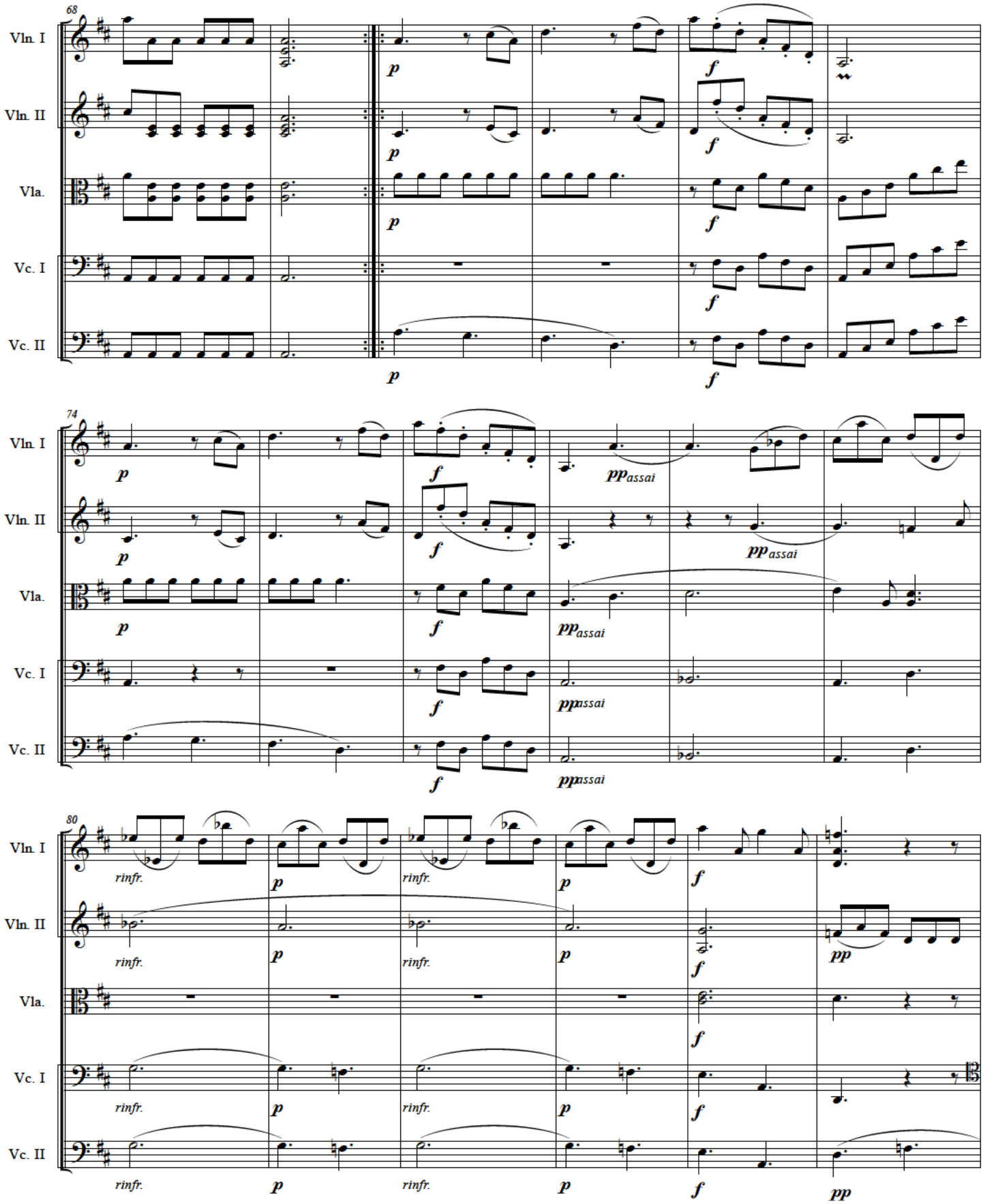

162
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
166
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
170
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

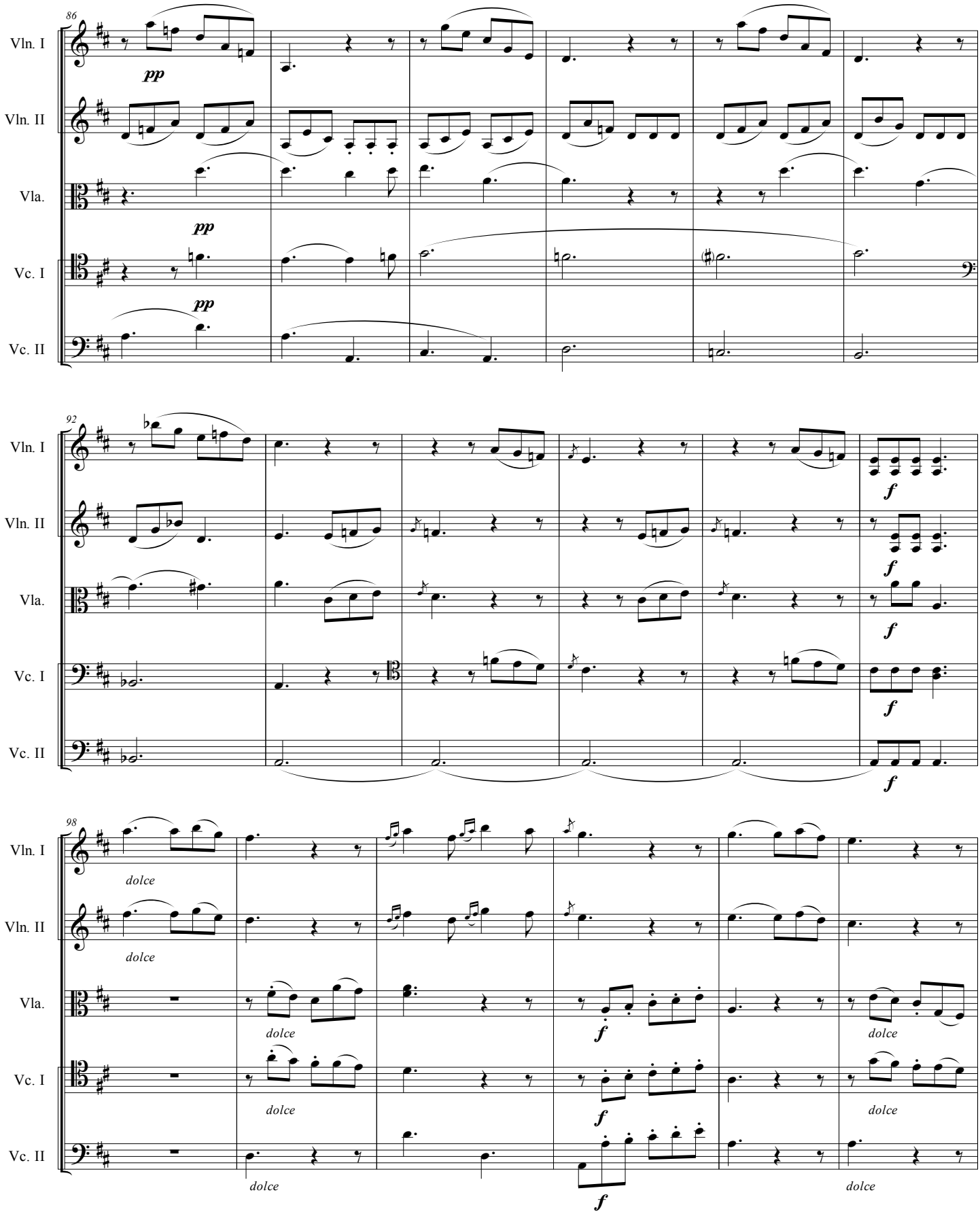

Allegro Moderato
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
sotto voce
7
13
f

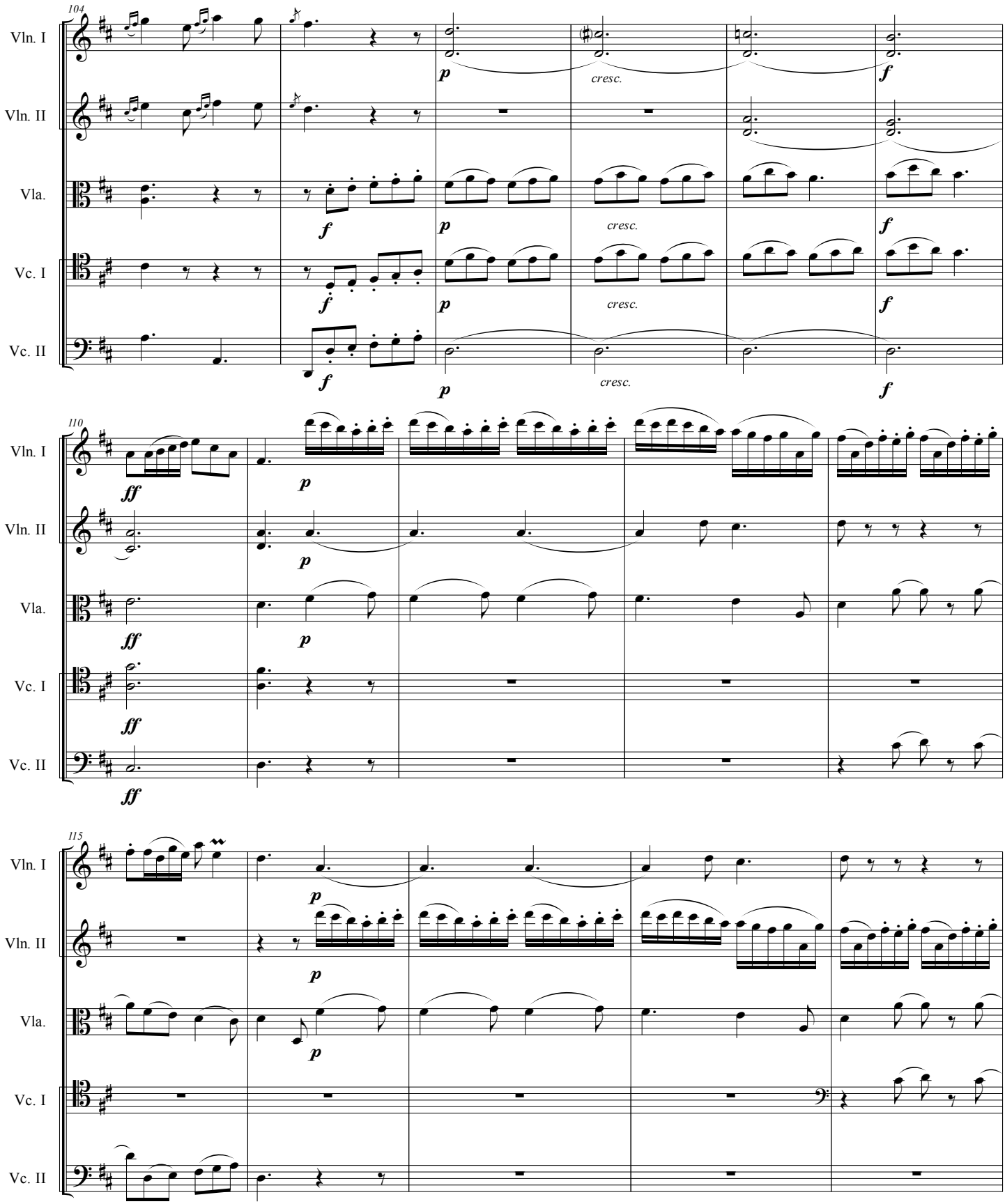

19
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
pp
24
29
dolce
f

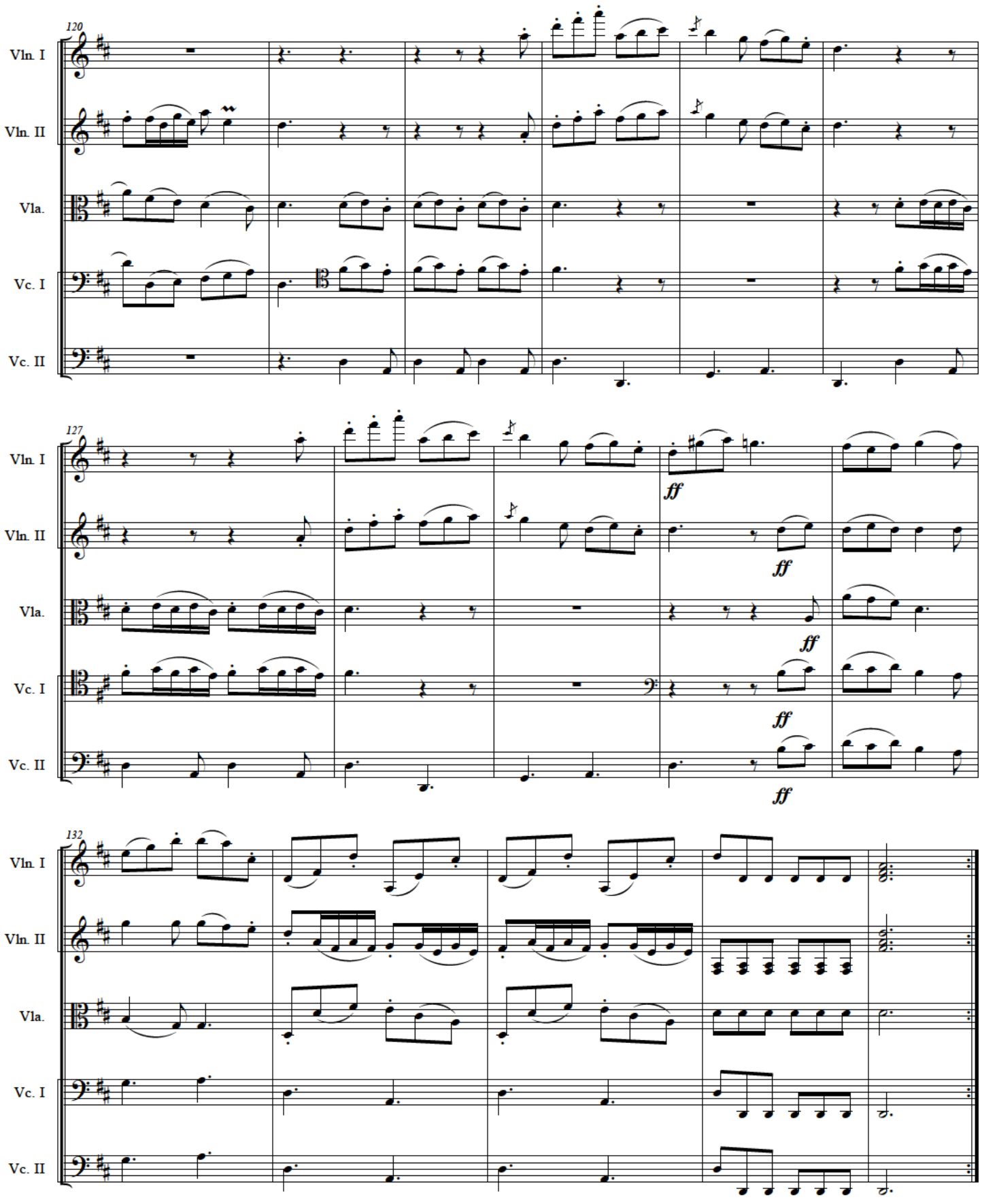

36
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
dolce
dolce
dolce
f
f
f
p
p
p
41
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
ff
ff
ff
p
p
p
46
p

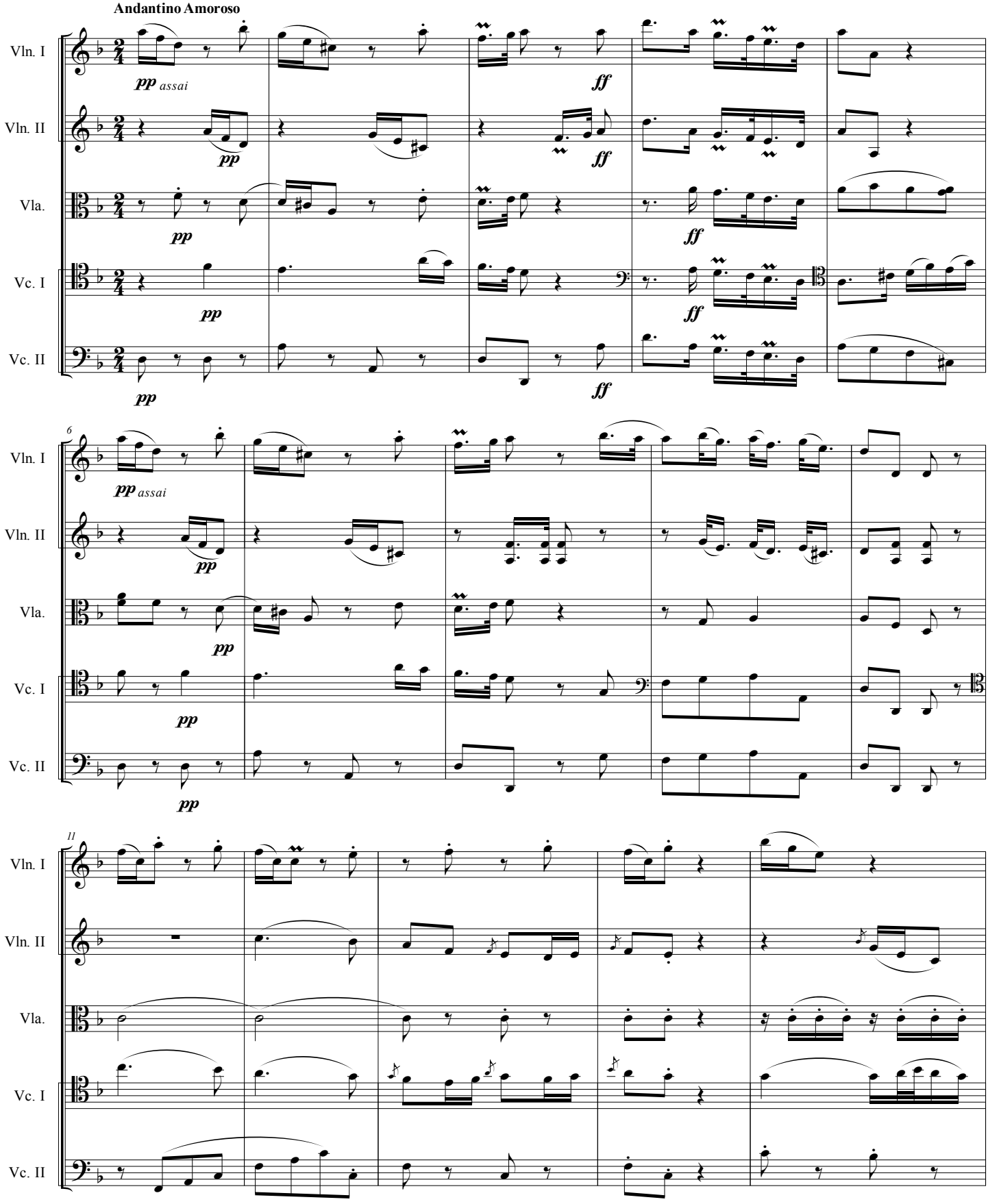

51
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
56
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
62
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
ff
ff
ff
ff

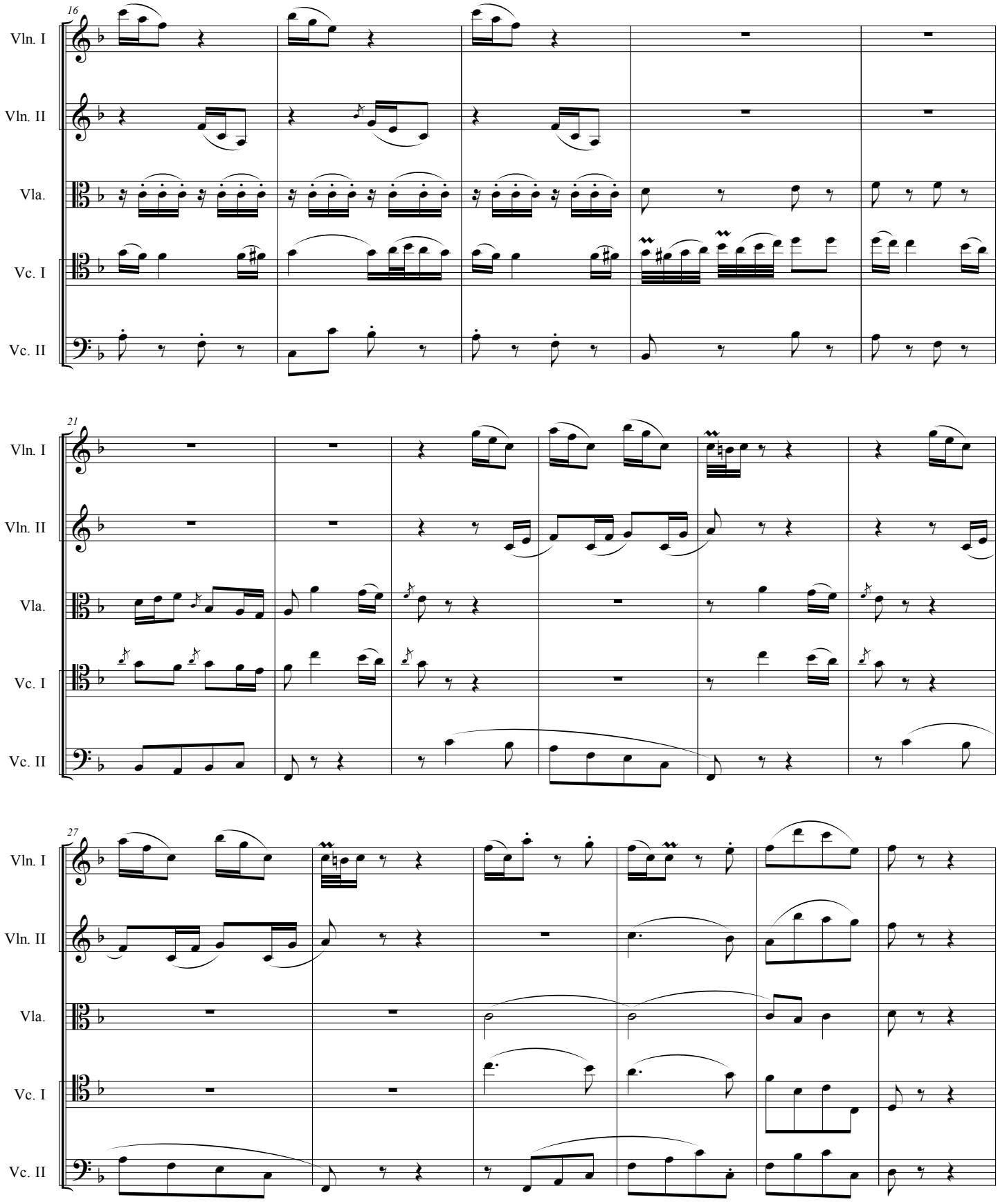

68
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
f
74
ppassai
80
rinfr.
pp

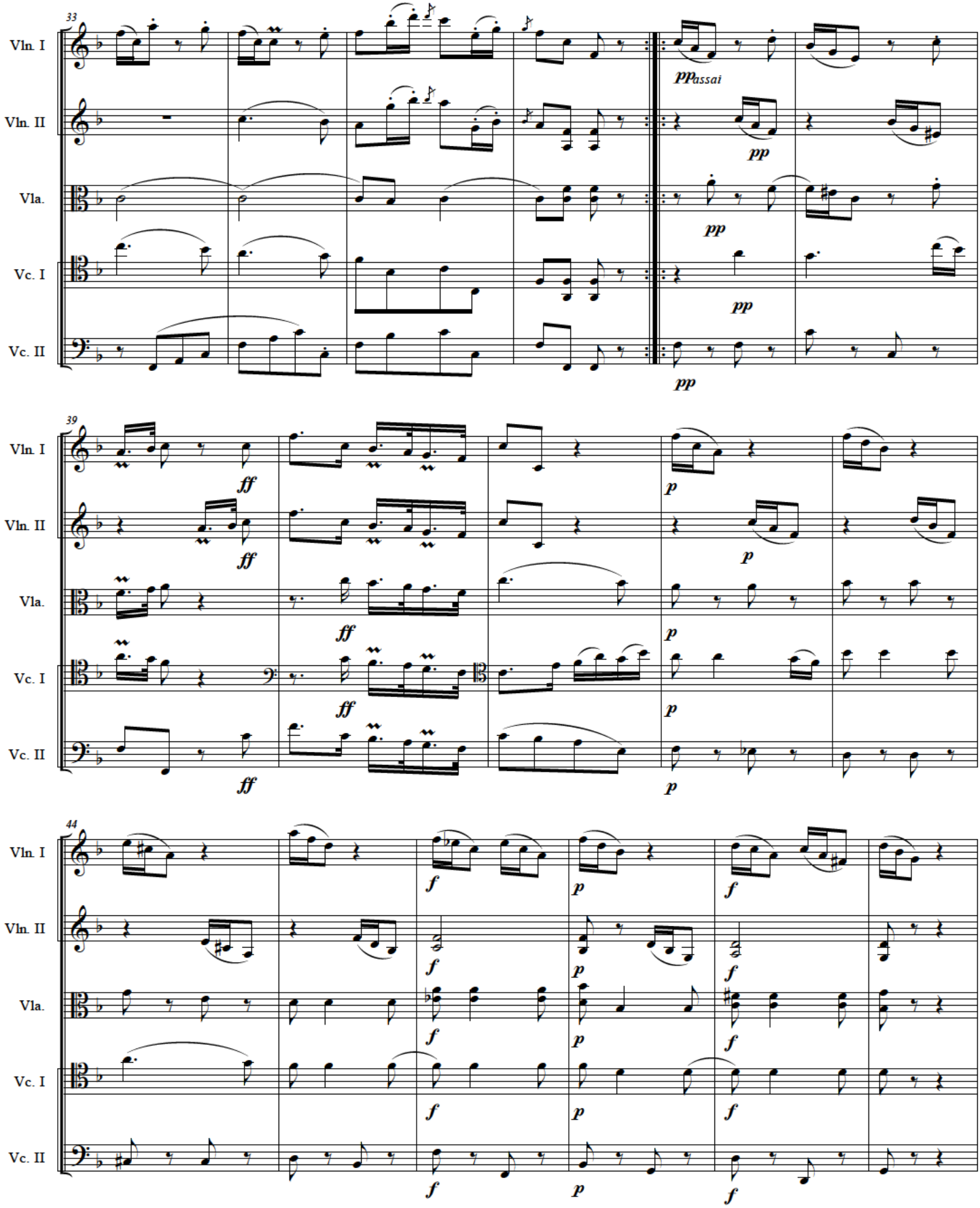

86
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
92
f
98
dolce

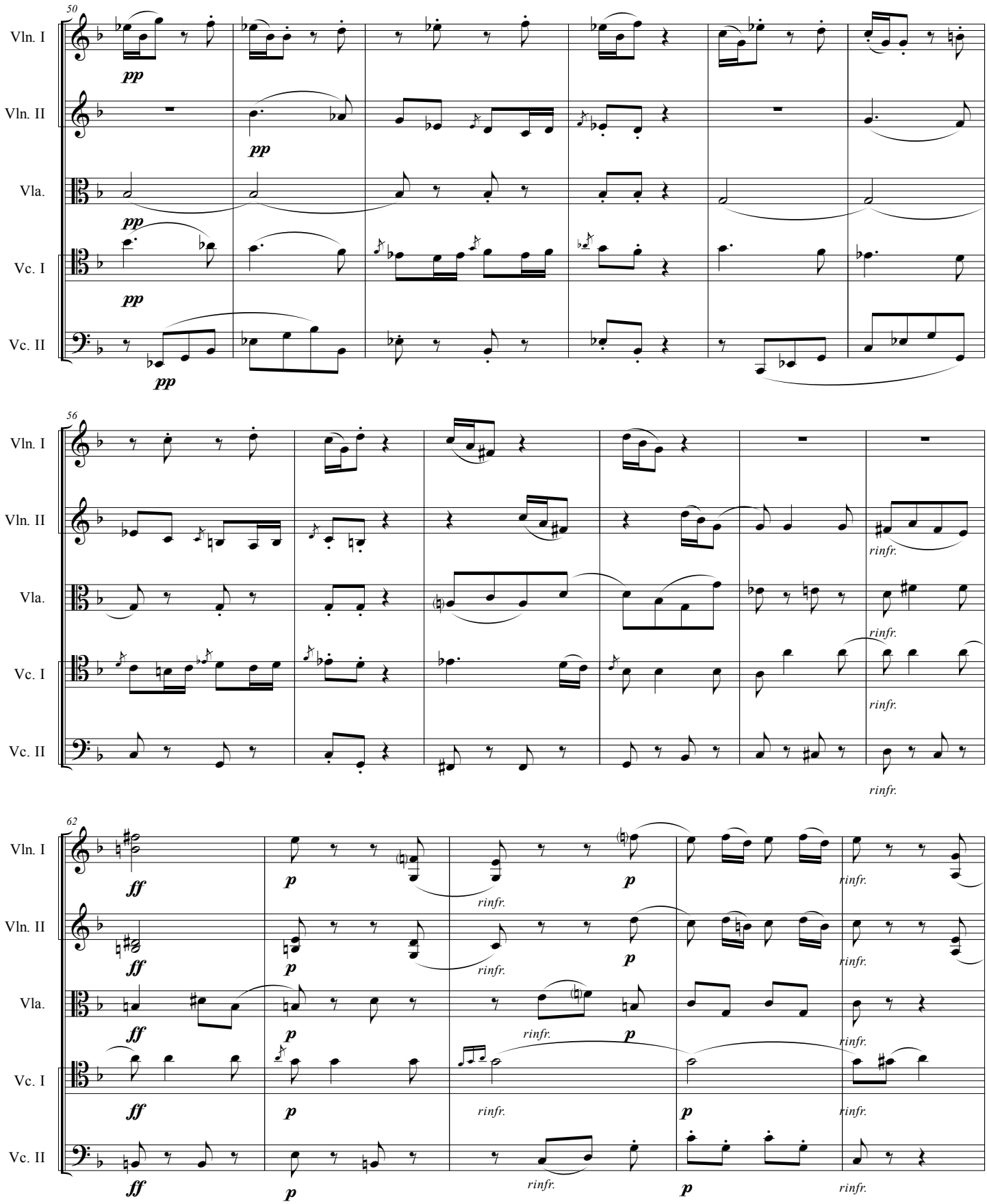

104
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
cresc.
f
110
ff
115

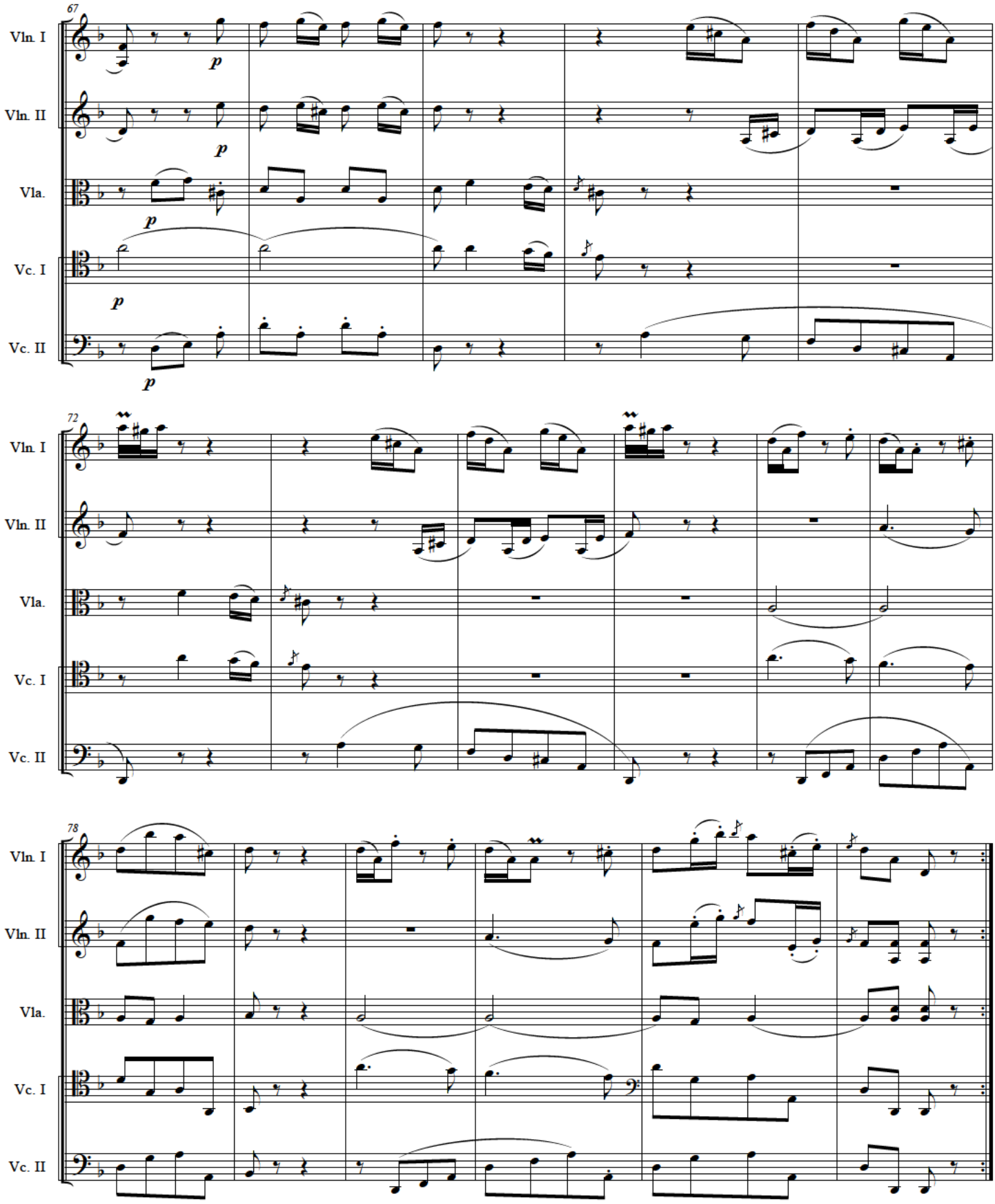

120
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
127
ff
132

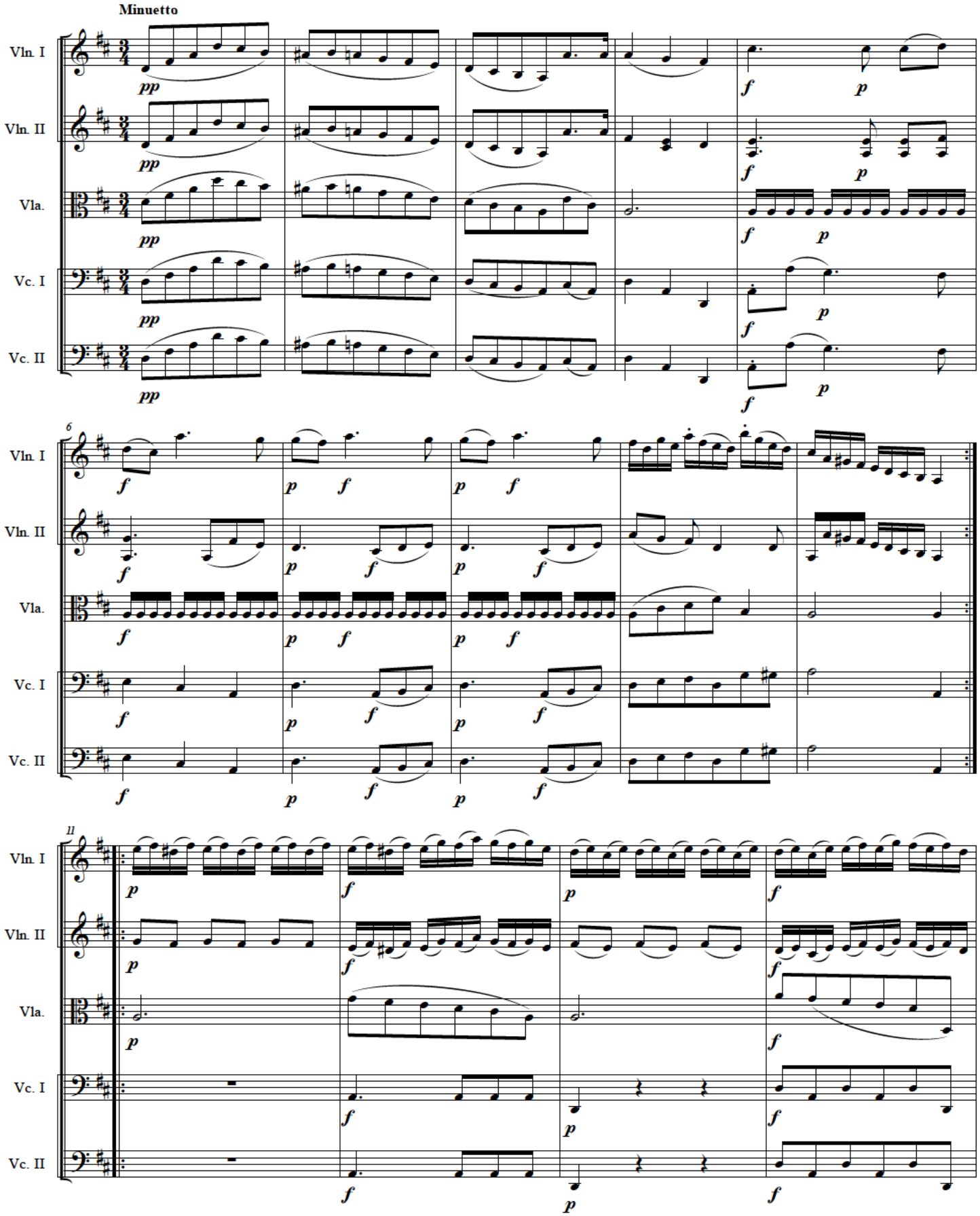

Andantino Amoroso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp assai
pp
ff
6
11

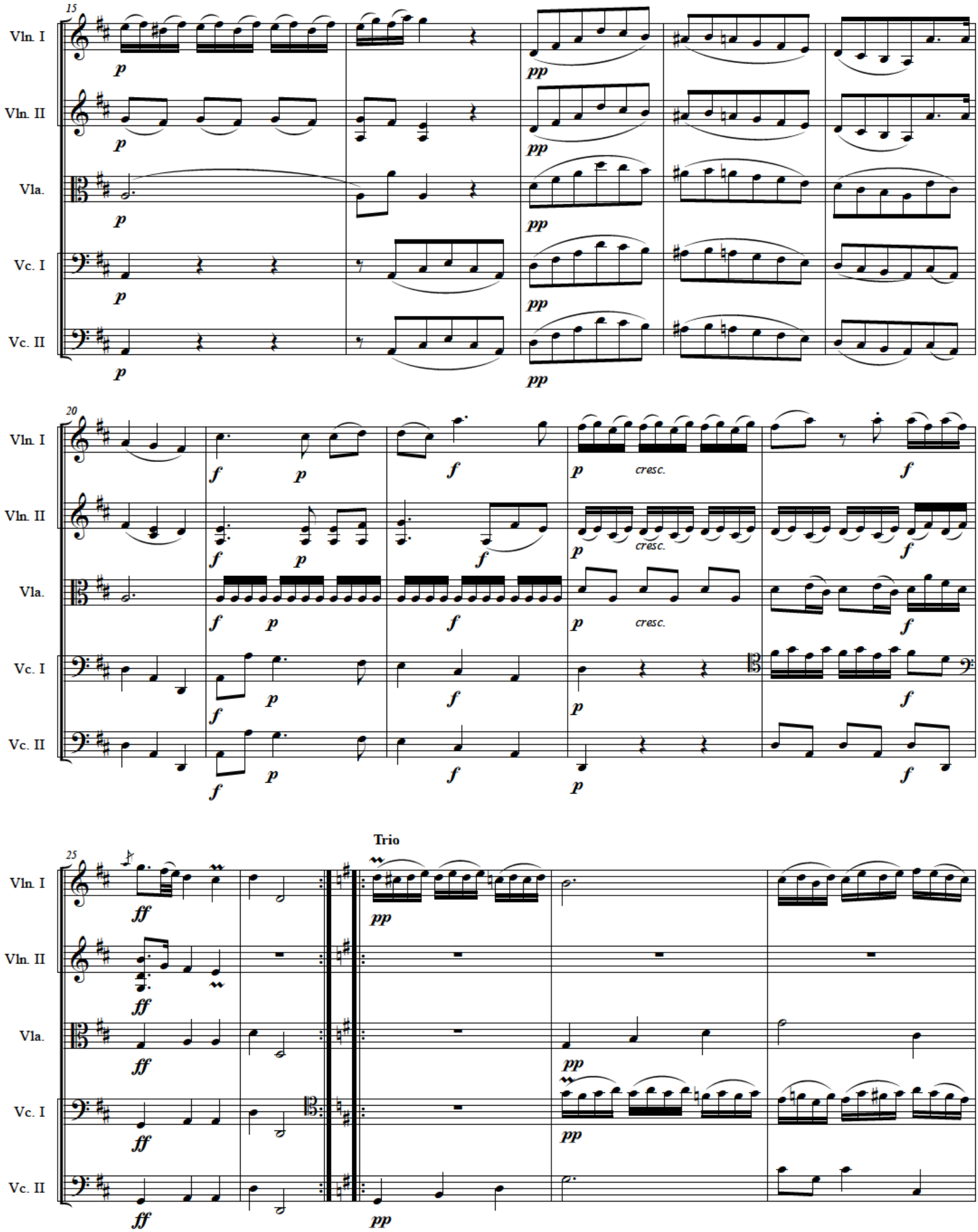

16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
21
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
27
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

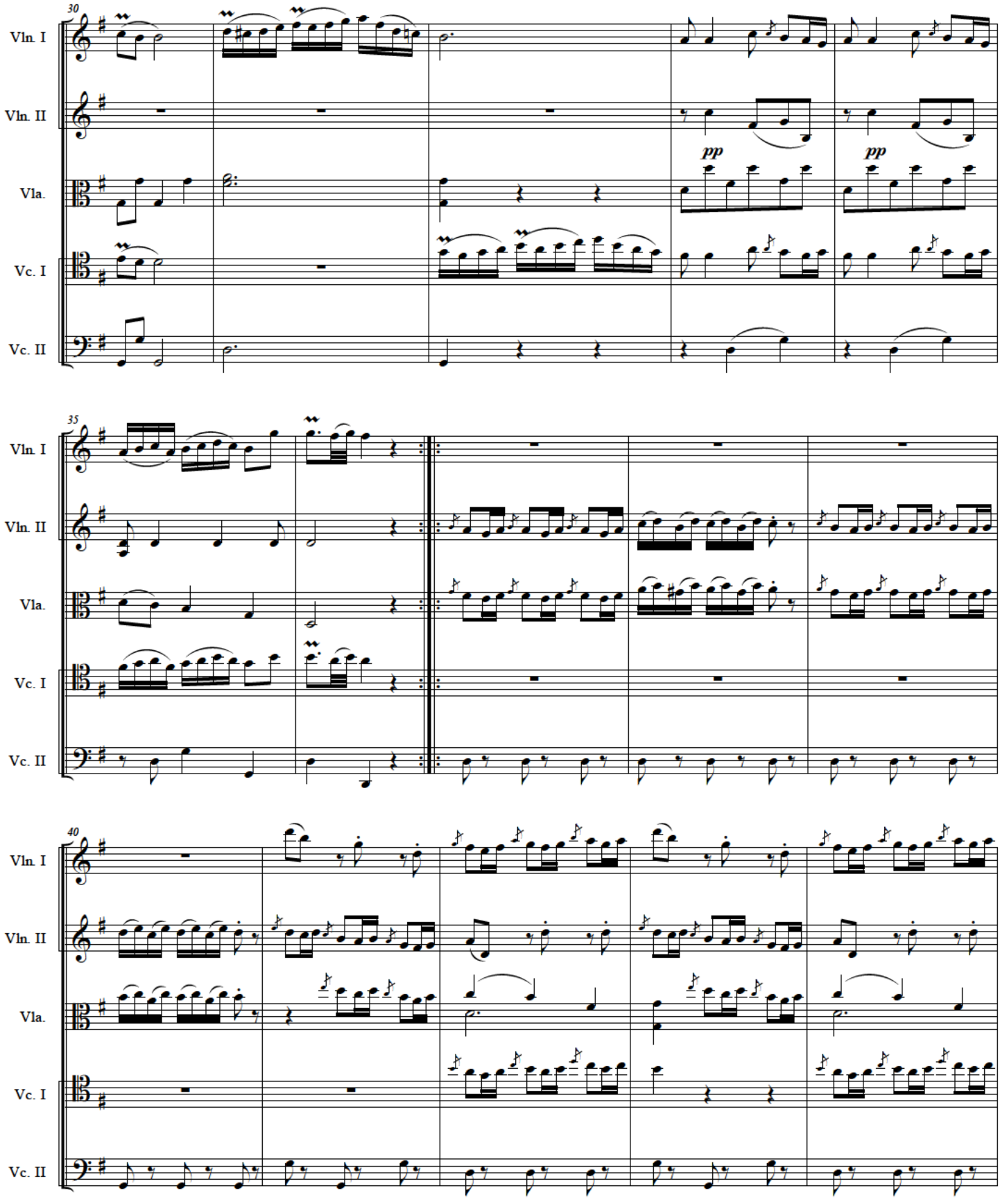

33
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ppassai
pp
pp
pp
pp
39
ff
ff
ff
ff
ff
p
p
p
p
p
44
f
f
f
f
f
p
p
p
p
p
f
f
f
f
f

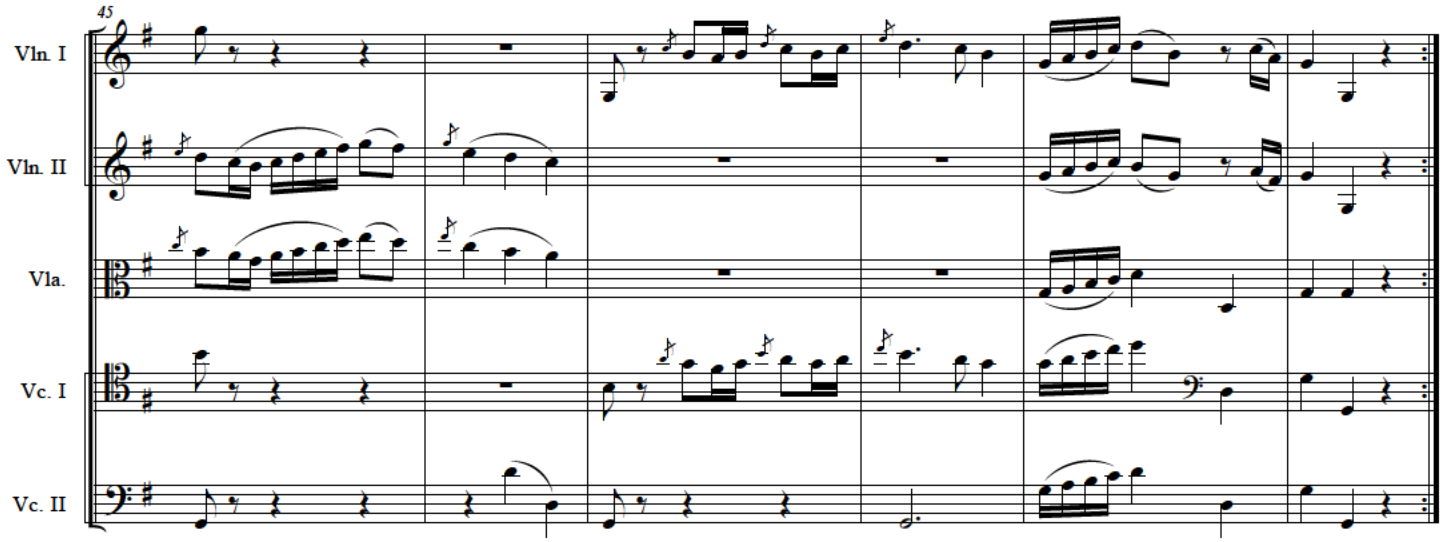

50
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
56
rinfr.
62
ff
p

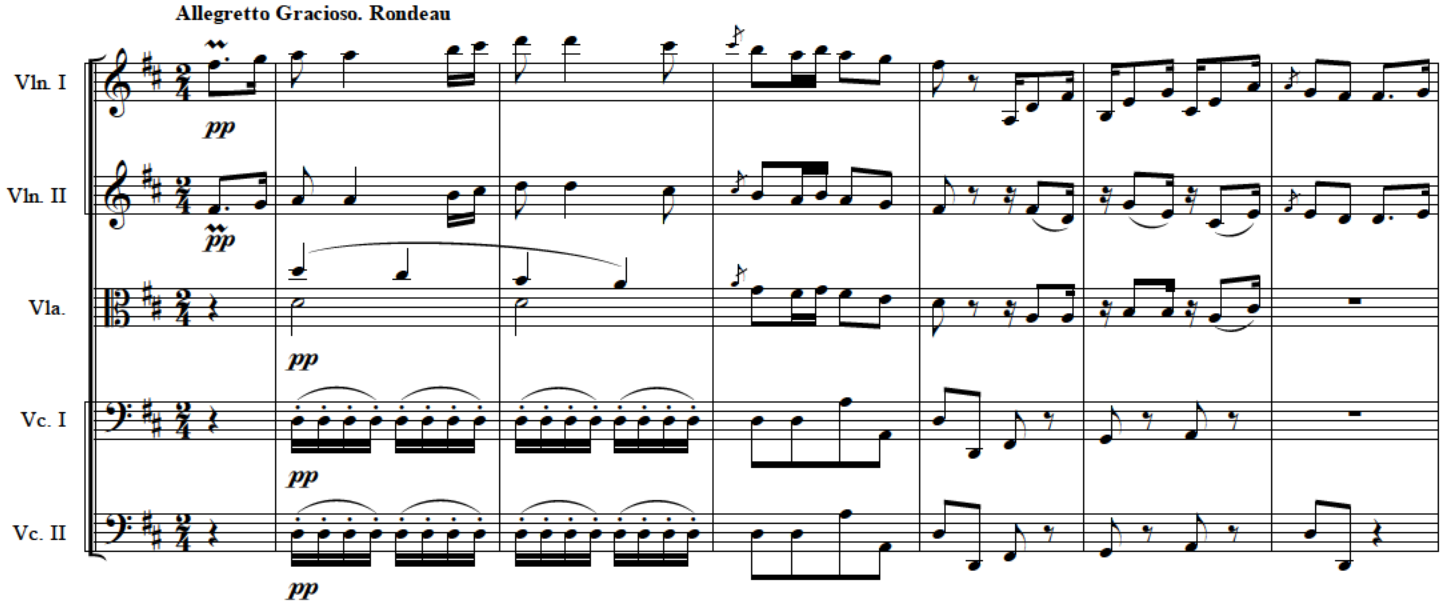

67
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
72
78

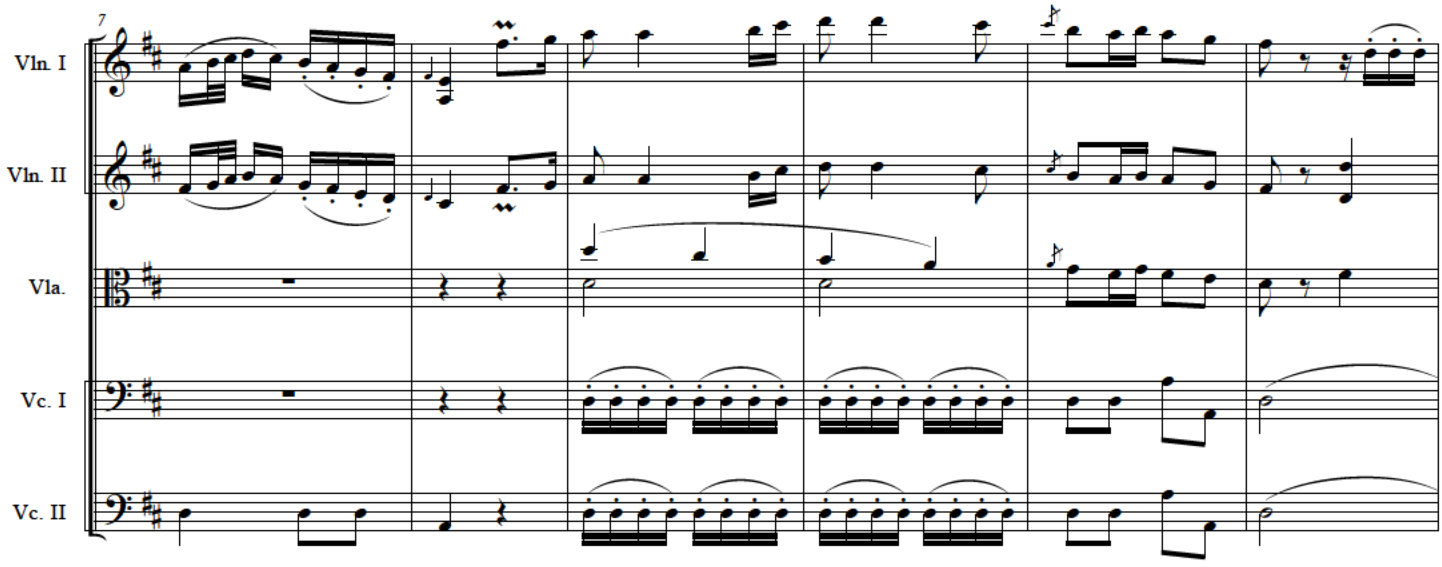

Minuetto
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
f
p
6
II

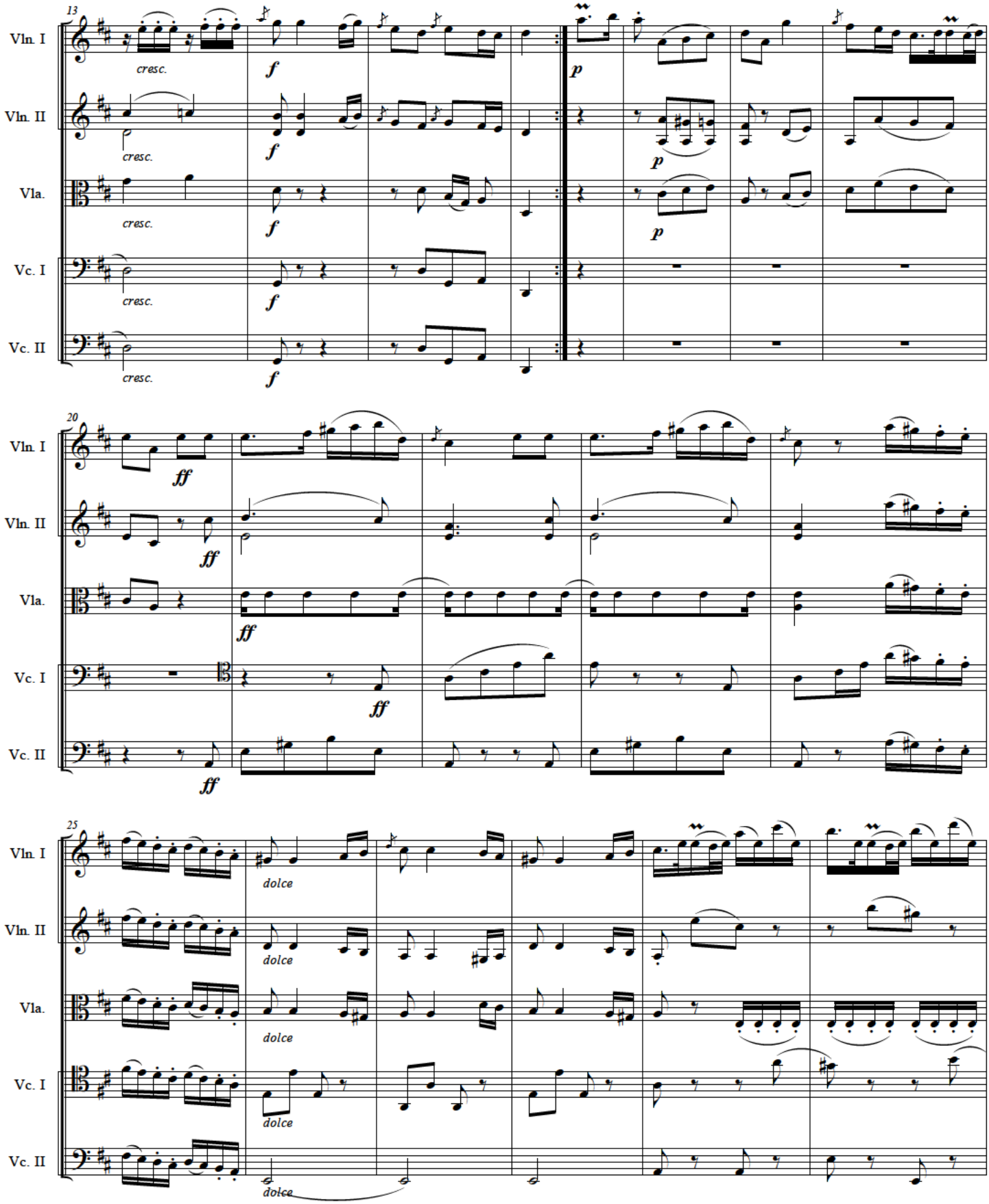

15
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
pp
20
f
p
cresc.
25
ff
Trio

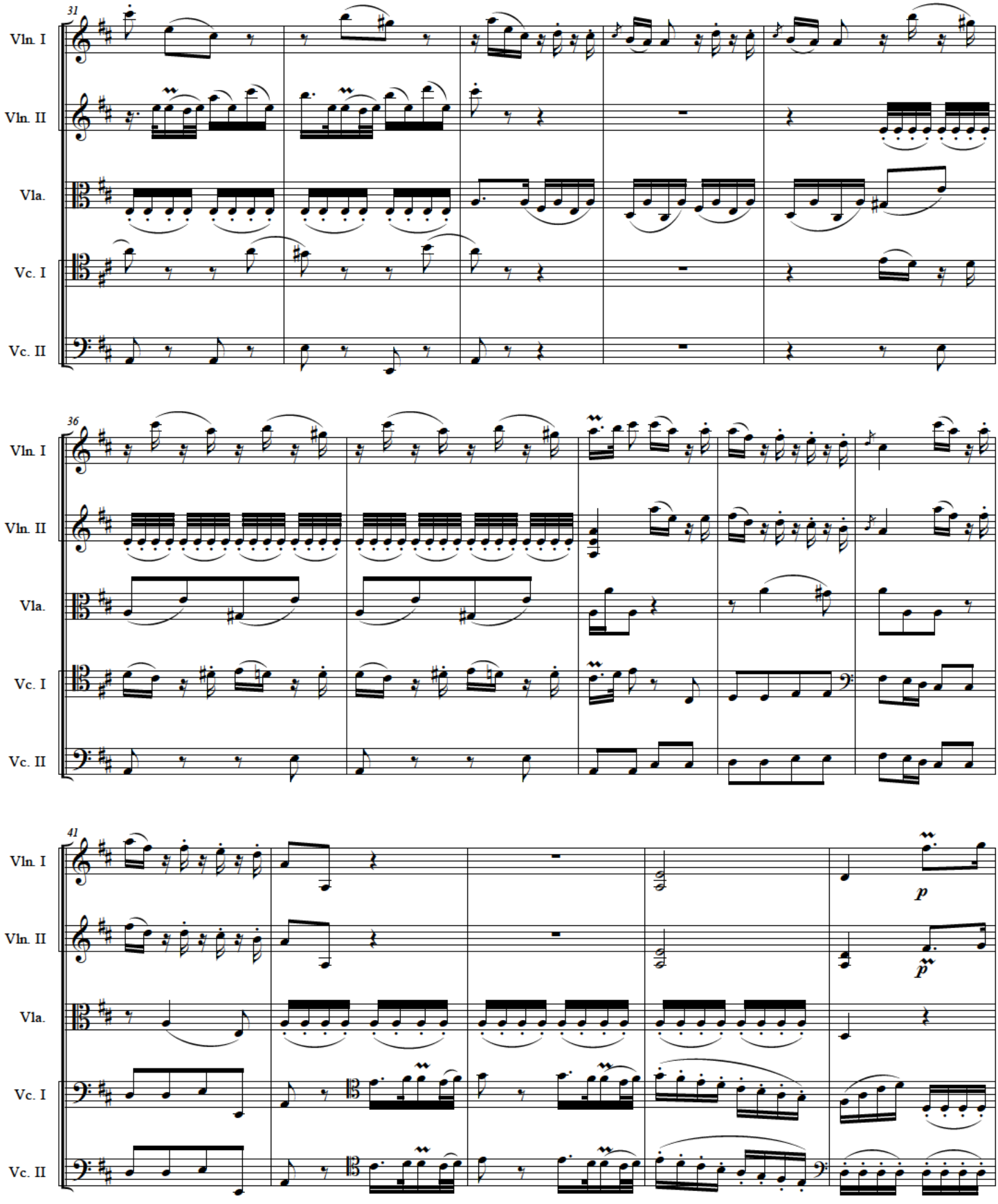

30
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
35
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

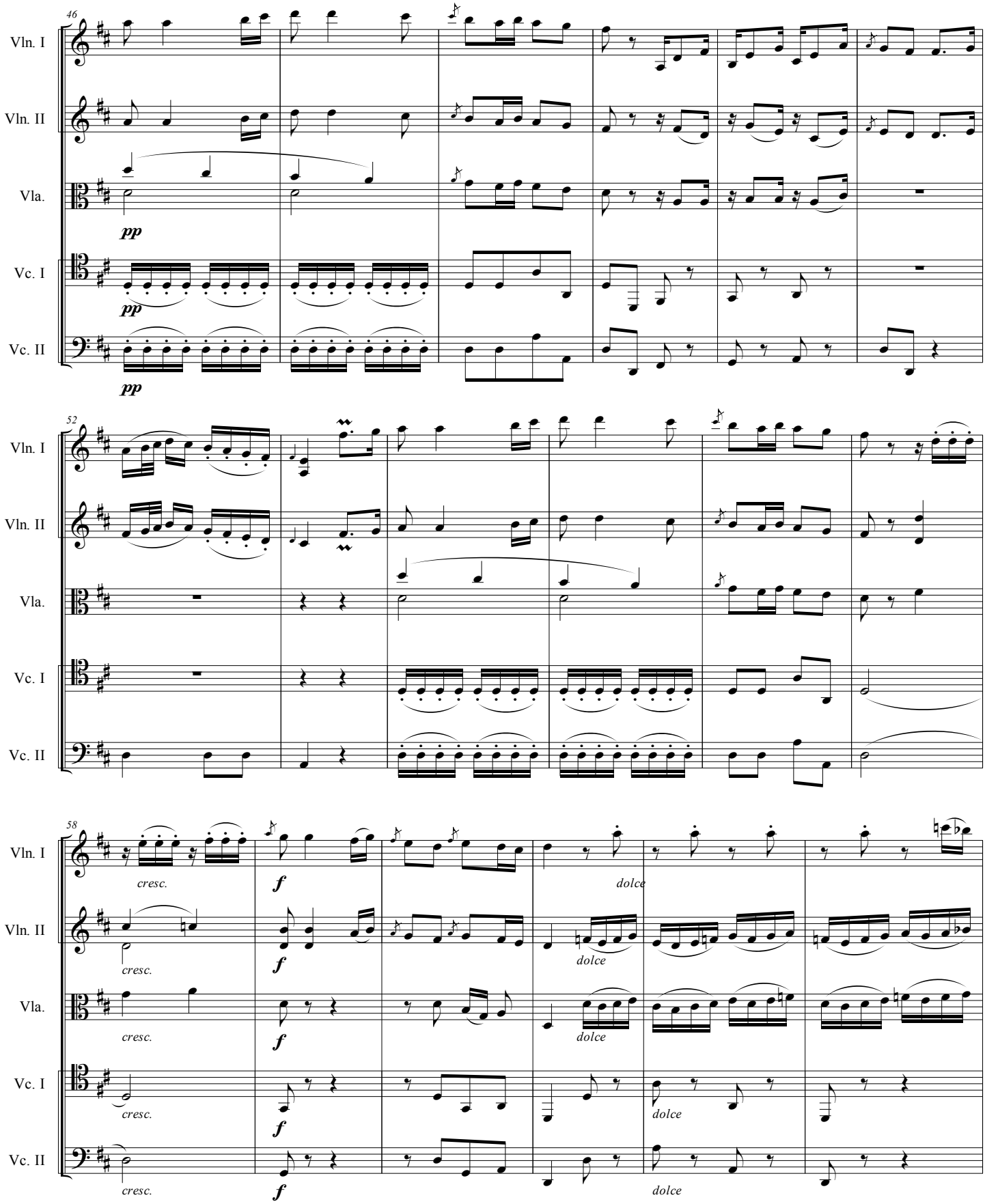

45
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

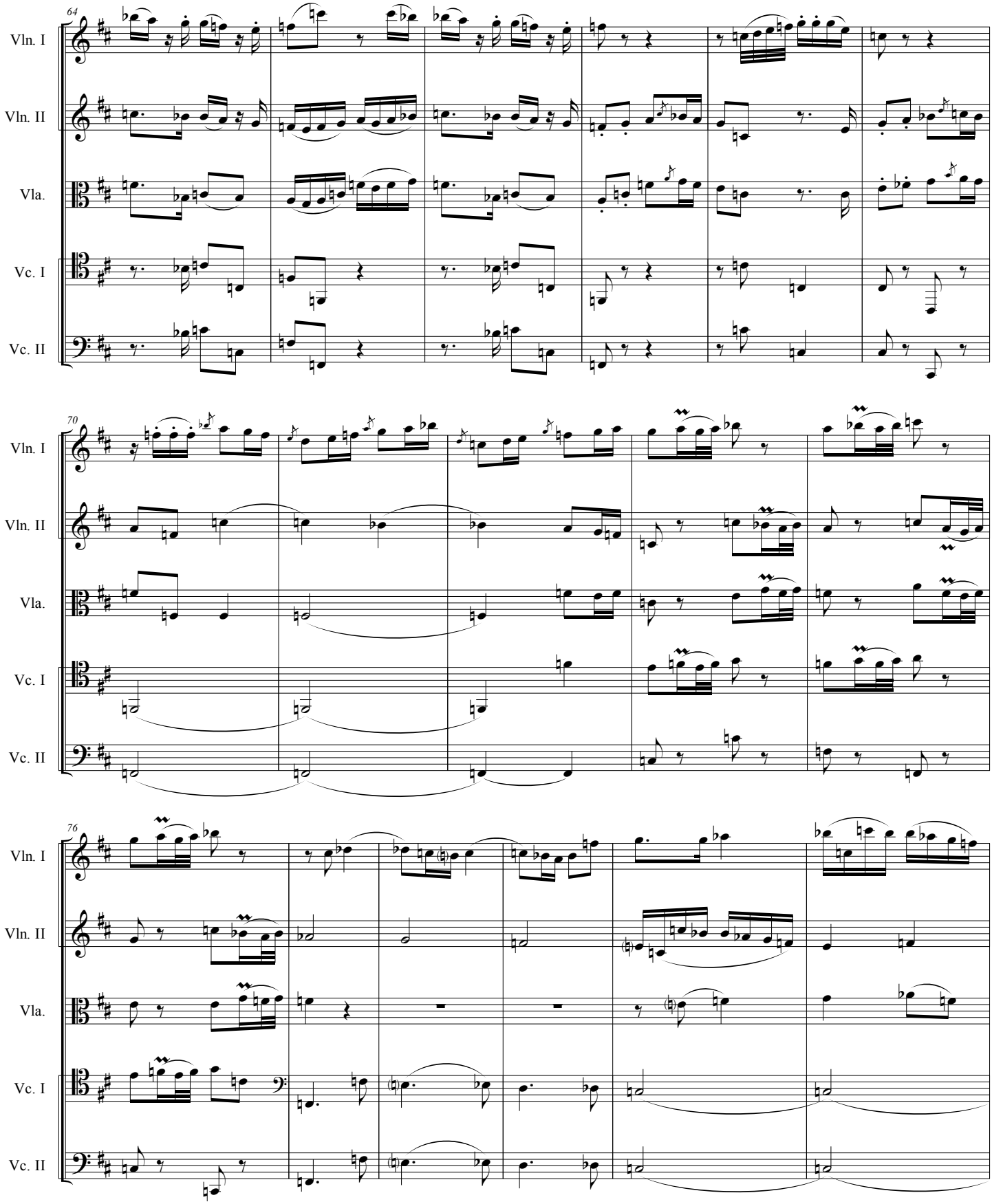

Allegretto Gracioso. Rondeau
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp

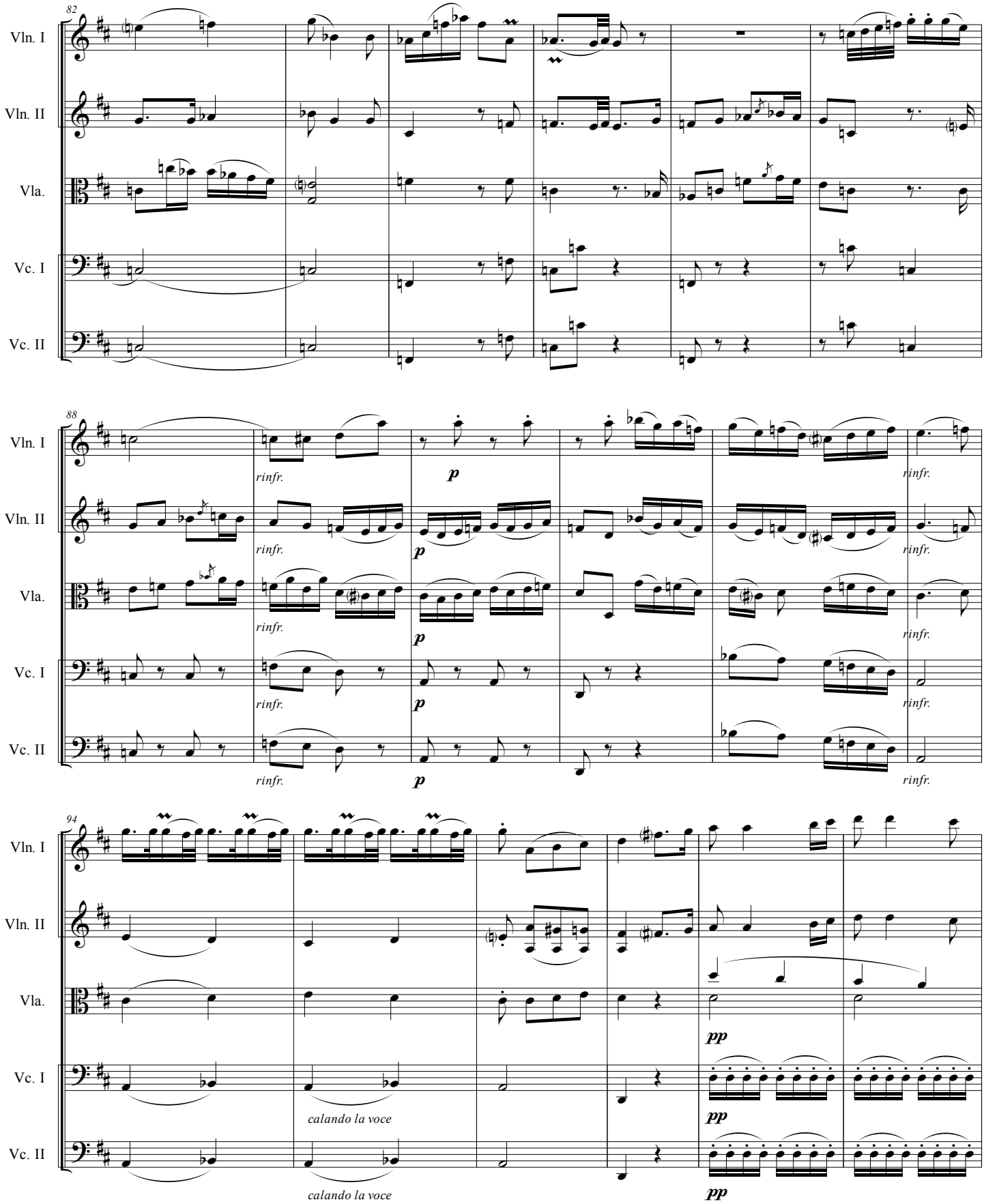

7
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

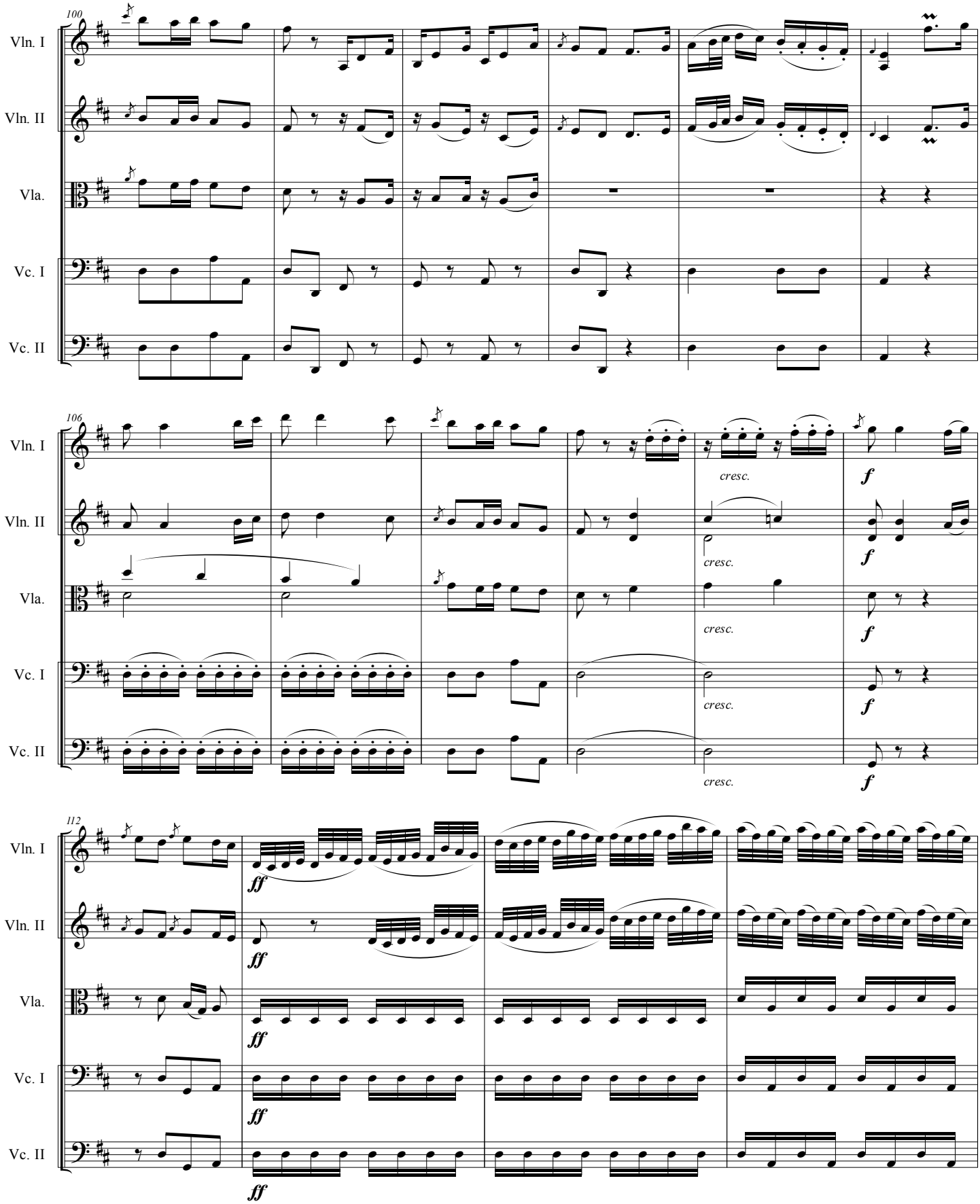

13
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
cresc.
f
p
20
ff
25
dolce

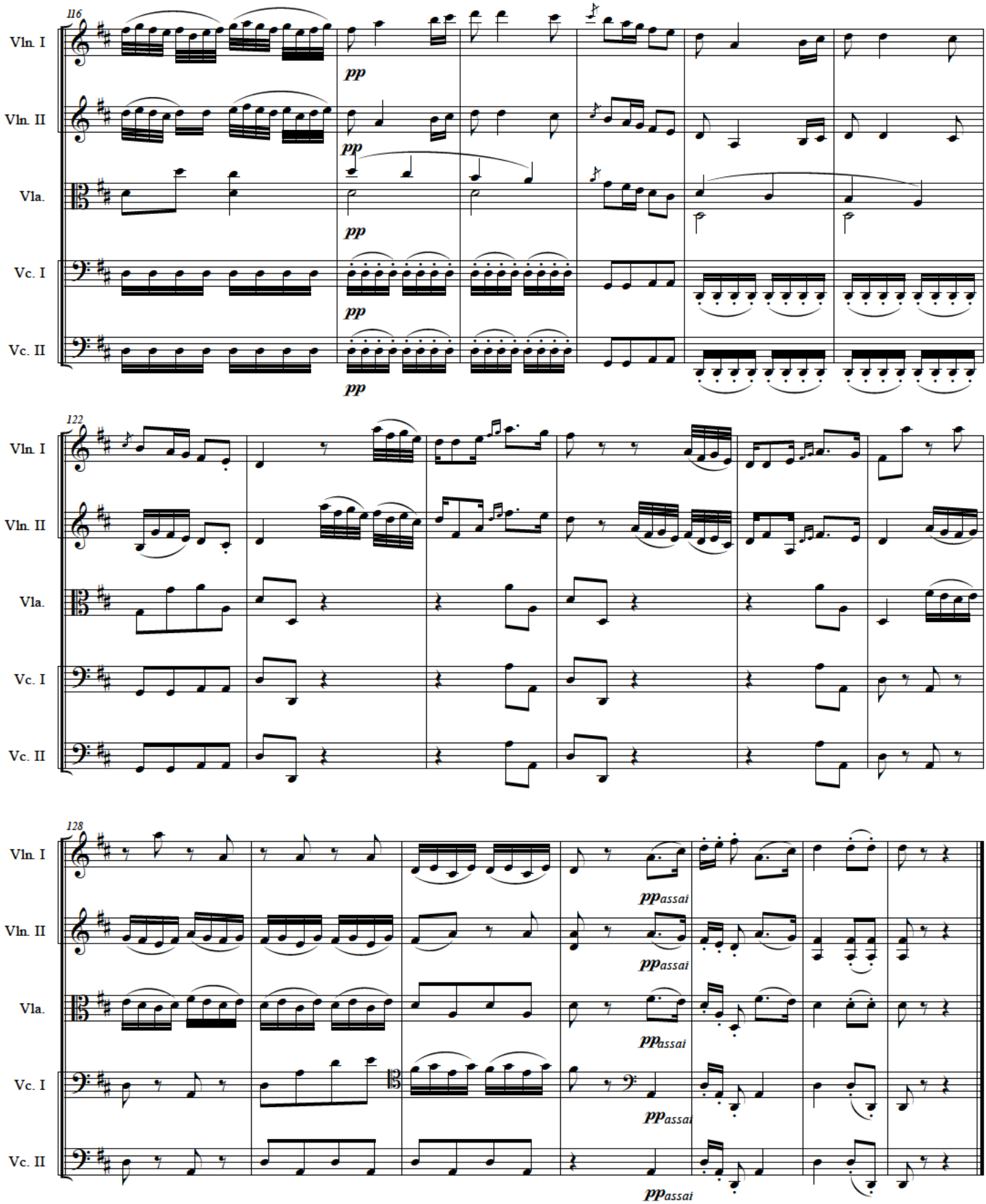

31
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
36
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
41
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
p


46
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
52
58
cresc.
f
dolce

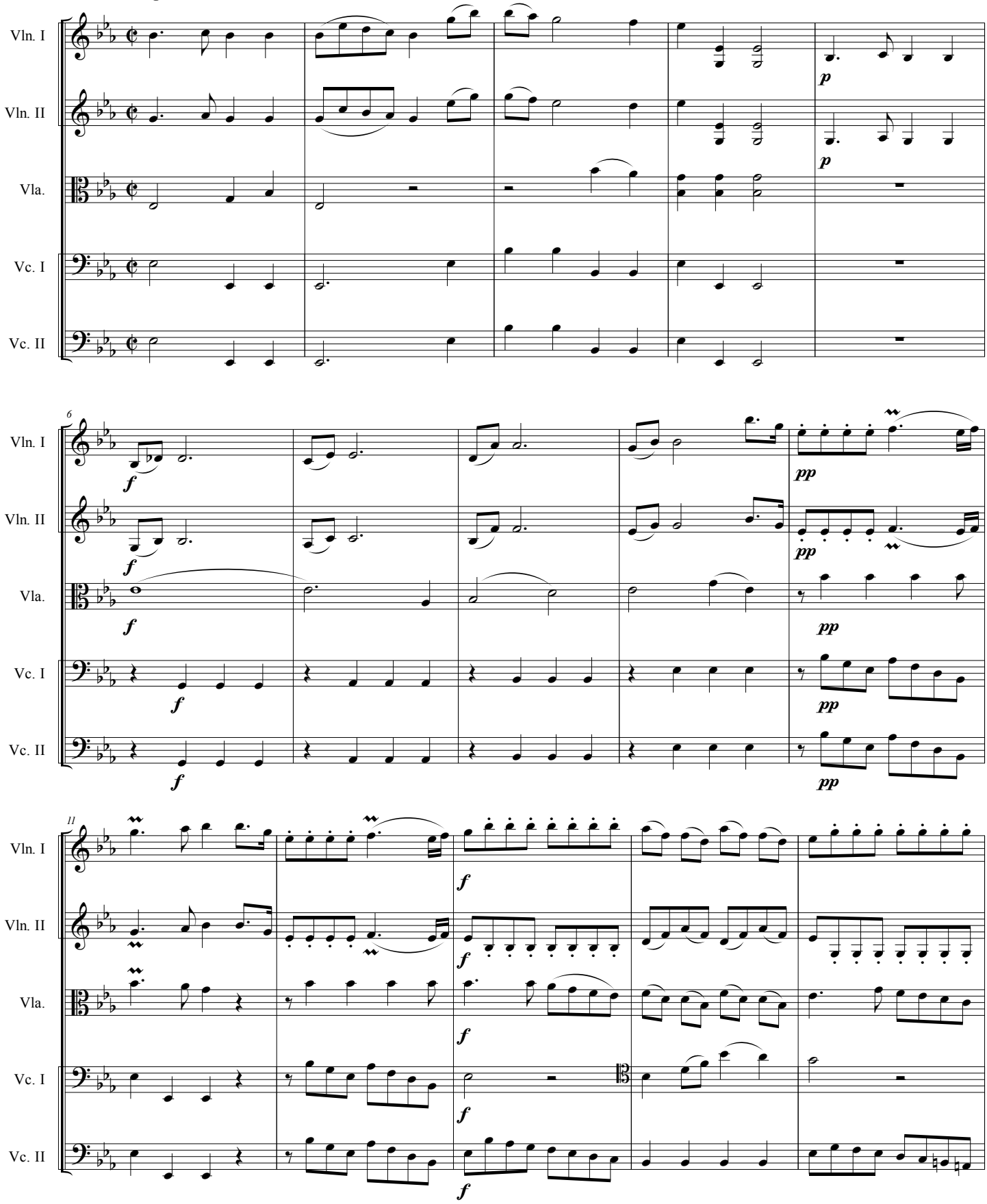

64
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
76
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

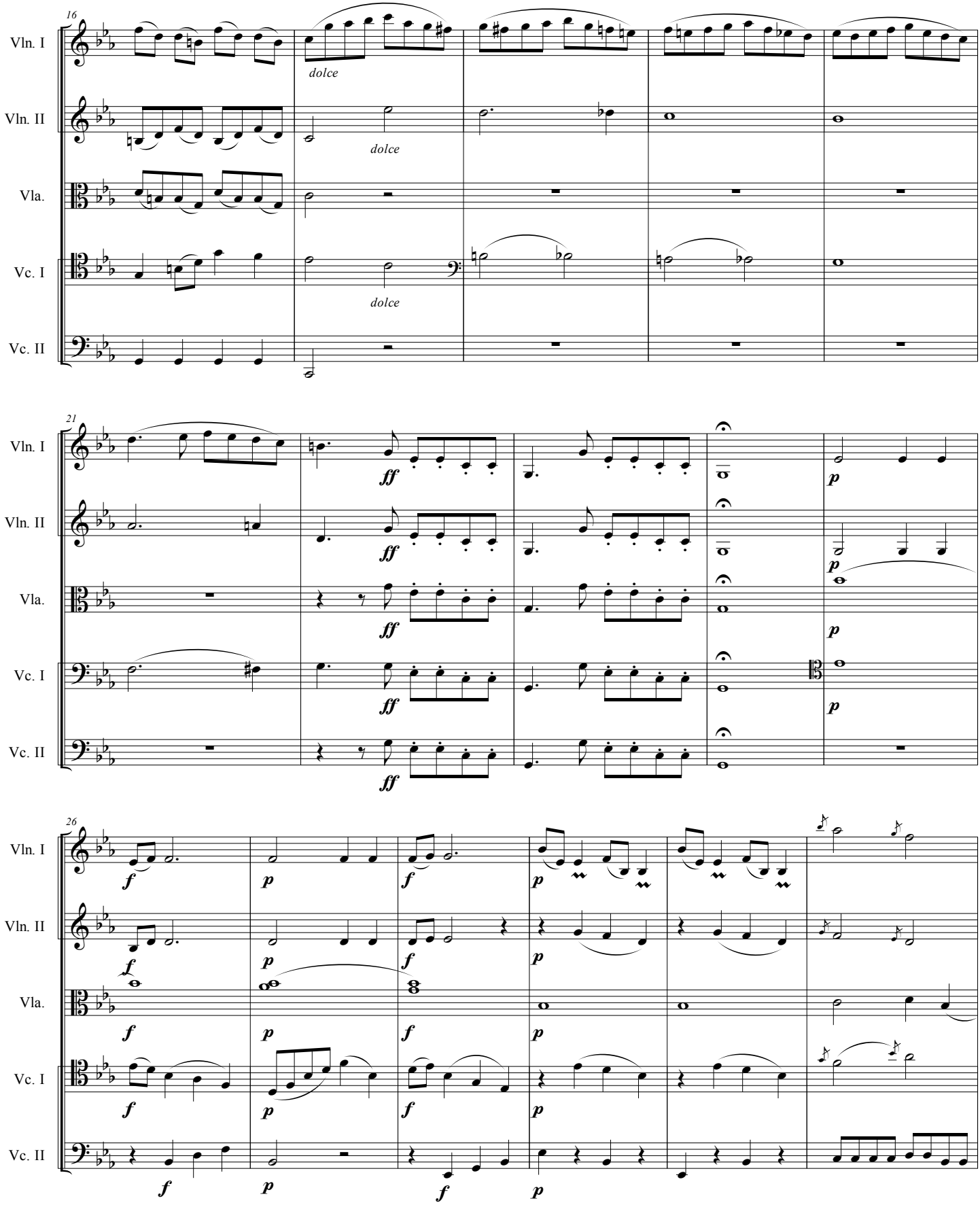

82
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
88
rinfr.
p
94
pp
calando la voce

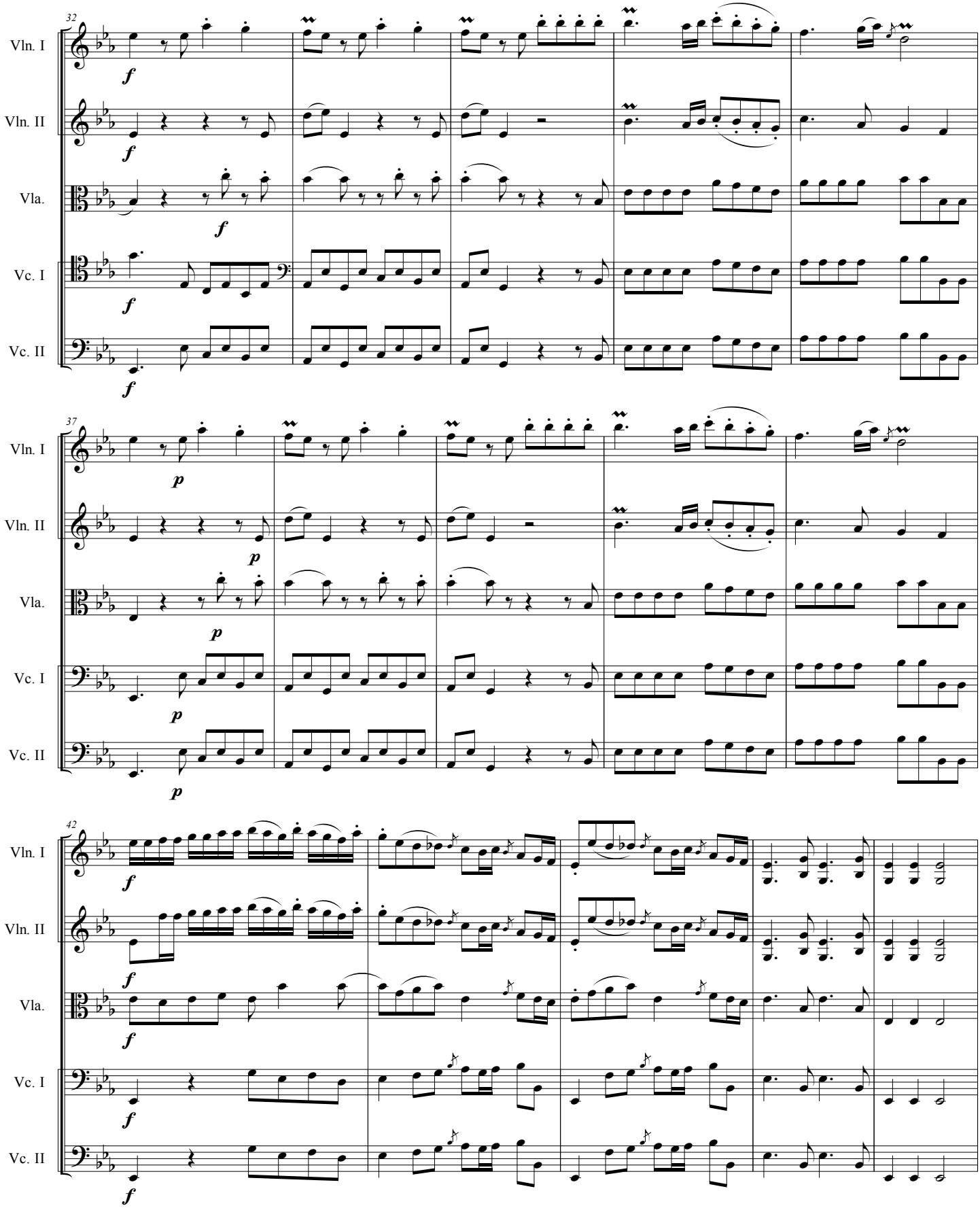

100
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
106
cresc.
f
112
ff

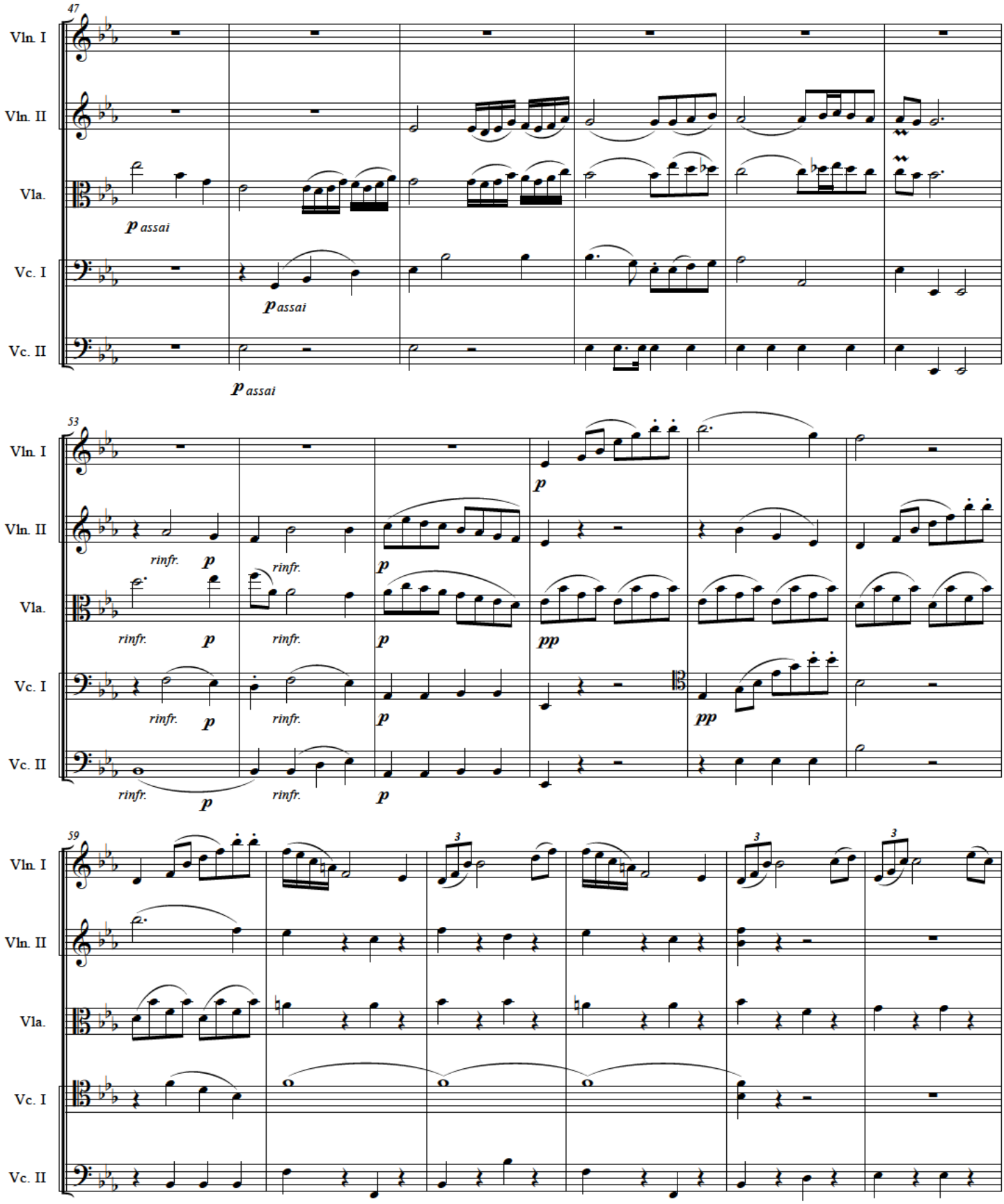

116
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
122
128
ppassai

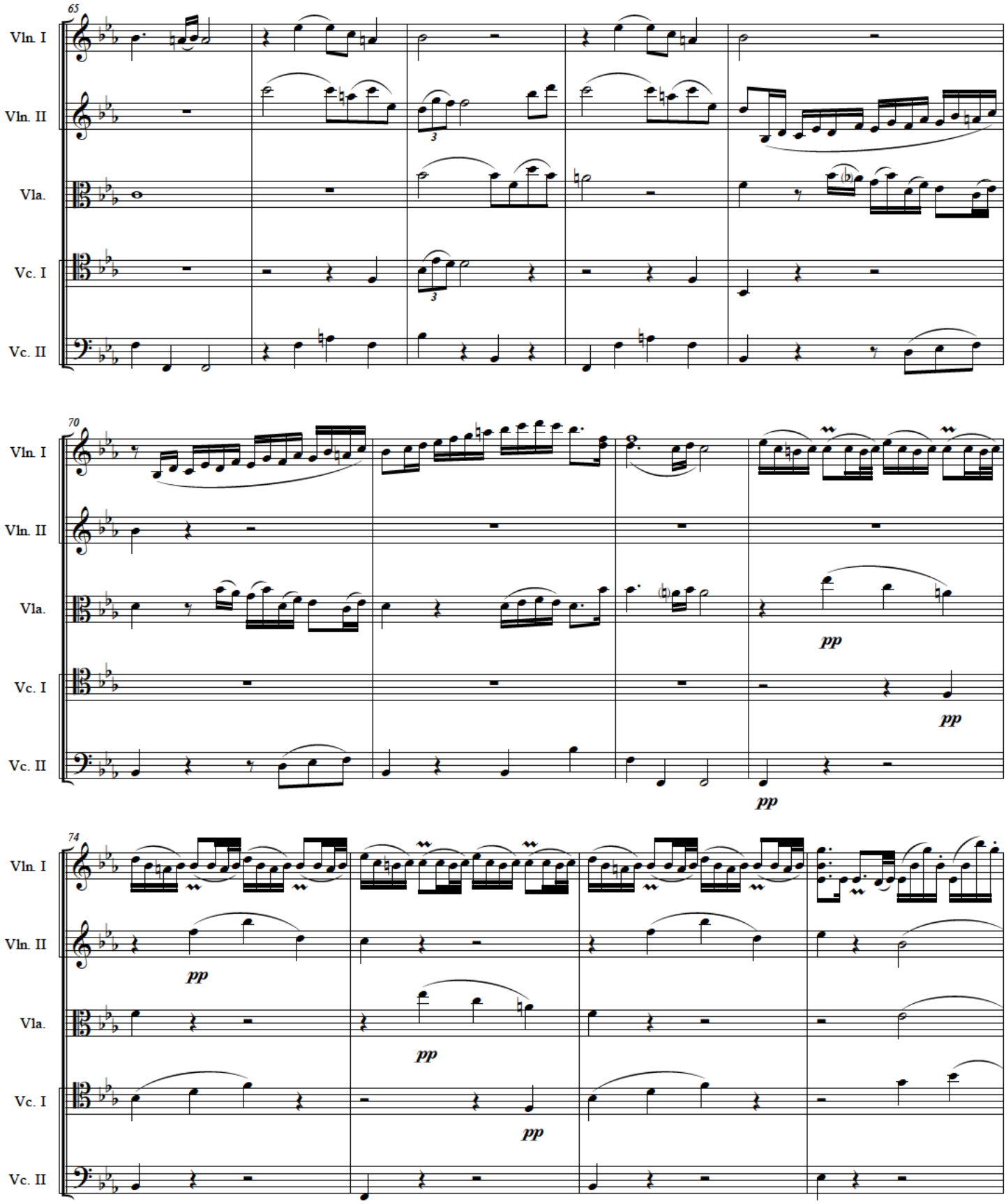
Allegro Moderato

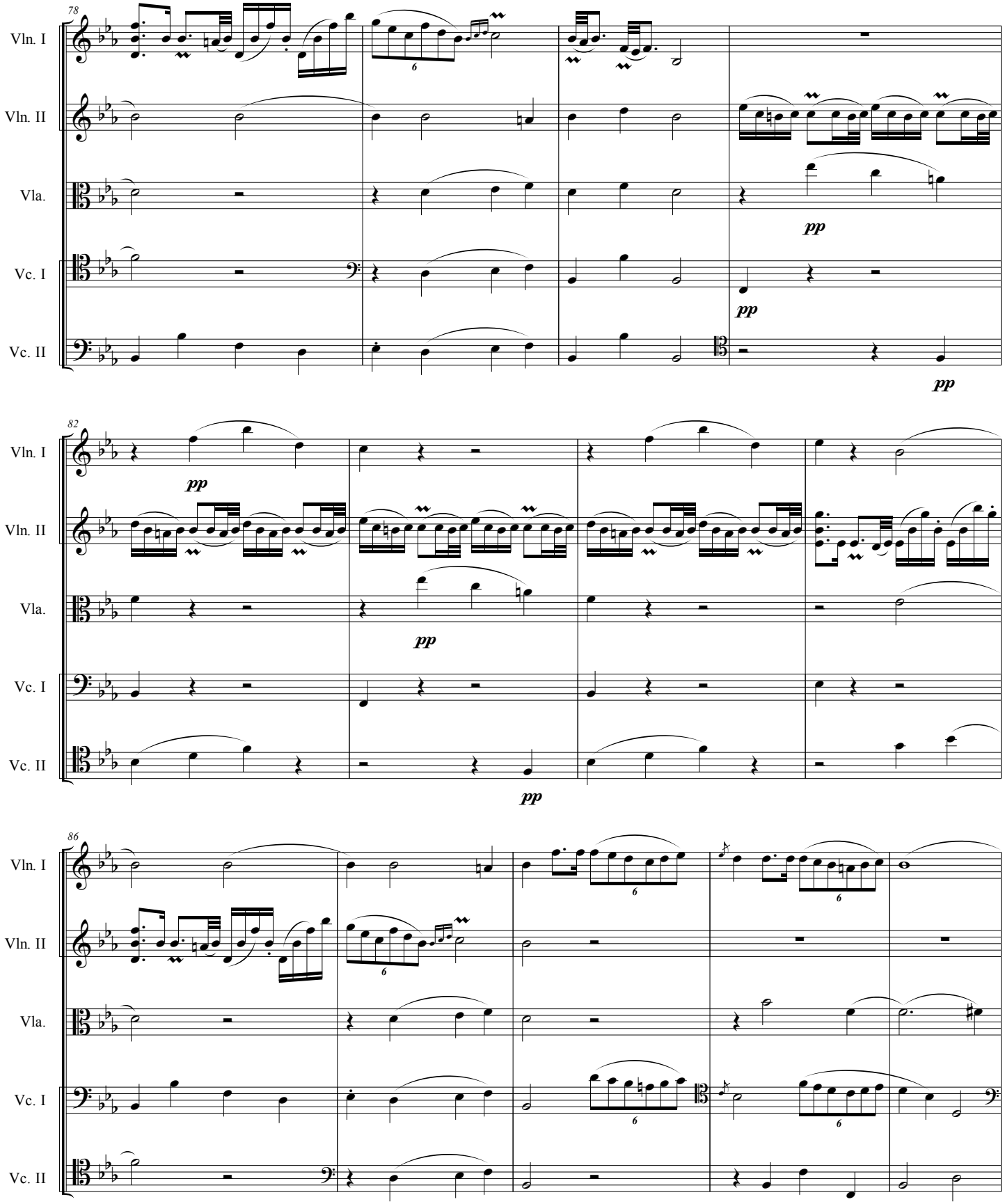


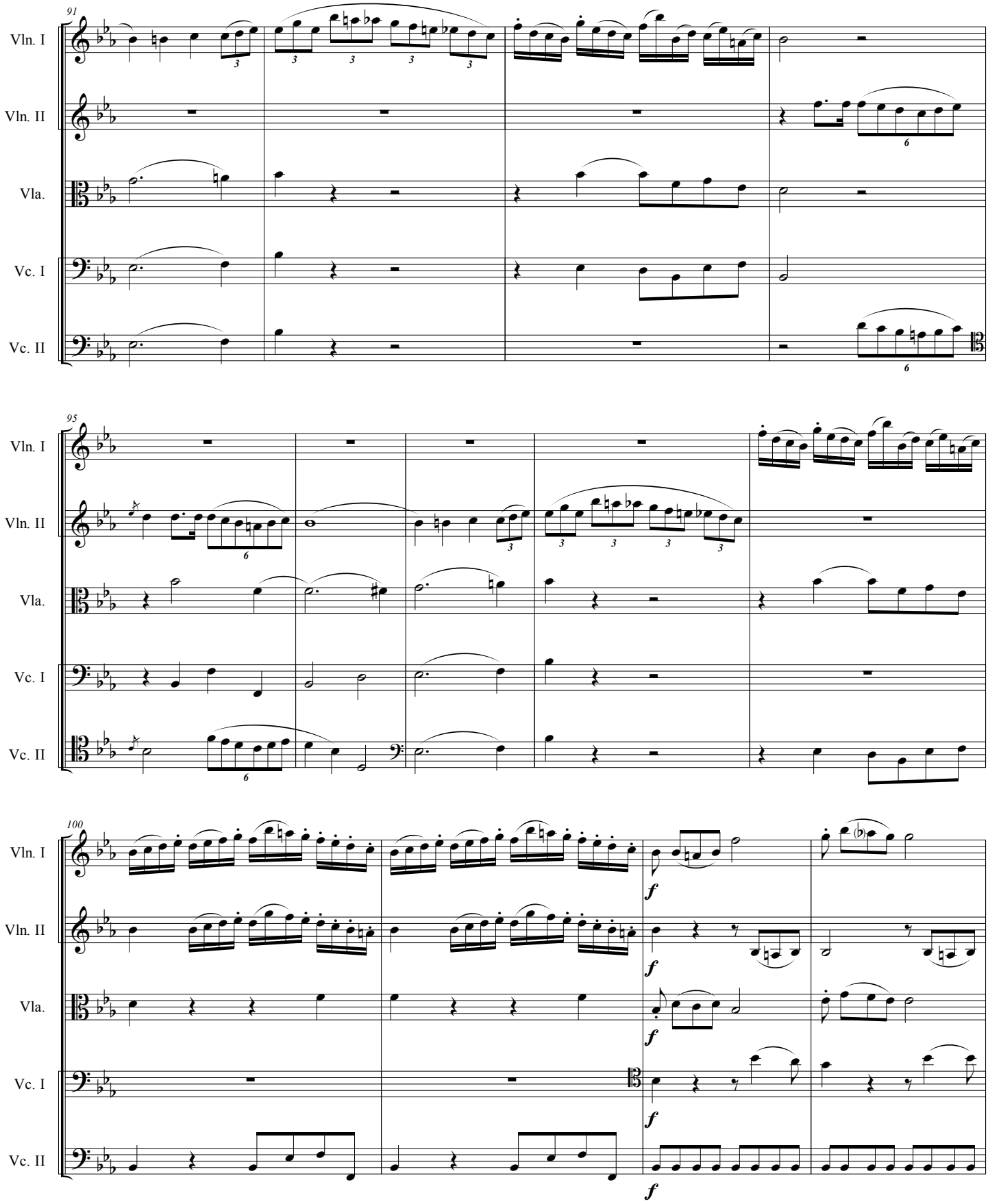

16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
dolce
dolce
dolce
21
ff
p
26
f
p

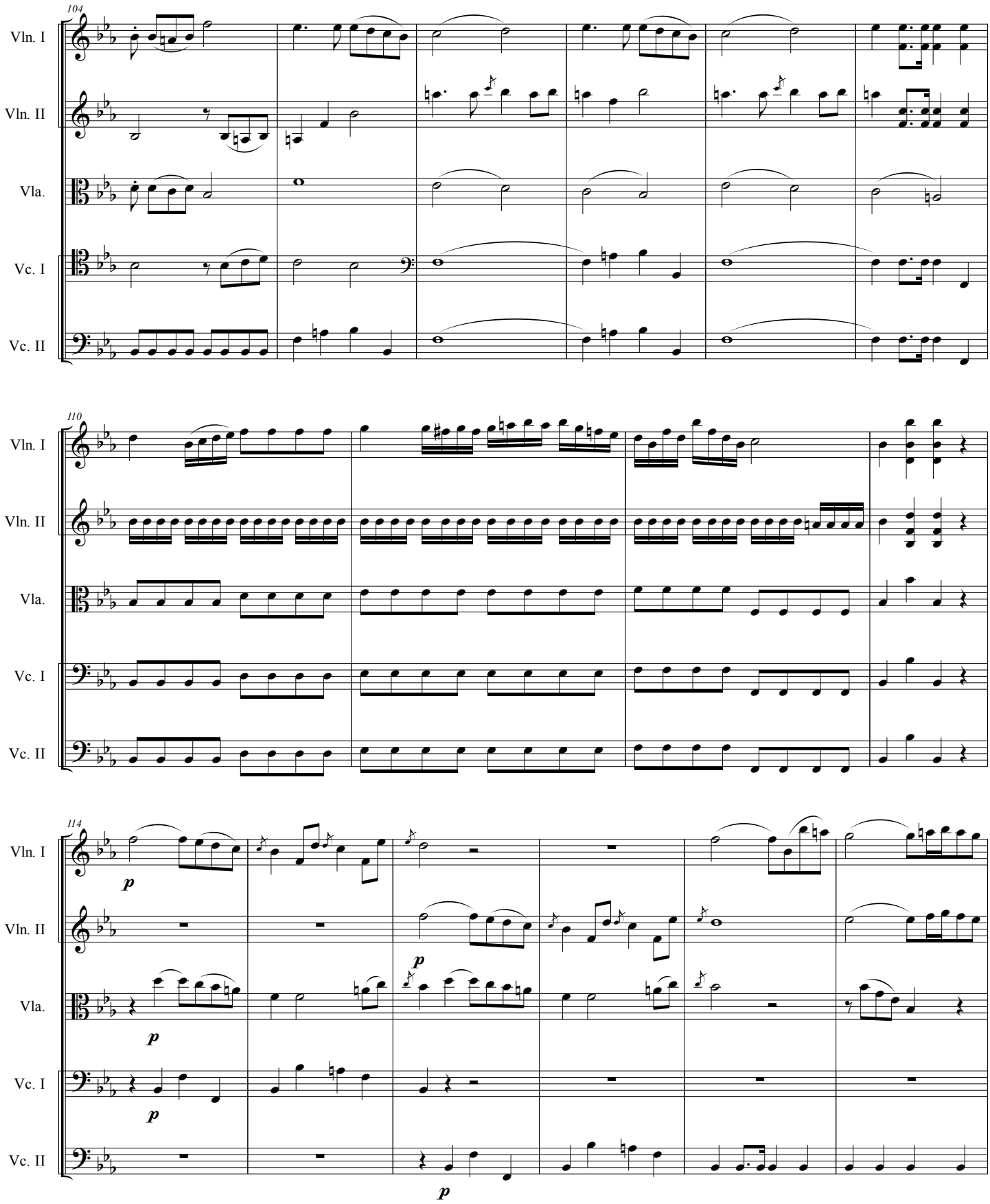

32
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
37
p
42

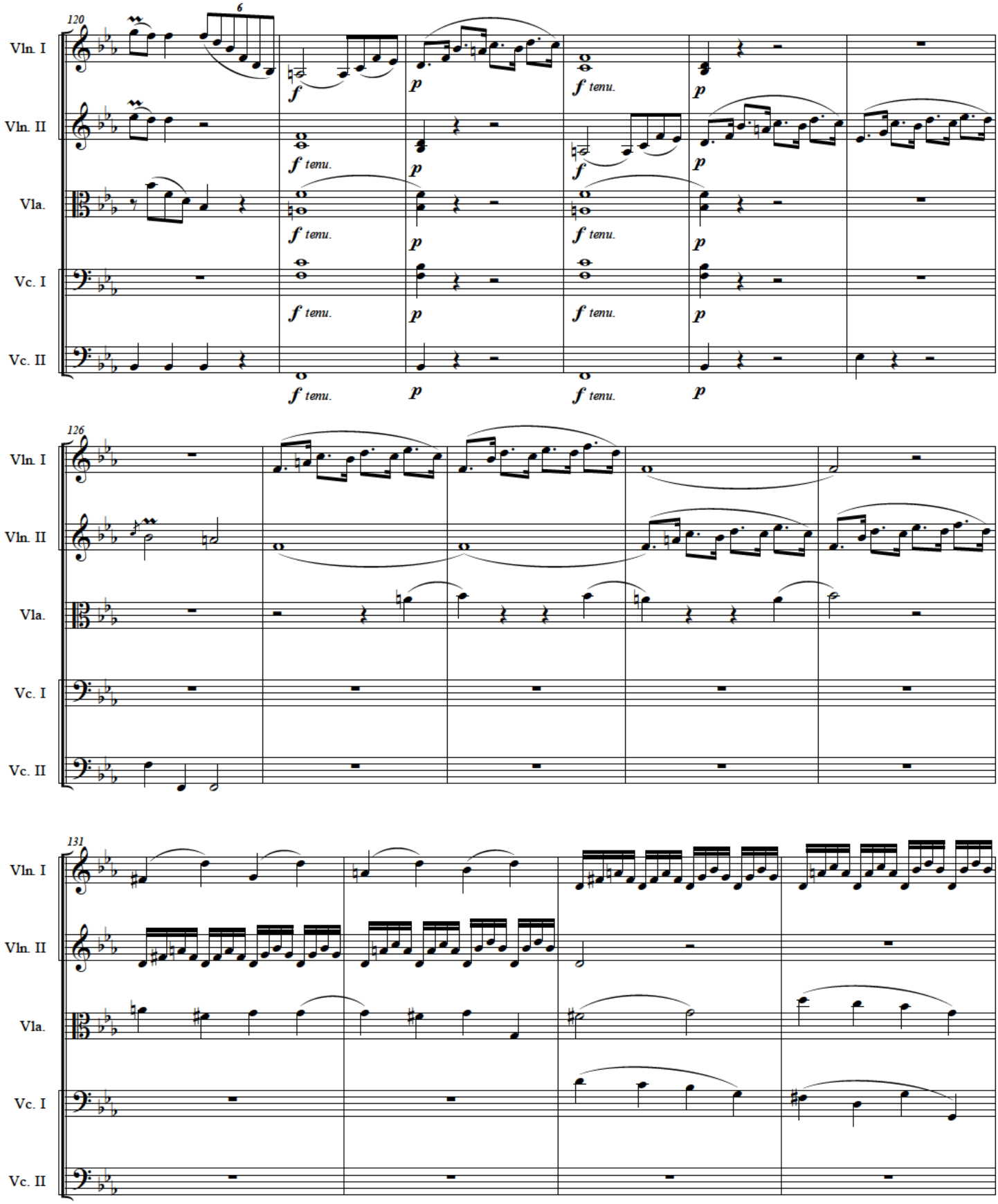

47
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p assai
p assai
p assai
53
rinfr.
59
3

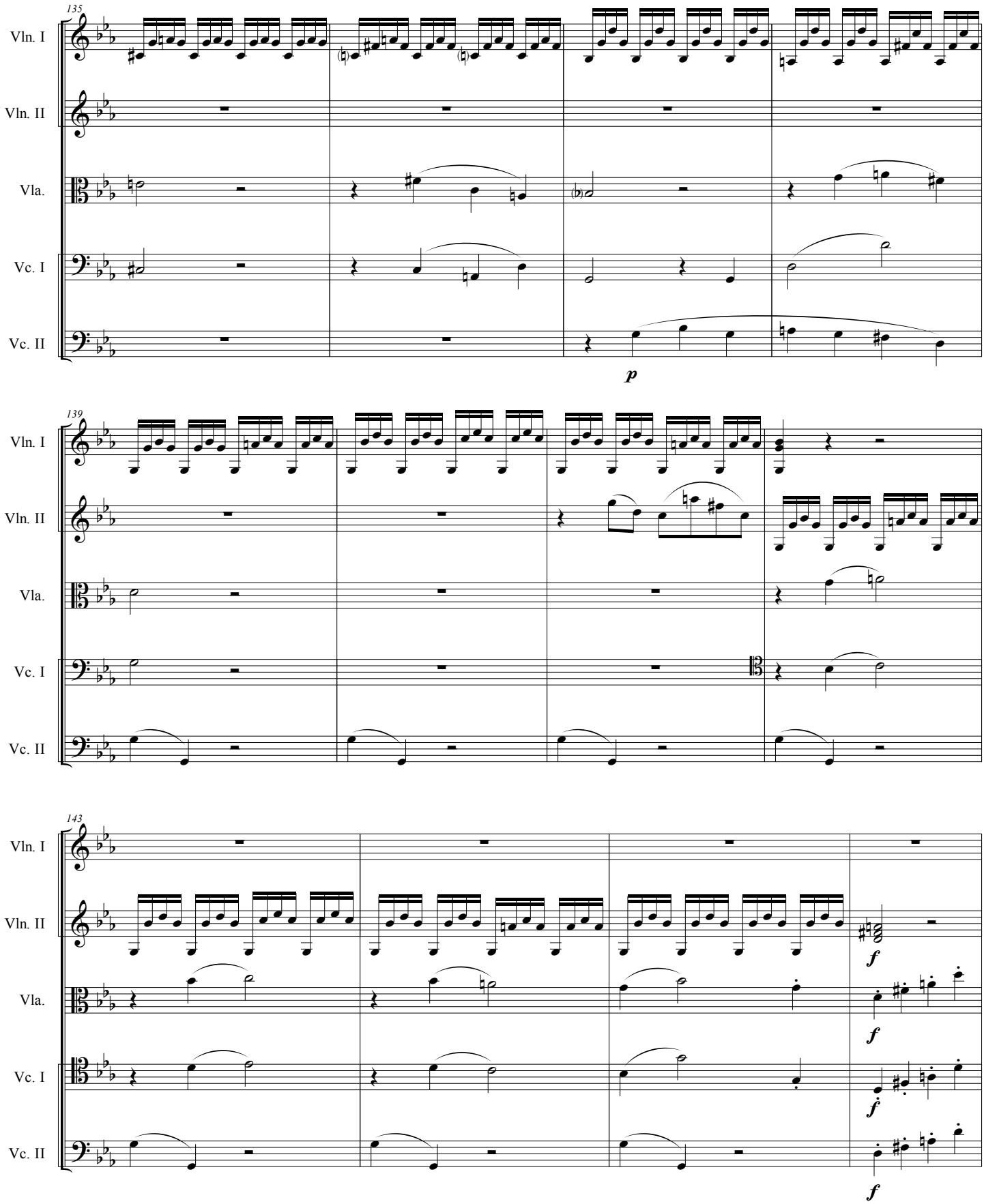

65
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
3
3
70
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp
74
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp

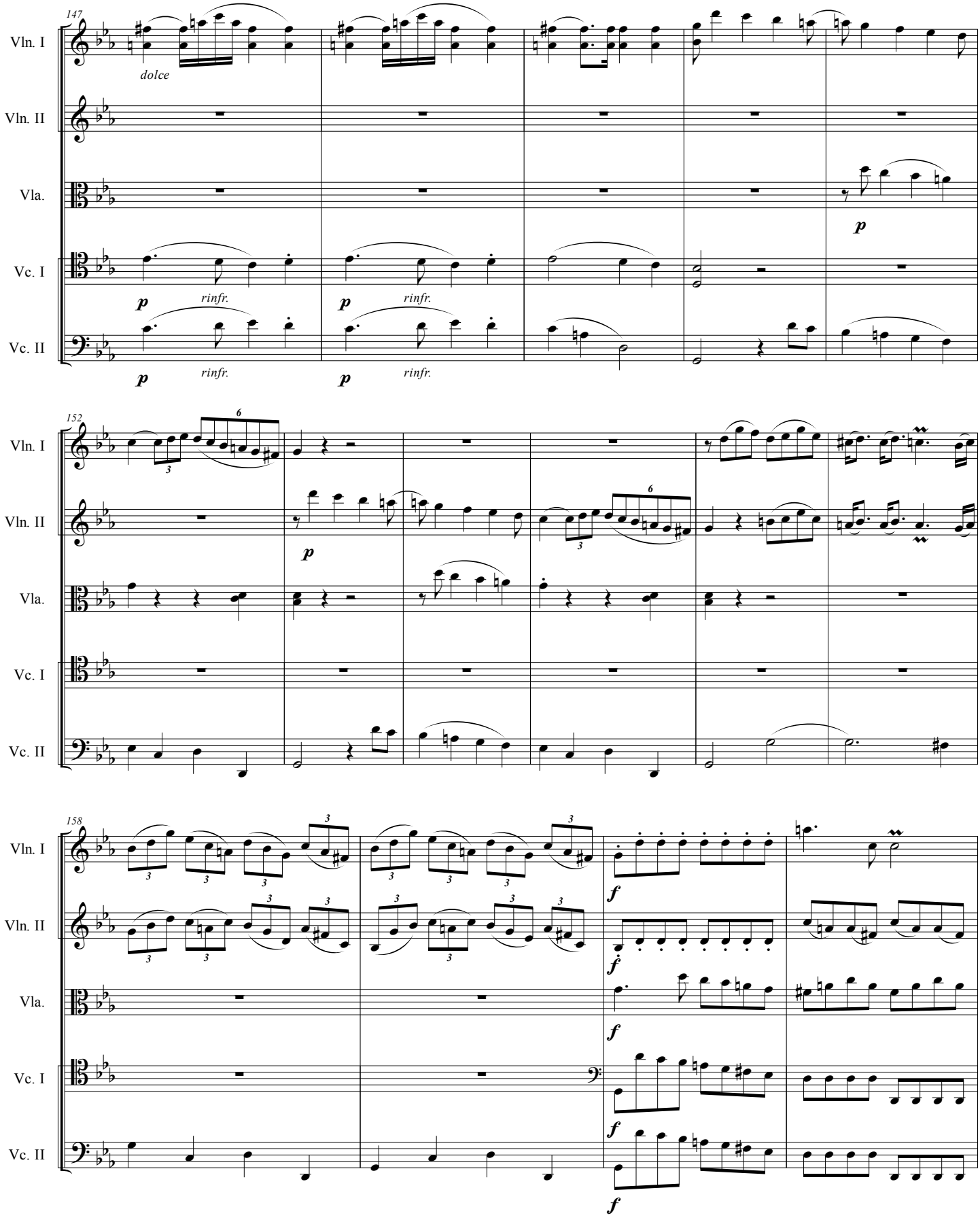

78
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp
82
pp
pp
pp
86

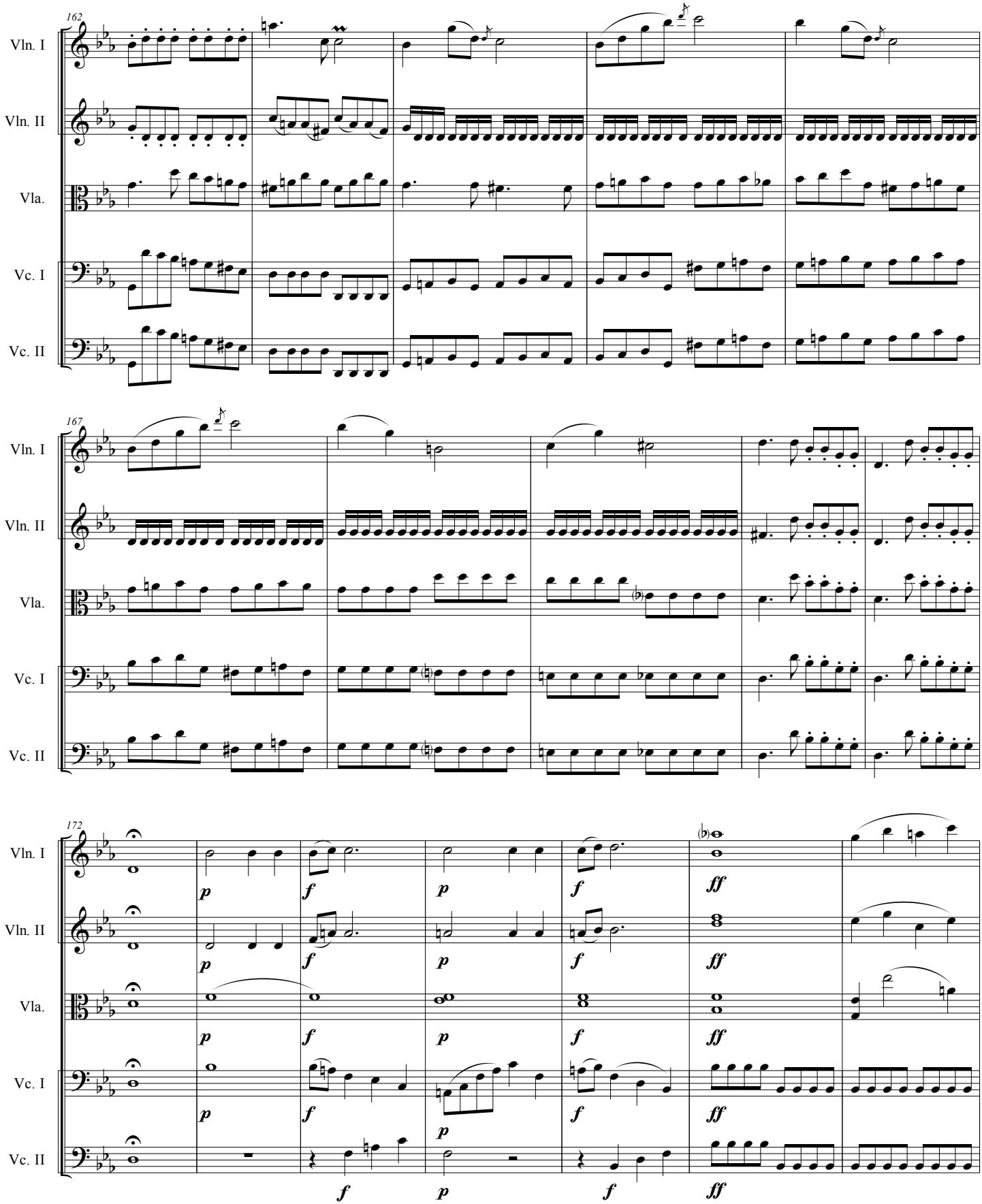

91
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
95
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
100
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f

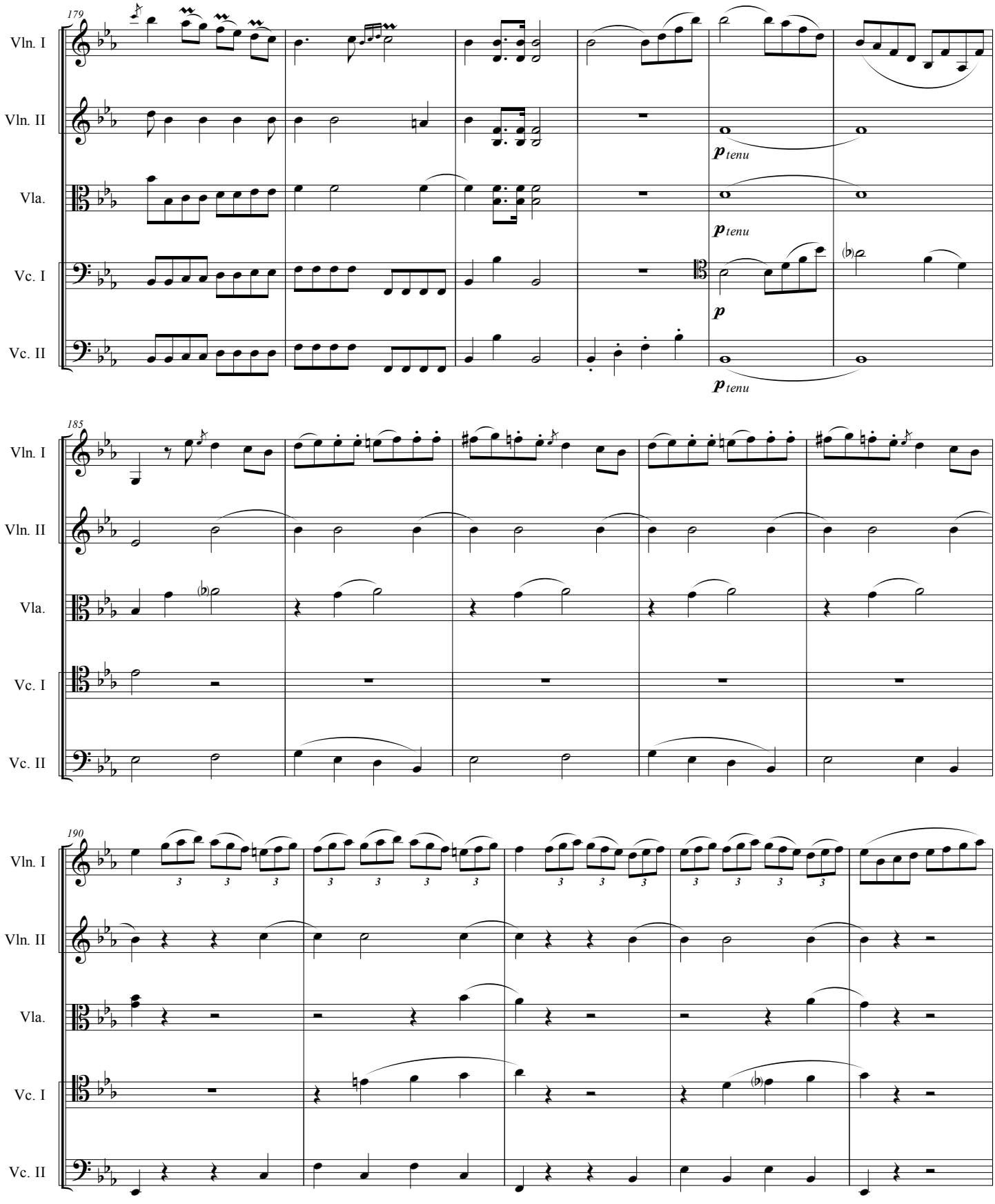

104
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
110
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
114
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
p
p
p
p

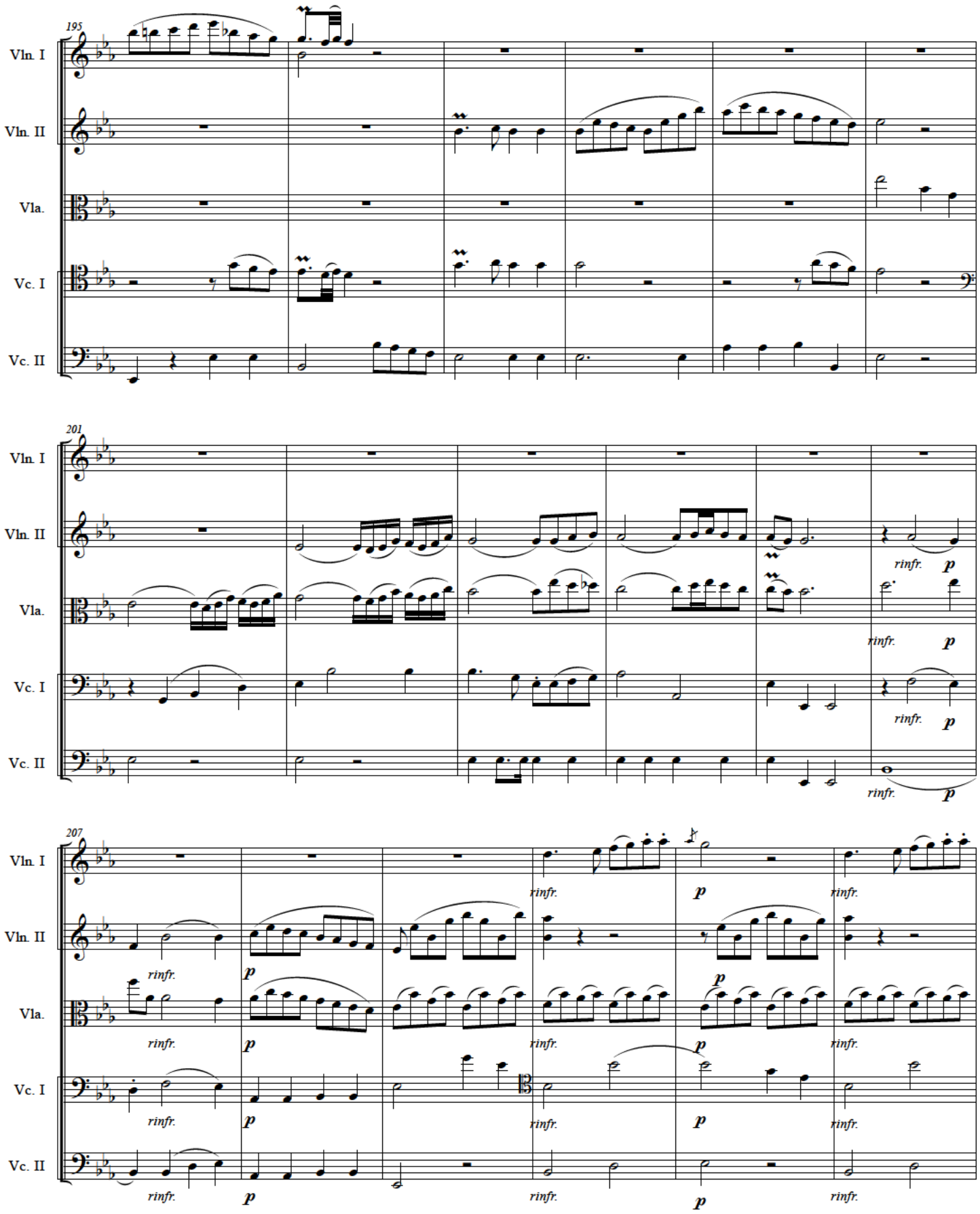

120
6
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
p
f tenu.
126
131

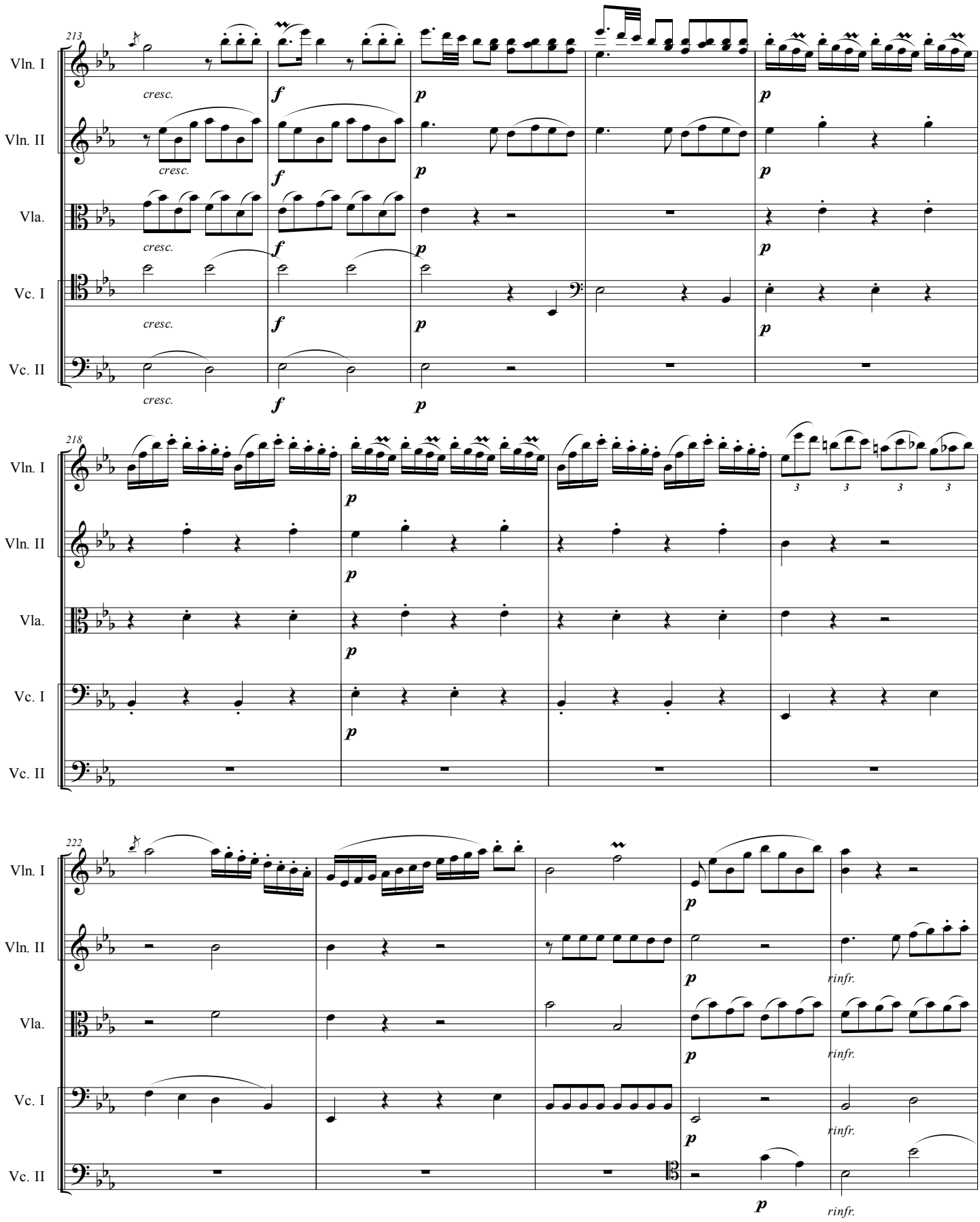

135
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
139
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
143
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
f
f
f

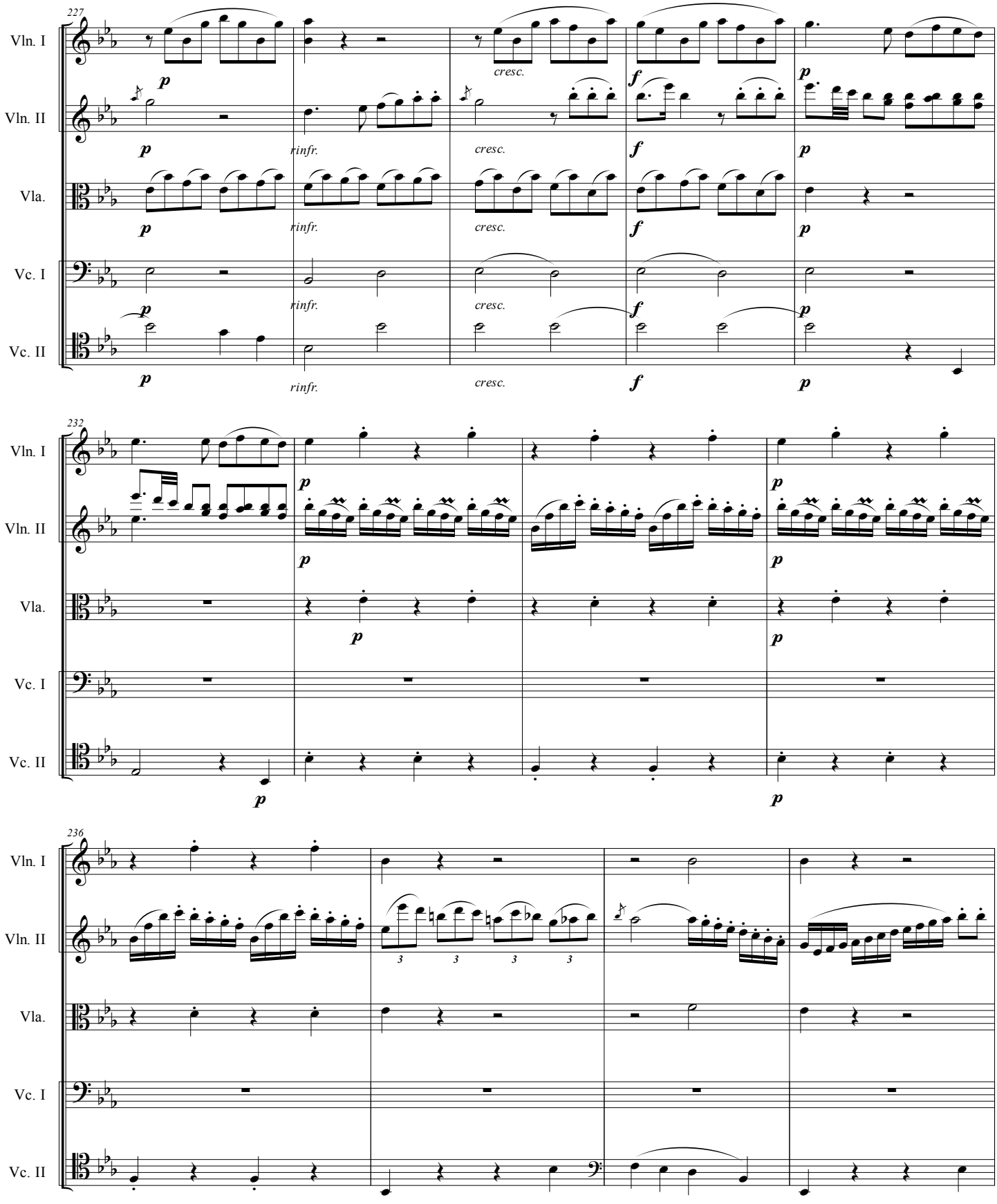

147
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
dolce
p
rinfr.
152
158
f

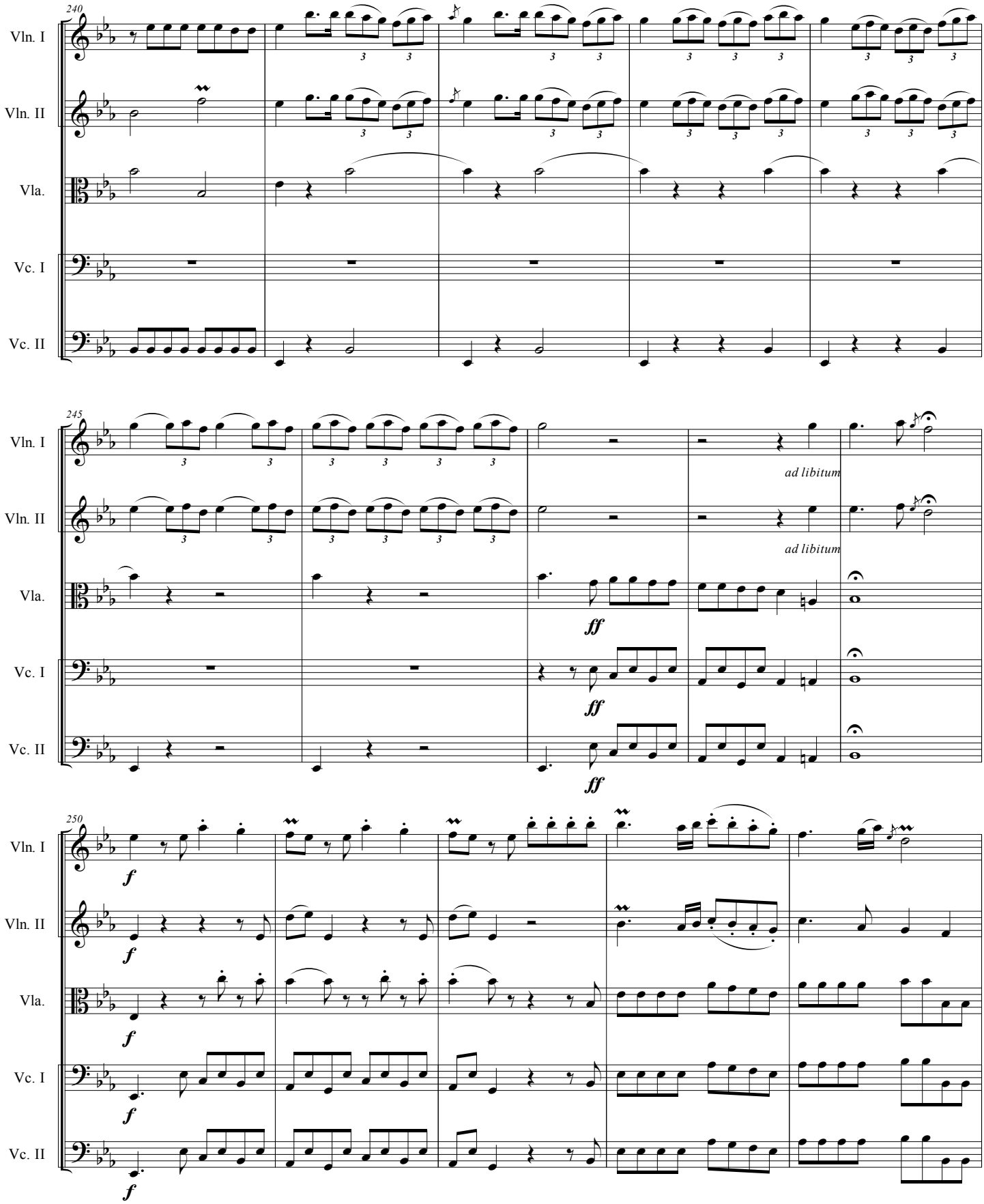

162
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
167
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
172
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
f
p
f
ff

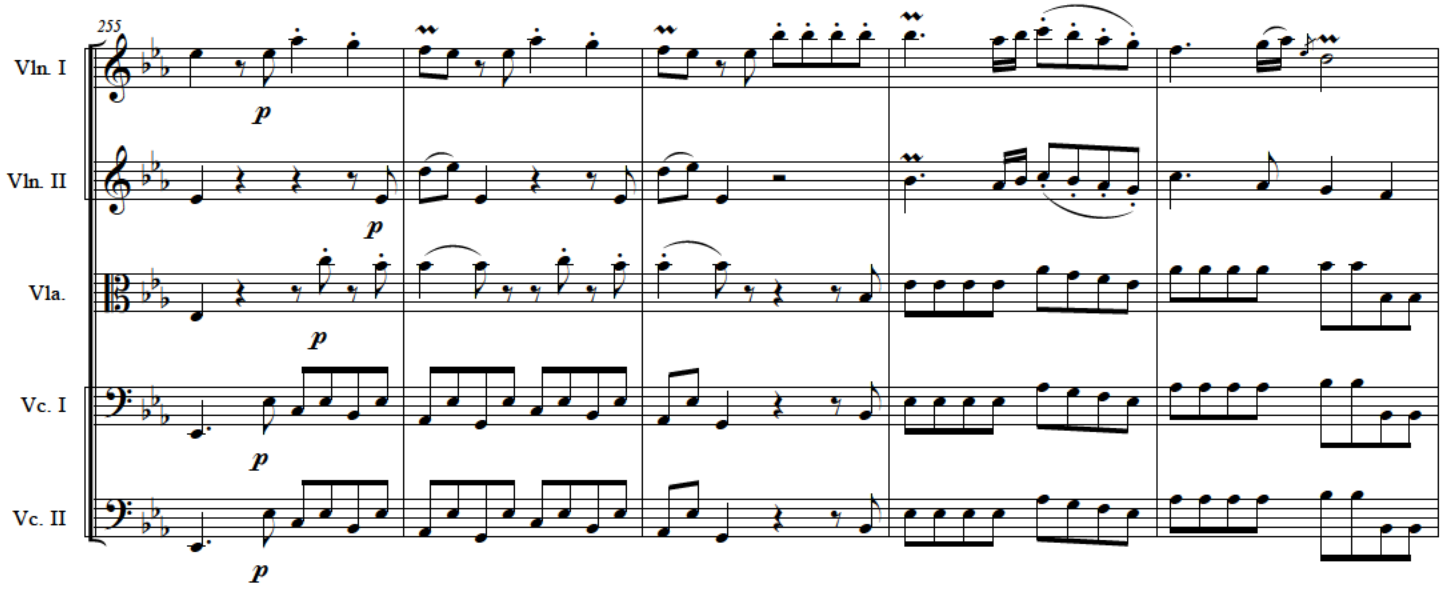

179
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p tenu
p tenu
p
p tenu
185
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
190
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

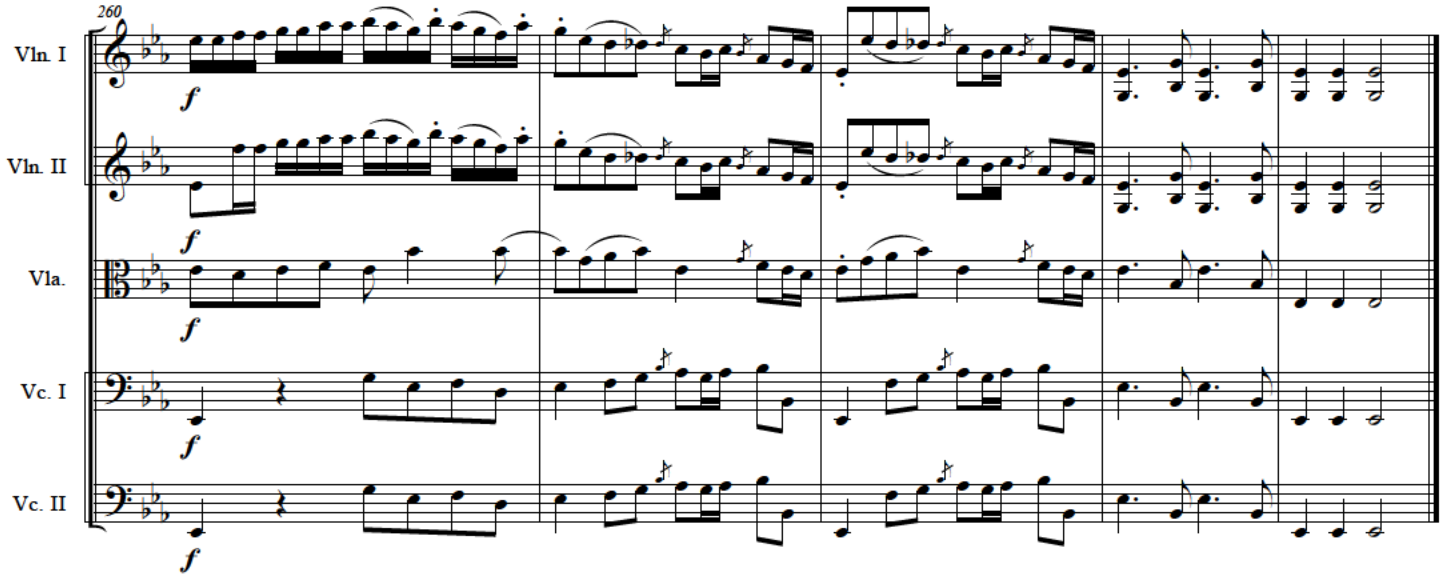

195
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
201
rinfr.
p
207


213
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
cresc.
f
p
218
3
222
rinfr.

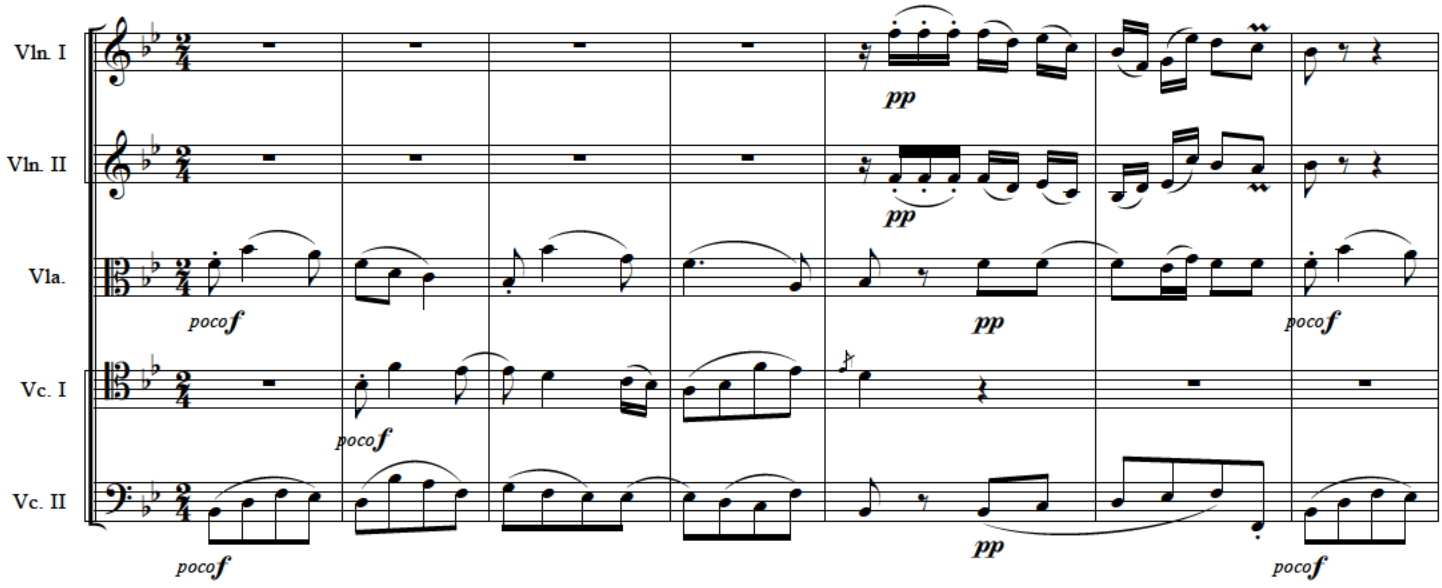

227
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
rinfr.
cresc.
f
232
236
3

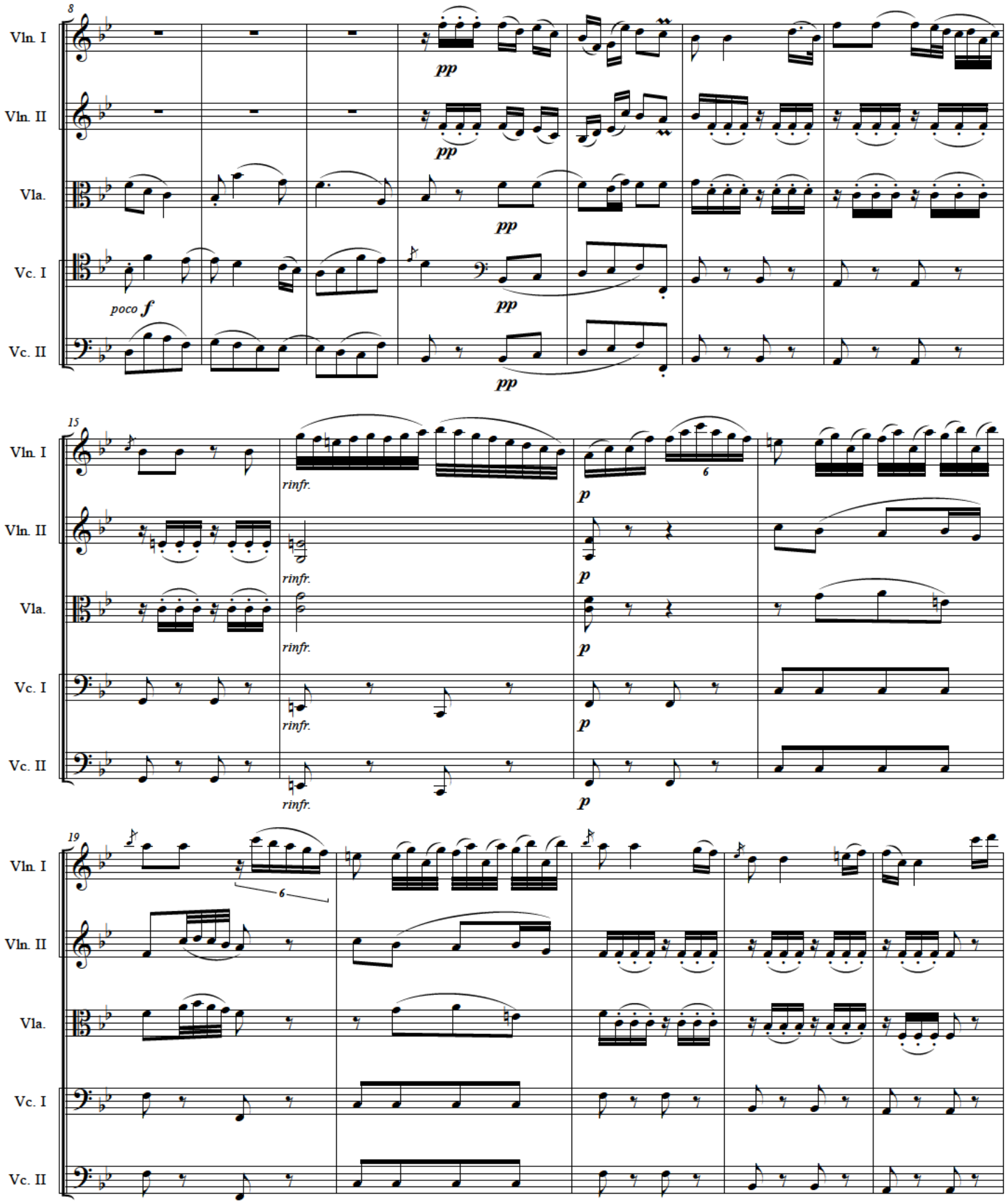

240
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
245
ad libitum
ad libitum
ff
ff
ff
250
f
f
f
f
f

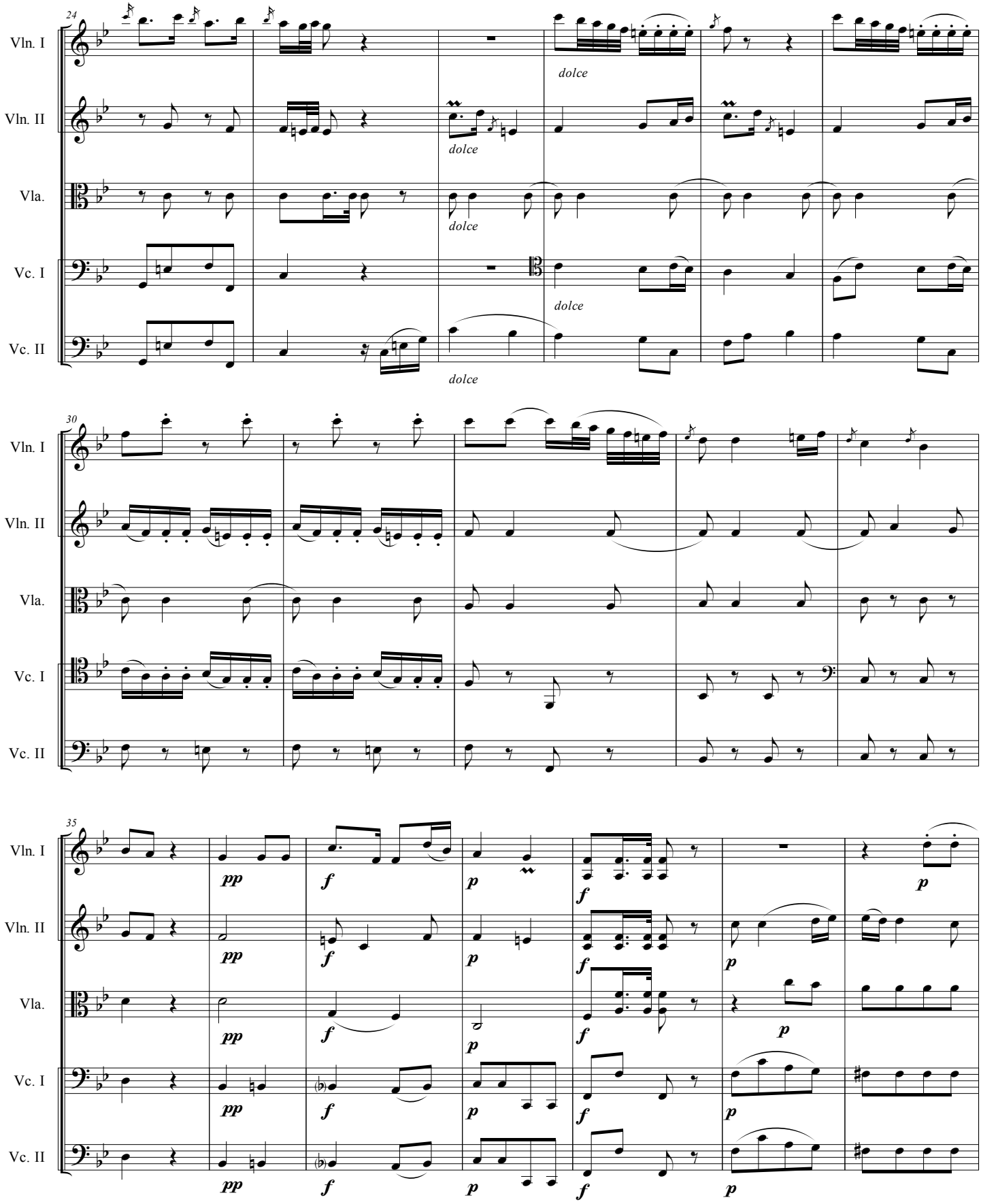


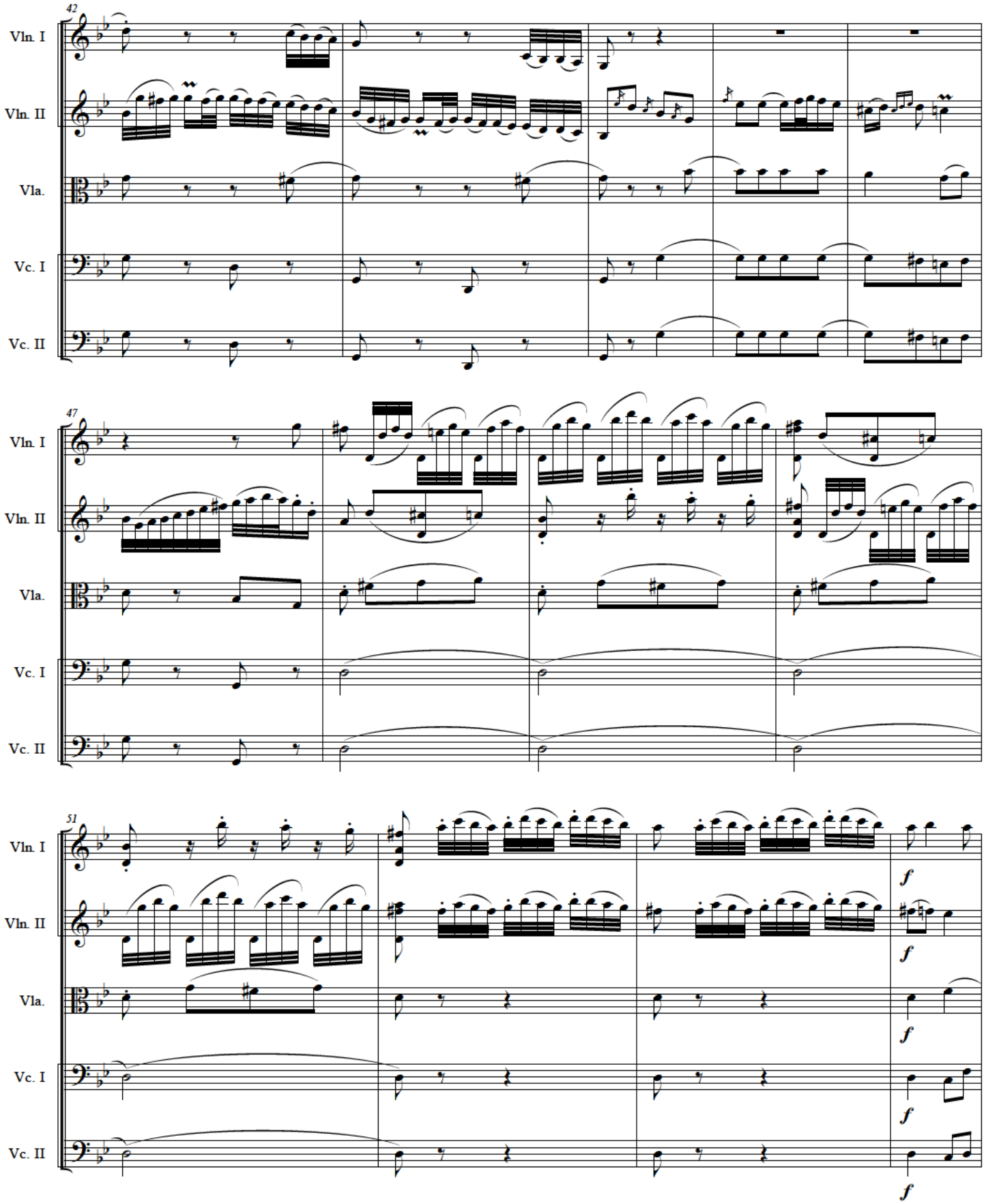


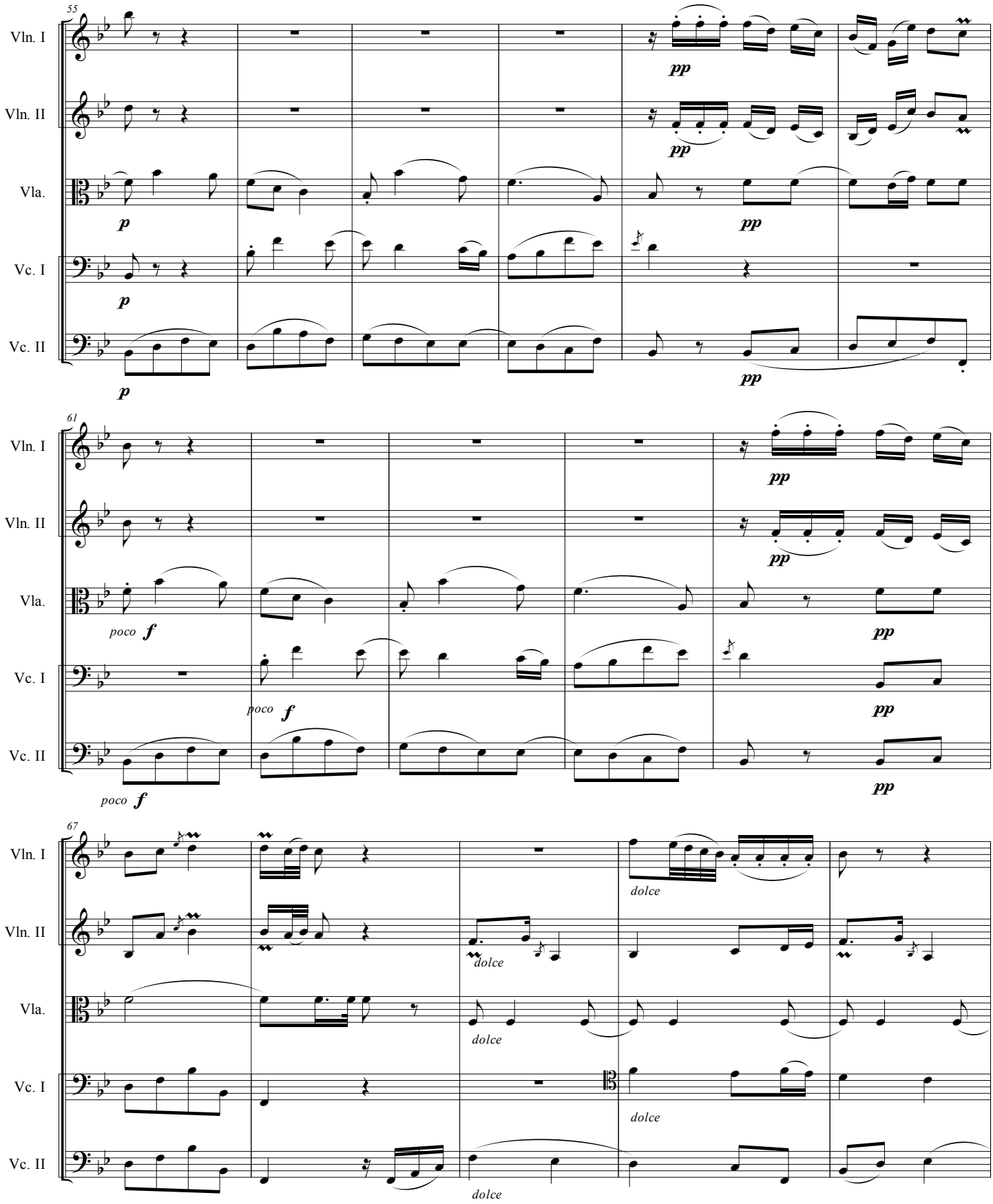
Andantino con moto

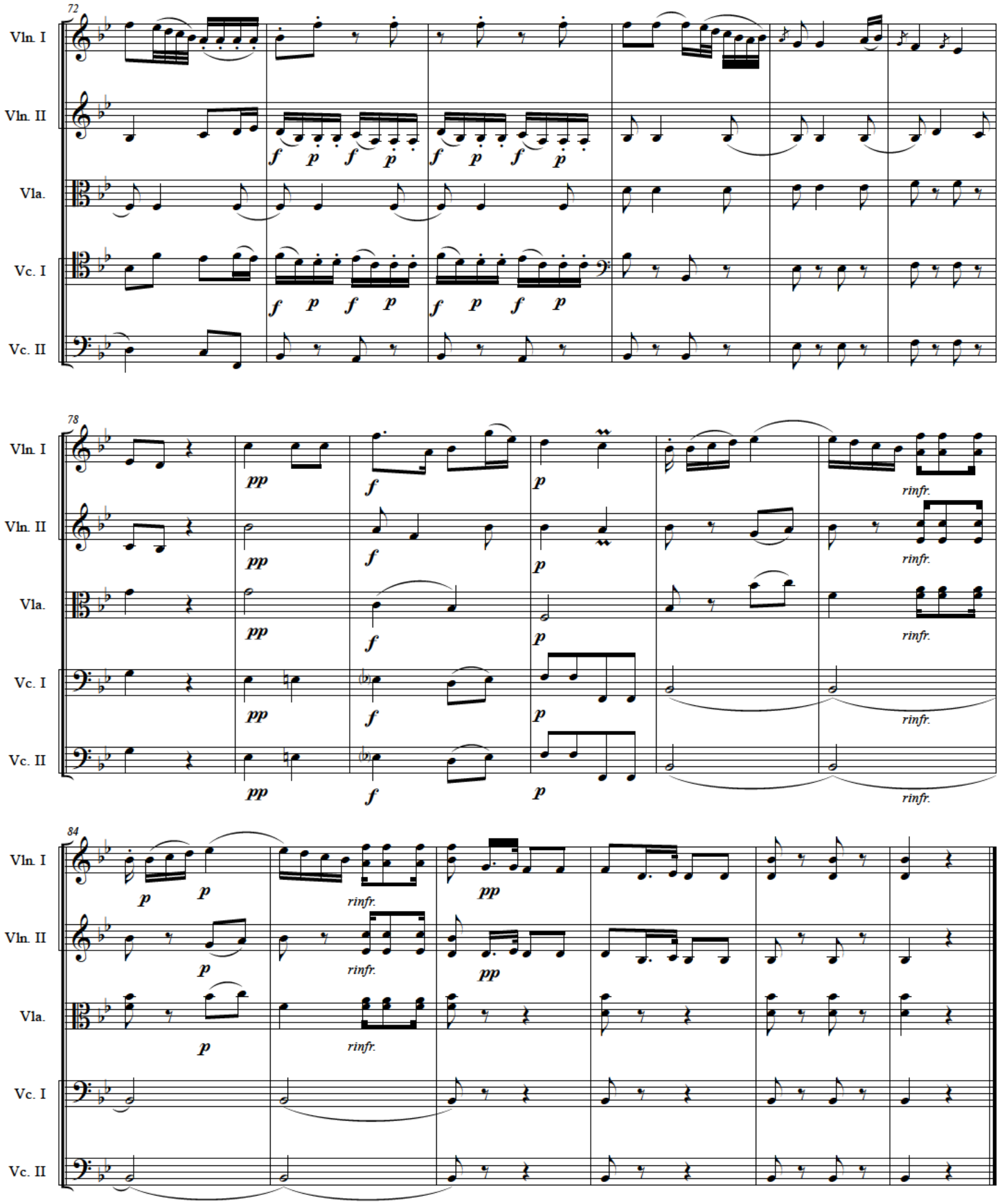



8
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
poco f
15
rinfr.
p
6
19

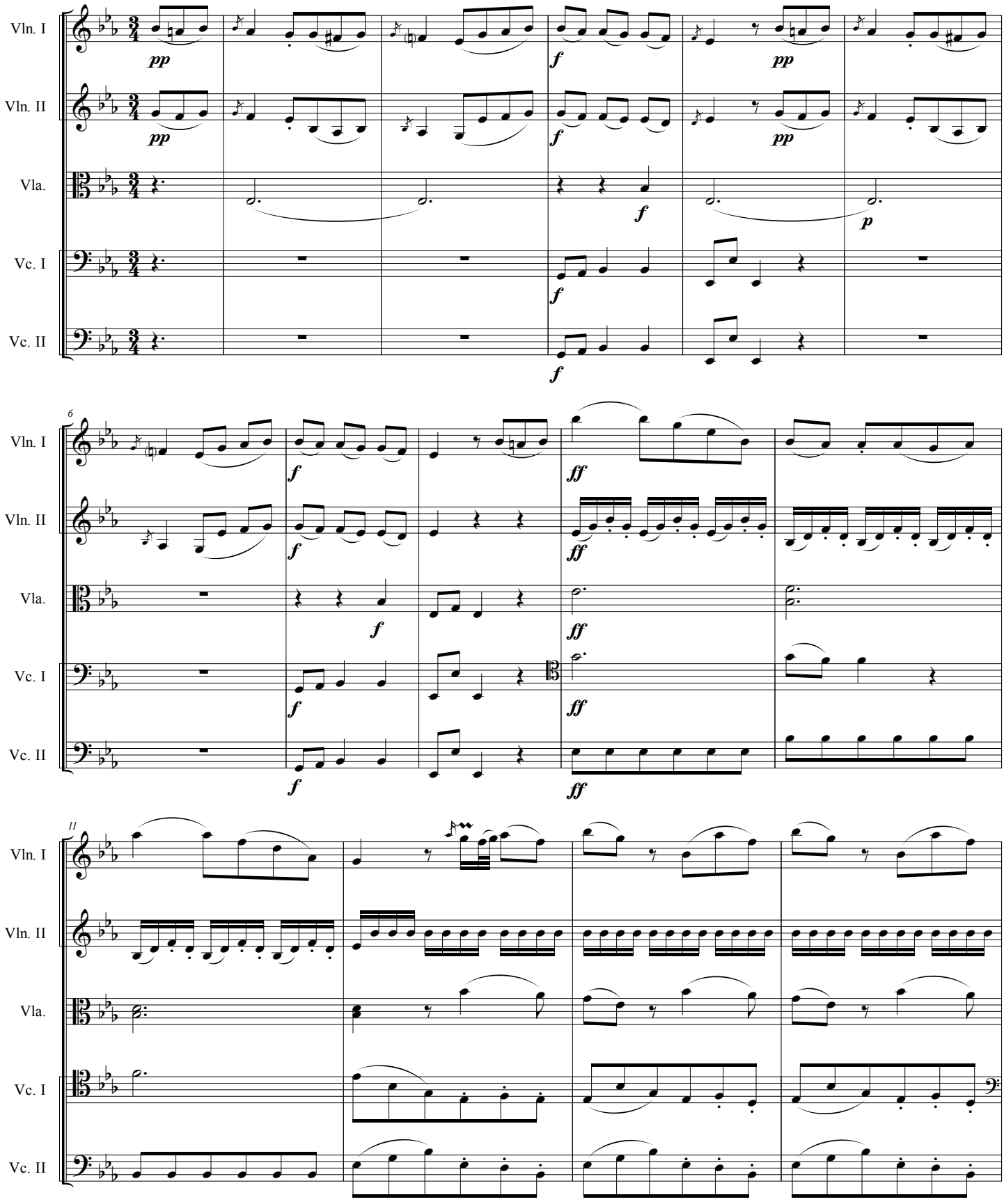

24
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
dolce
30
35
pp
f
p

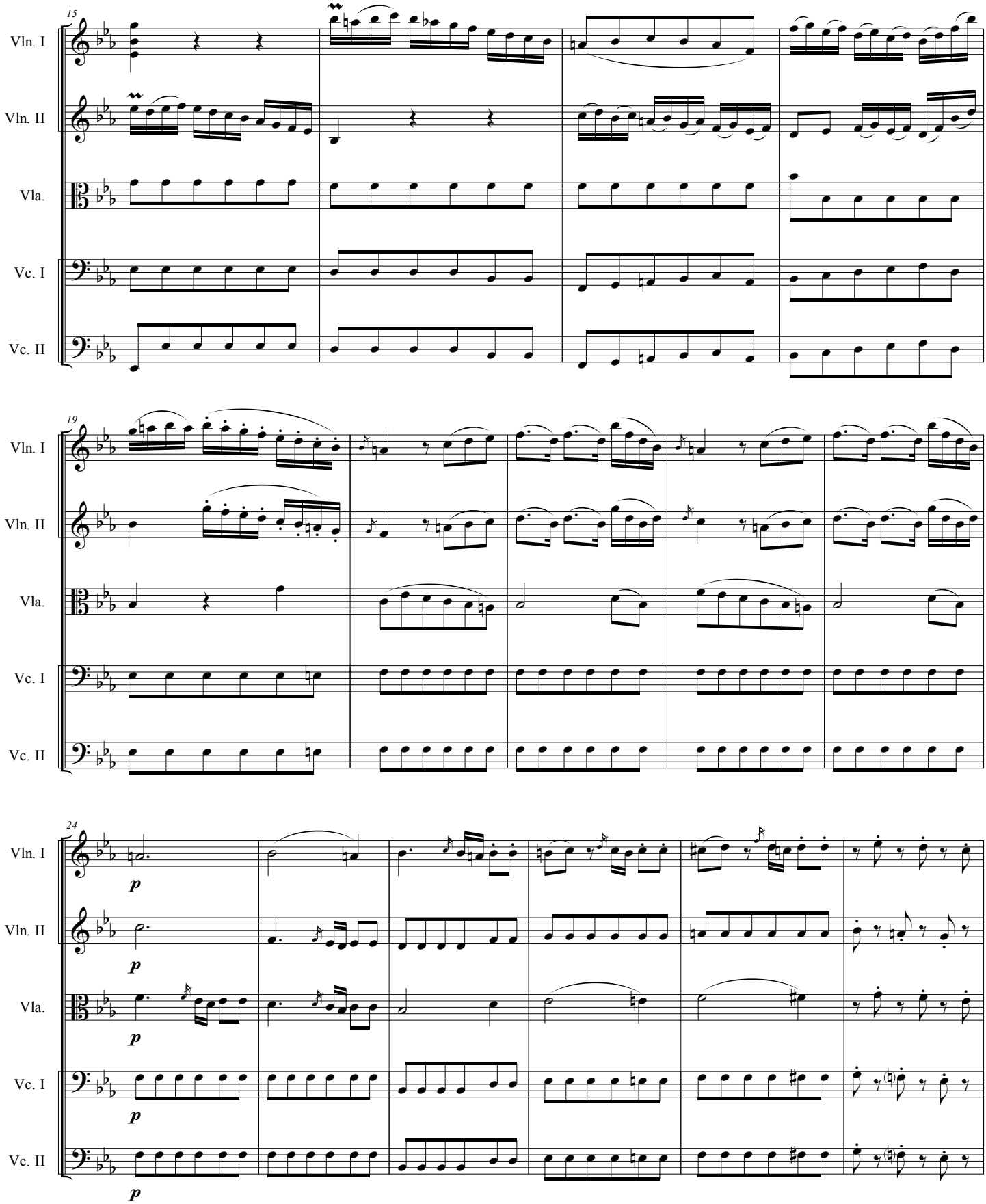

42
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
47
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
51
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
f
f
f
f

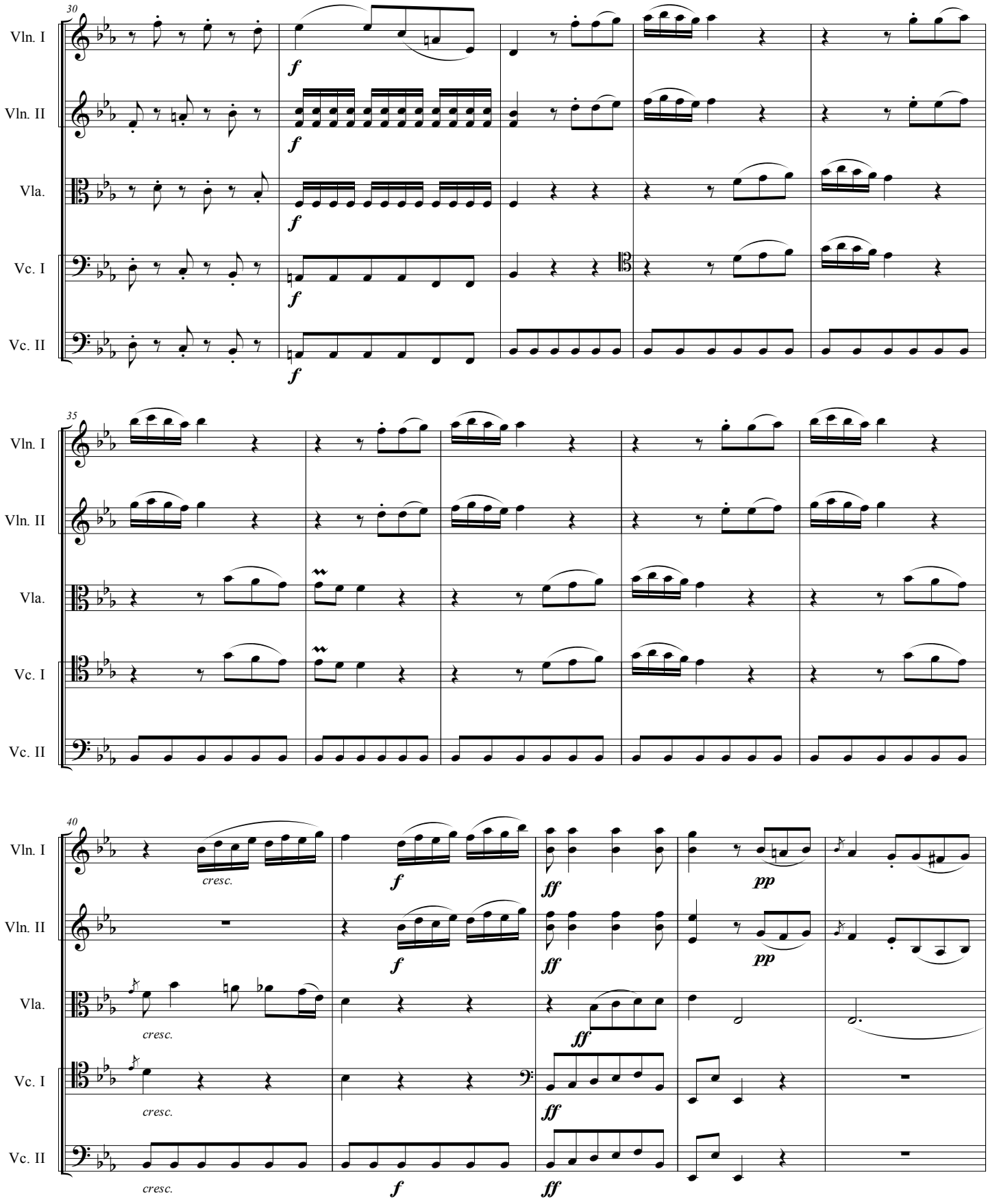

55
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
p
61
poco f
67
dolce

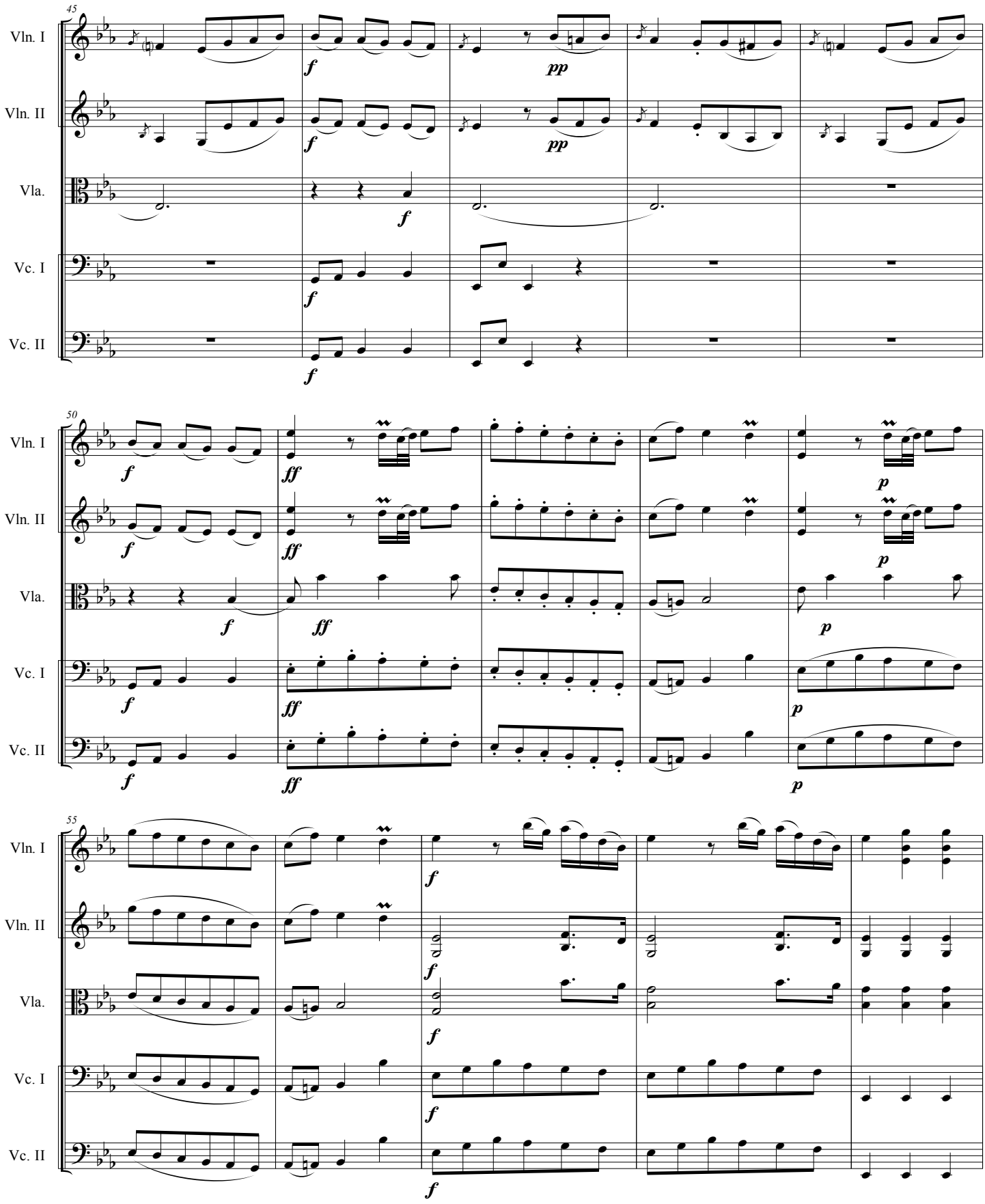

72
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
78
rinfr.
84

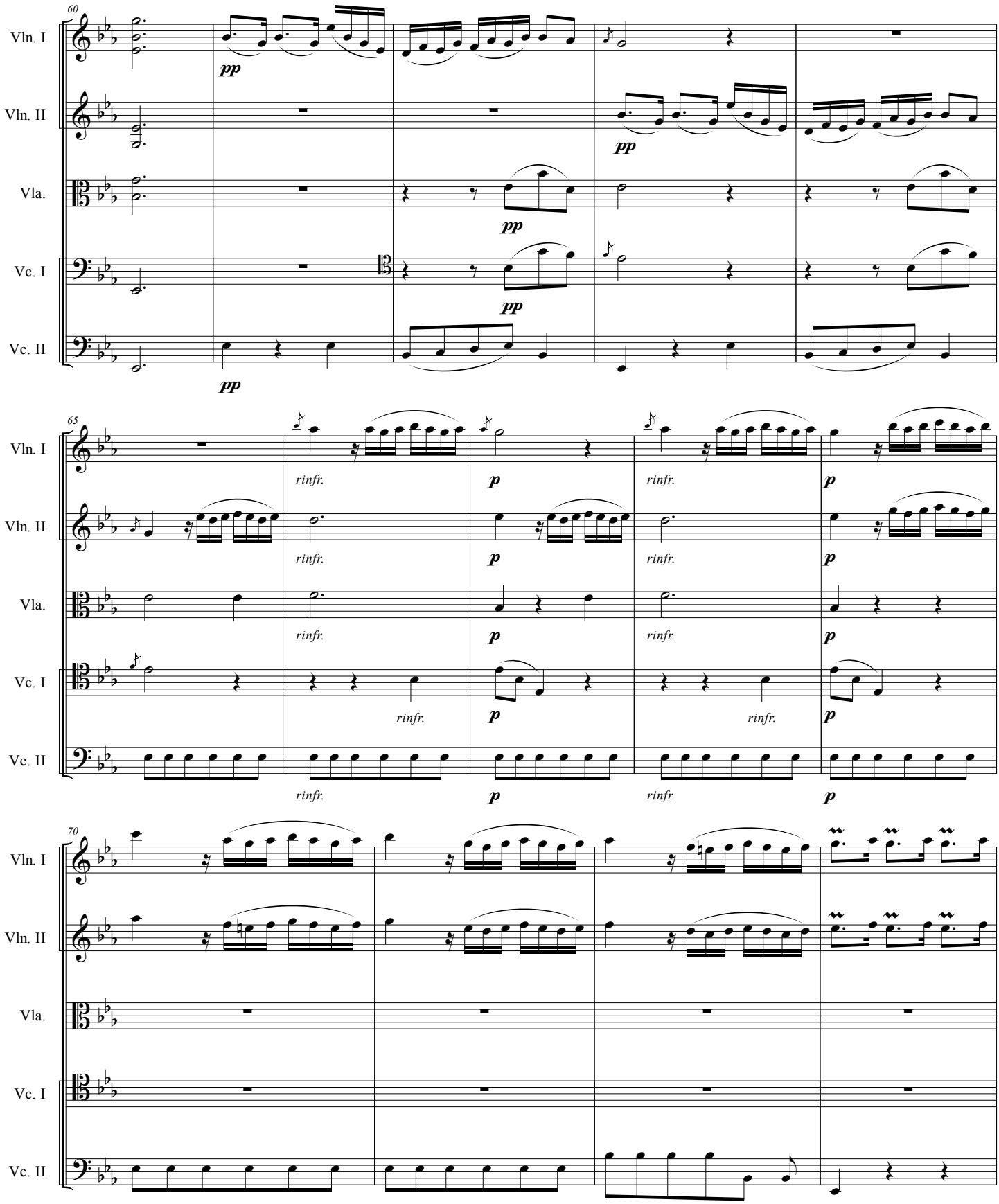
Allegretto Gracioso

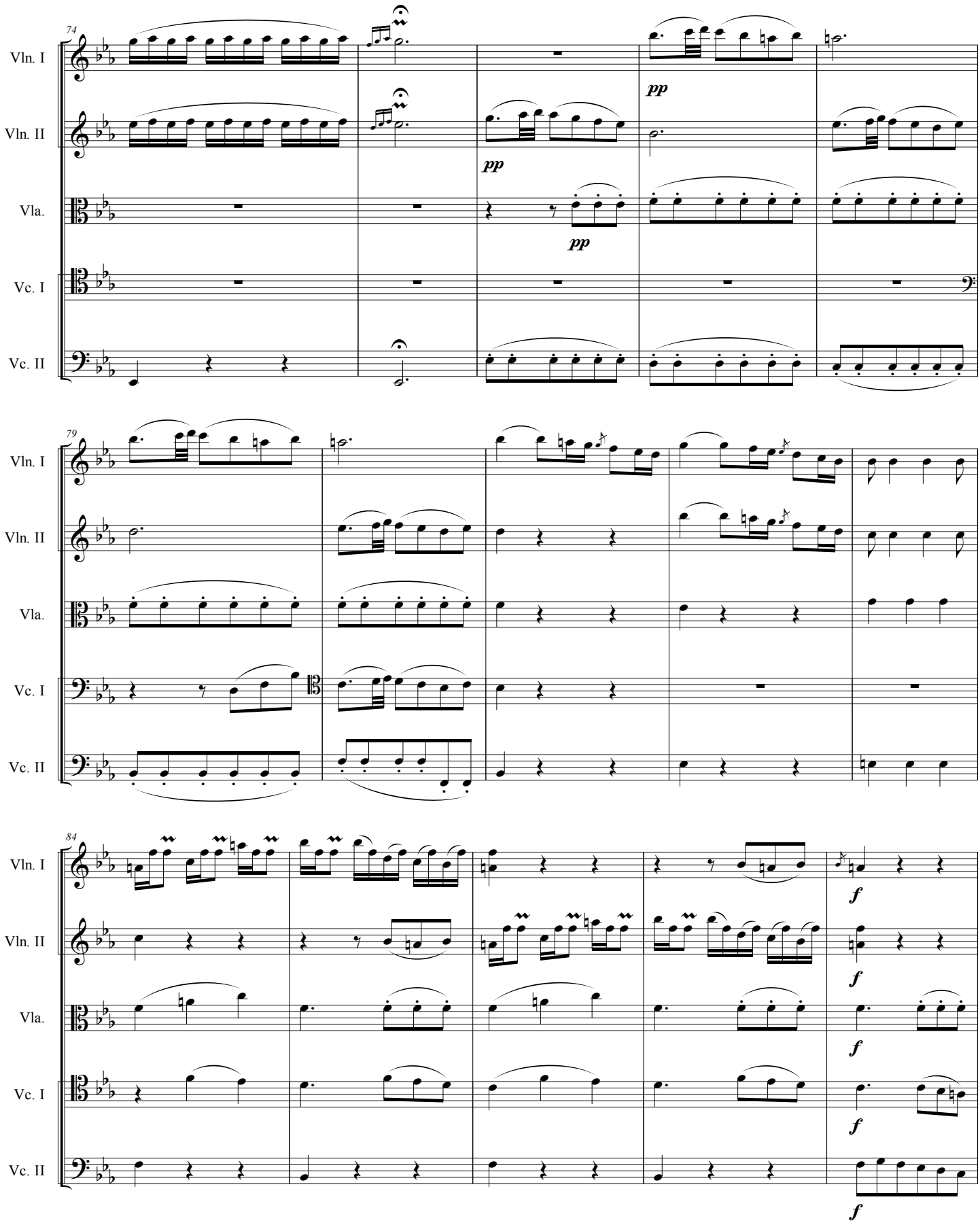


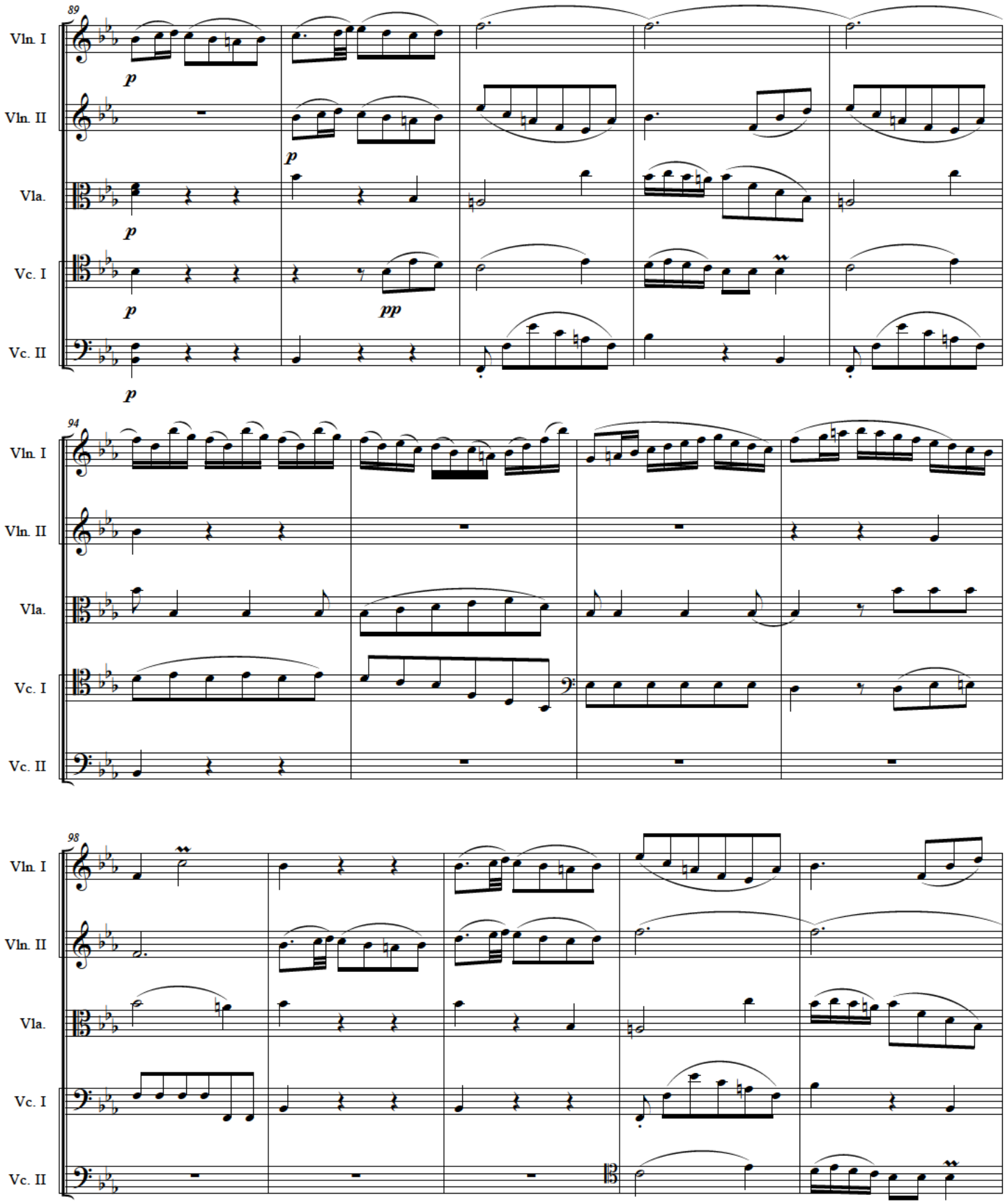

15
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
19
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
24
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
p
p
p
p

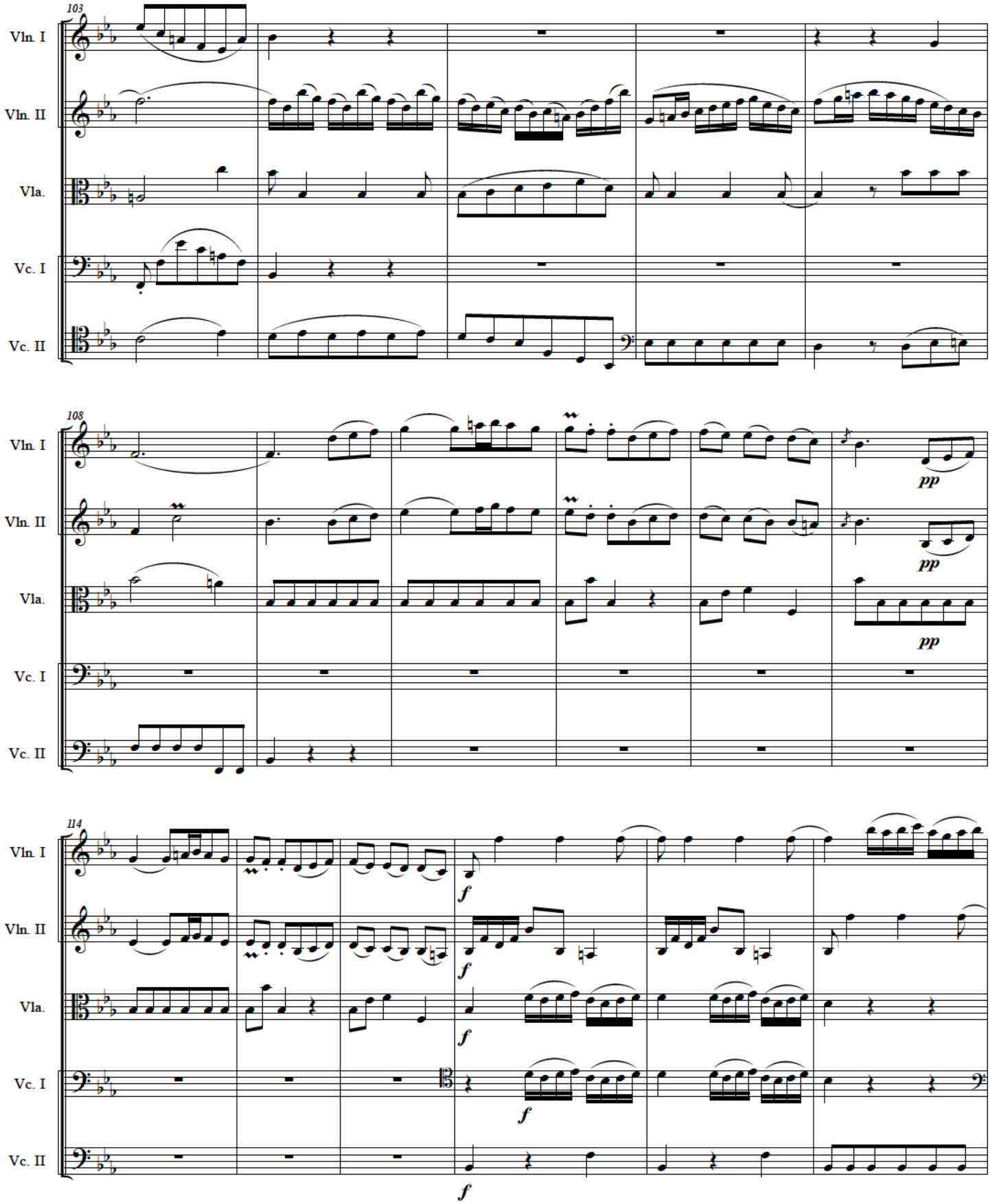

30
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
35
40
cresc.
ff
pp

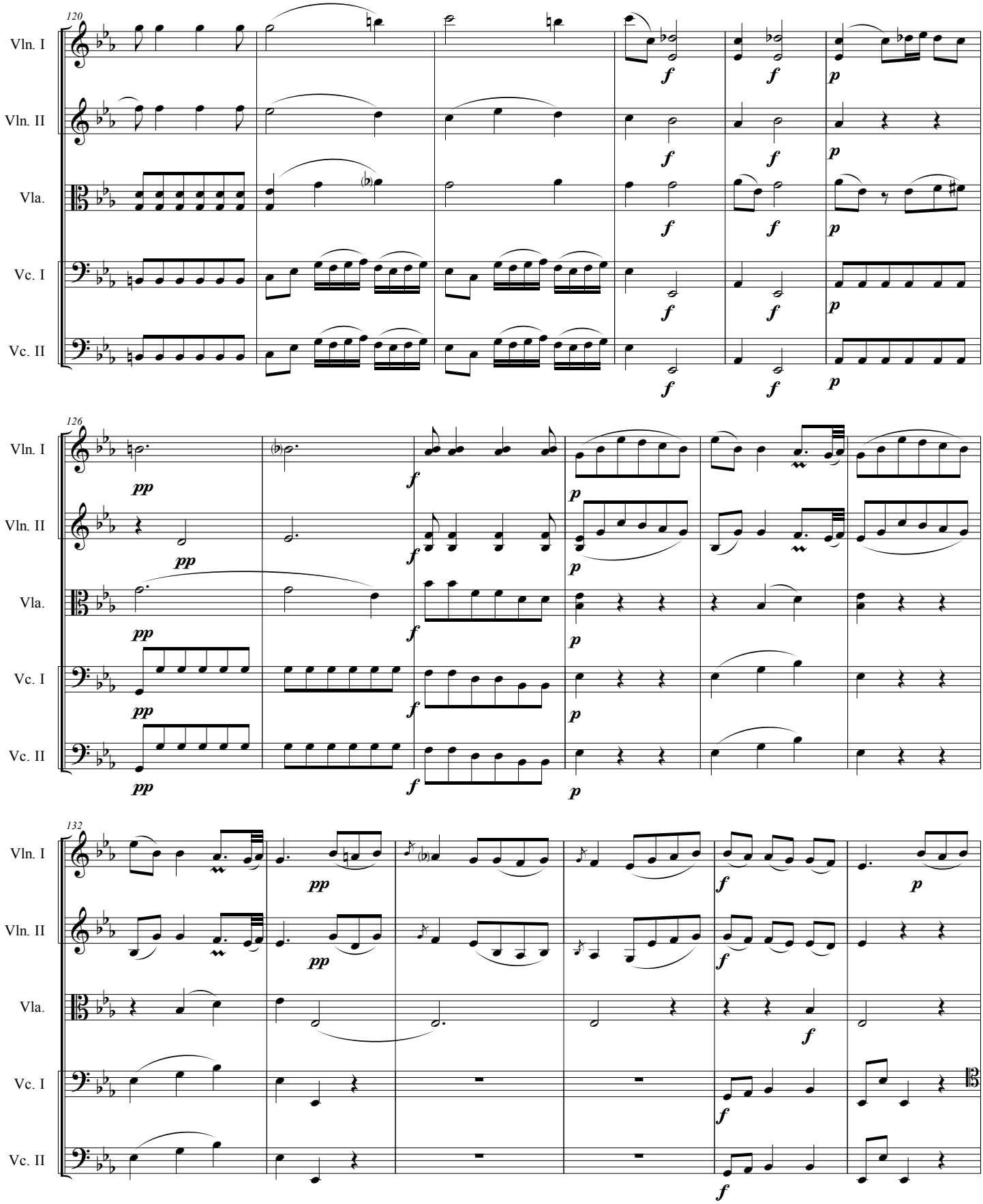

45
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
f
pp
50
ff
p
55

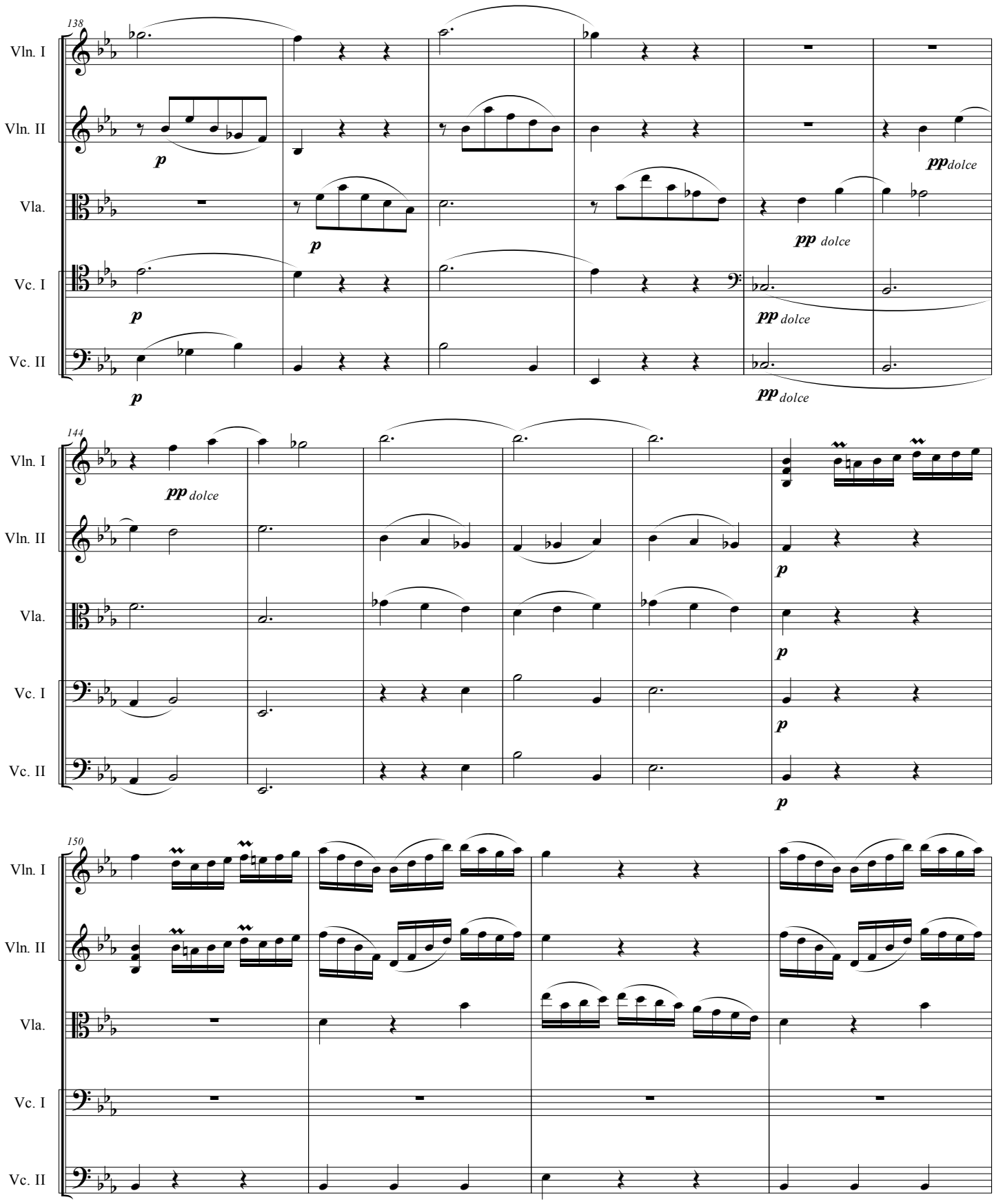

60
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
65
rinfr.
p
70

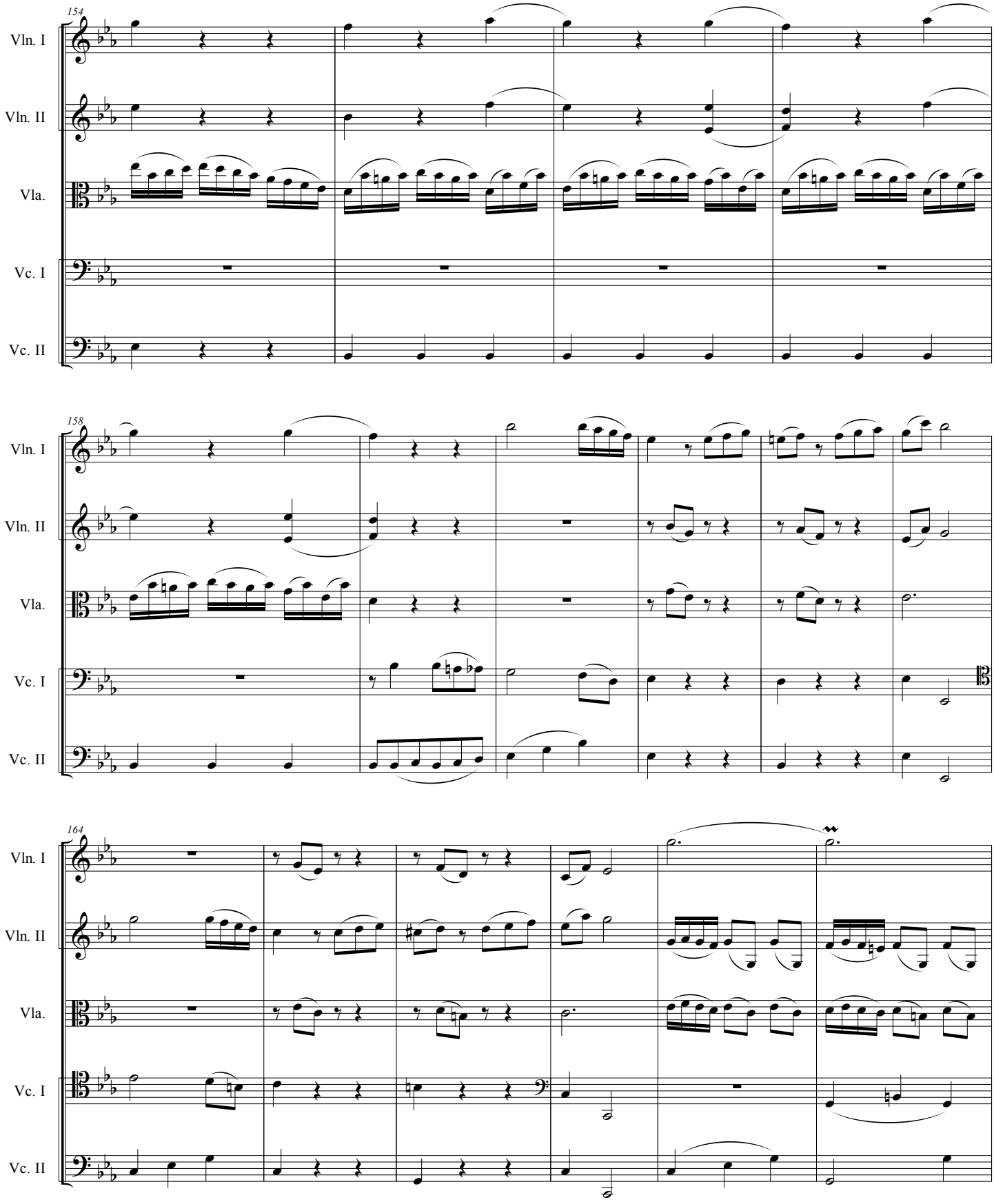

74
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
pp
pp
pp
79
84
f
f
f
f
f

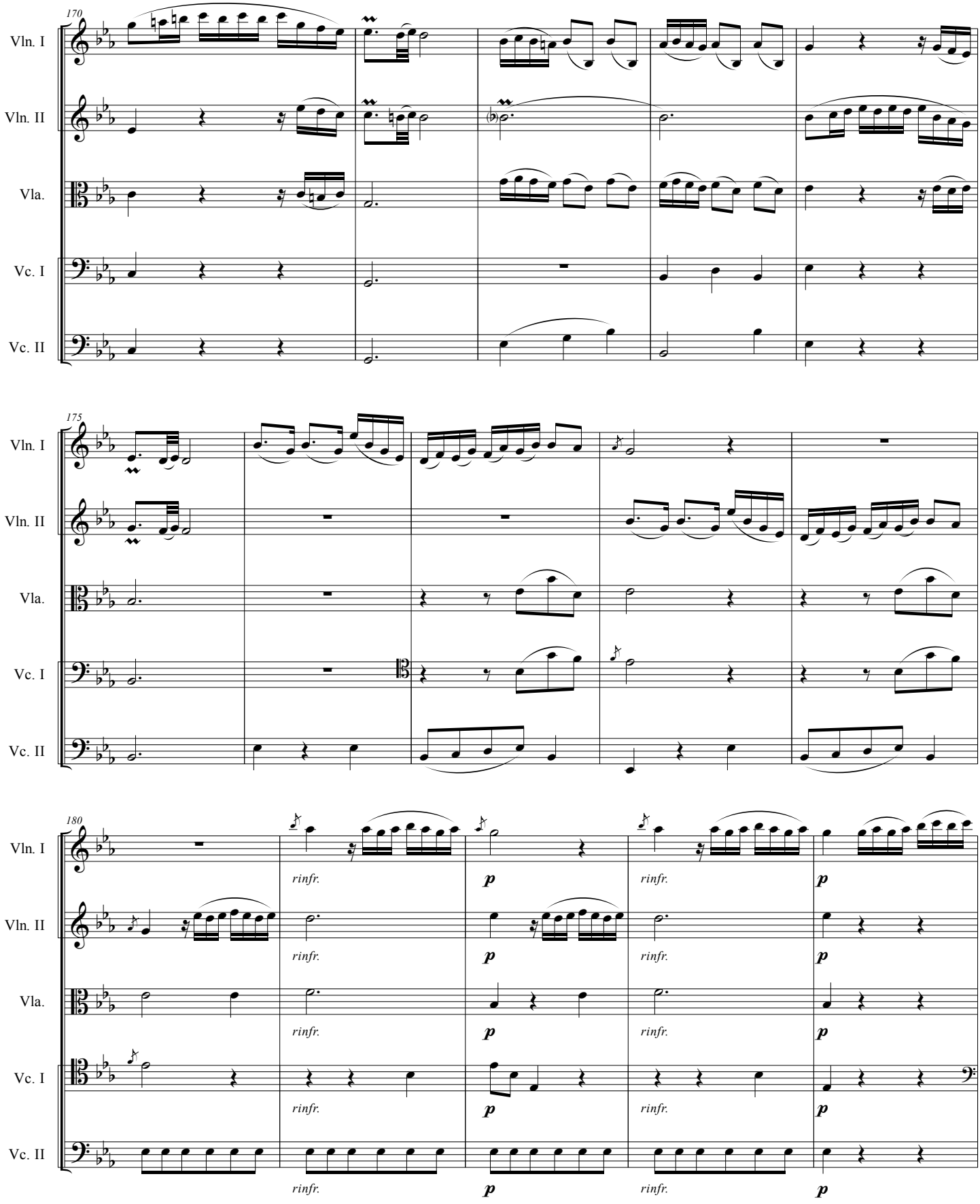

89
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
p
p
p
pp
p
94
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
98
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II

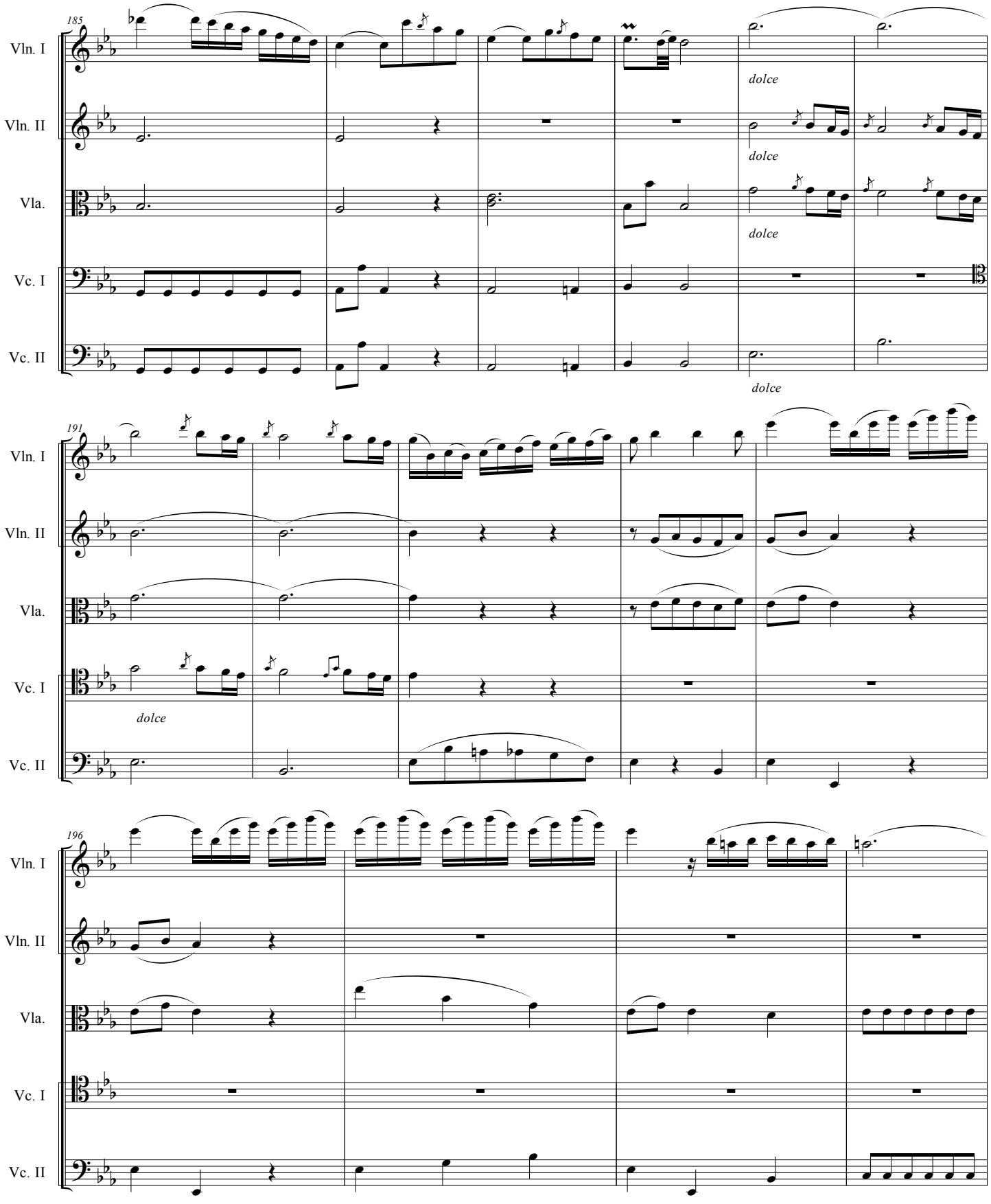

103
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
108
pp
114
f

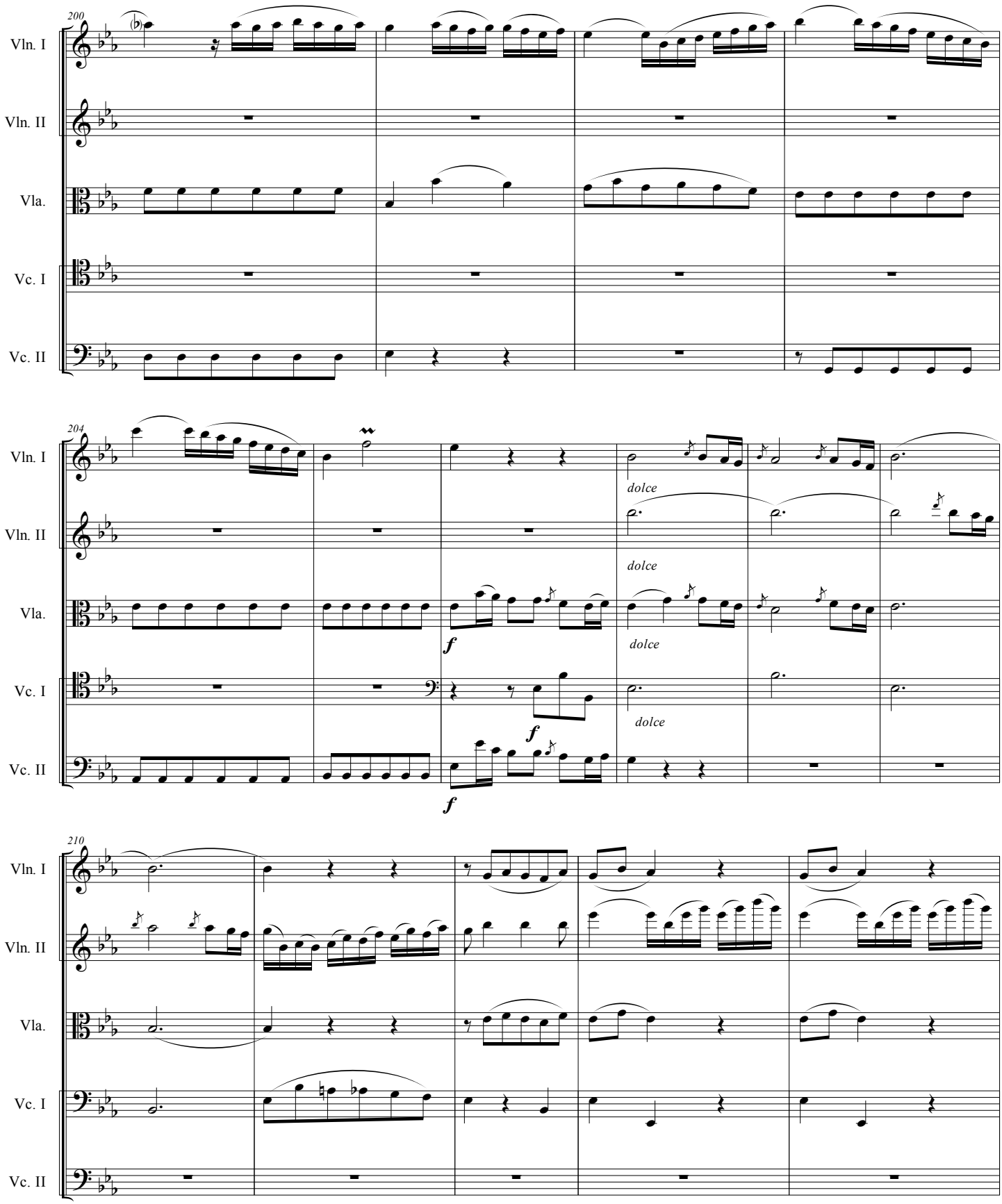

120
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
126
132

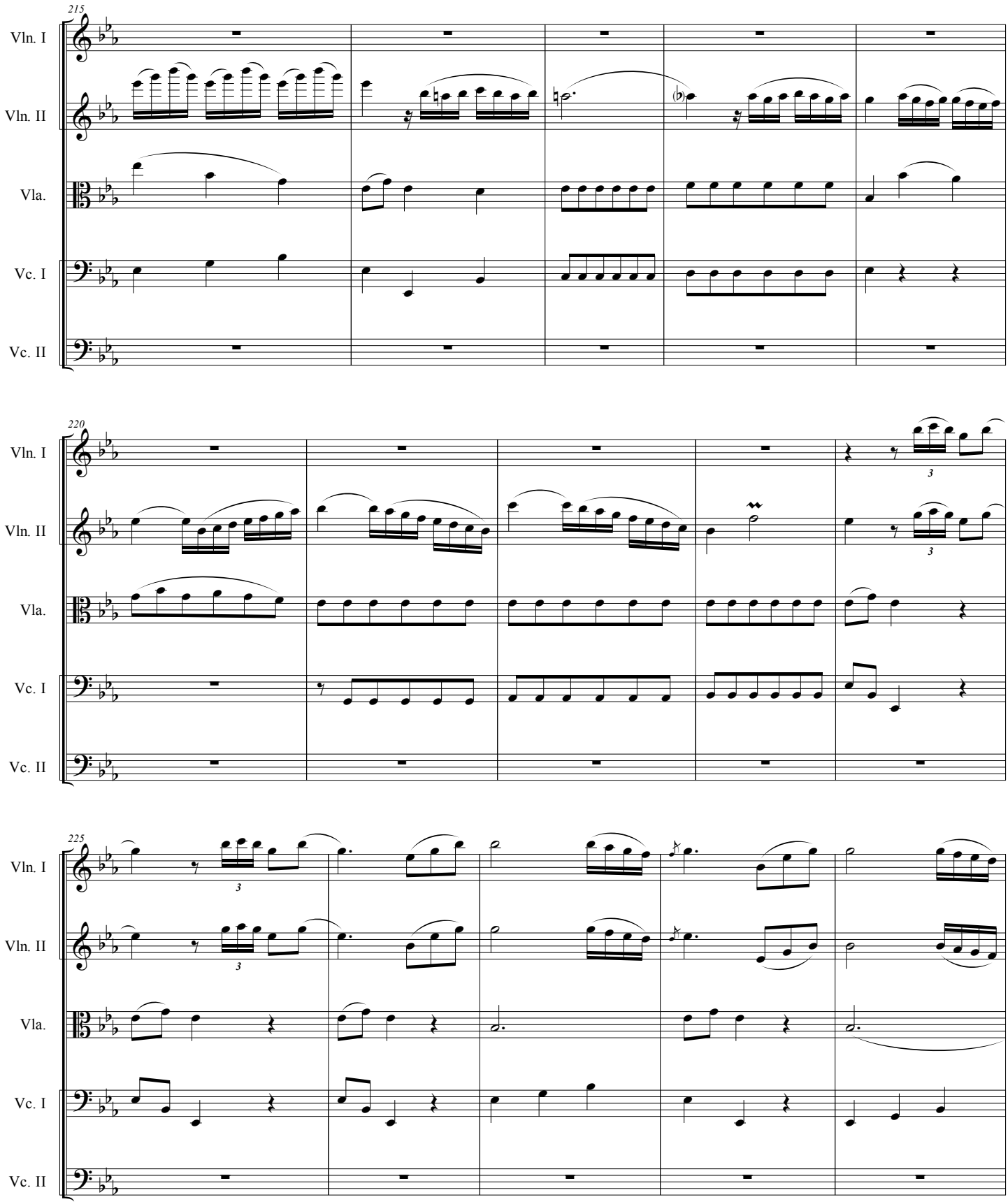

138
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
p
pp dolce
144
150

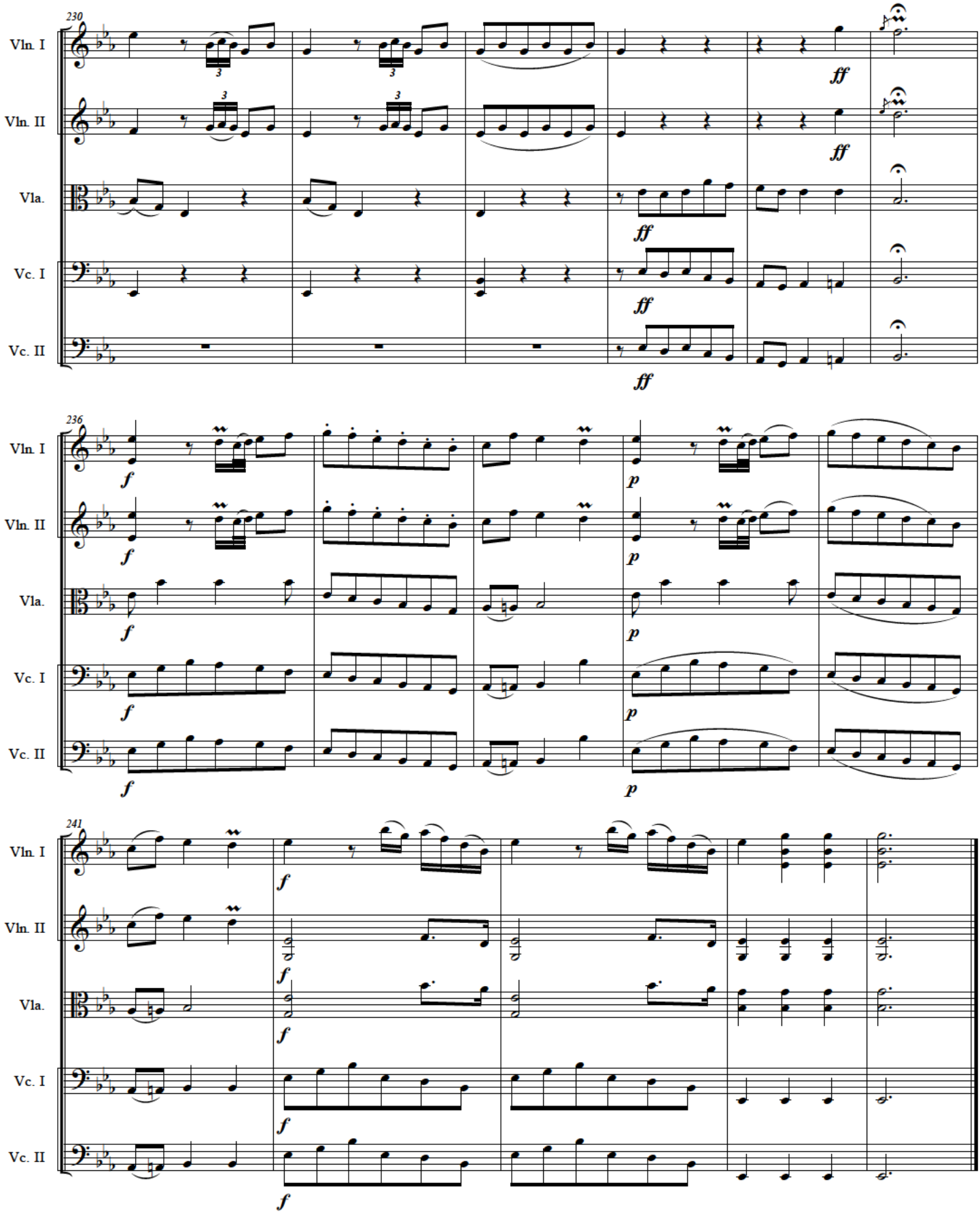

154
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
158
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
164
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II


170
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
175
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
180
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
rinfr.
p


185
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
dolce
dolce
dolce
dolce
191
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
dolce
196
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II


200
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
204
dolce
f
210


215
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
220
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
225
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II


230
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc. I
Vc. II
ff
236
f
p
241

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Departamento de Musicología

EL VIOLONCHELO EN ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR

Guillermo Turina Serrano

Bajo la dirección del doctor

Francesc Cortés

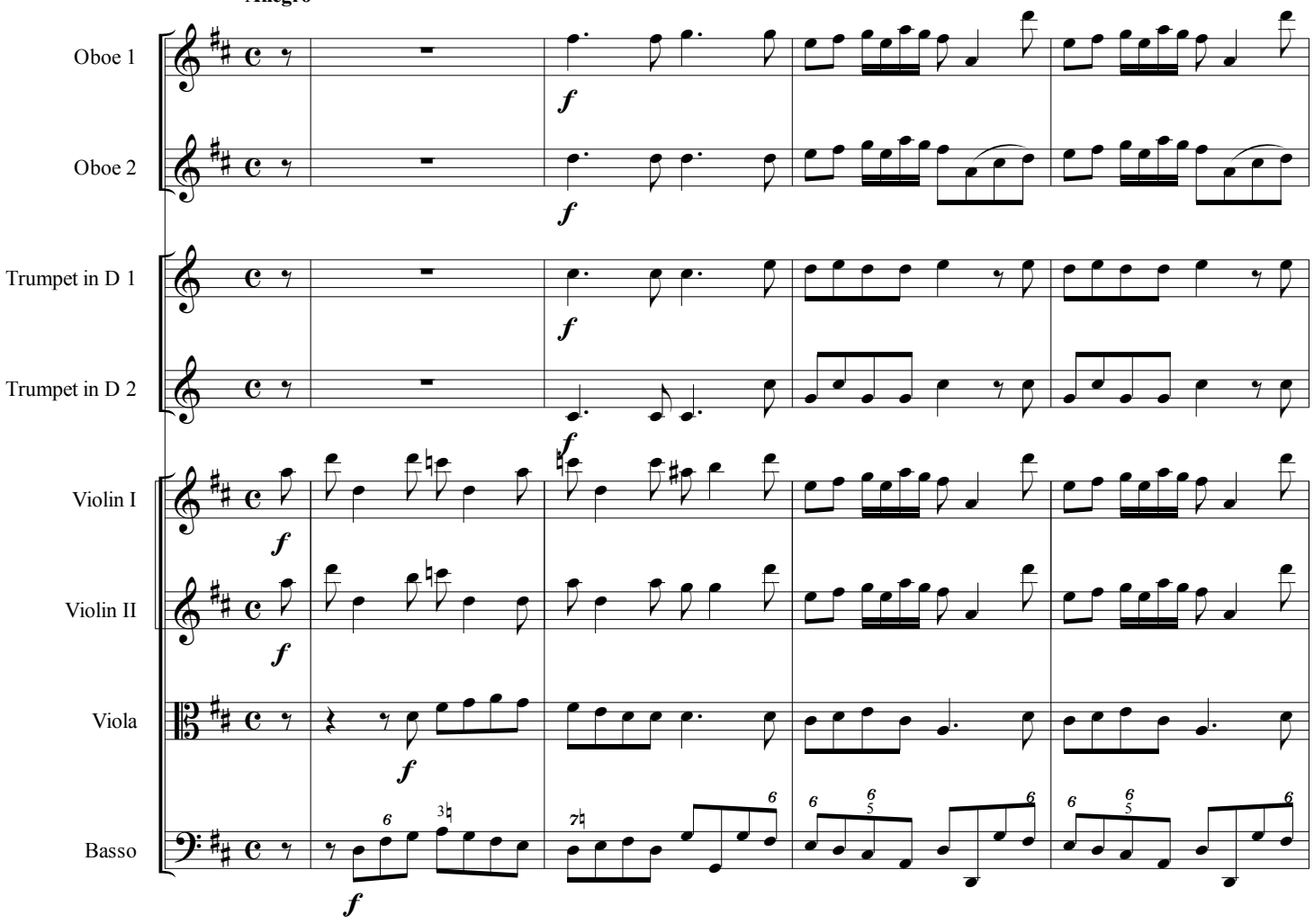
VOLUMEN IV: Anexo de partituras
Música orquestal.

Barcelona, 2019

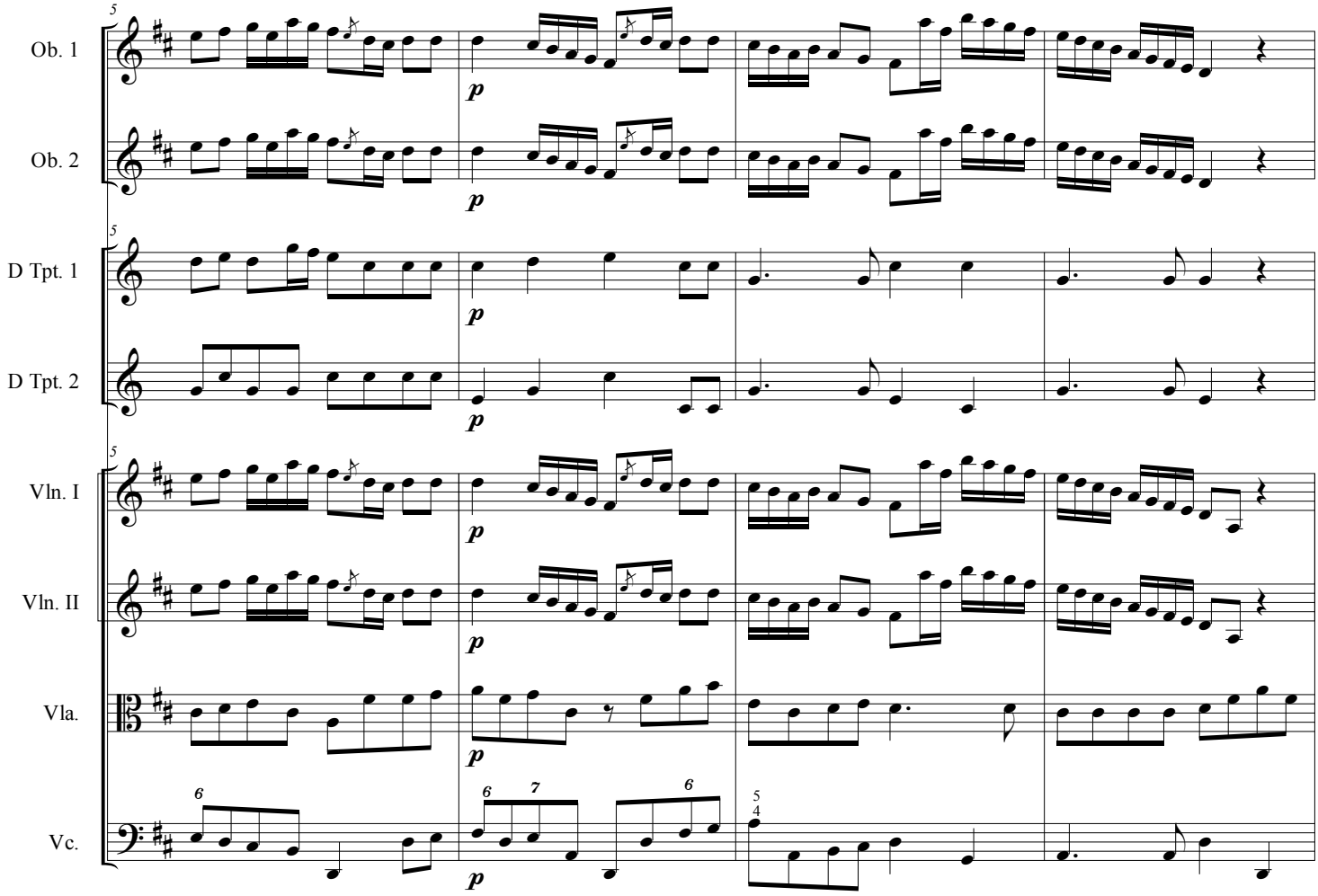
Obertura 47 para orquesta - 1763

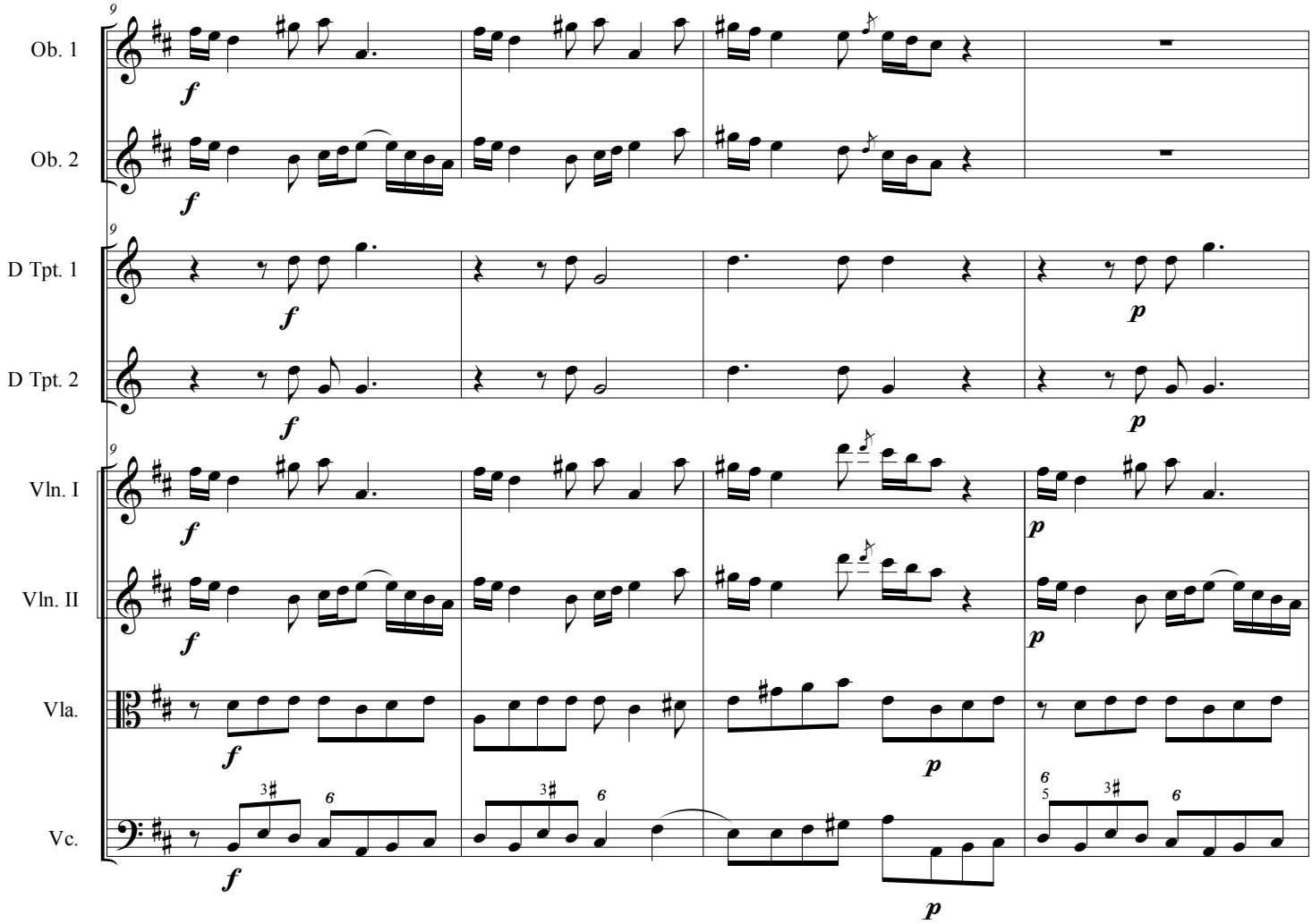
Domenico Porreti
(1704 - 1784)

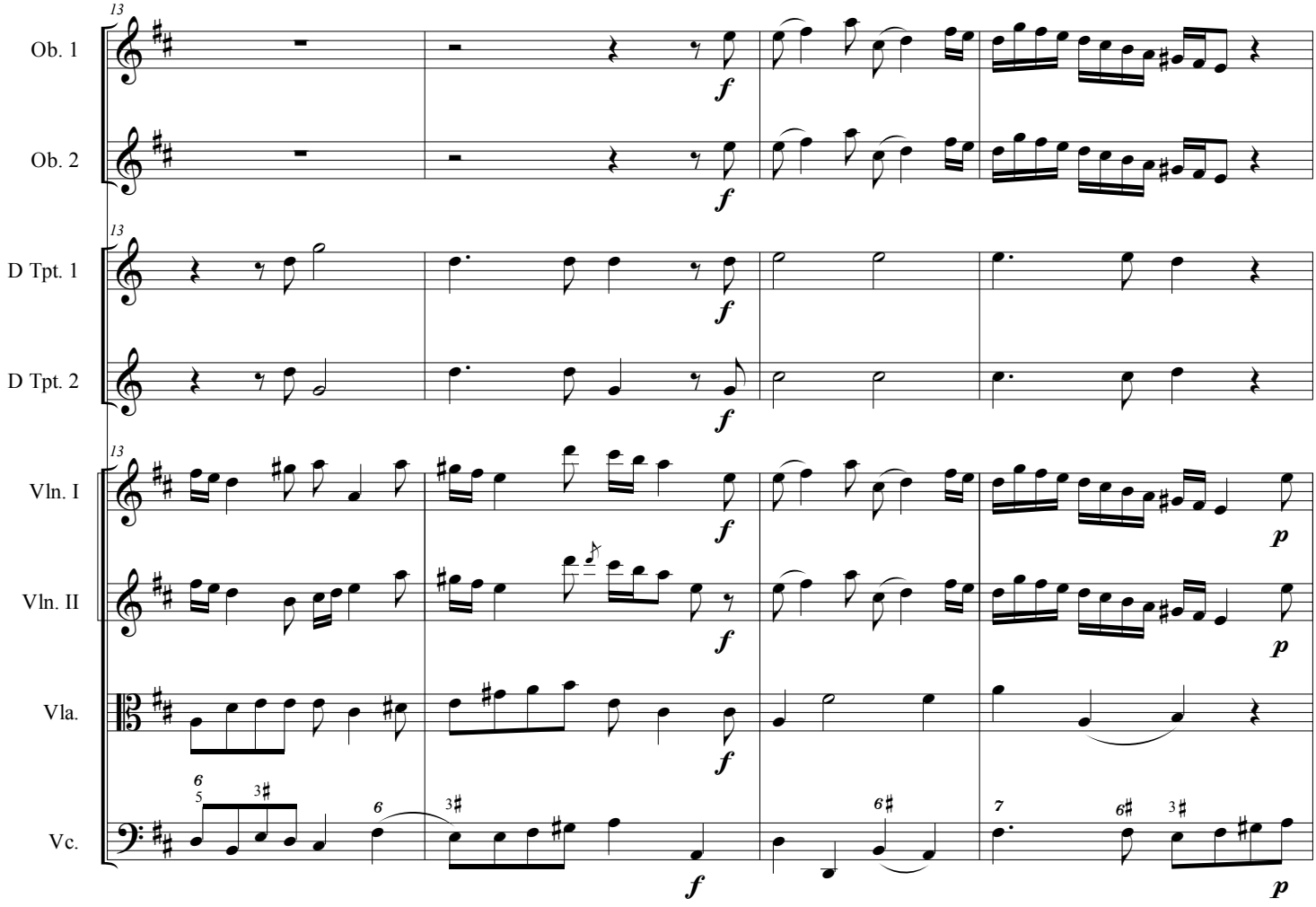
Allegro

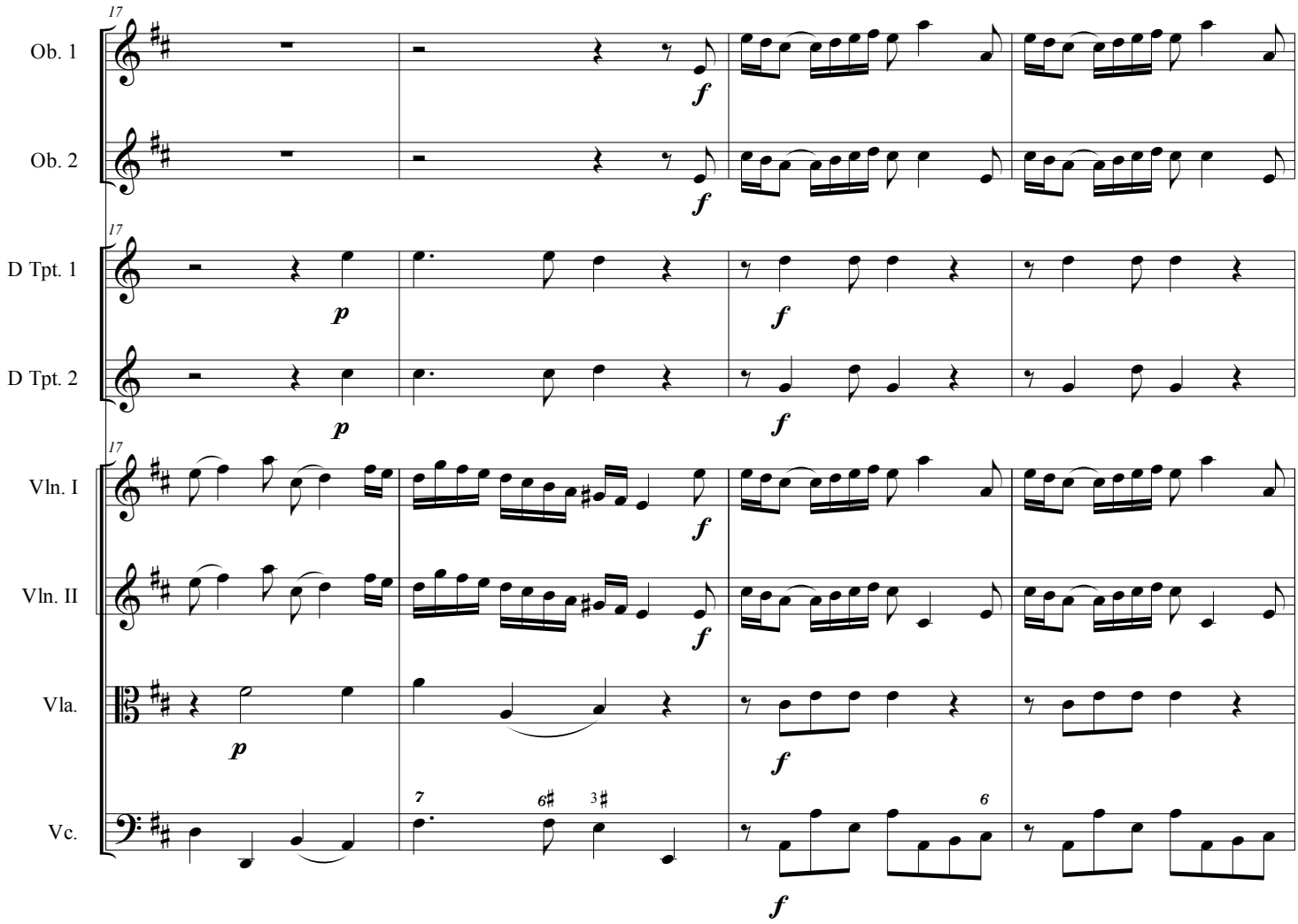


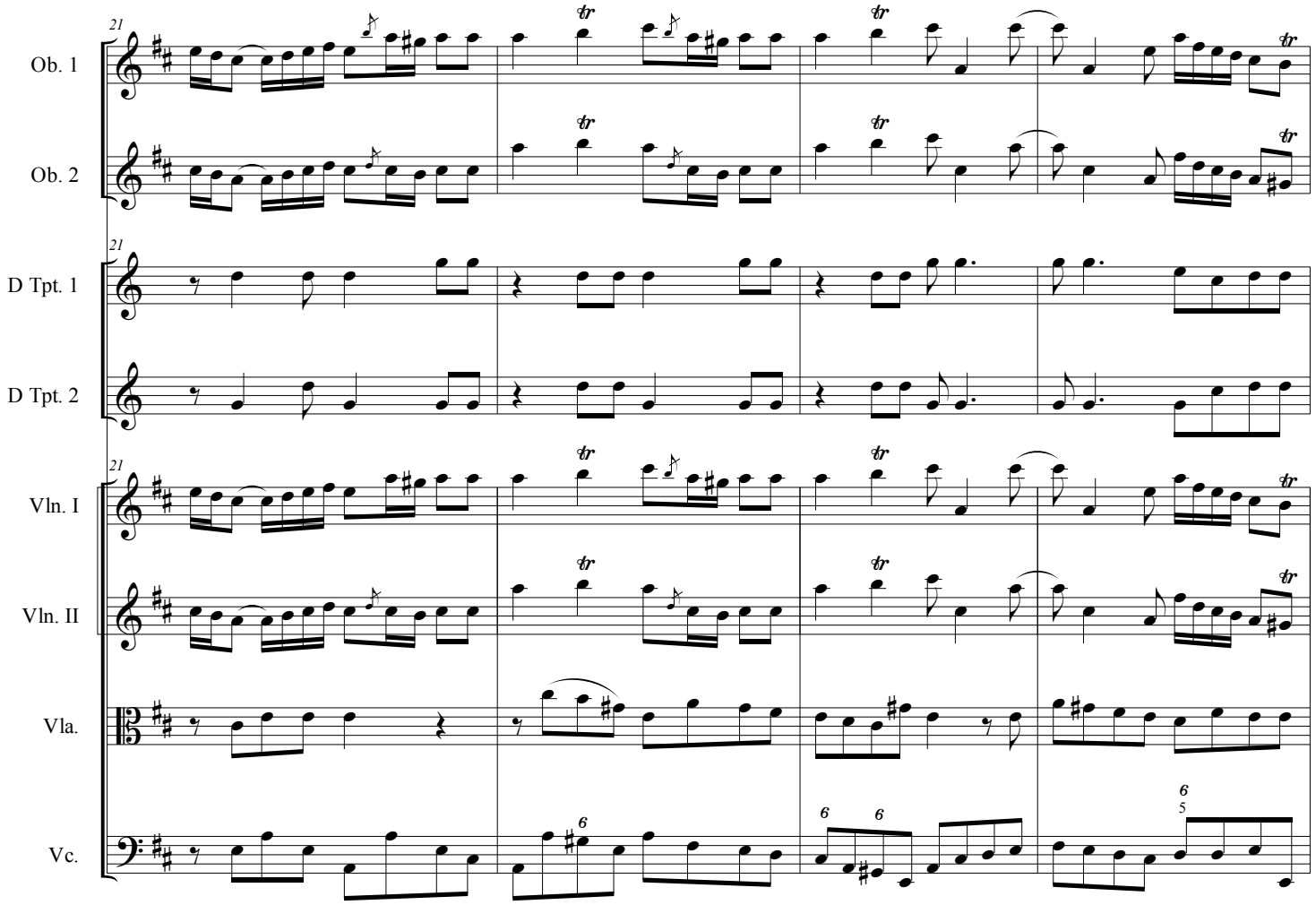
©Guillermo Turina

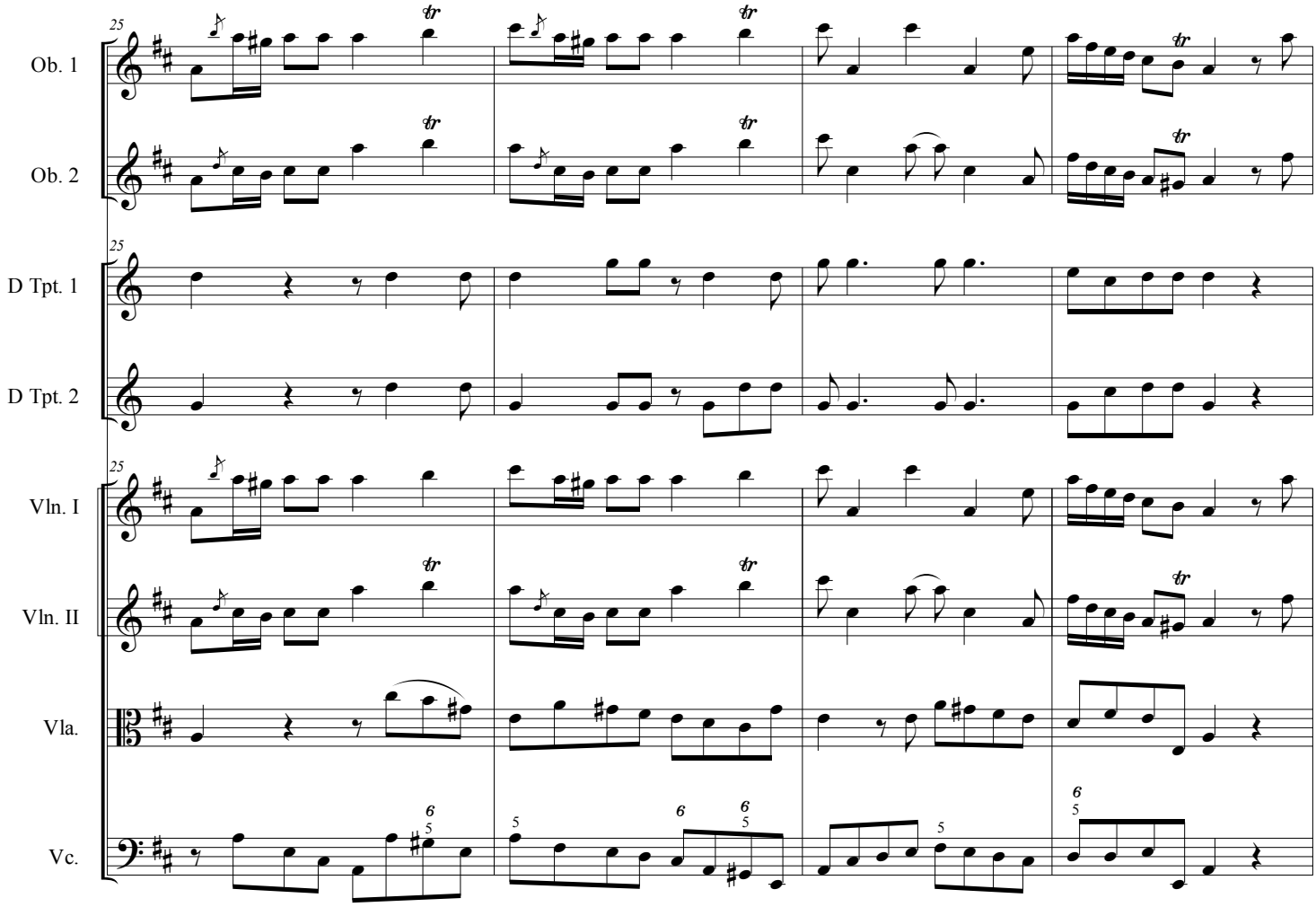

Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
5
p
6
7
5
4

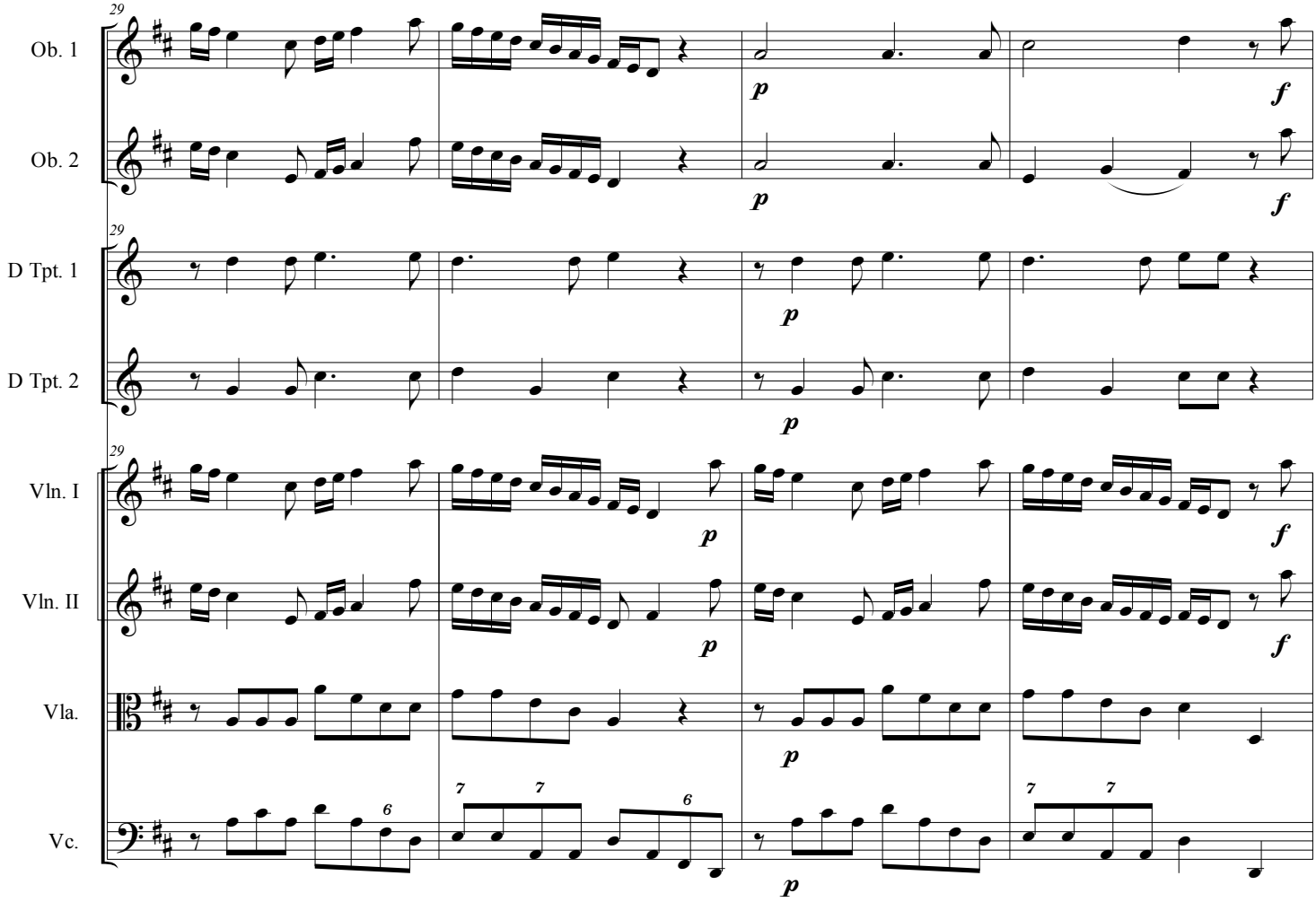

9
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
p

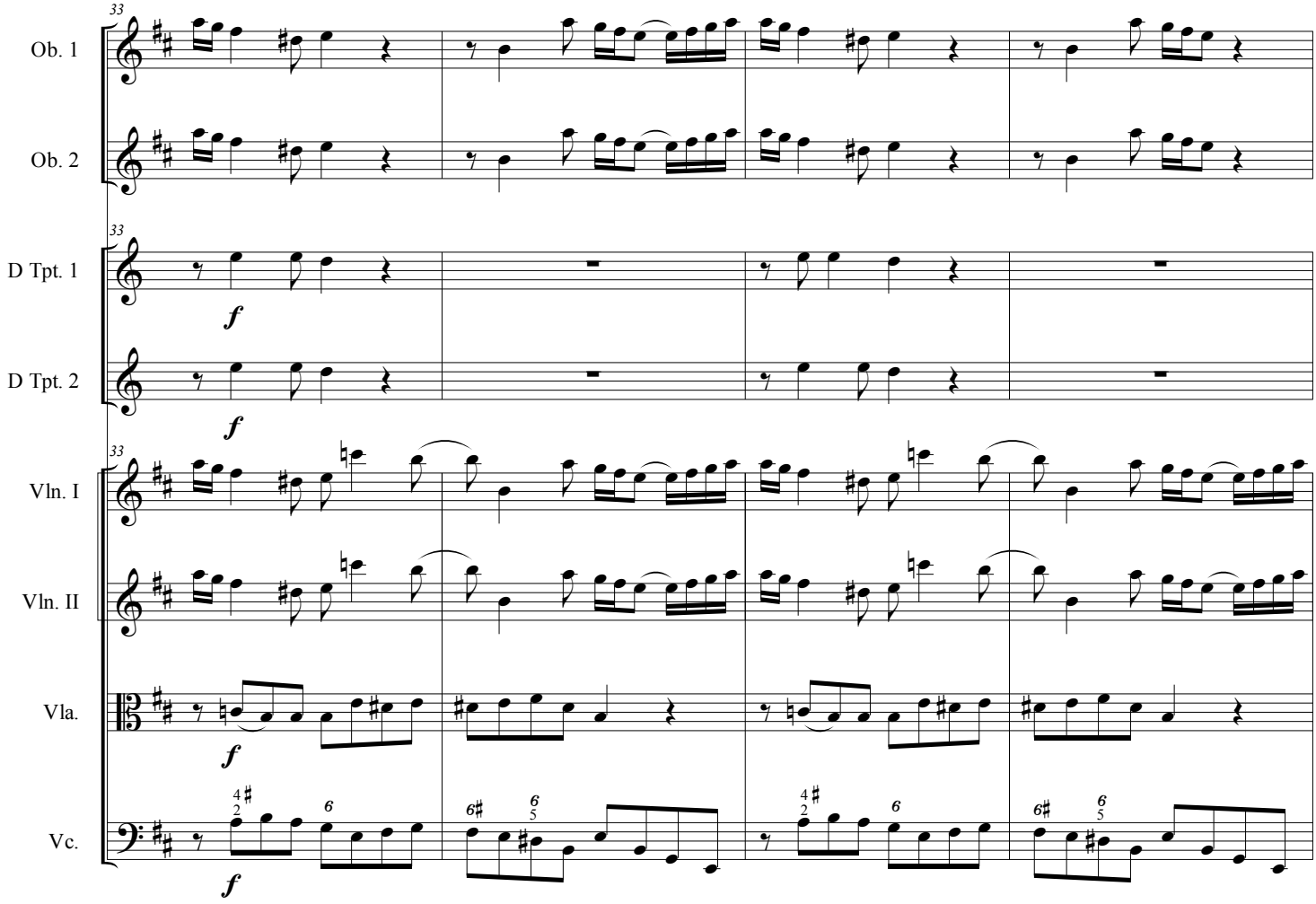

13
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
p

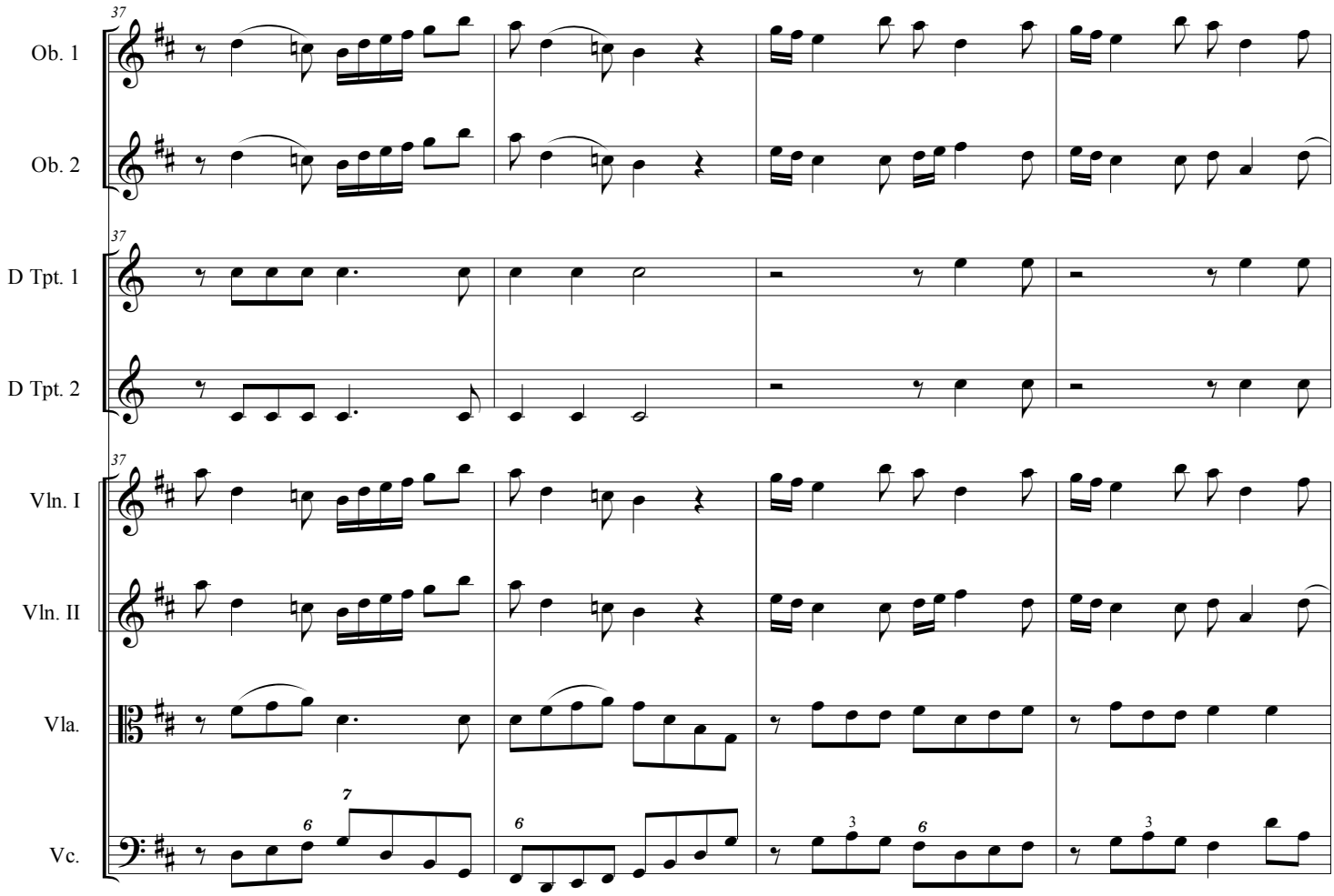

17
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
f
7
6♯
3♯
6

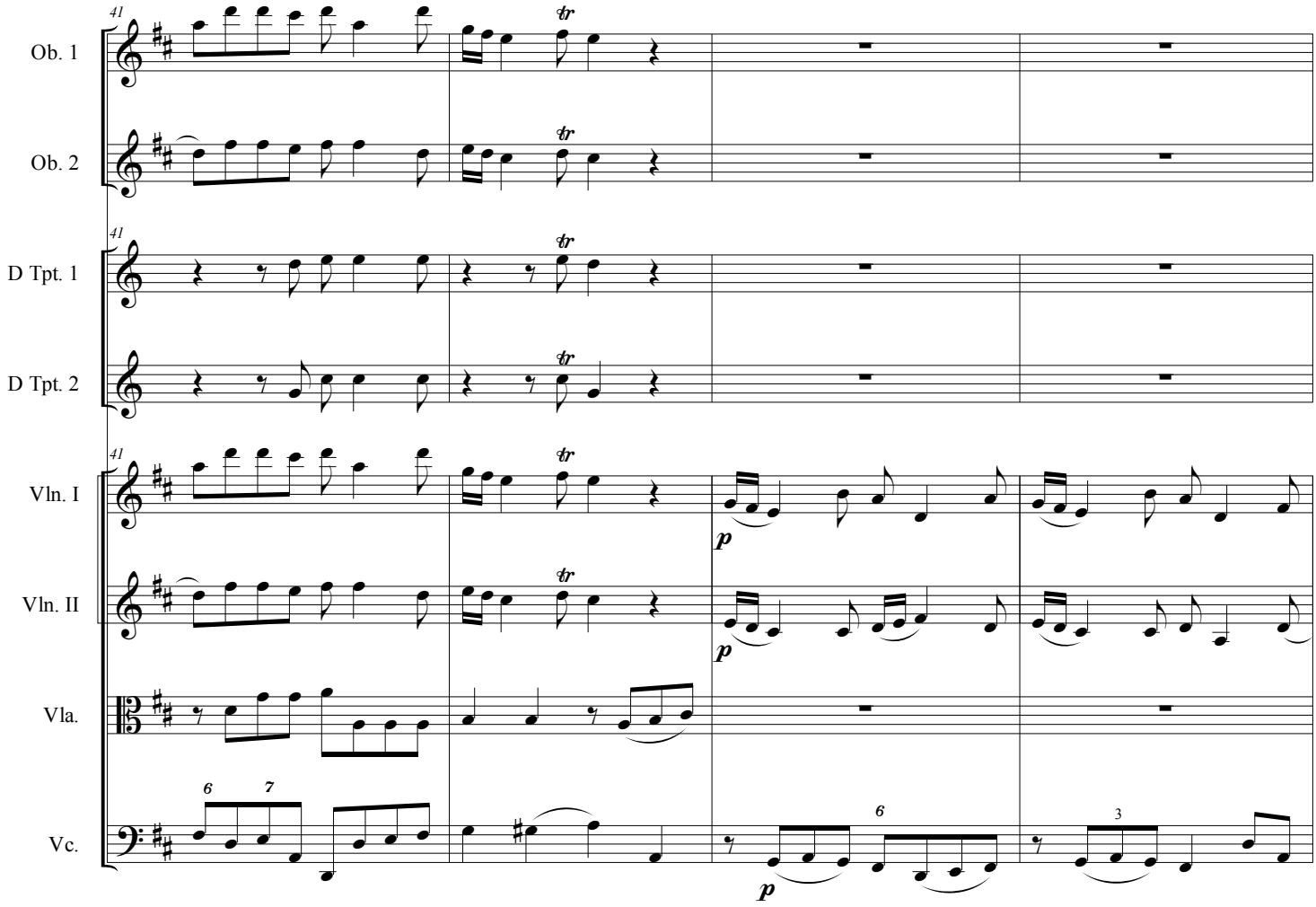

21
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

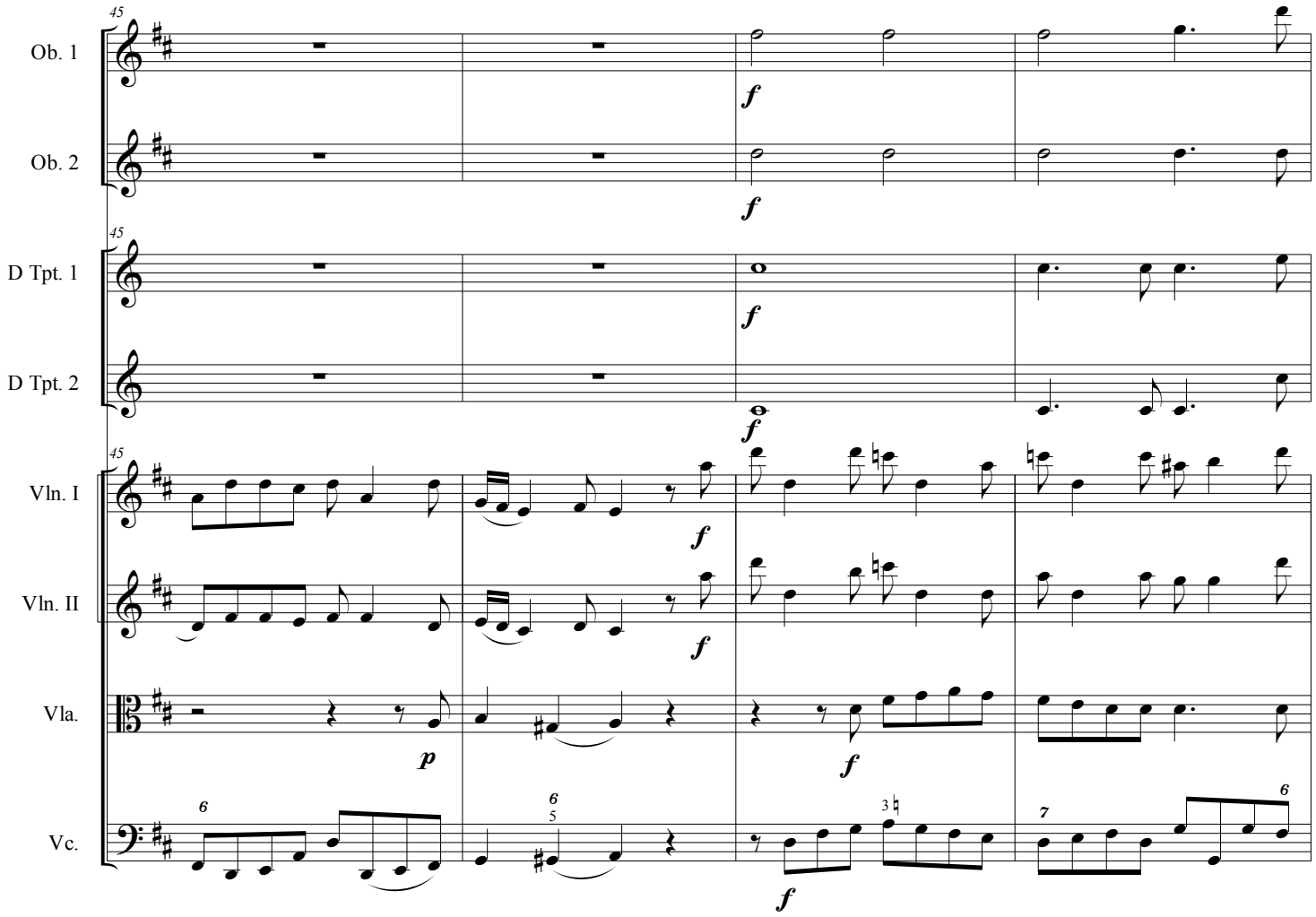

25
Ob. 1
Ob. 2
25
D Tpt. 1
D Tpt. 2
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

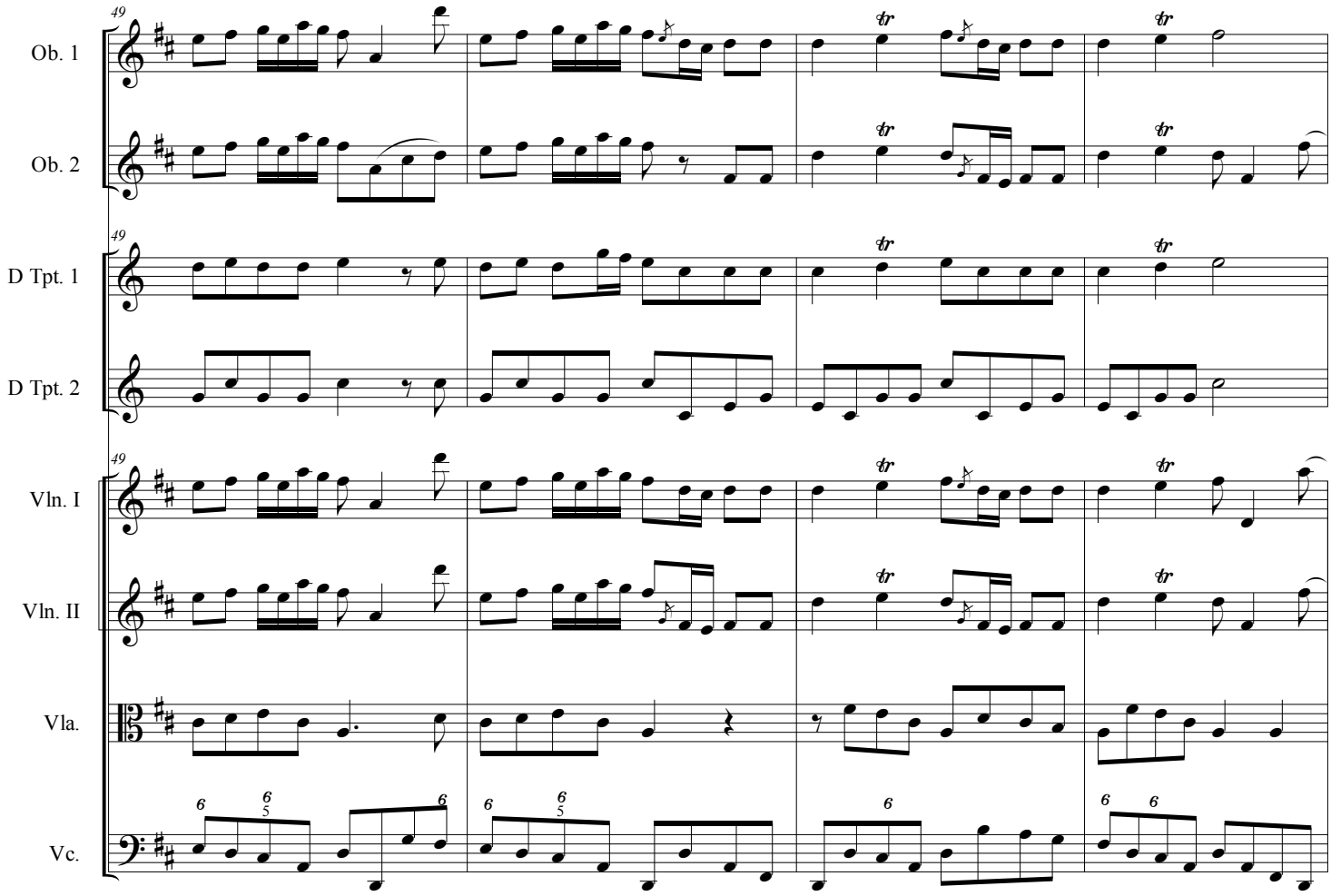

29
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
f
7
6

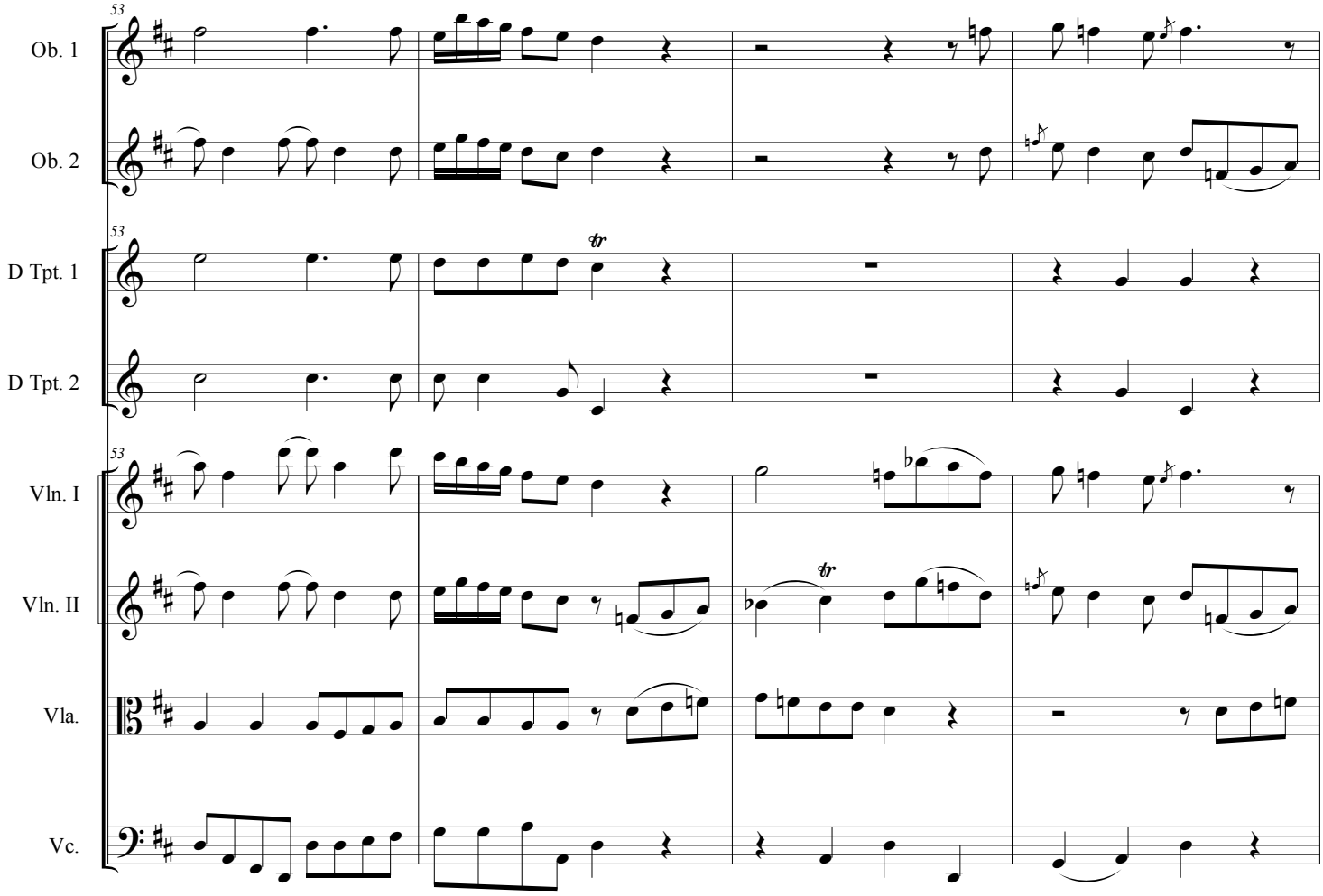

33
Ob. 1
Ob. 2
33
D Tpt. 1
f
D Tpt. 2
f
33
Vln. I
Vln. II
Vla.
f
Vc.
f

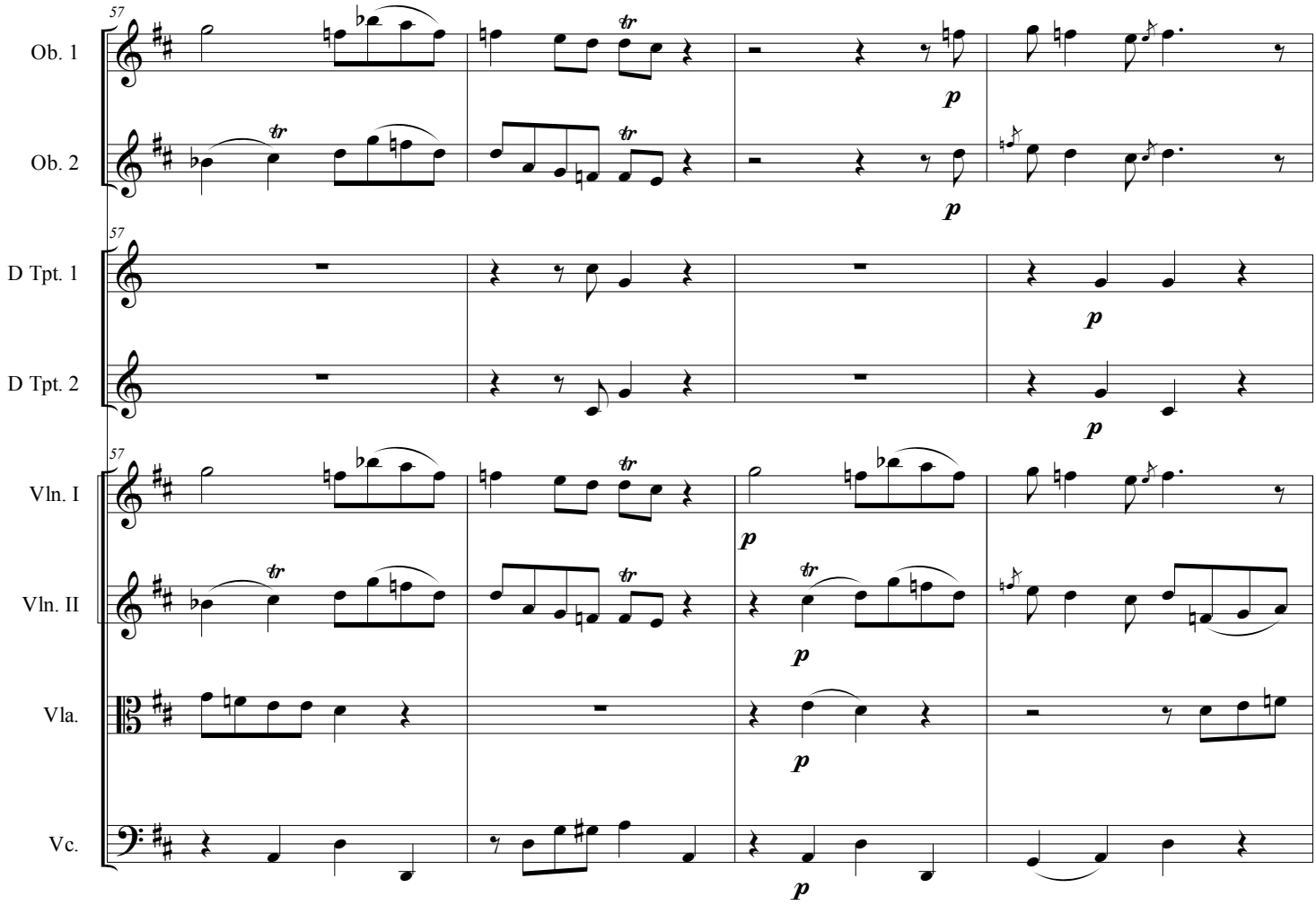

37
Ob. 1
Ob. 2
37
D Tpt. 1
D Tpt. 2
37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
6
7
6
3
6
3

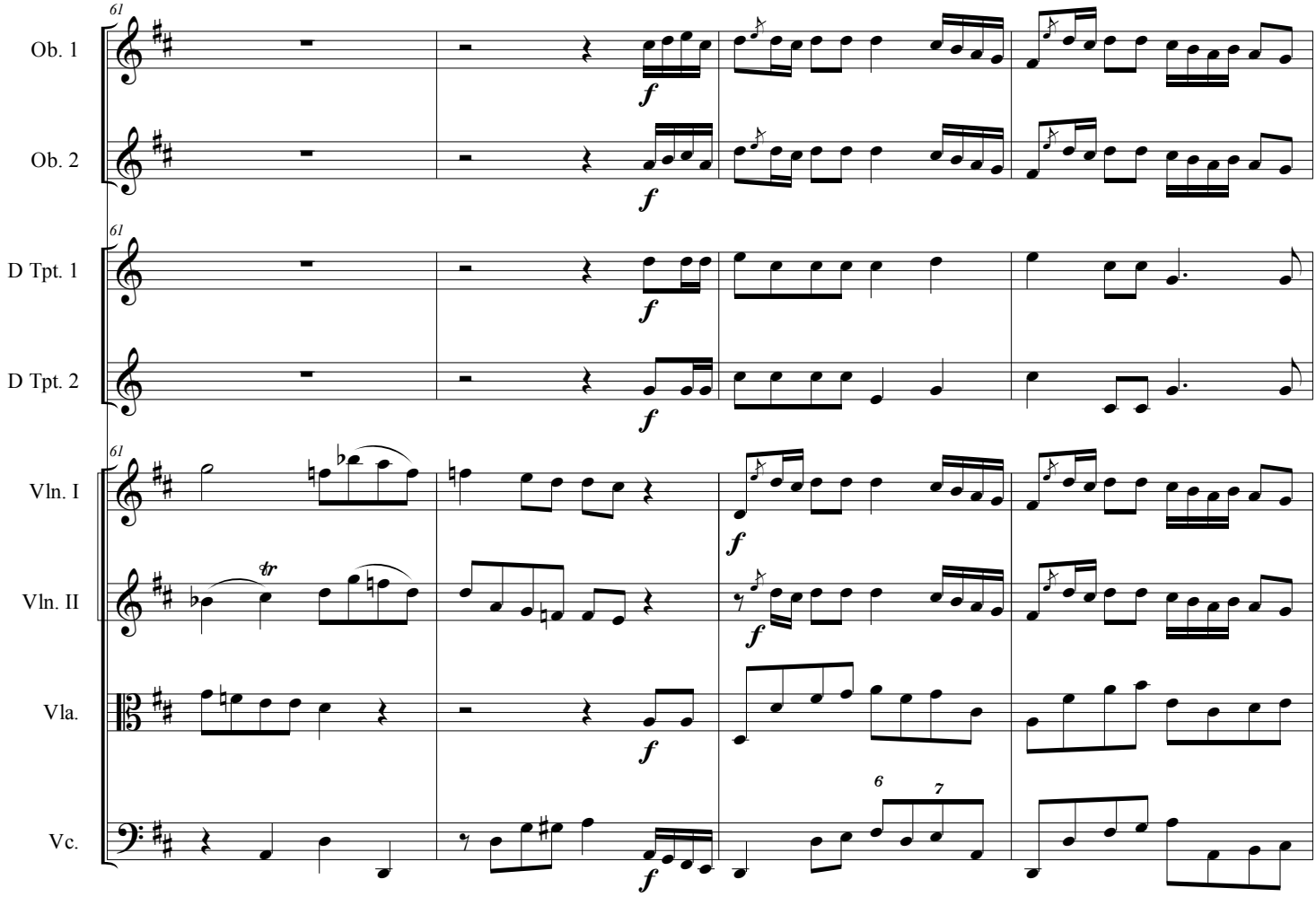

41
Ob. 1
Ob. 2
41
D Tpt. 1
D Tpt. 2
41
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
p
6
7
3

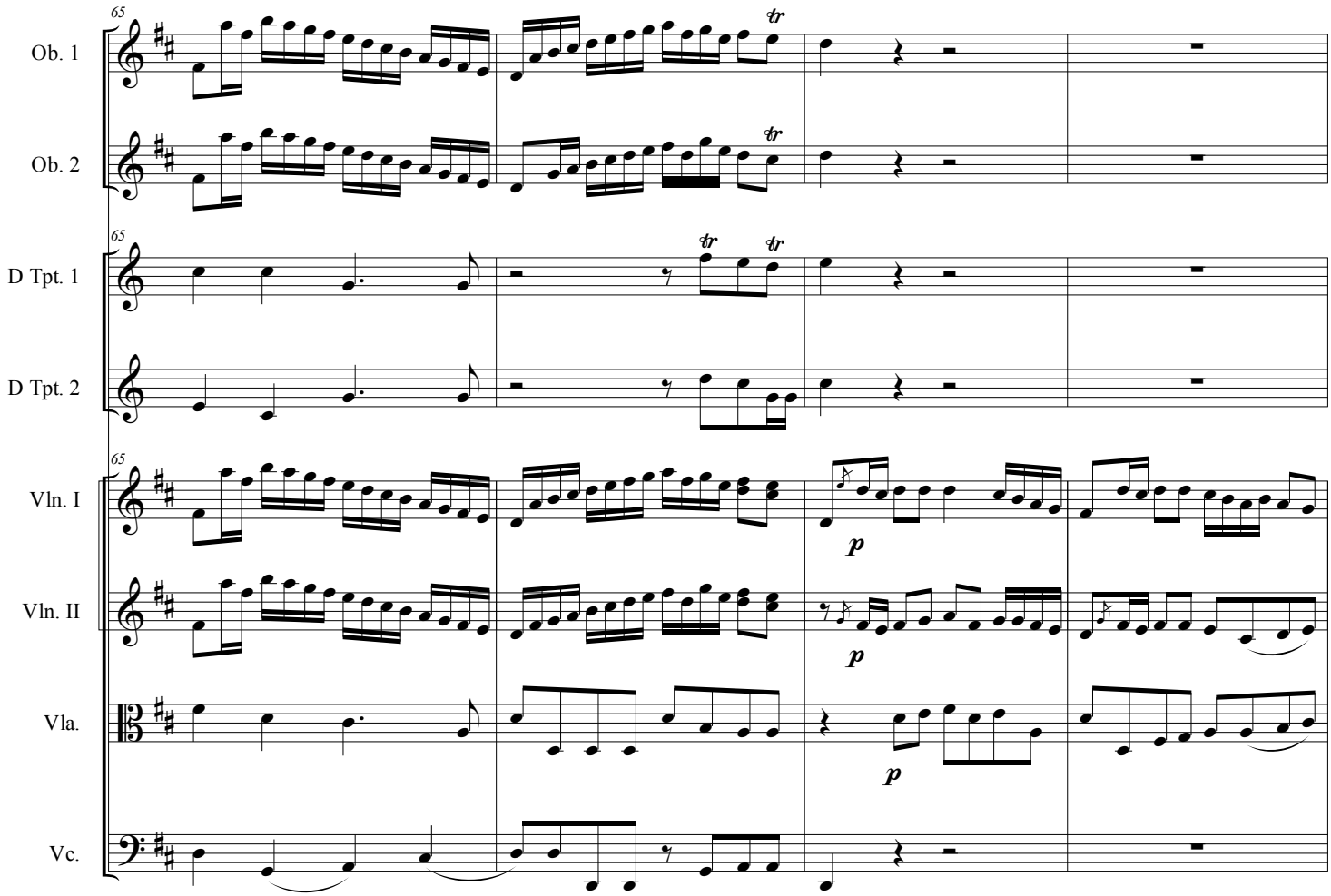

45
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
p

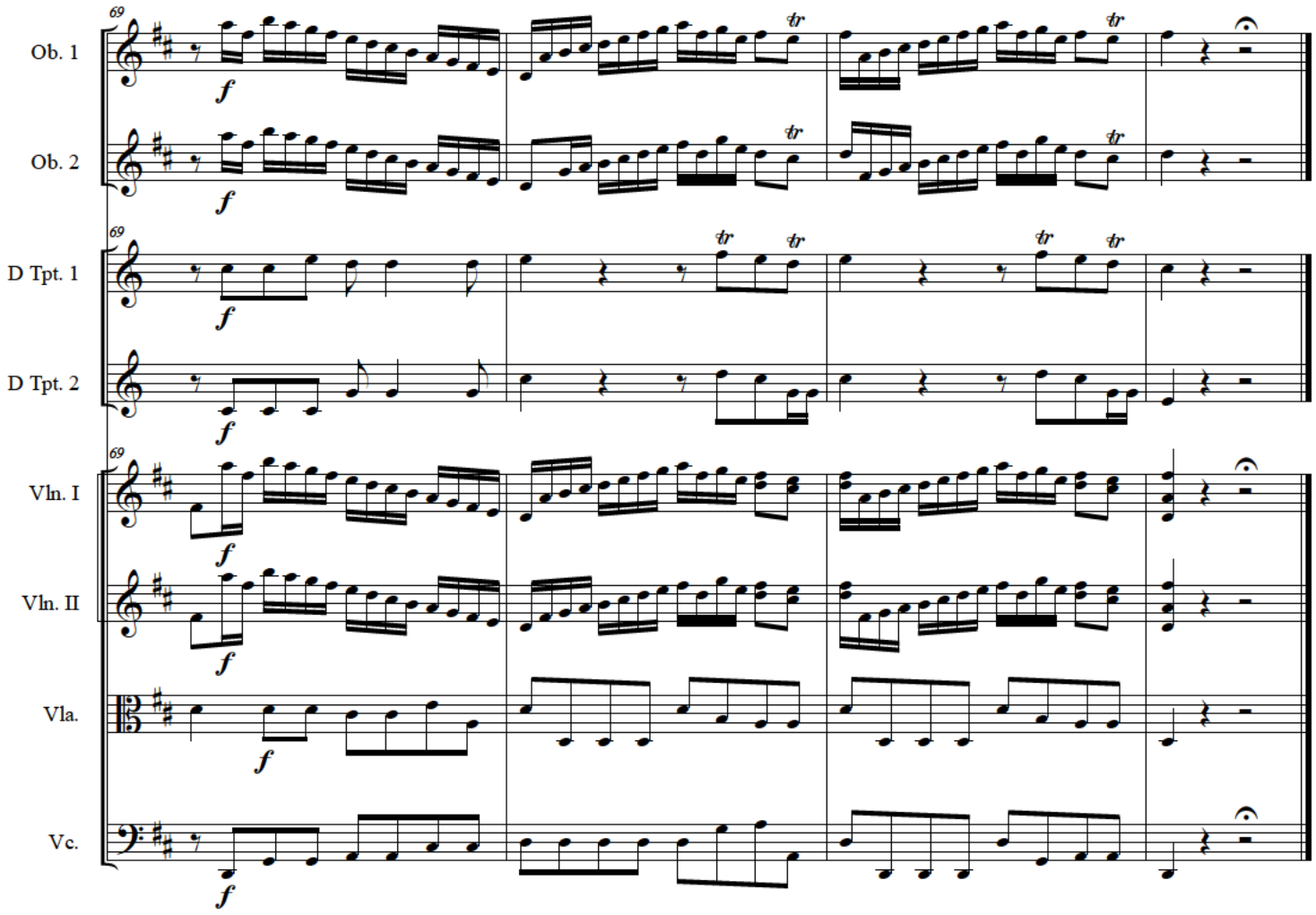

49
Ob. 1
Ob. 2
49
D Tpt. 1
D Tpt. 2
49
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

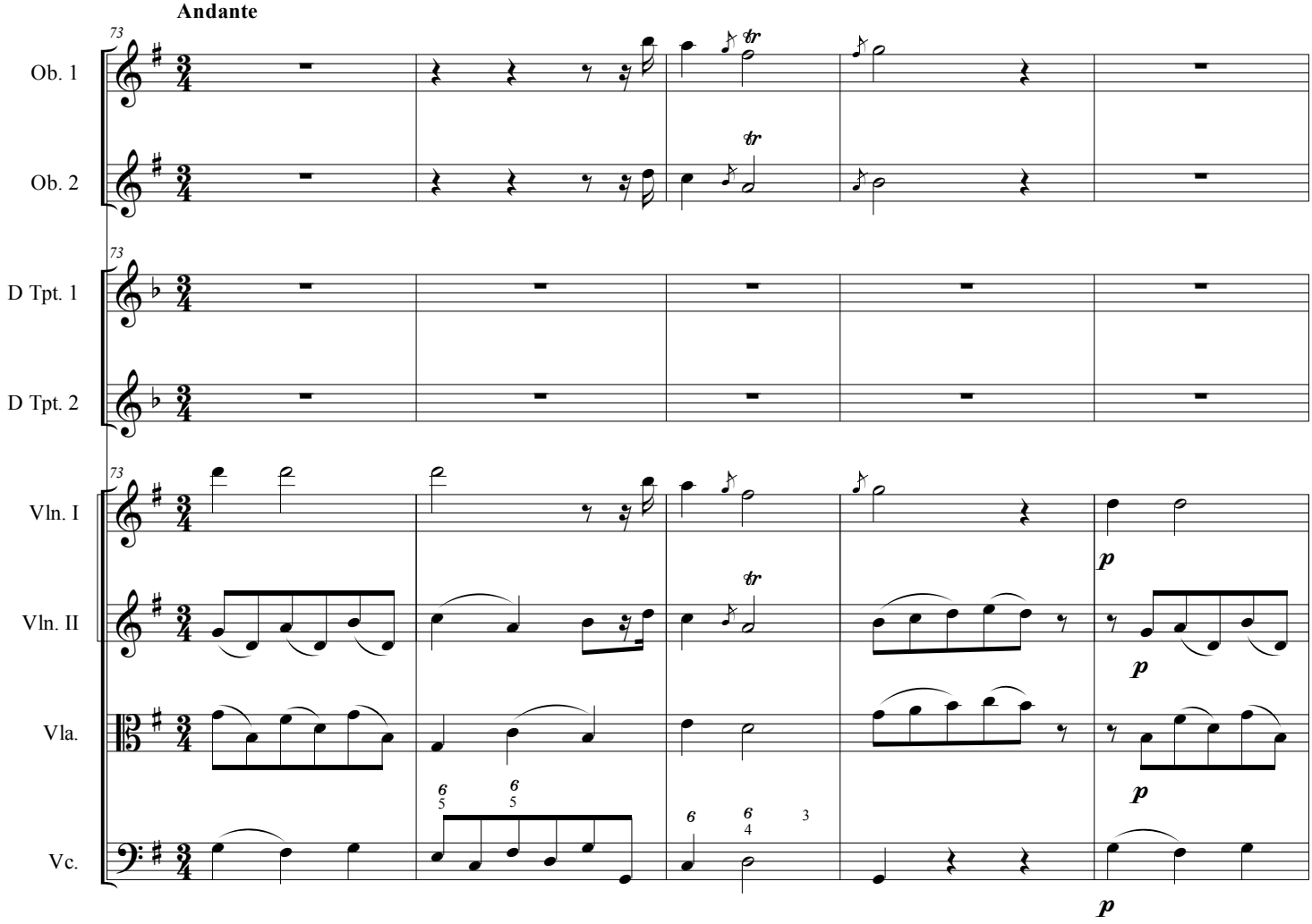

53
Ob. 1
Ob. 2
53
D Tpt. 1
D Tpt. 2
53
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

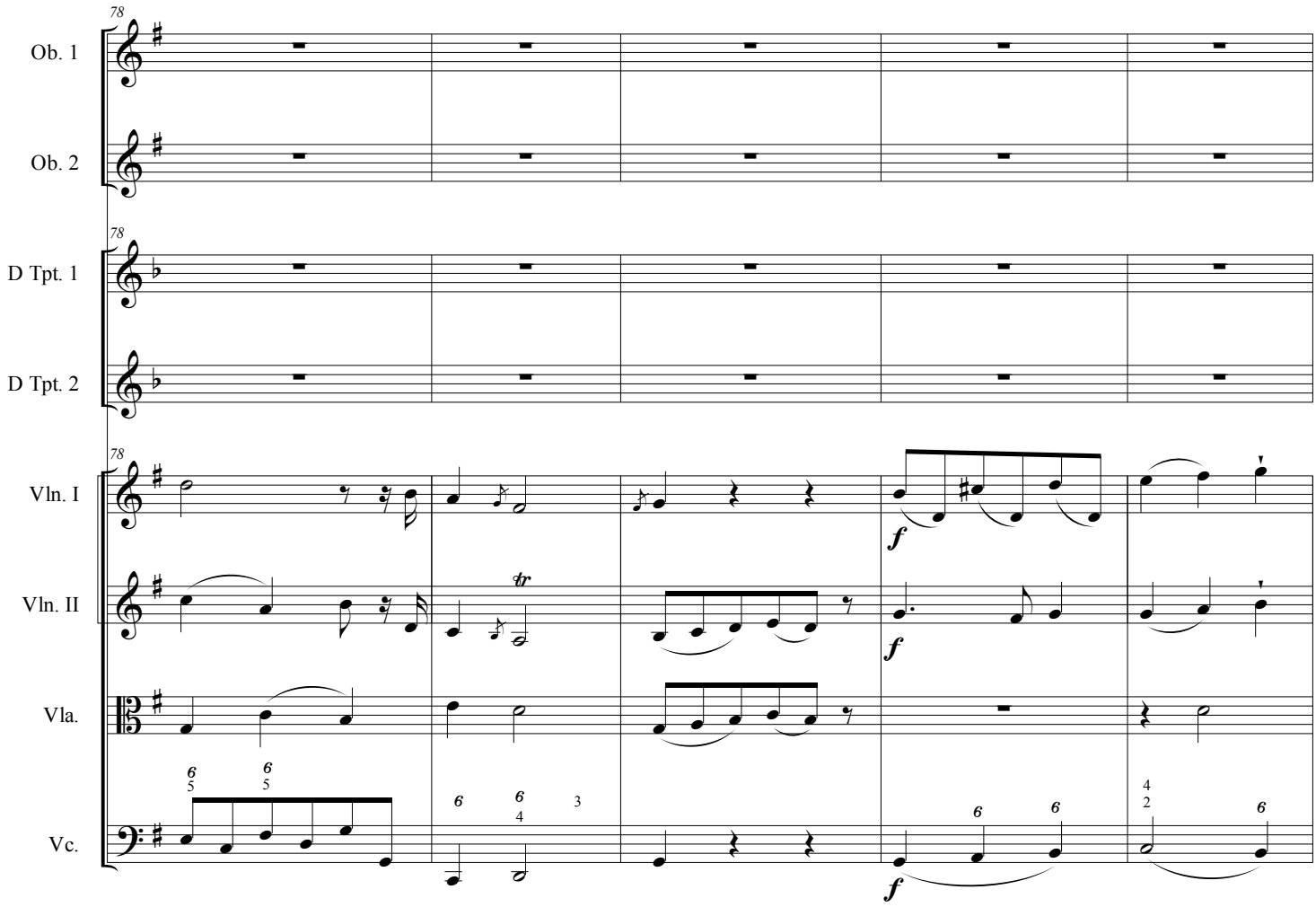

57
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
tr

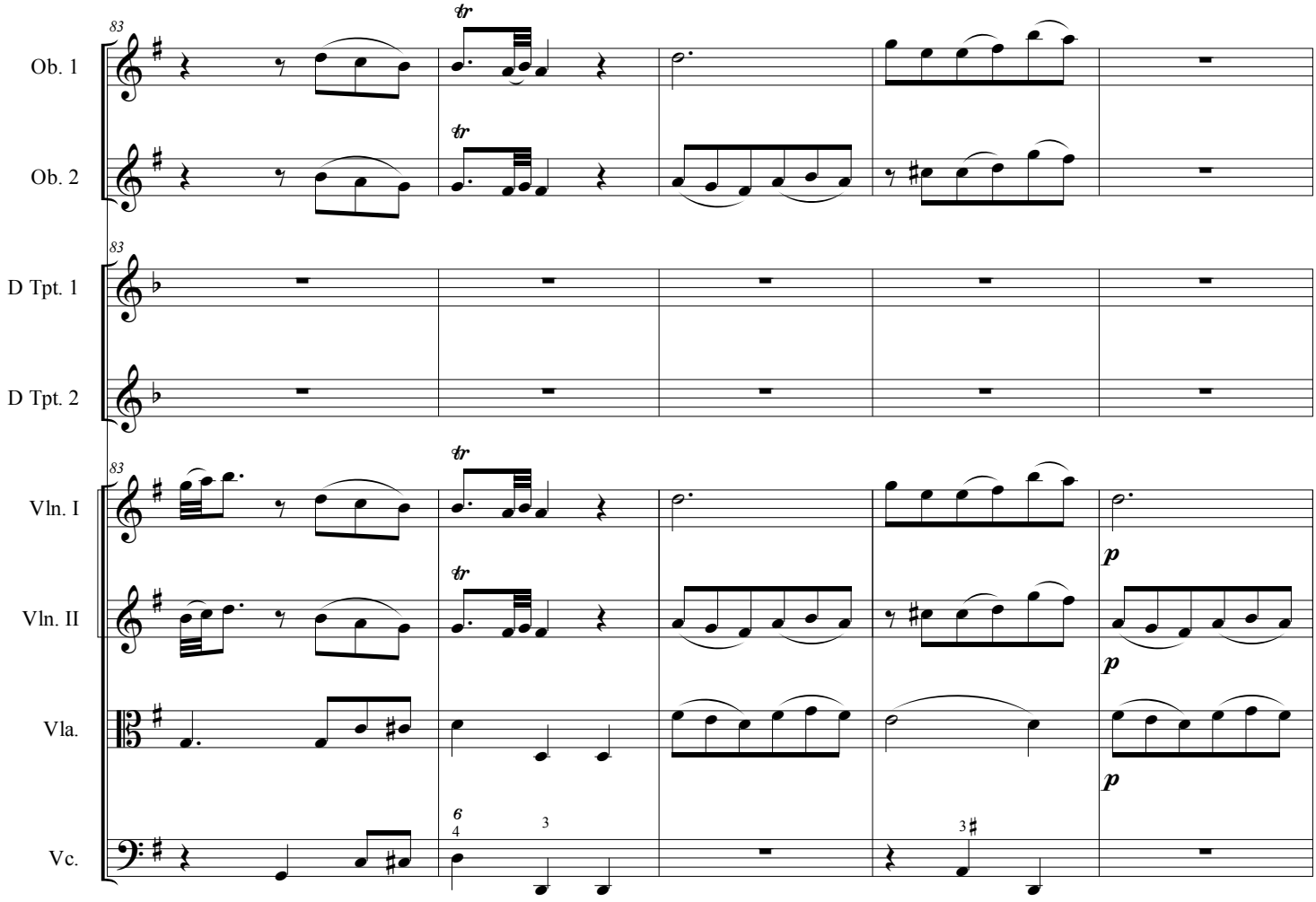

61
Ob. 1
Ob. 2
61
D Tpt. 1
D Tpt. 2
61
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
tr
6
7

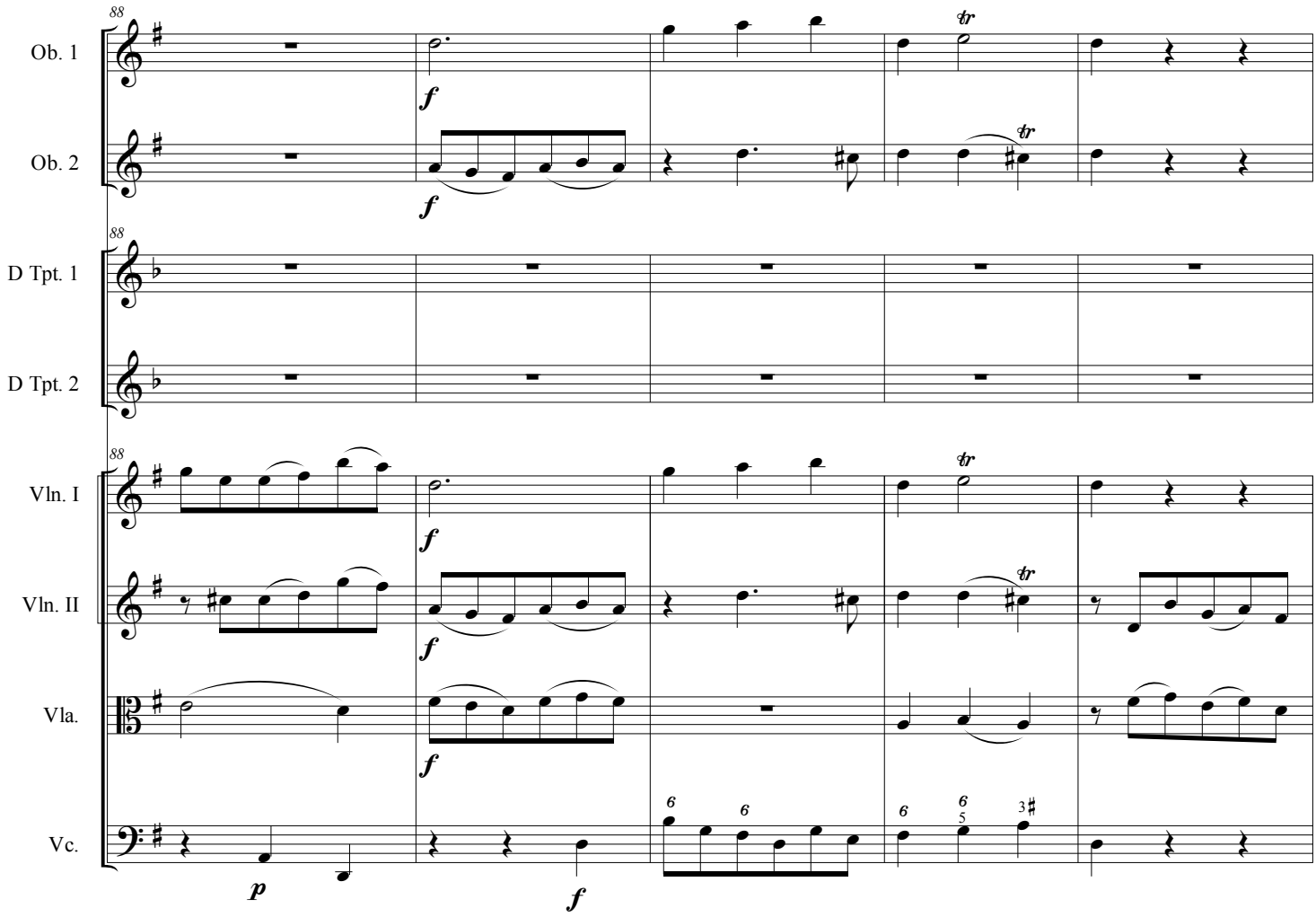

65
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
p

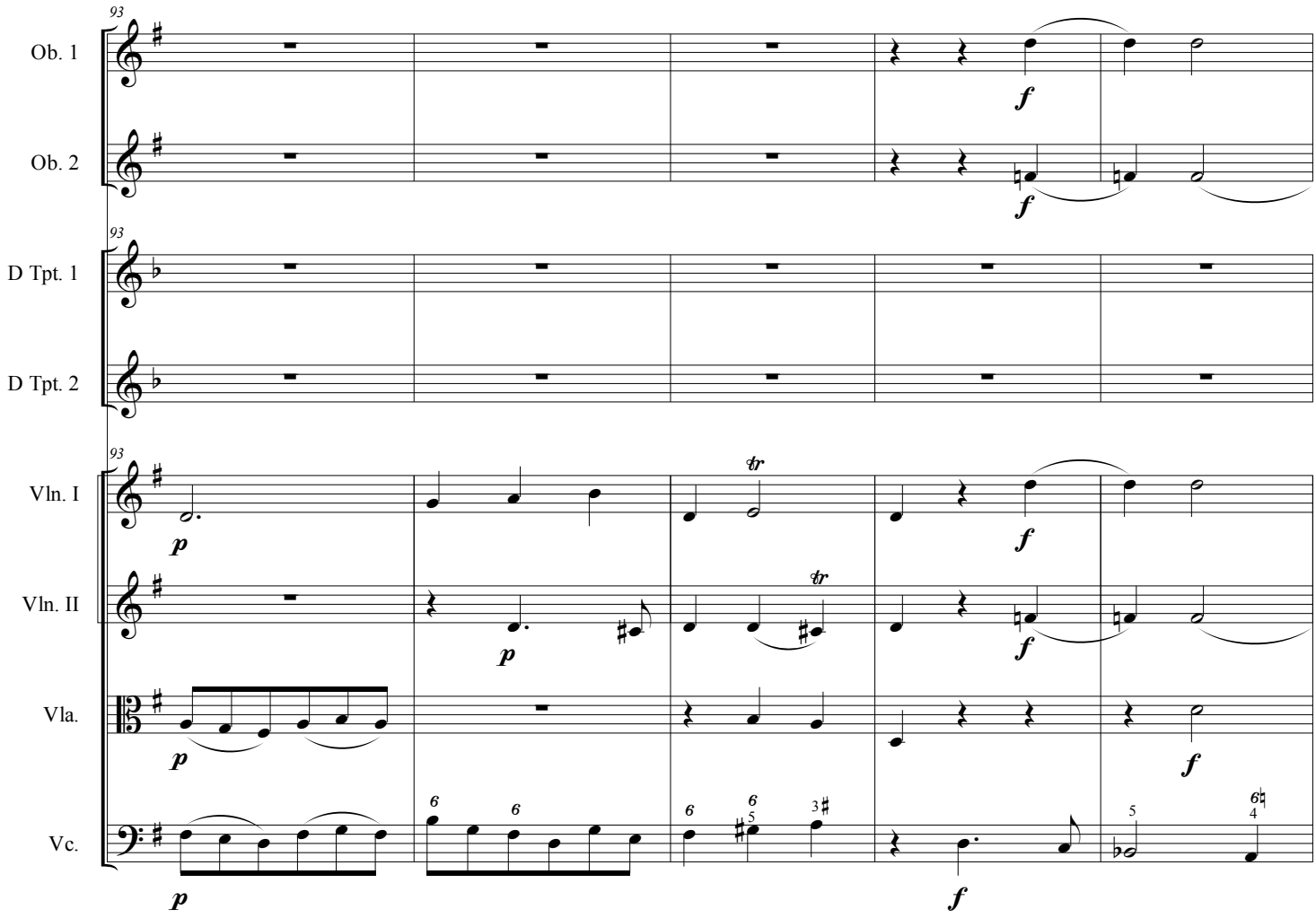

69
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
tr

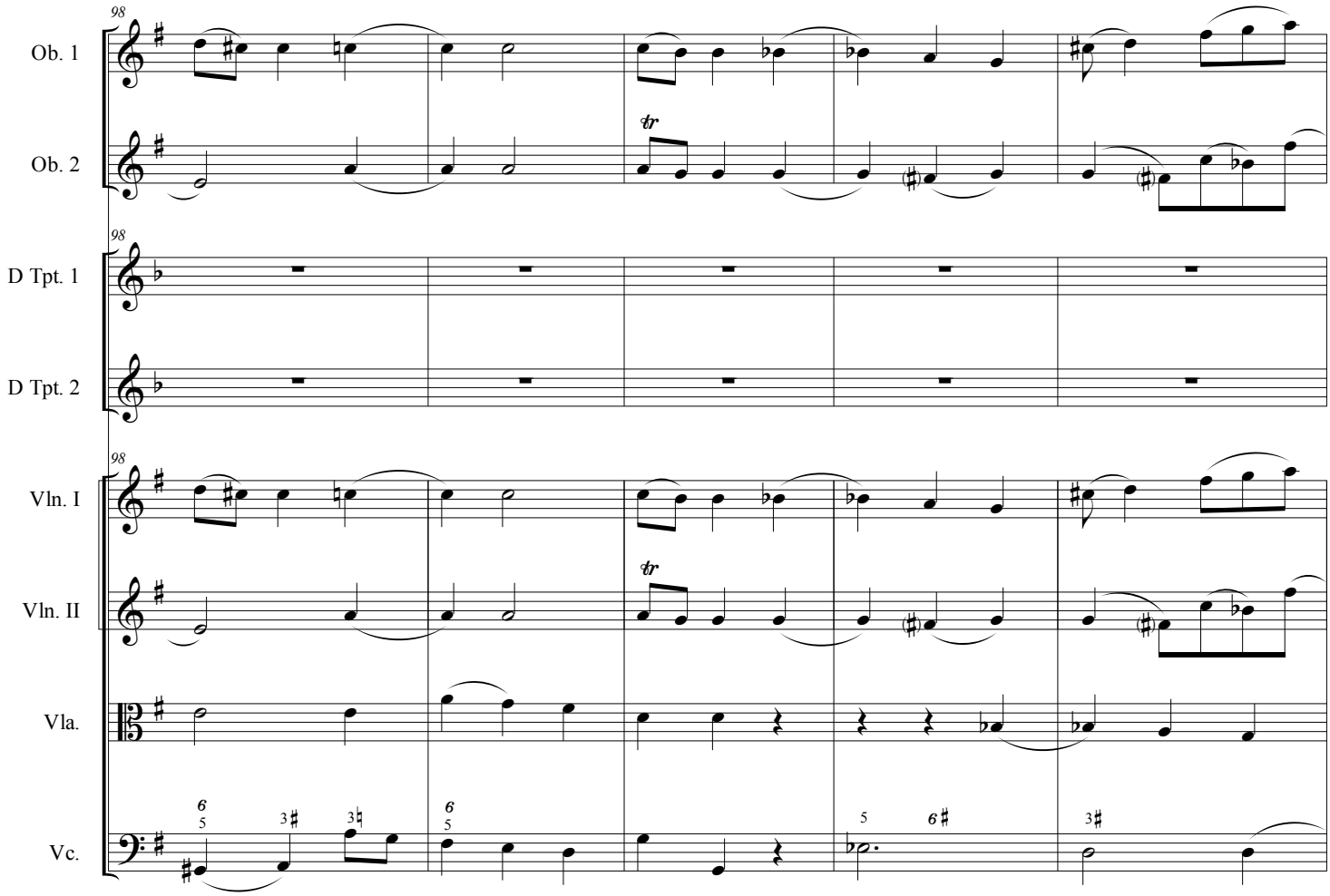

Andante
73
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
p

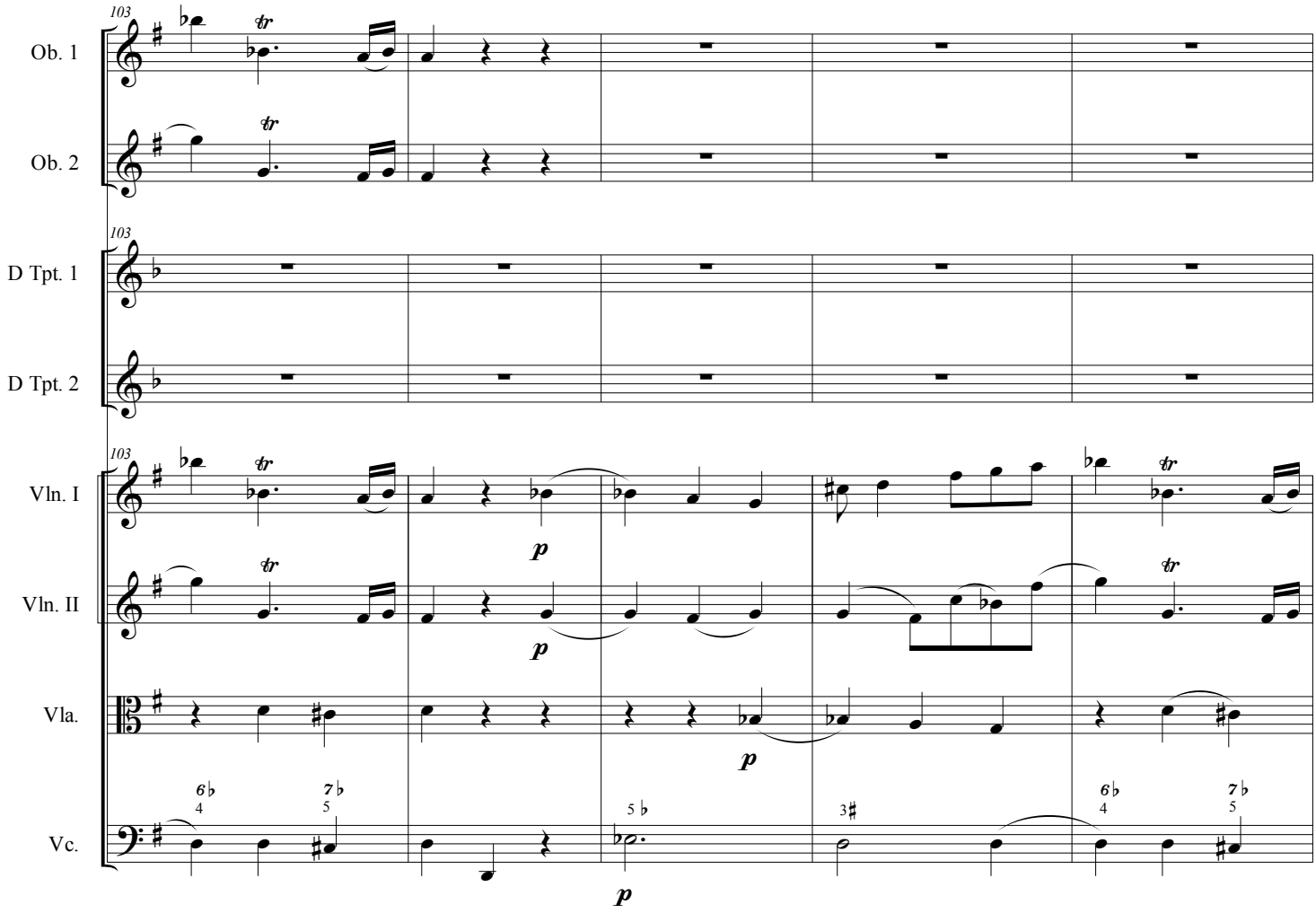

78
Ob. 1
Ob. 2
78
D Tpt. 1
D Tpt. 2
78
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
f
f

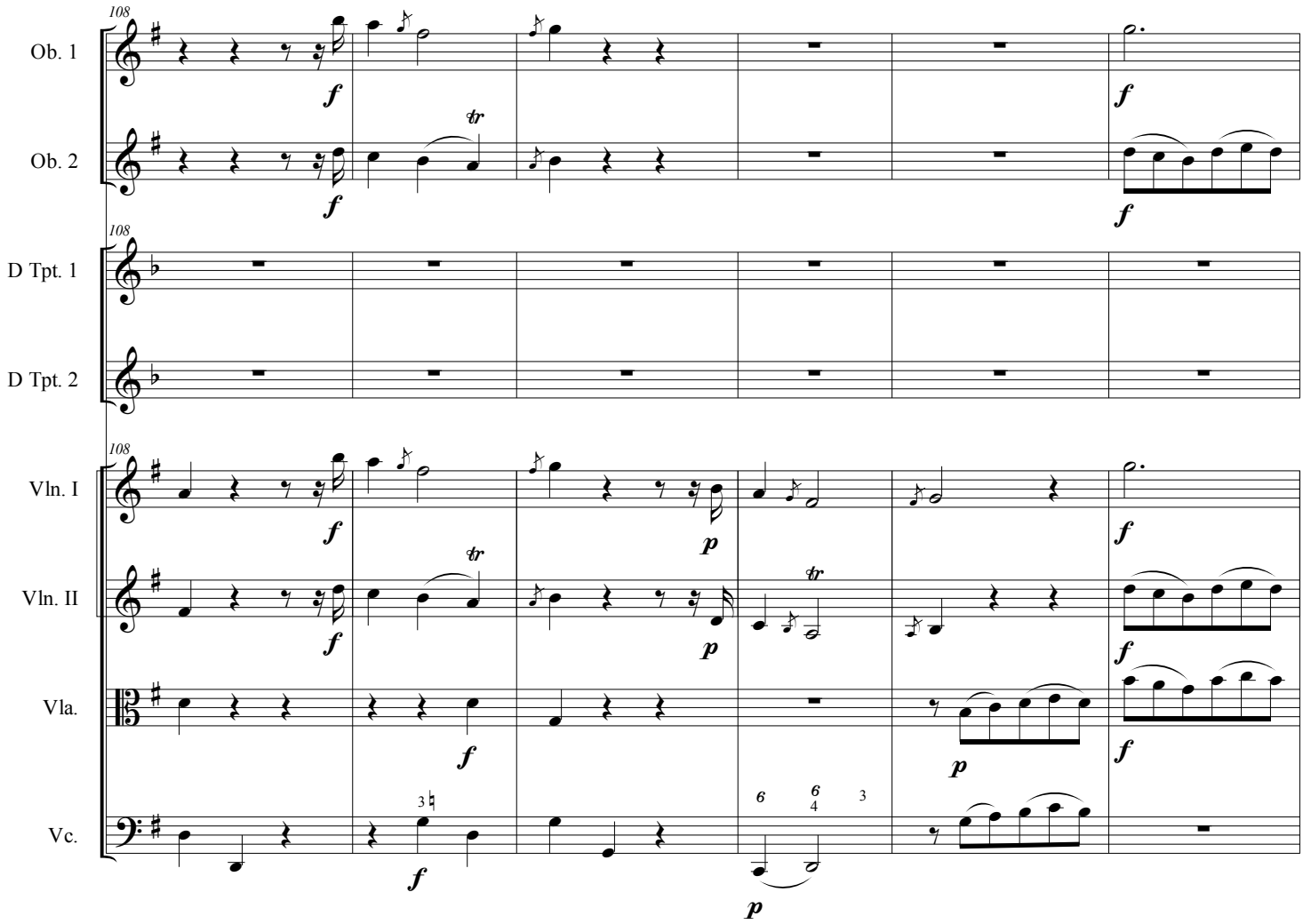

83
Ob. 1
Ob. 2
83
D Tpt. 1
D Tpt. 2
83
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
tr
tr
p
p
p
6
4
3
3

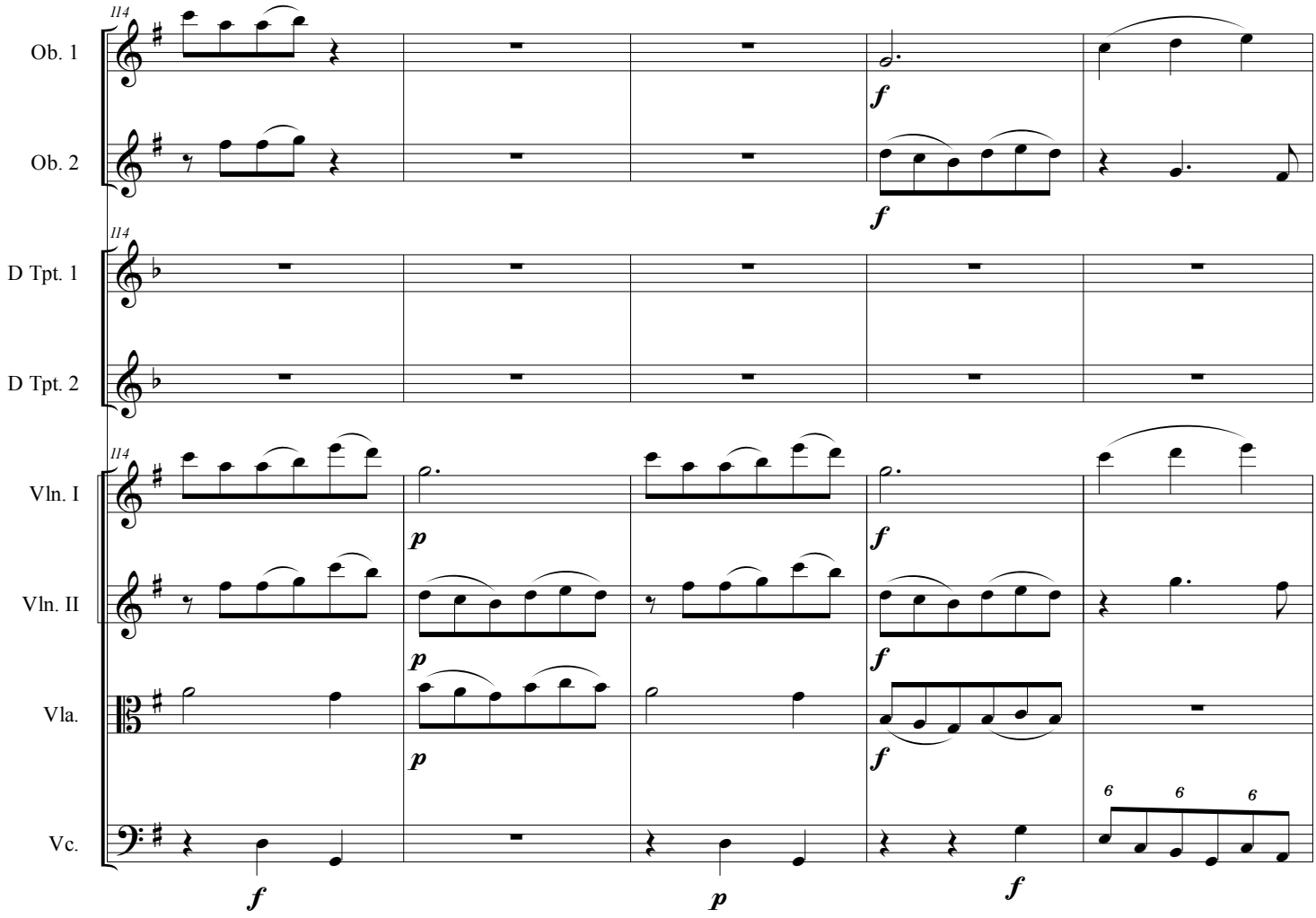

Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
88
f
p
tr

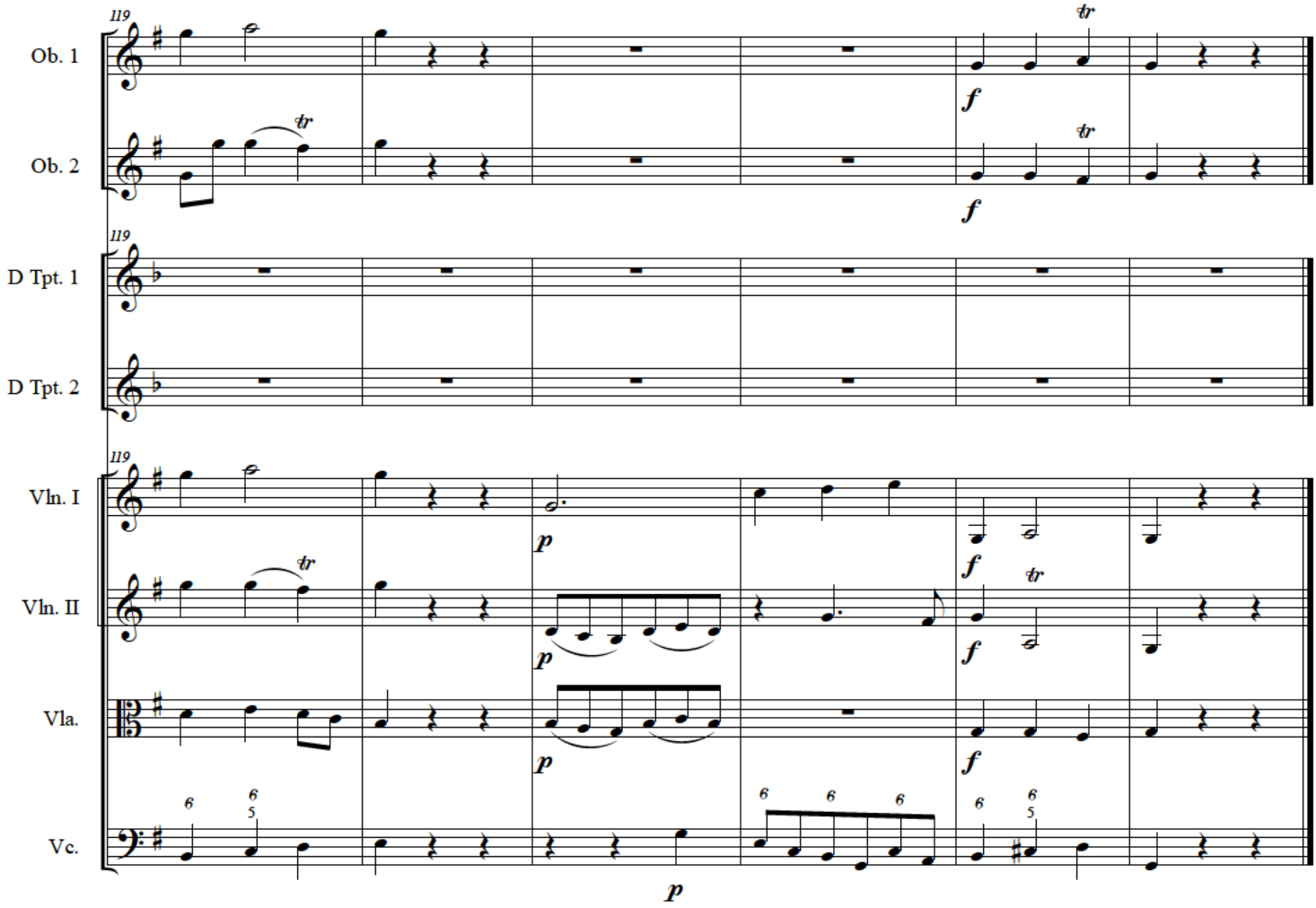

93
Ob. 1
Ob. 2
93
D Tpt. 1
D Tpt. 2
93
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
f
tr
6
5
3
4

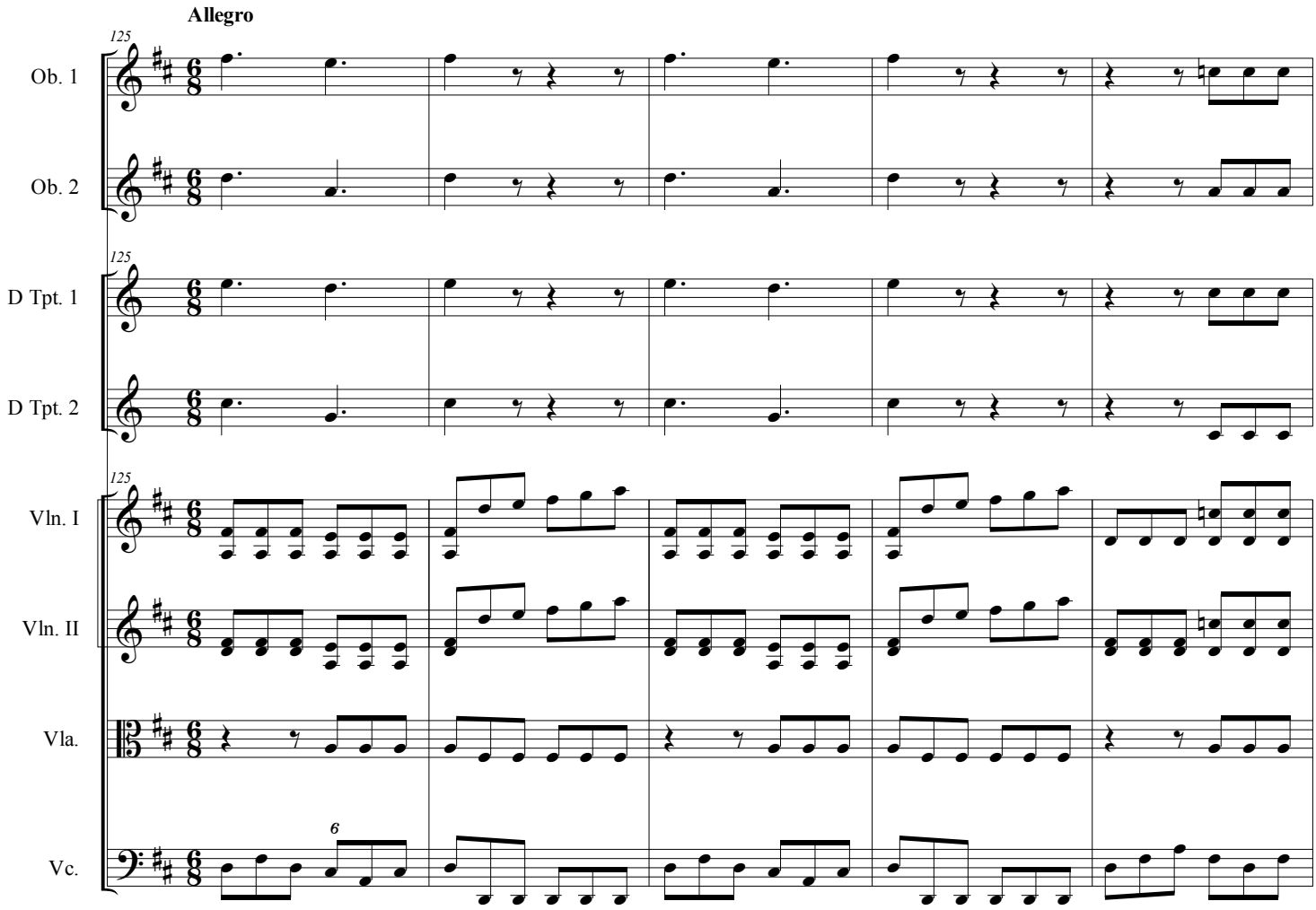

98
Ob. 1
Ob. 2
tr
98
D Tpt. 1
D Tpt. 2
98
Vln. I
Vln. II
tr
Vla.
Vc.

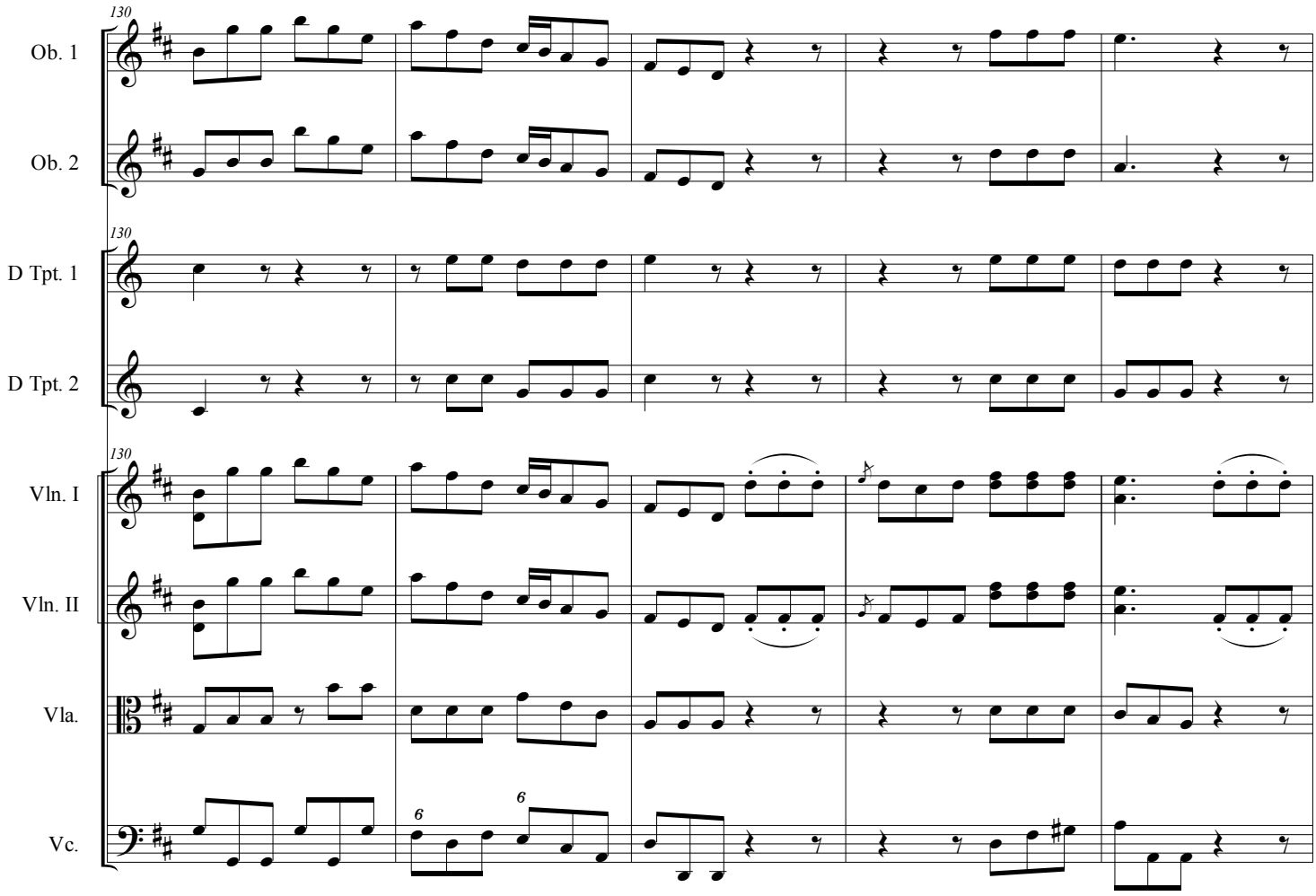

103
Ob. 1
Ob. 2
103
D Tpt. 1
D Tpt. 2
103
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
p
6♭ 4
7♭ 5
5♭
3♯

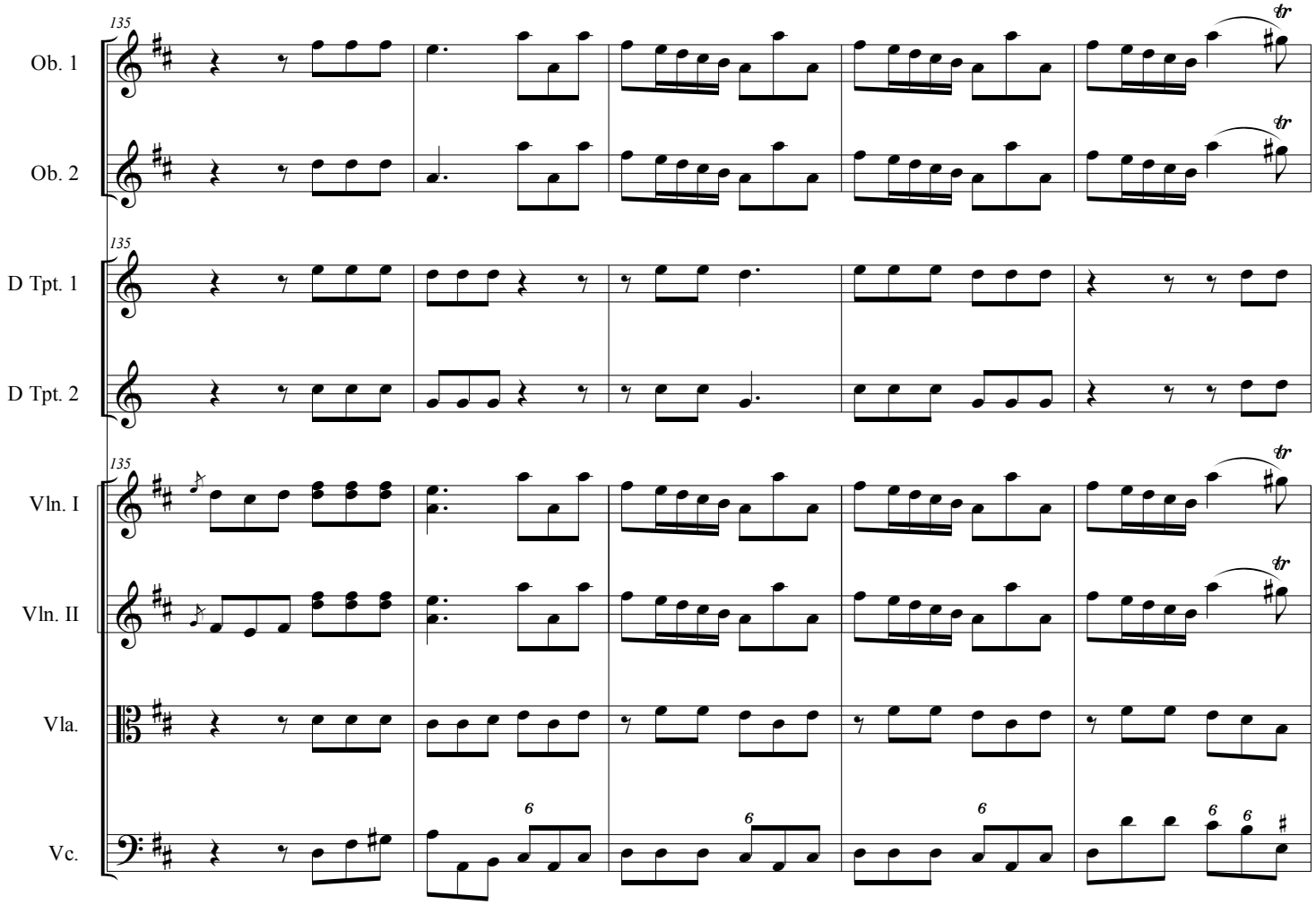

108
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
p
tr

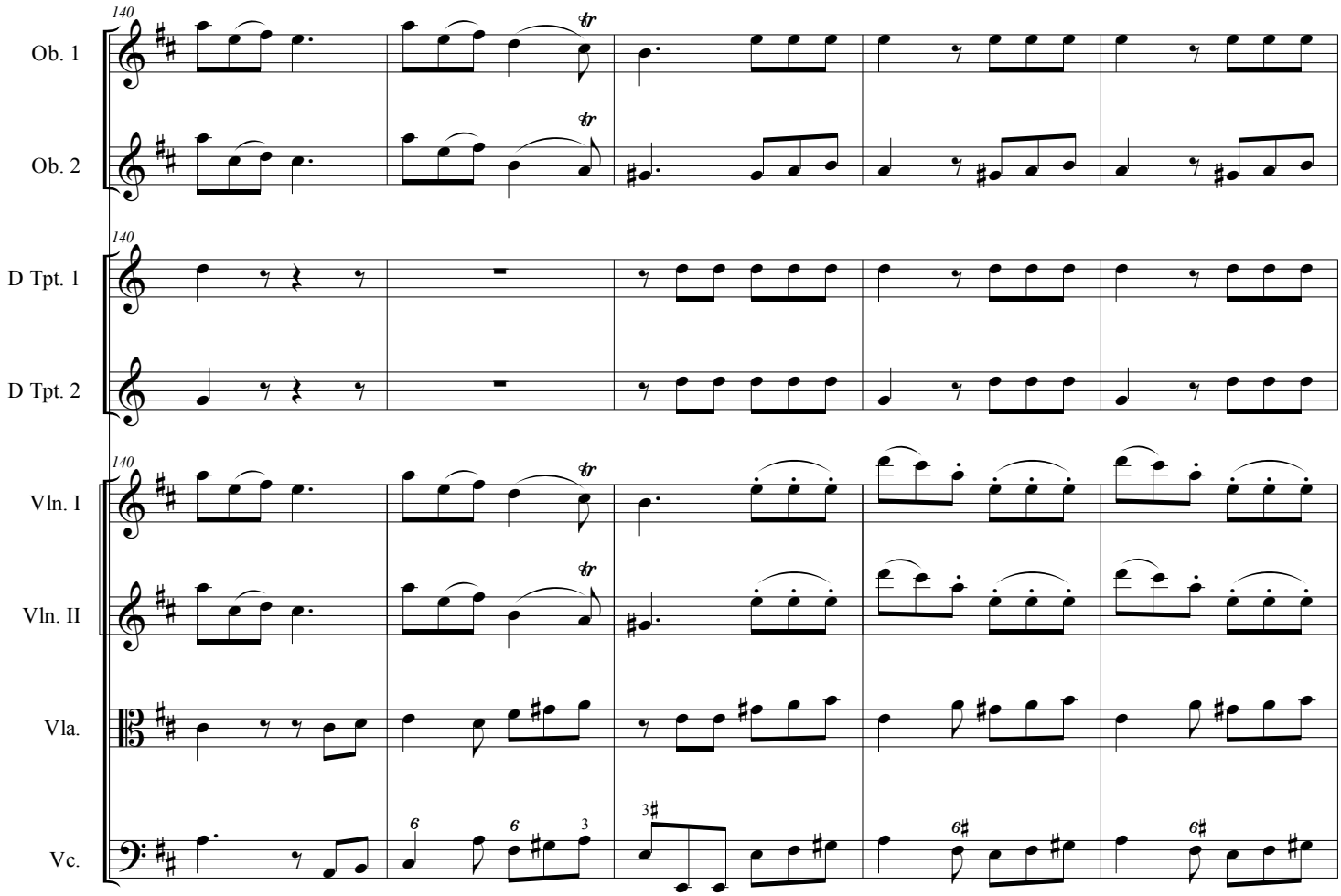

114
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
p
6

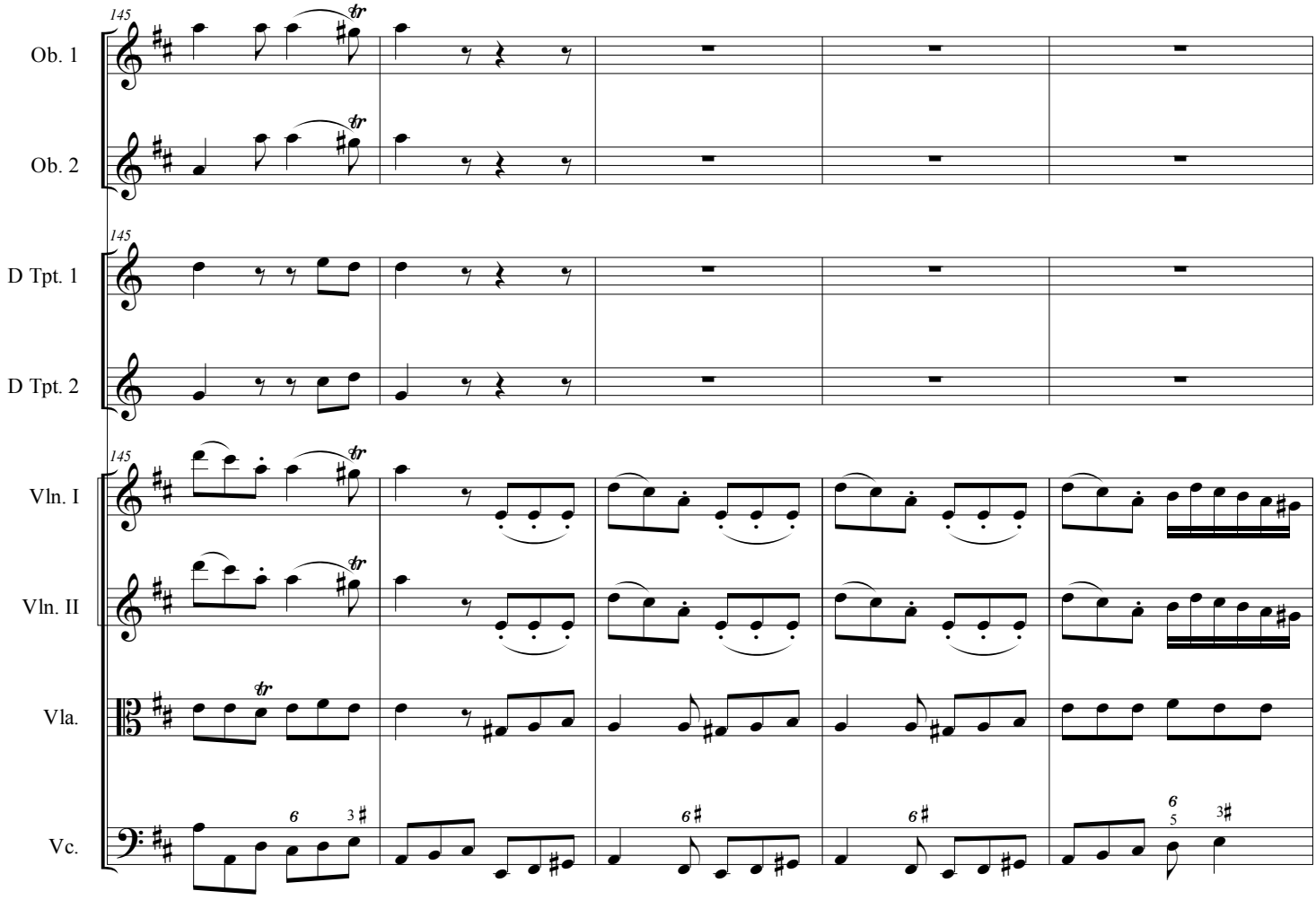

119
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
f
p
6
5

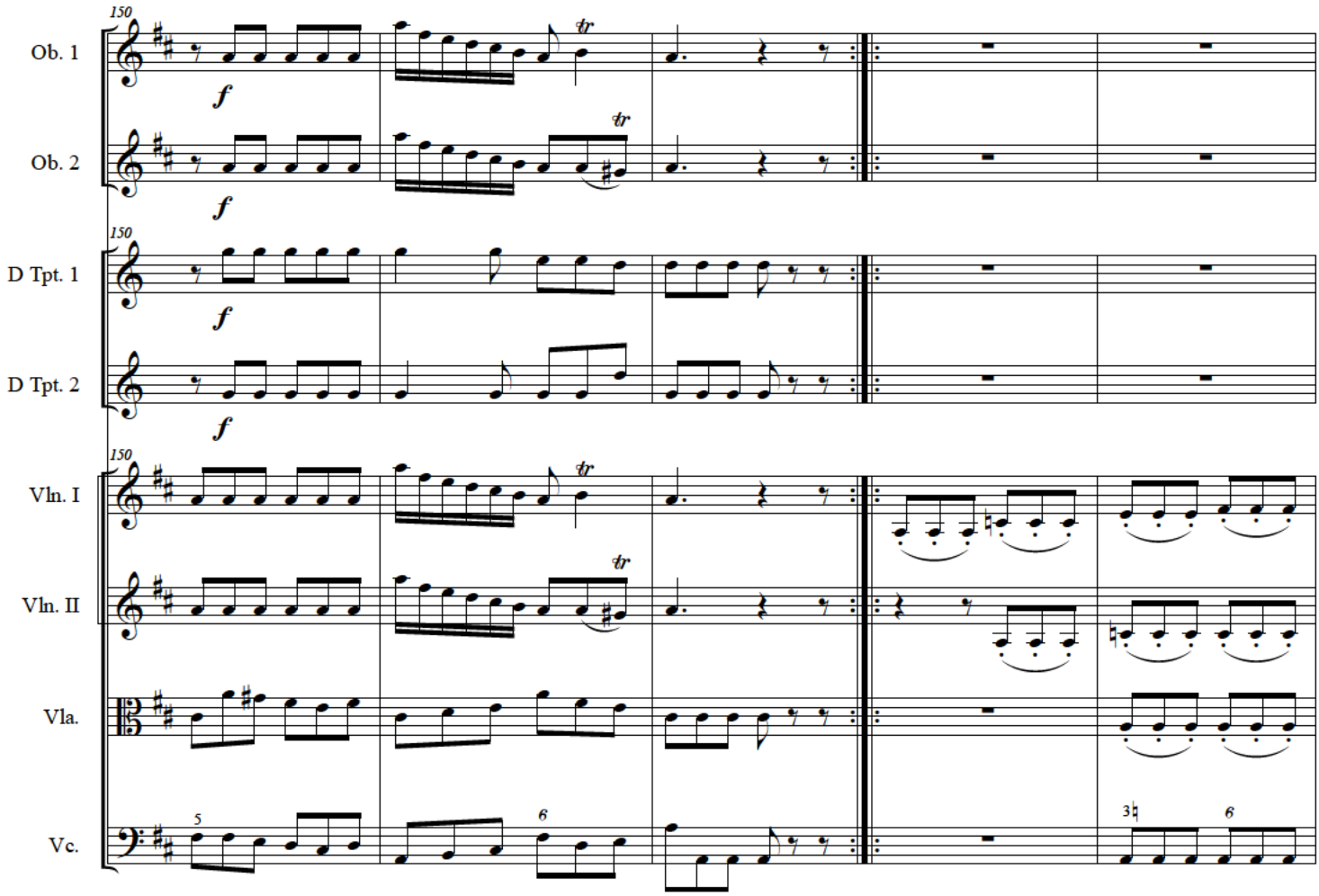

Allegro
125
Ob. 1
Ob. 2
125
D Tpt. 1
D Tpt. 2
125
Vln. I
Vln. II
Vla.
6
Vc.

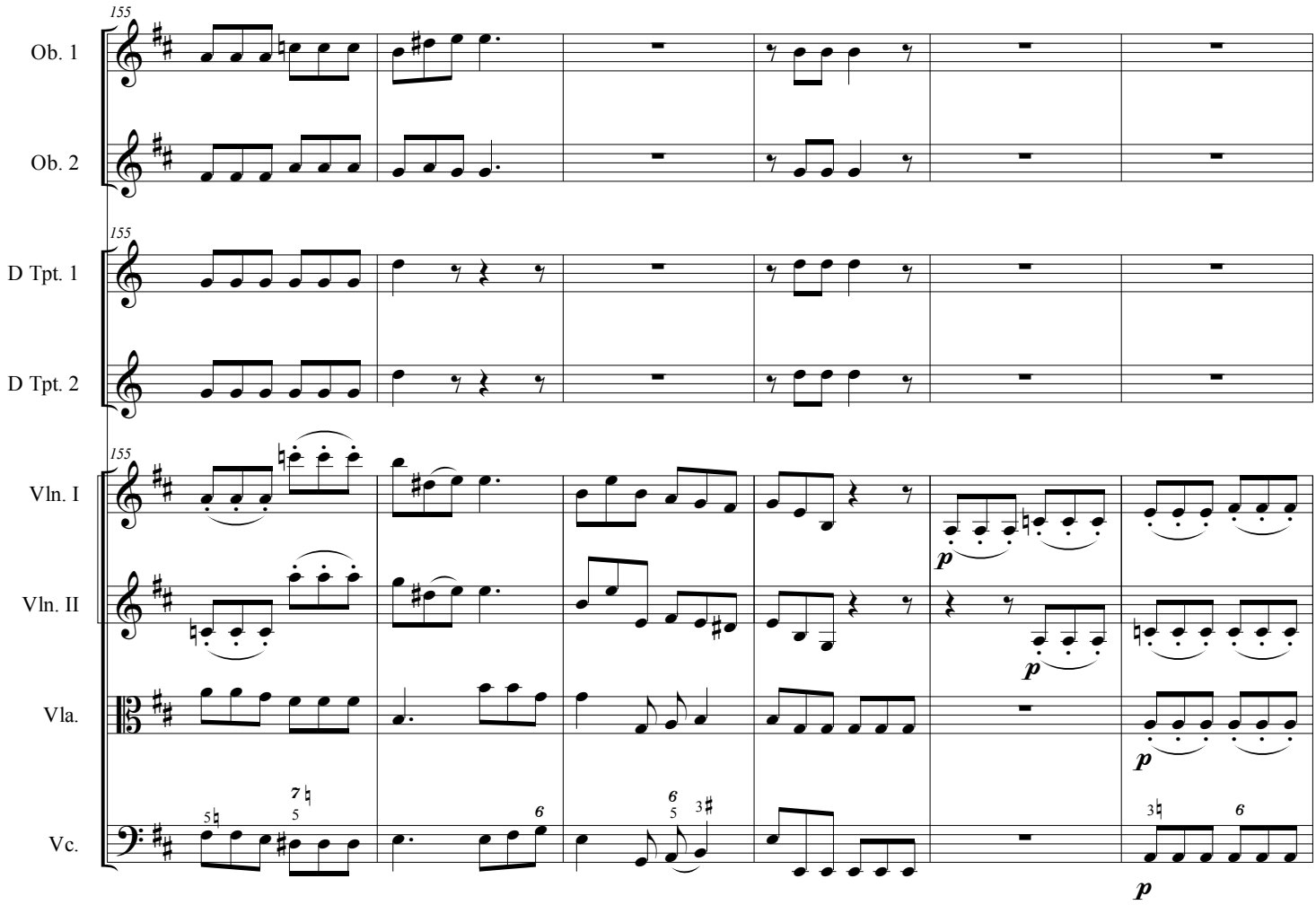

130
Ob. 1
Ob. 2
130
D Tpt. 1
D Tpt. 2
130
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
6
6

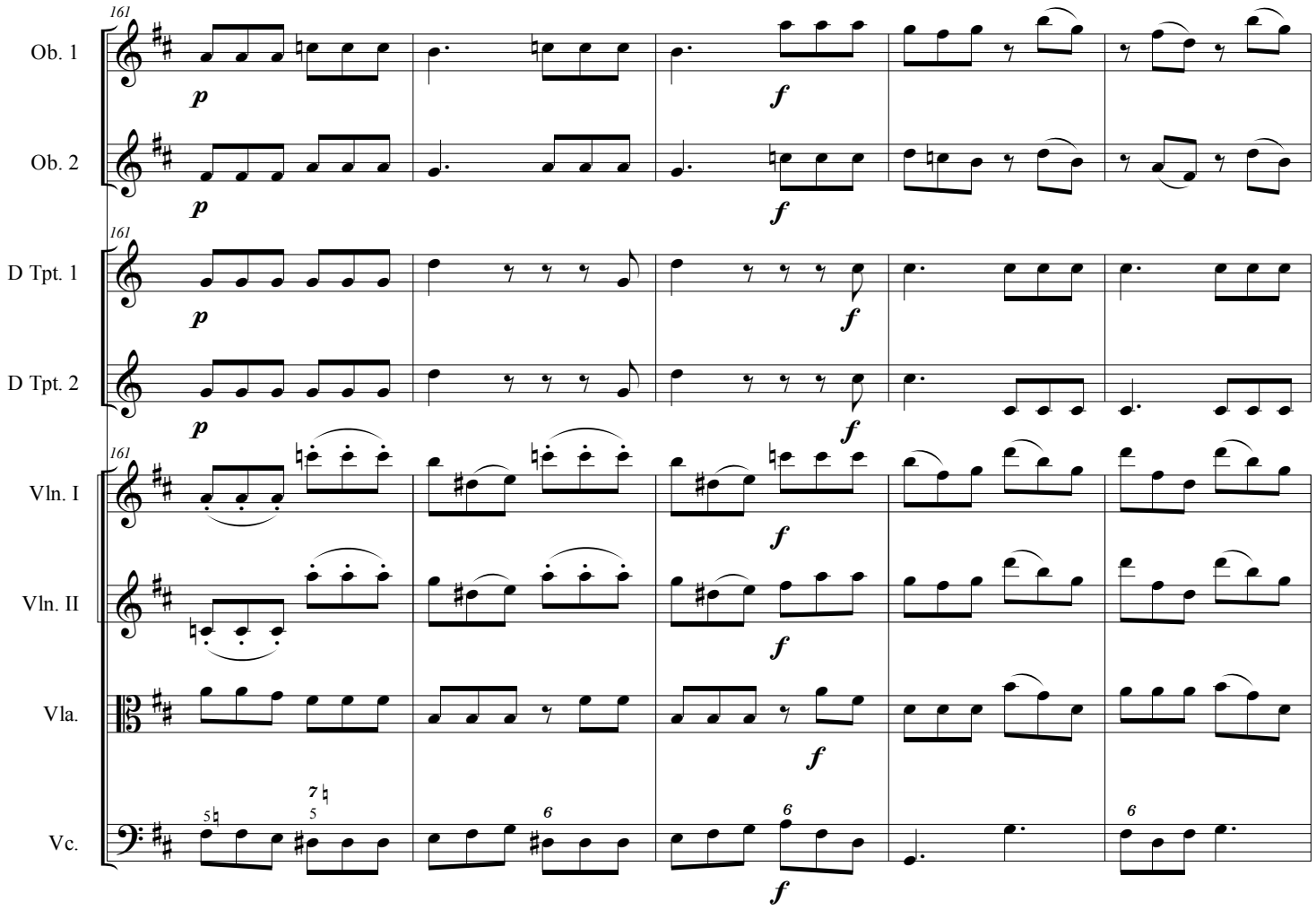

135
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
6

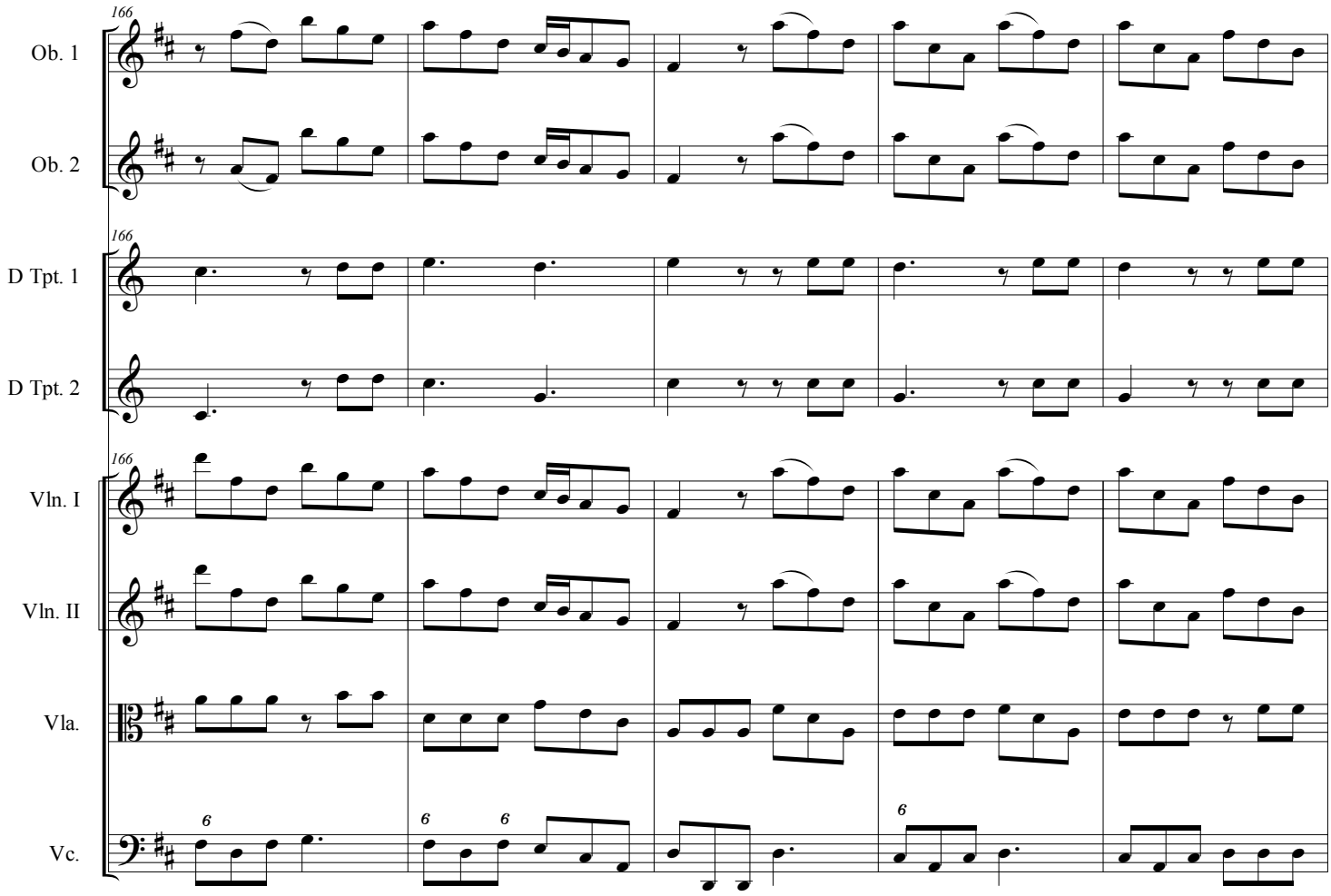

140
Ob. 1
Ob. 2
140
D Tpt. 1
D Tpt. 2
140
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

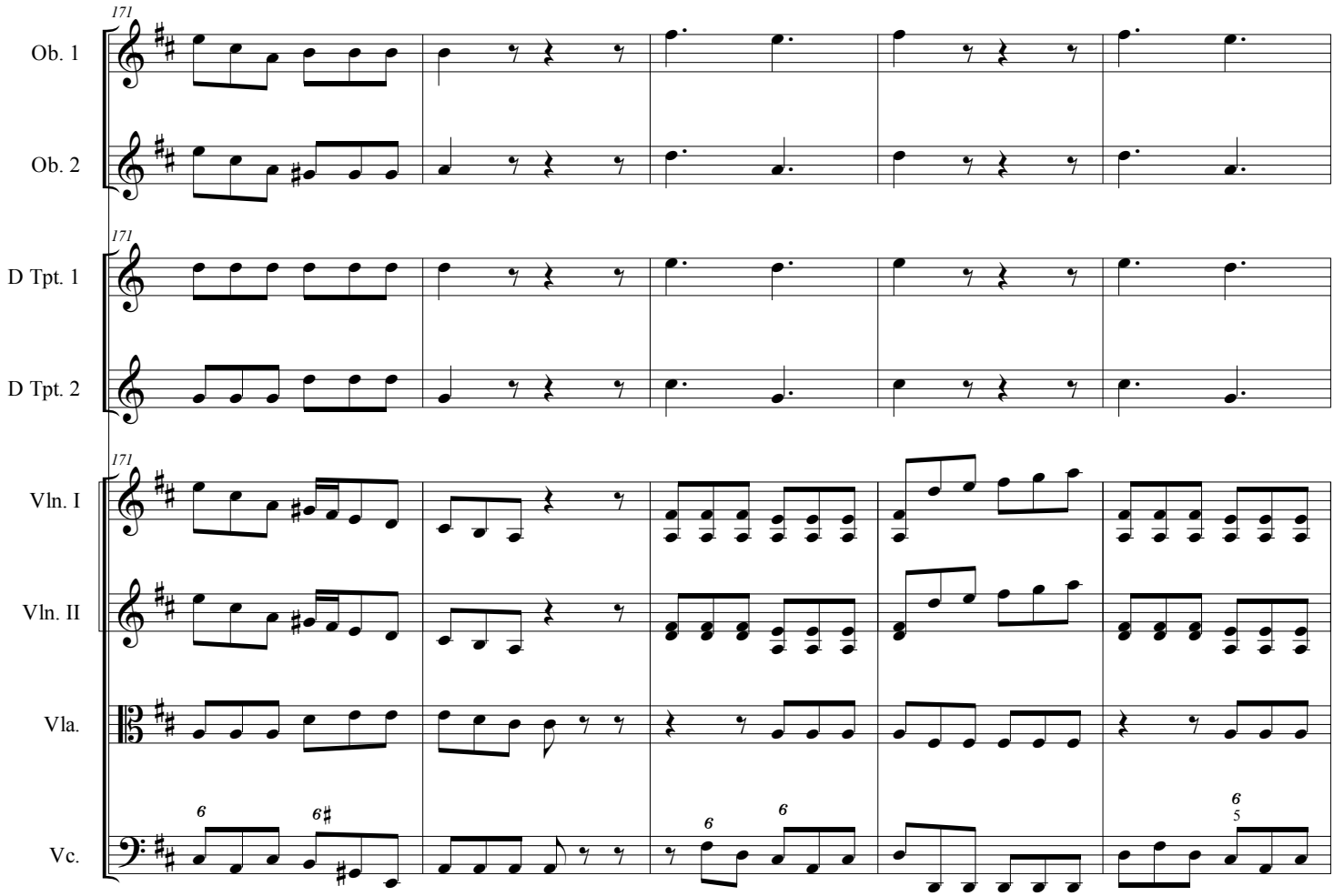

145
Ob. 1
Ob. 2
145
D Tpt. 1
D Tpt. 2
145
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

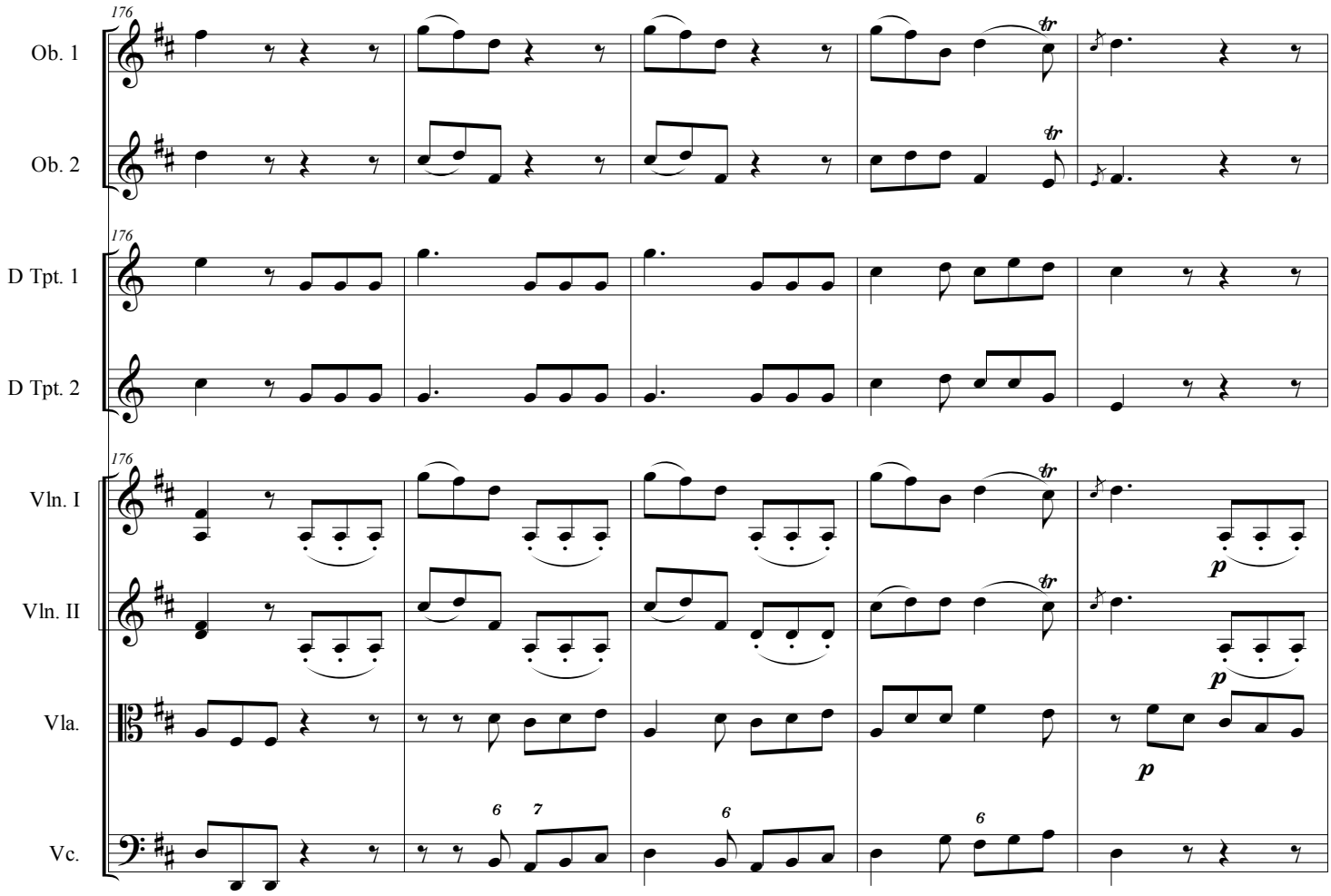

150
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
tr
5
6
3

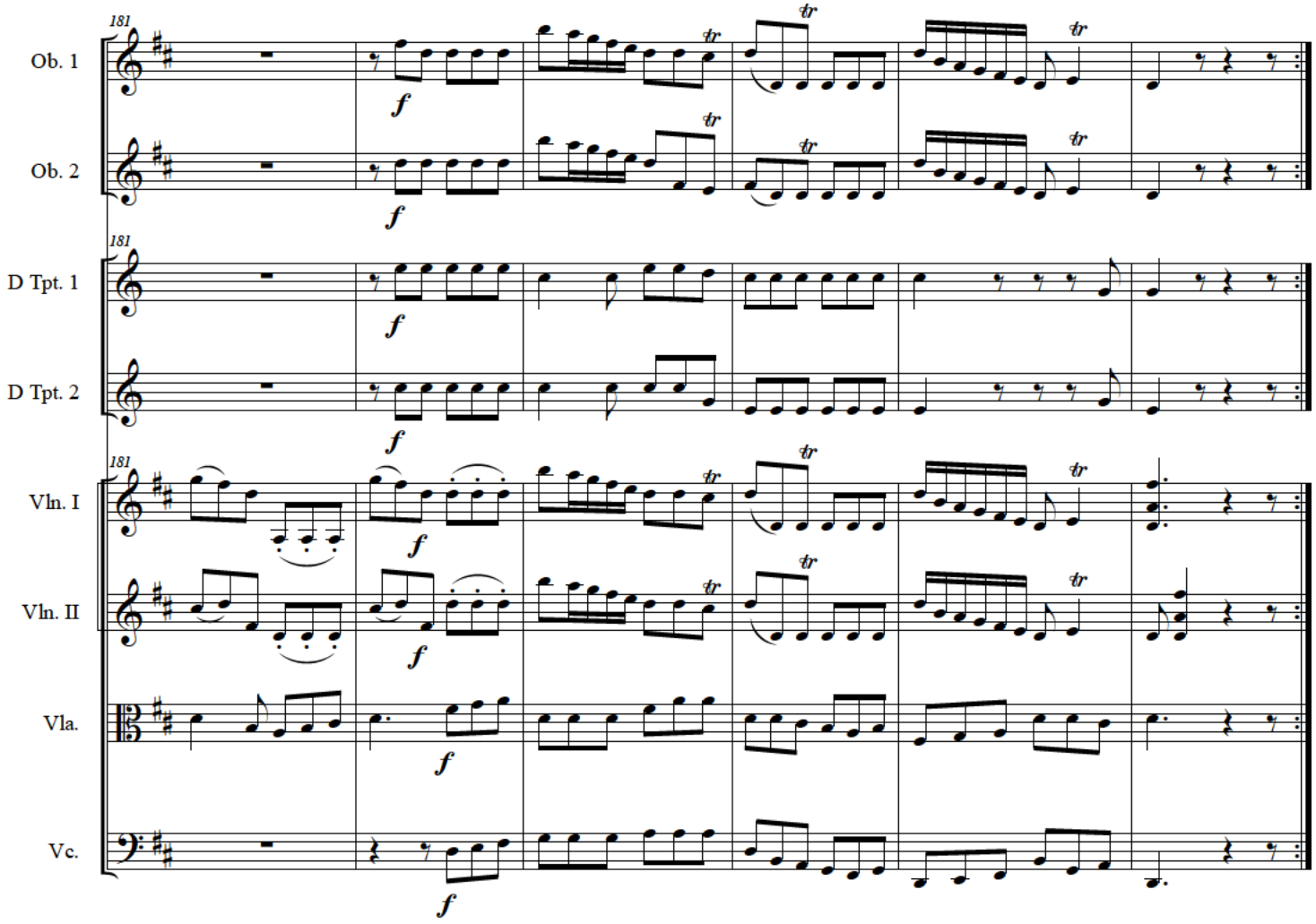

155
Ob. 1
Ob. 2
155
D Tpt. 1
D Tpt. 2
155
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
p
p
p


161
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
f


166
Ob. 1
Ob. 2
166
D Tpt. 1
D Tpt. 2
166
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
6
6
6
6


171
Ob. 1
Ob. 2
171
D Tpt. 1
D Tpt. 2
171
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

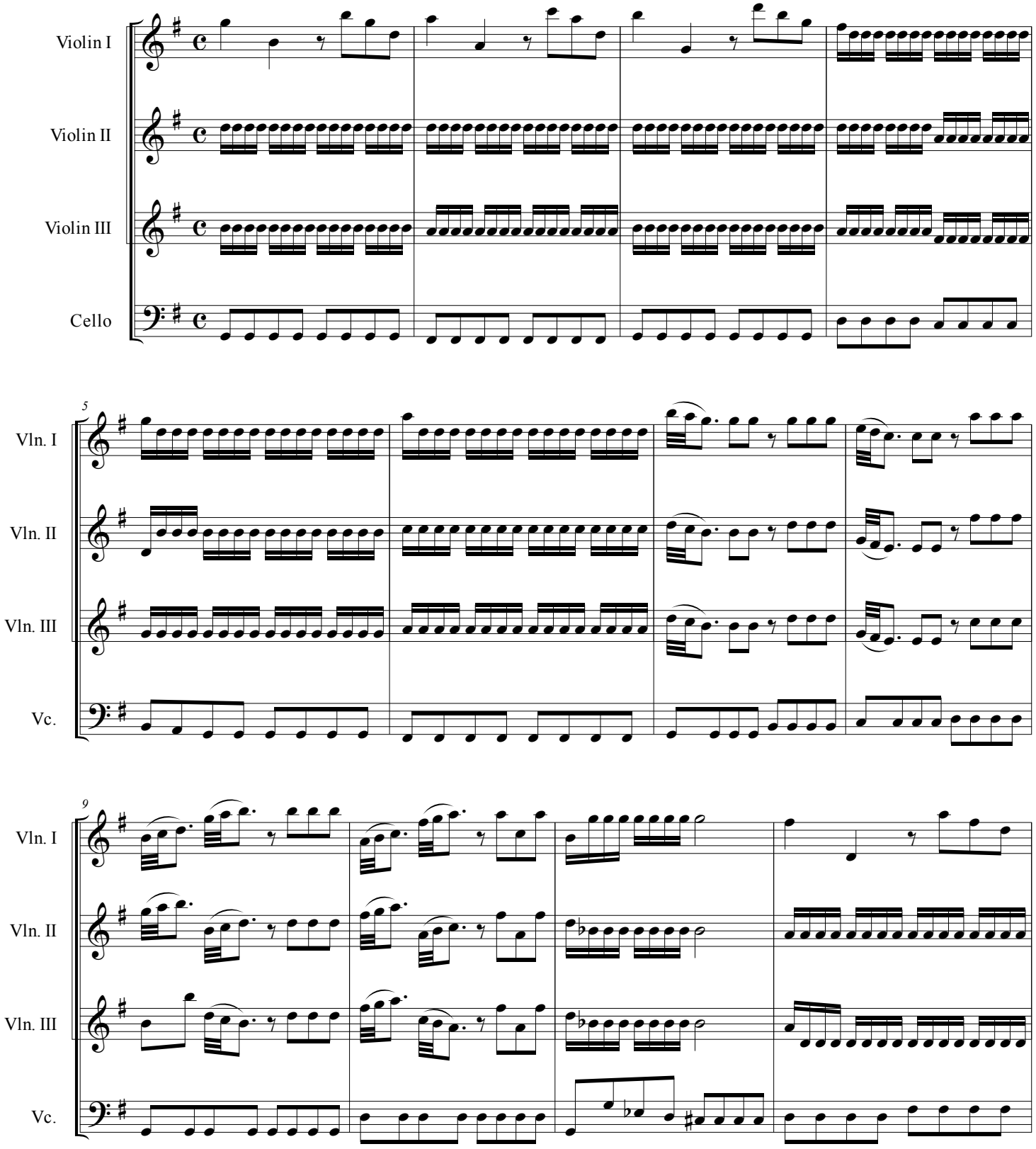

176
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
tr
p
6
7


181
Ob. 1
Ob. 2
D Tpt. 1
D Tpt. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
f
tr

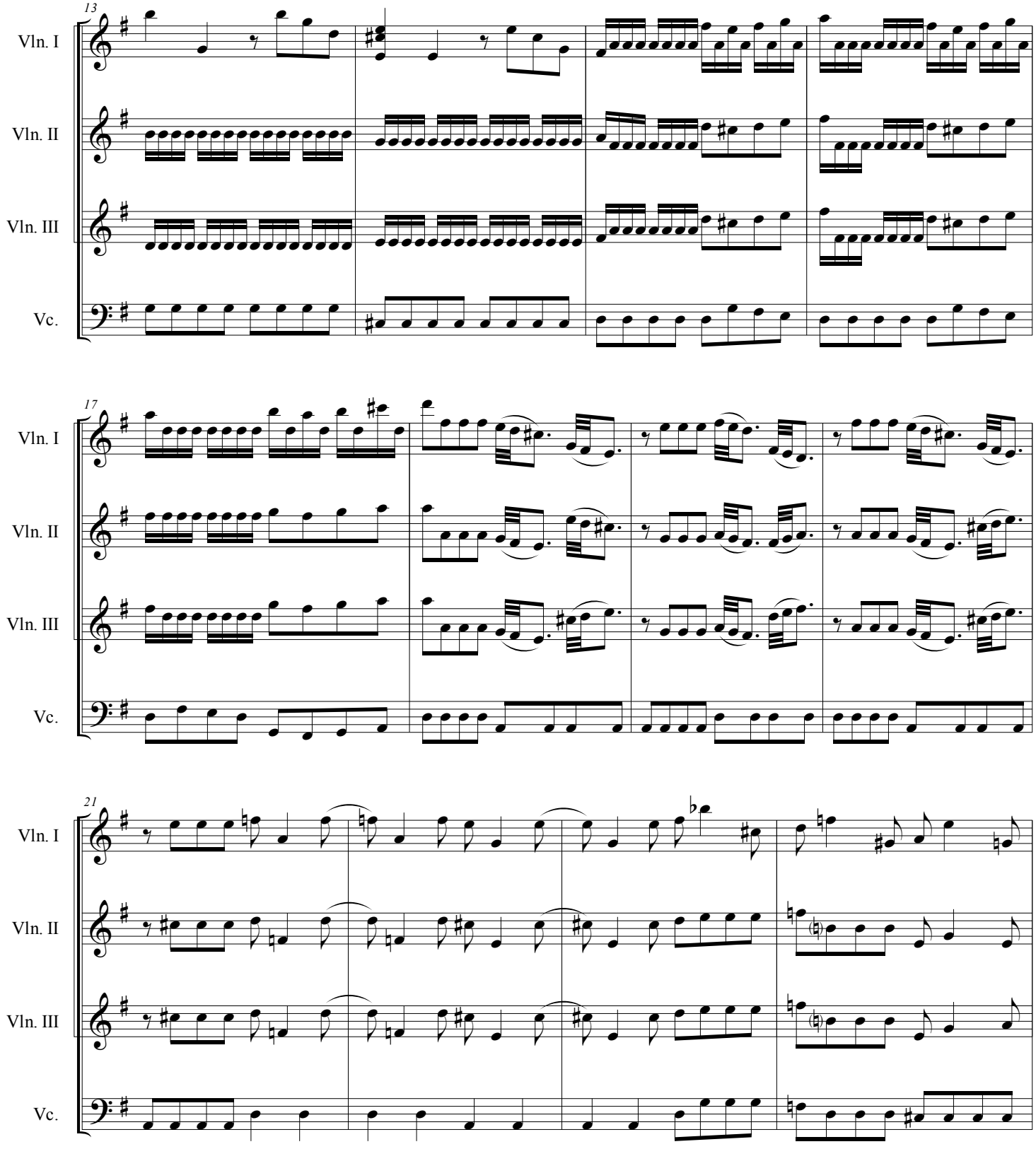
Overtura con 3 VV.s Tromp. S i Baxo

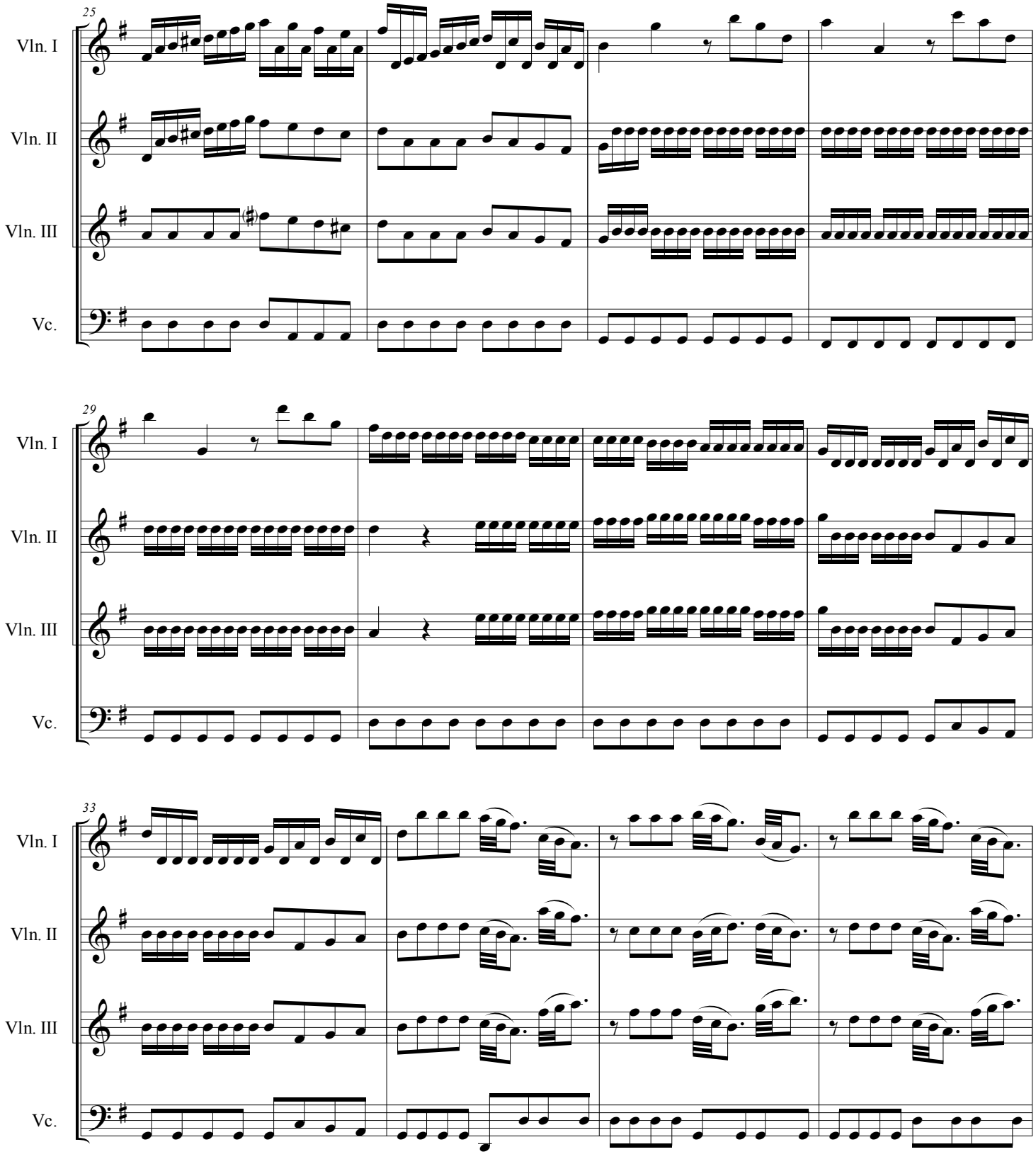
Domenico Porreti
(170? - 1784)

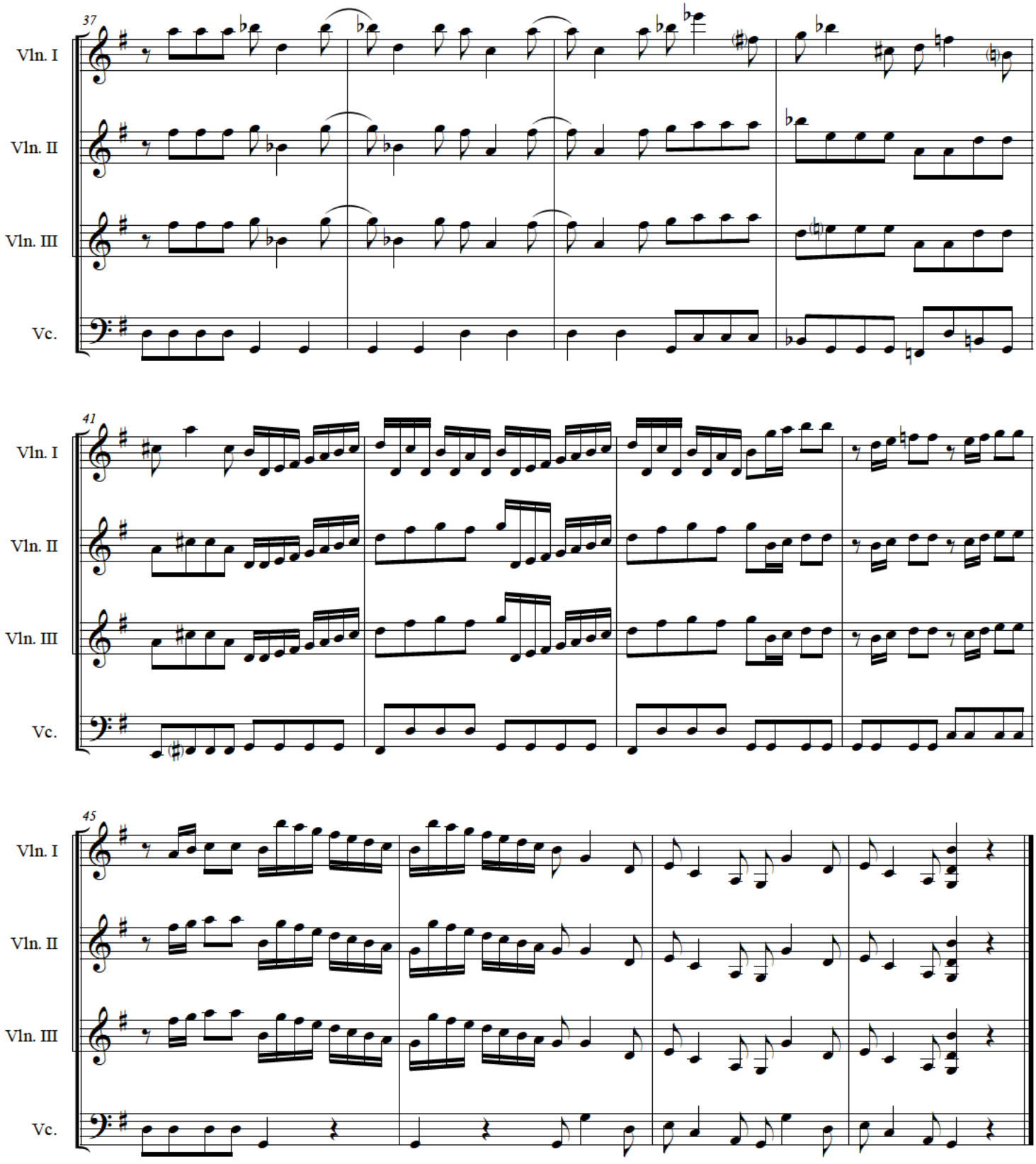
Allegro

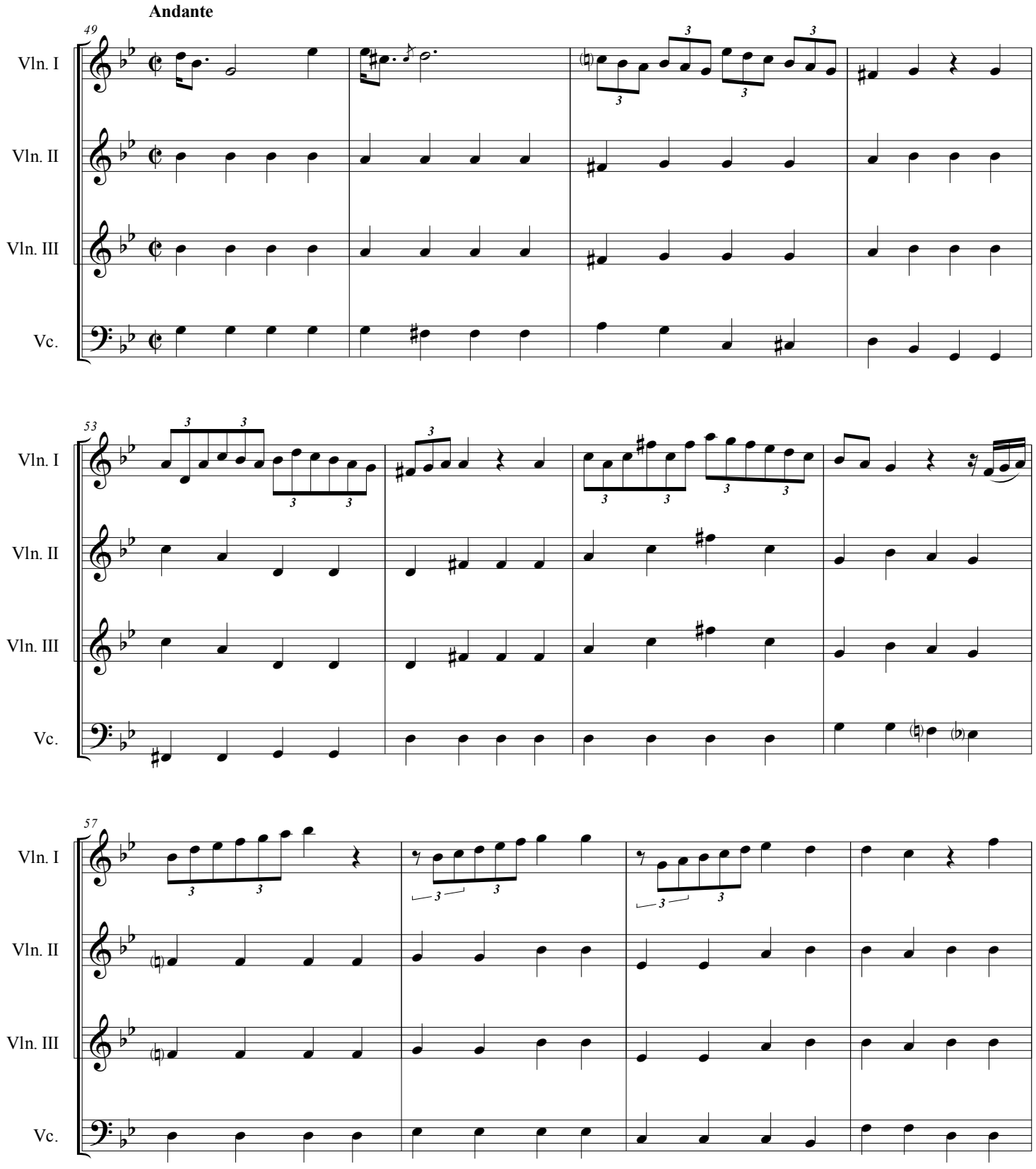


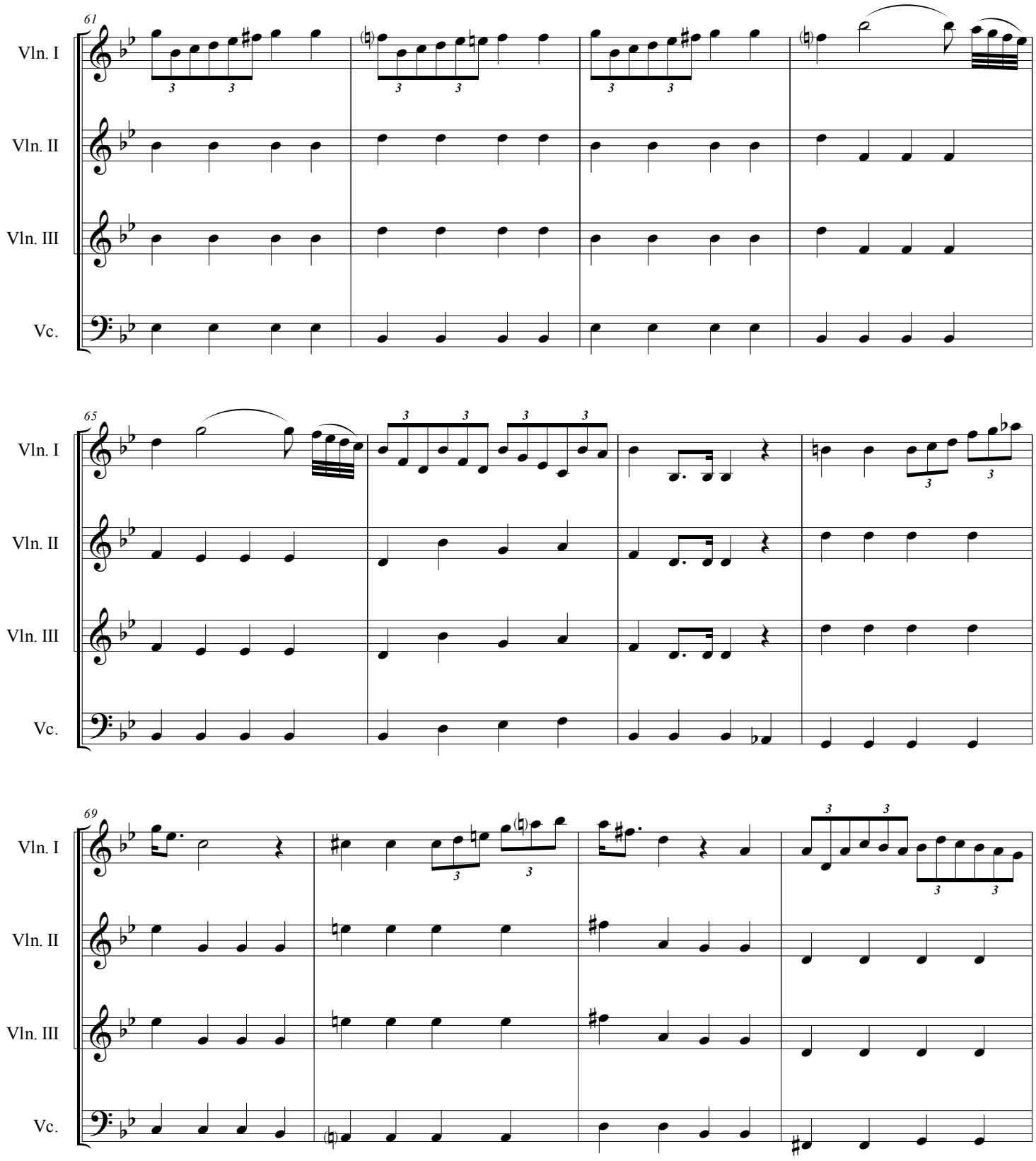
©Guillermo Turina

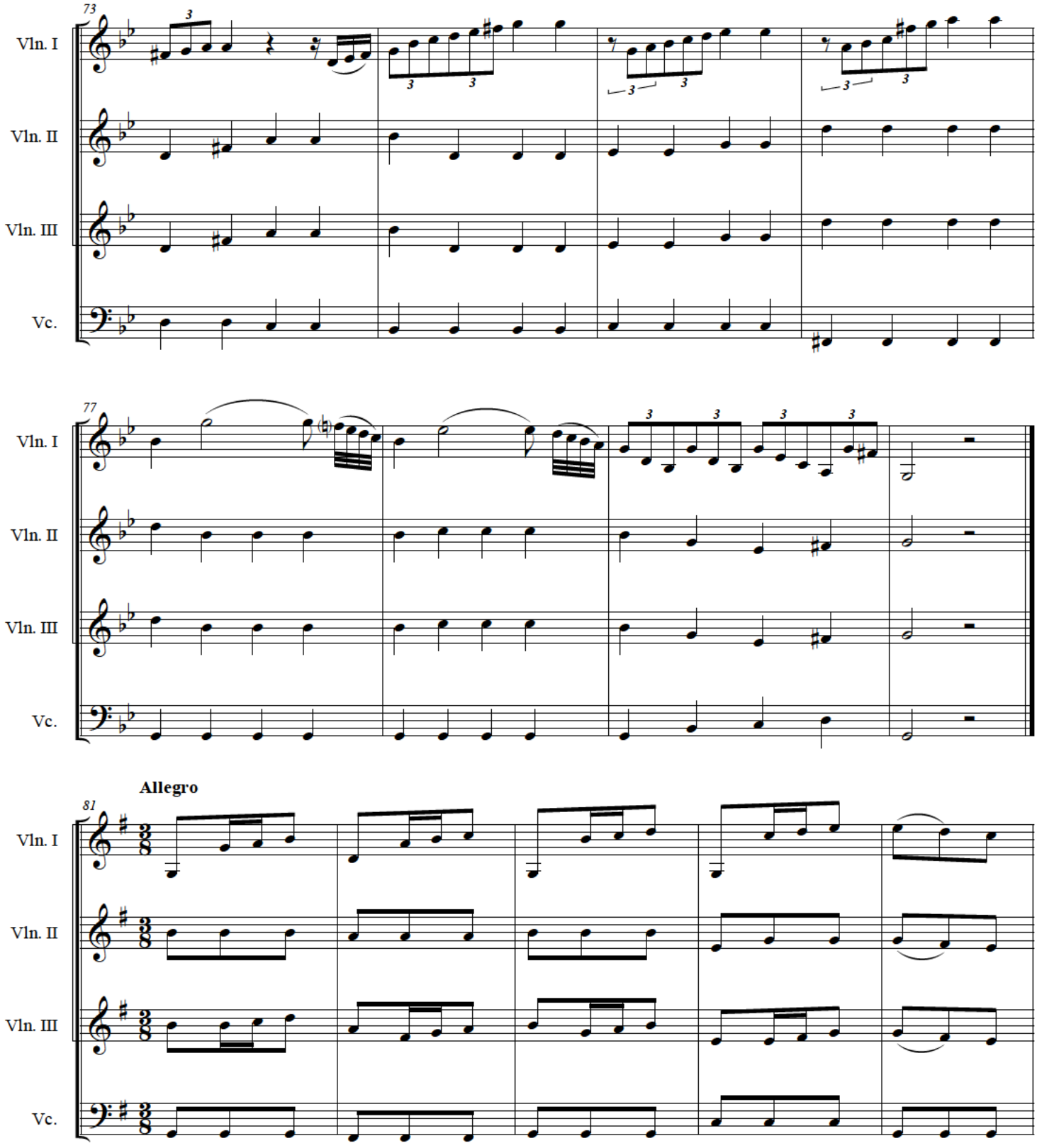

13
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
17
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
21
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.

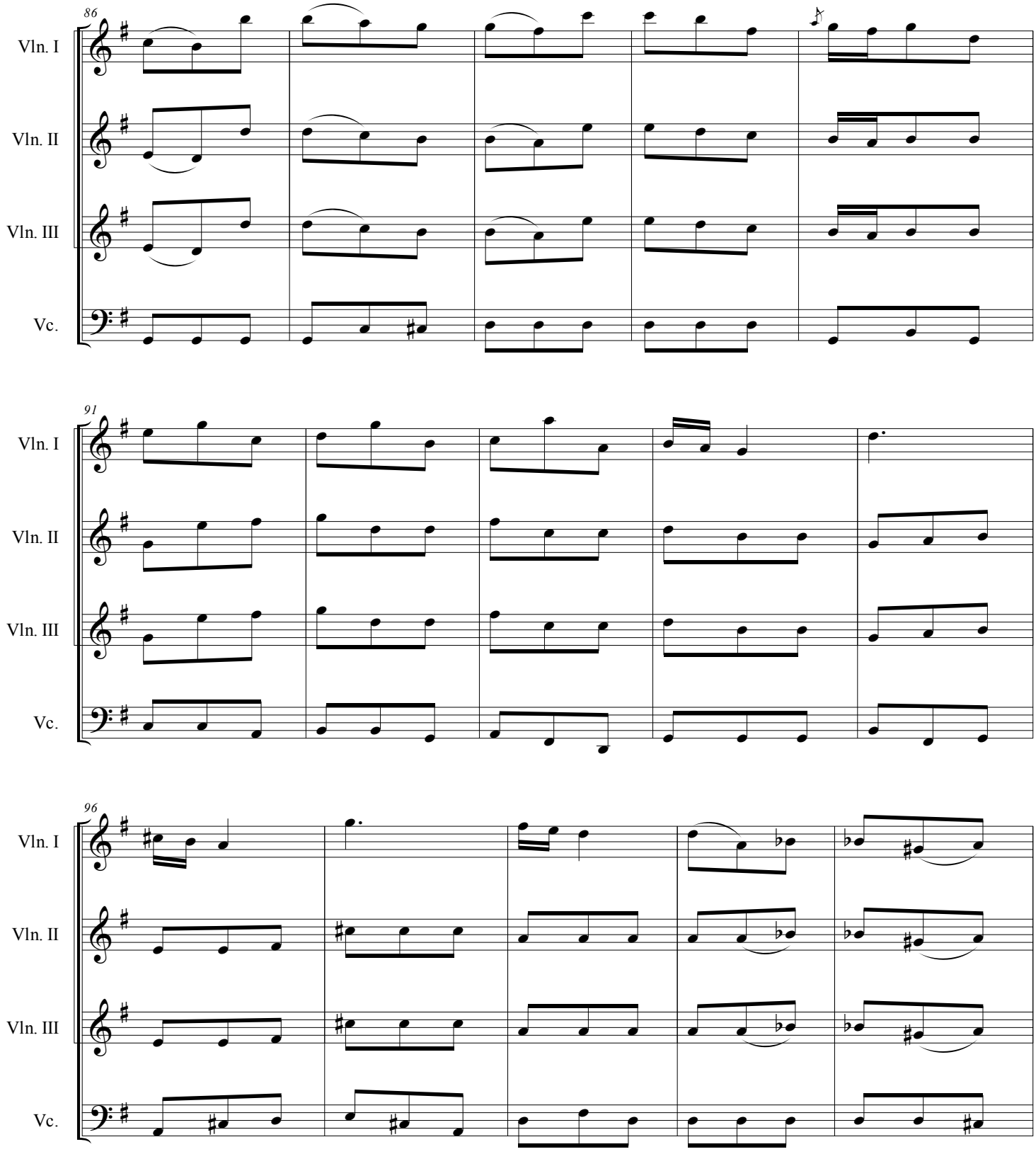

25
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
29
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
33
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.

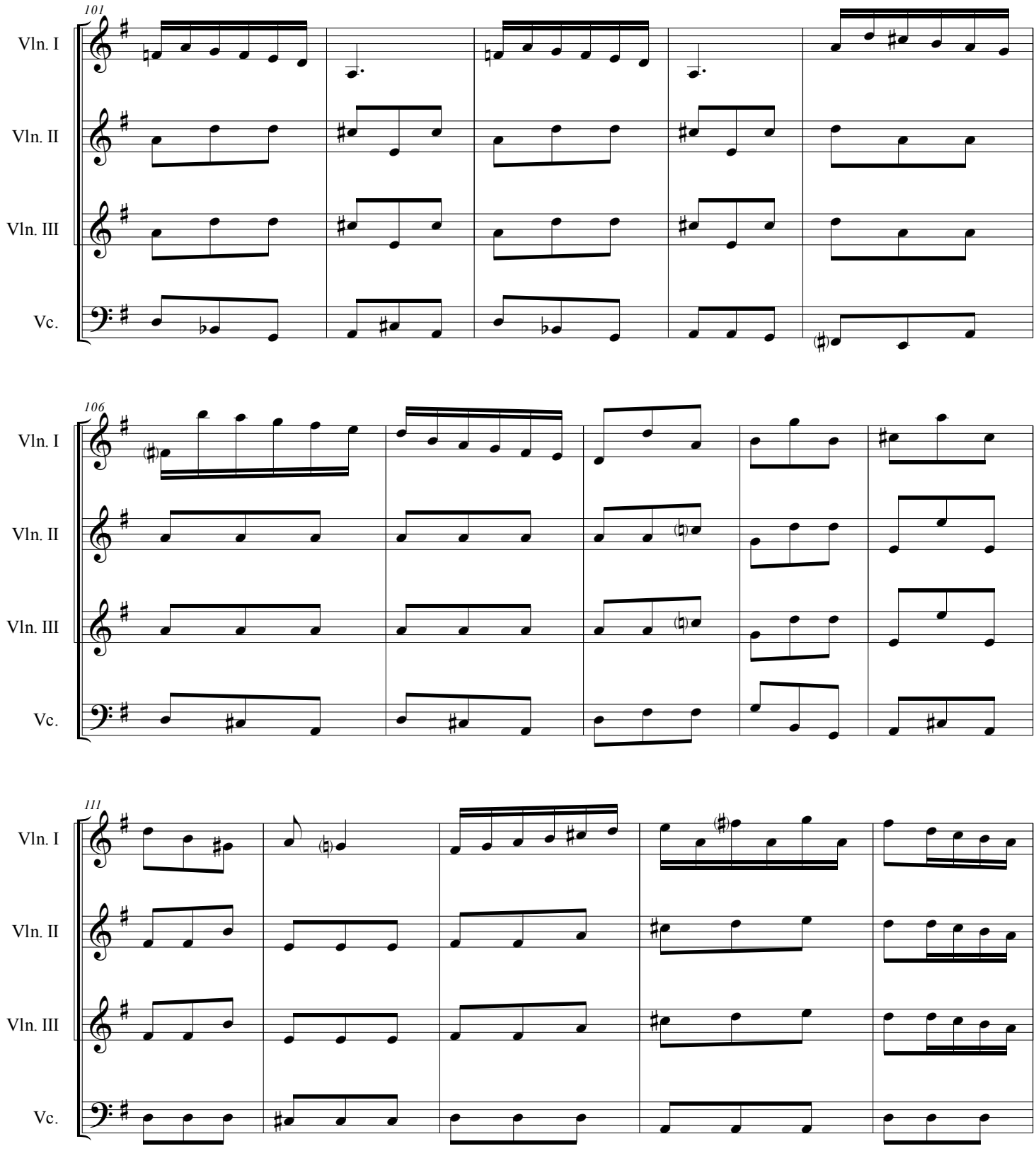

37
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
41
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
45
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.

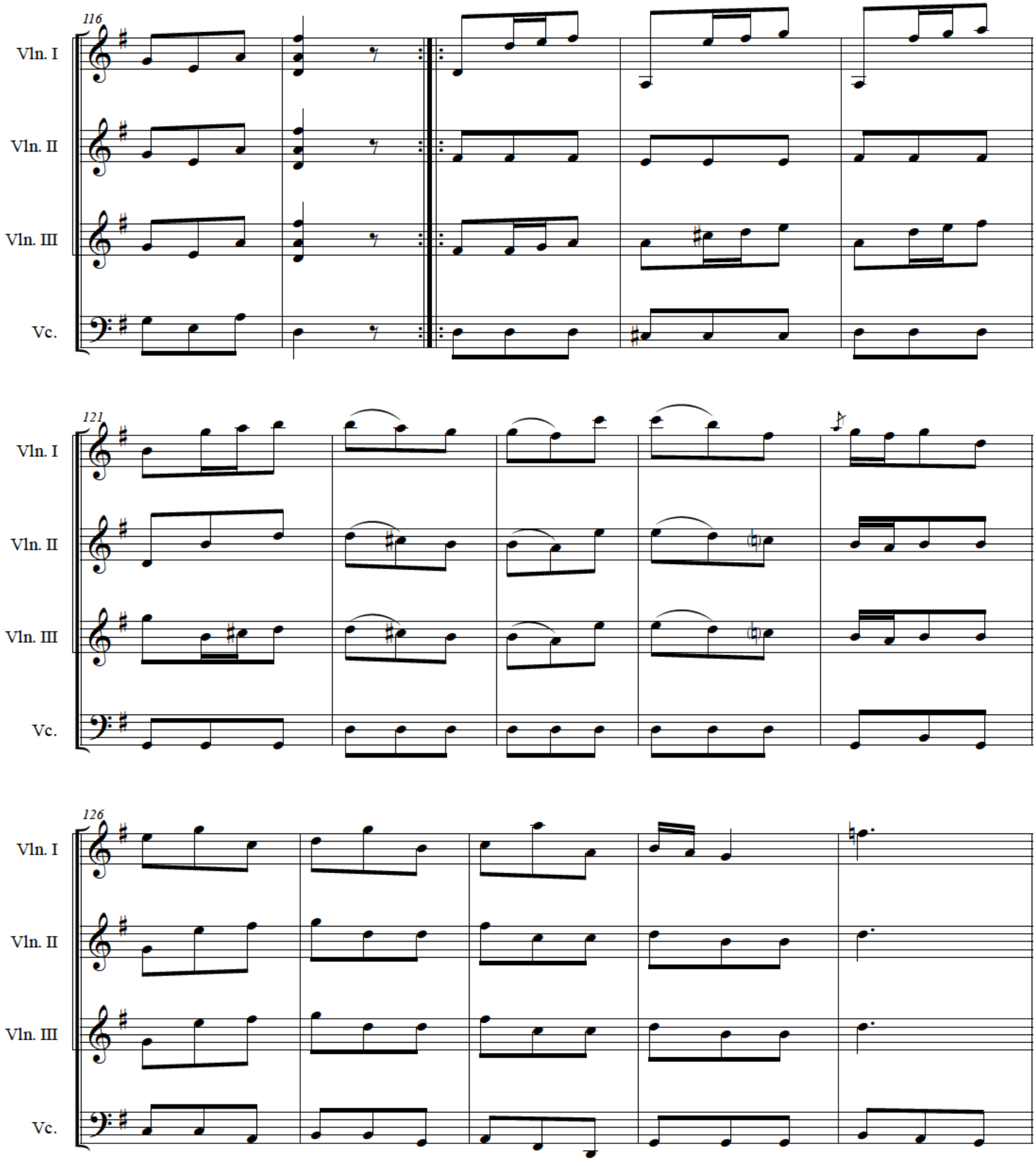

Andante
49
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
53
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
57
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.

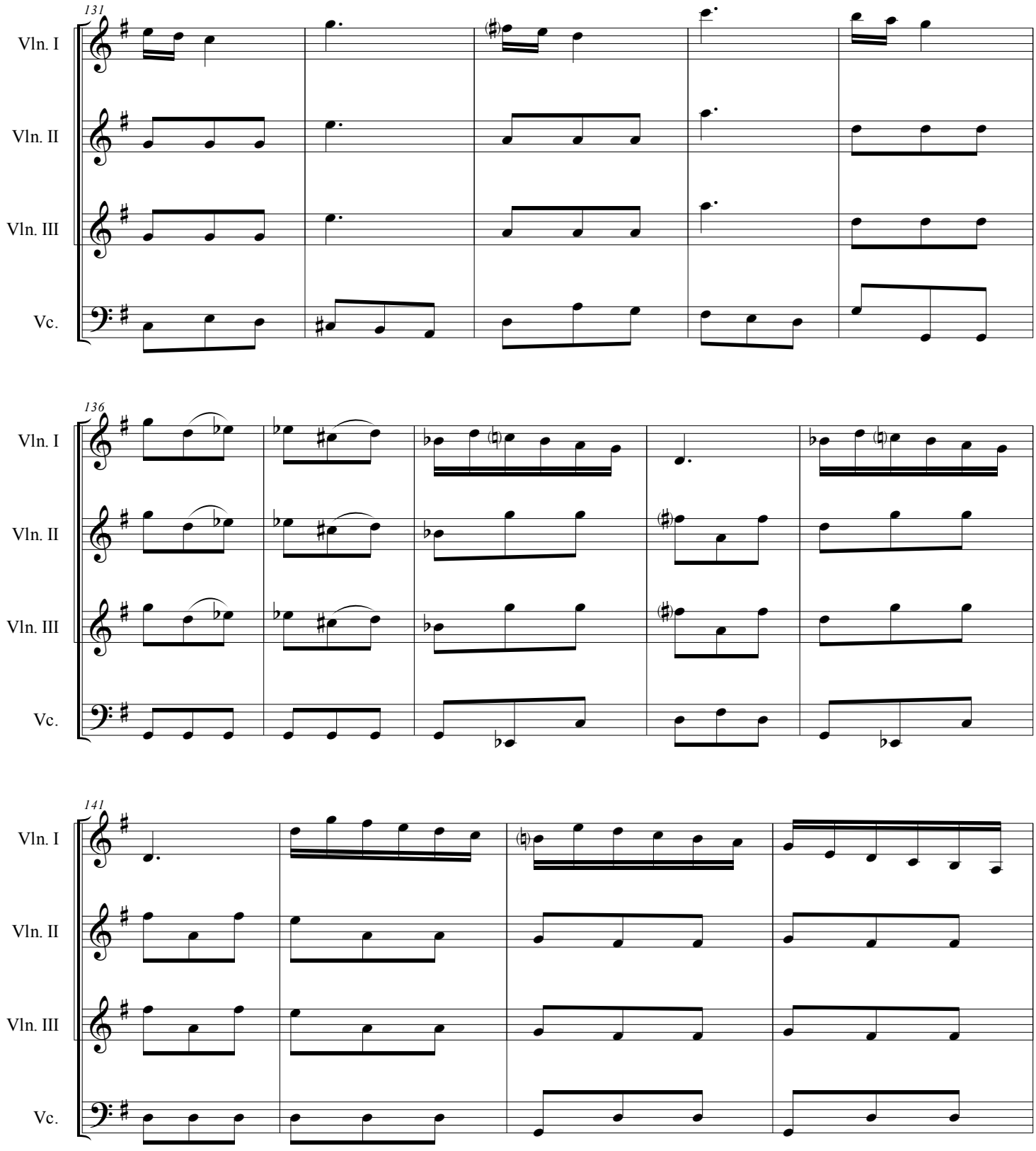

61
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
65
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
69
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.

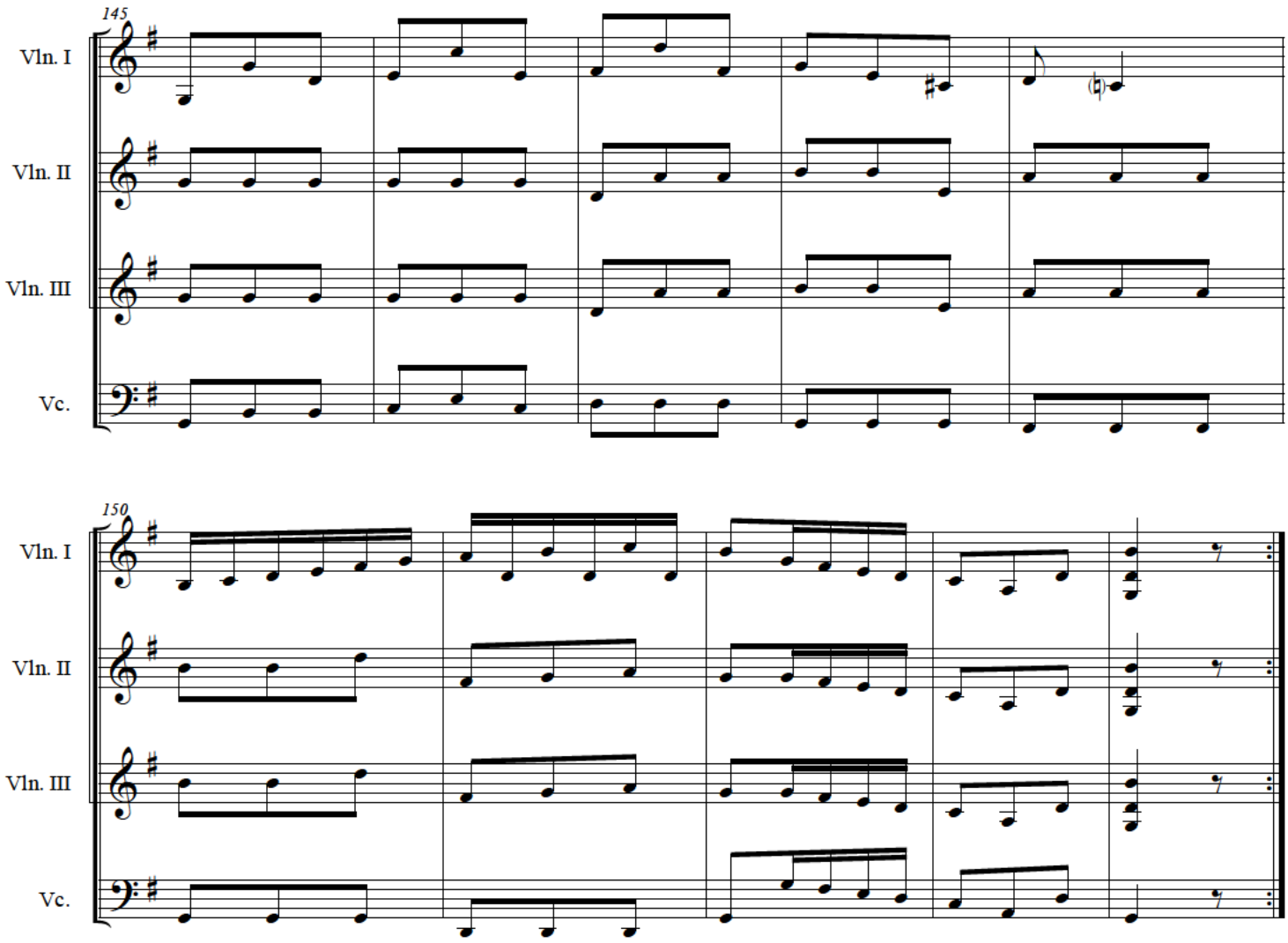

73
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
77
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
Allegro
81
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.


86
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
91
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
96
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.


101
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
106
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
111
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.


116
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
121
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
126
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.


131
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
136
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
141
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.

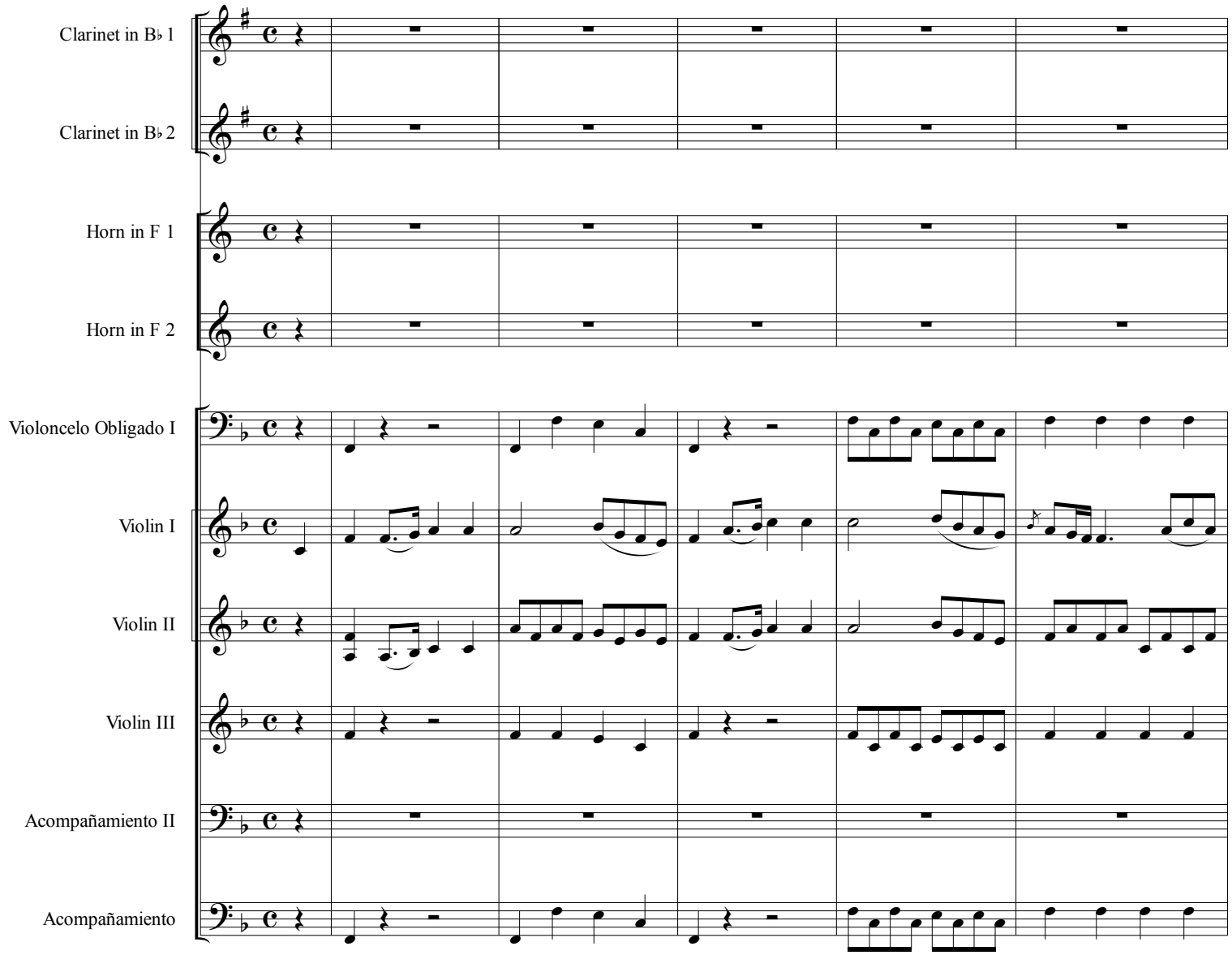

145
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.
150
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc.

Concierto de violoncelo

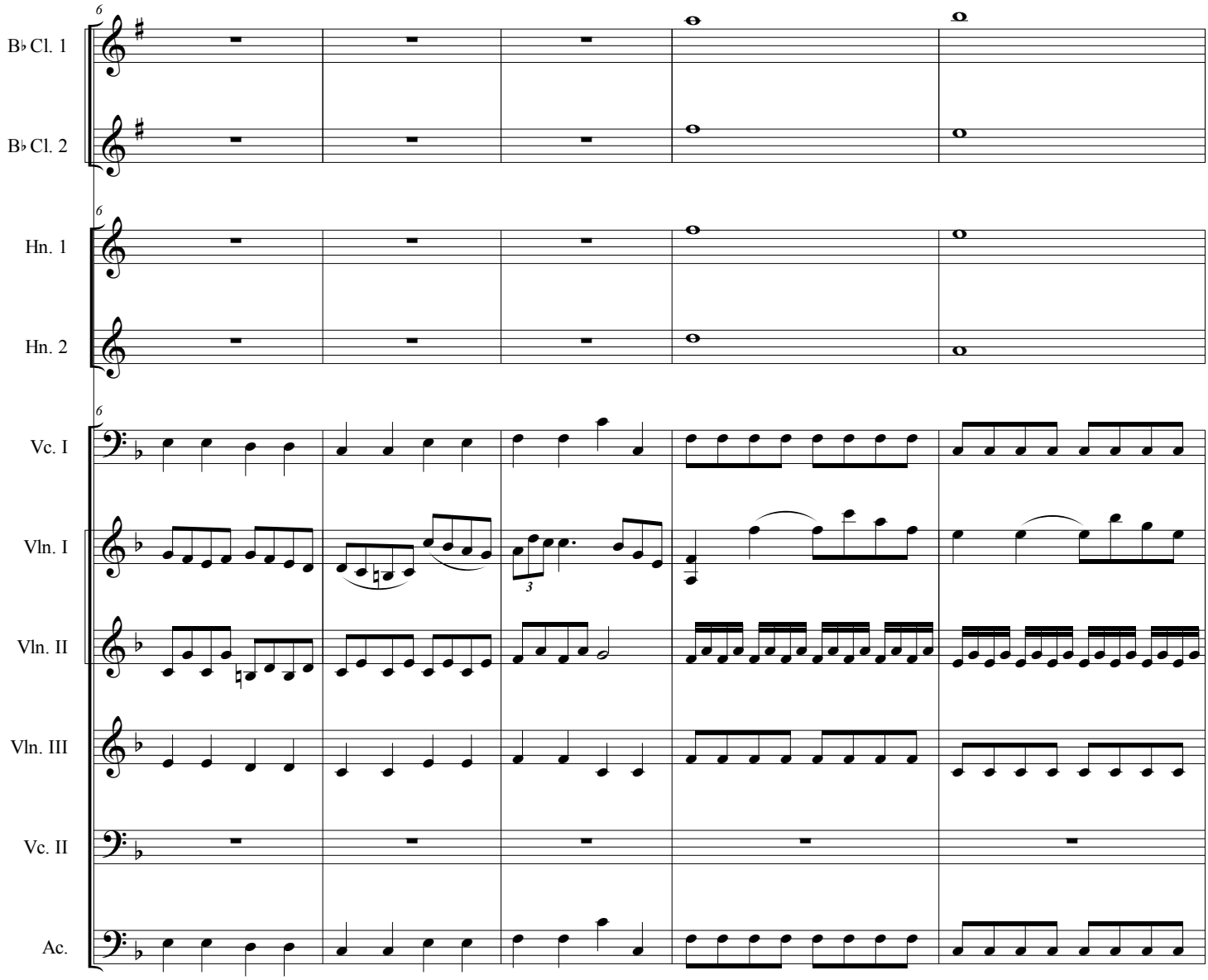
Archivo de la Catedral de Valladolid

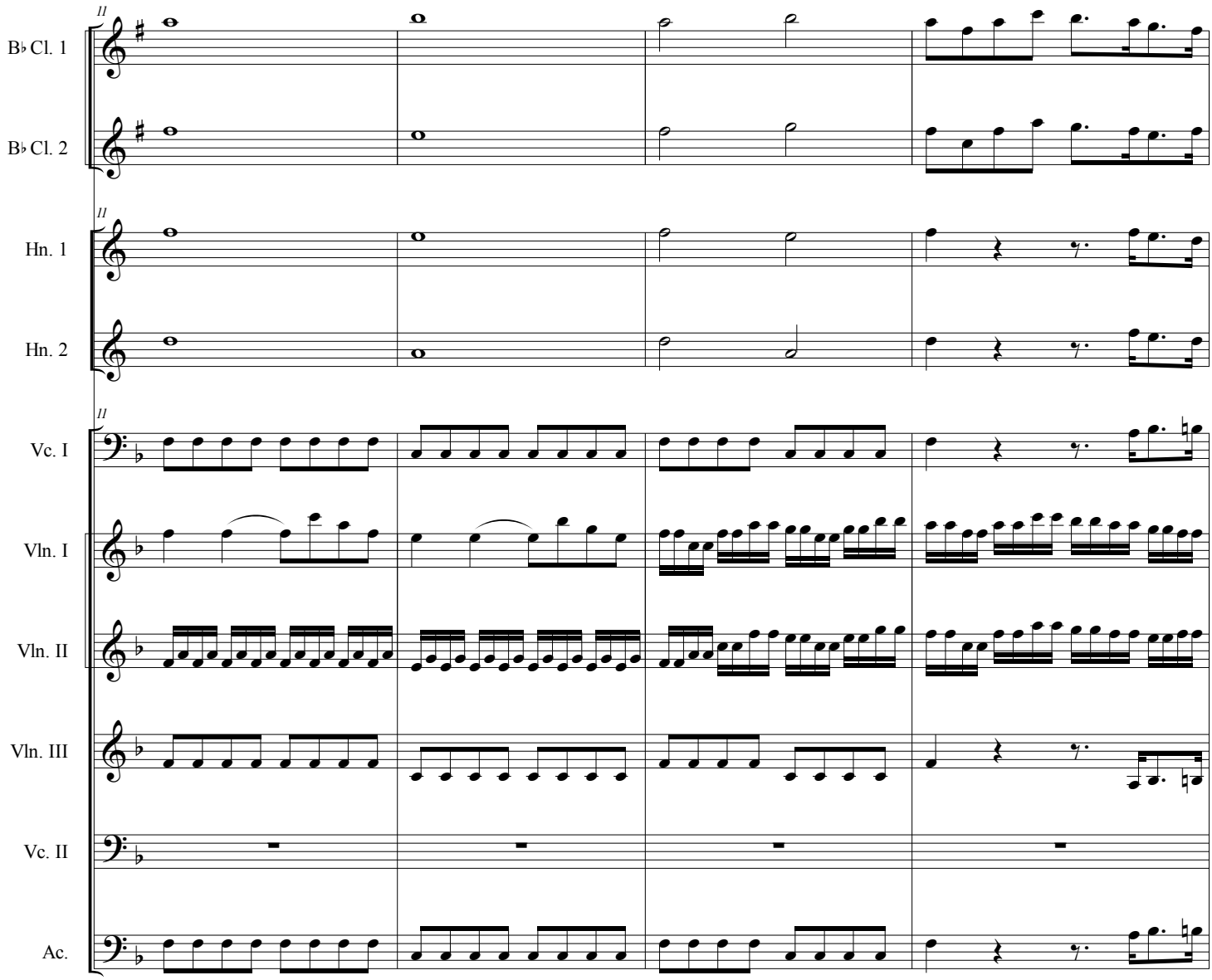
Anónimo

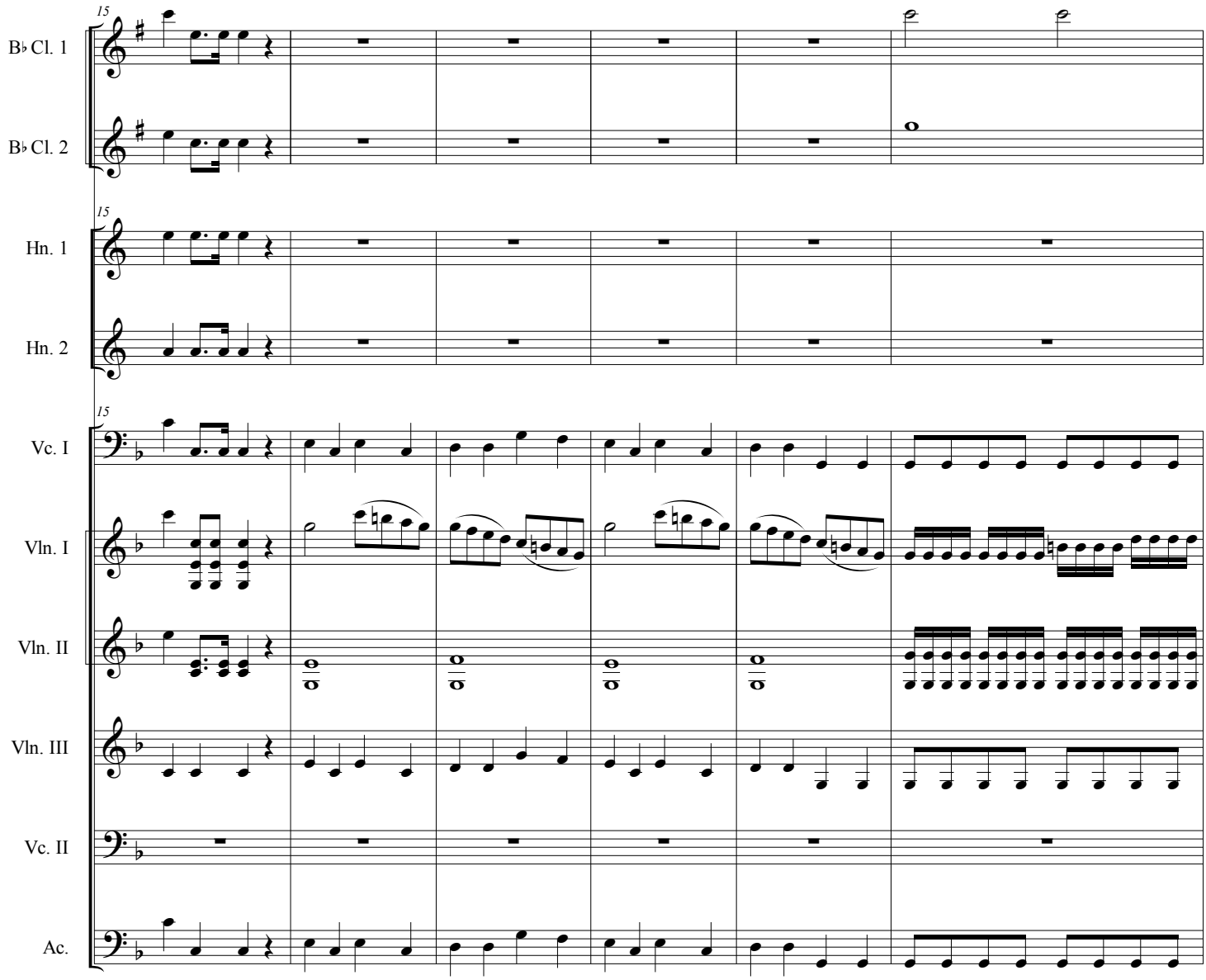
Allegro Moderato

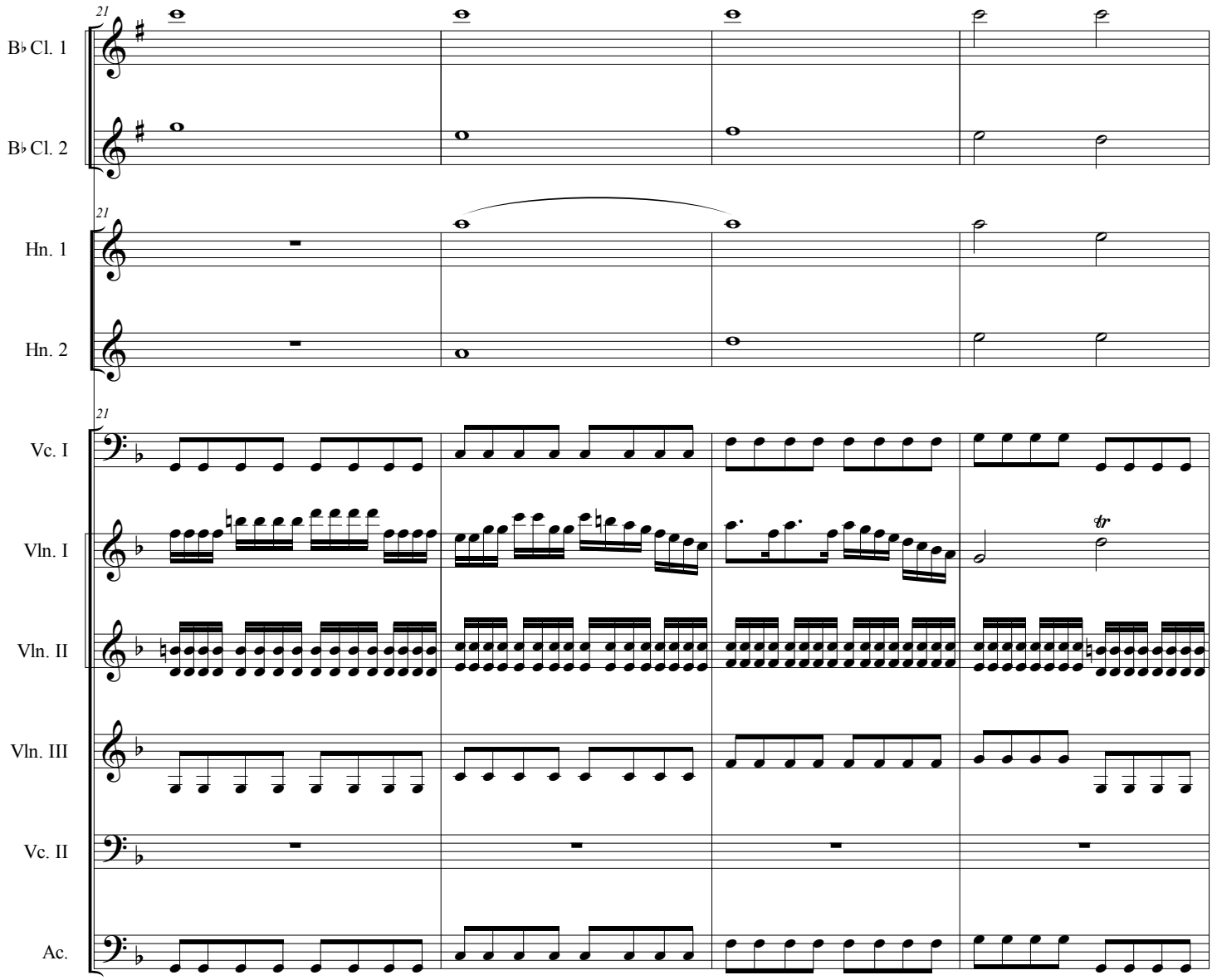


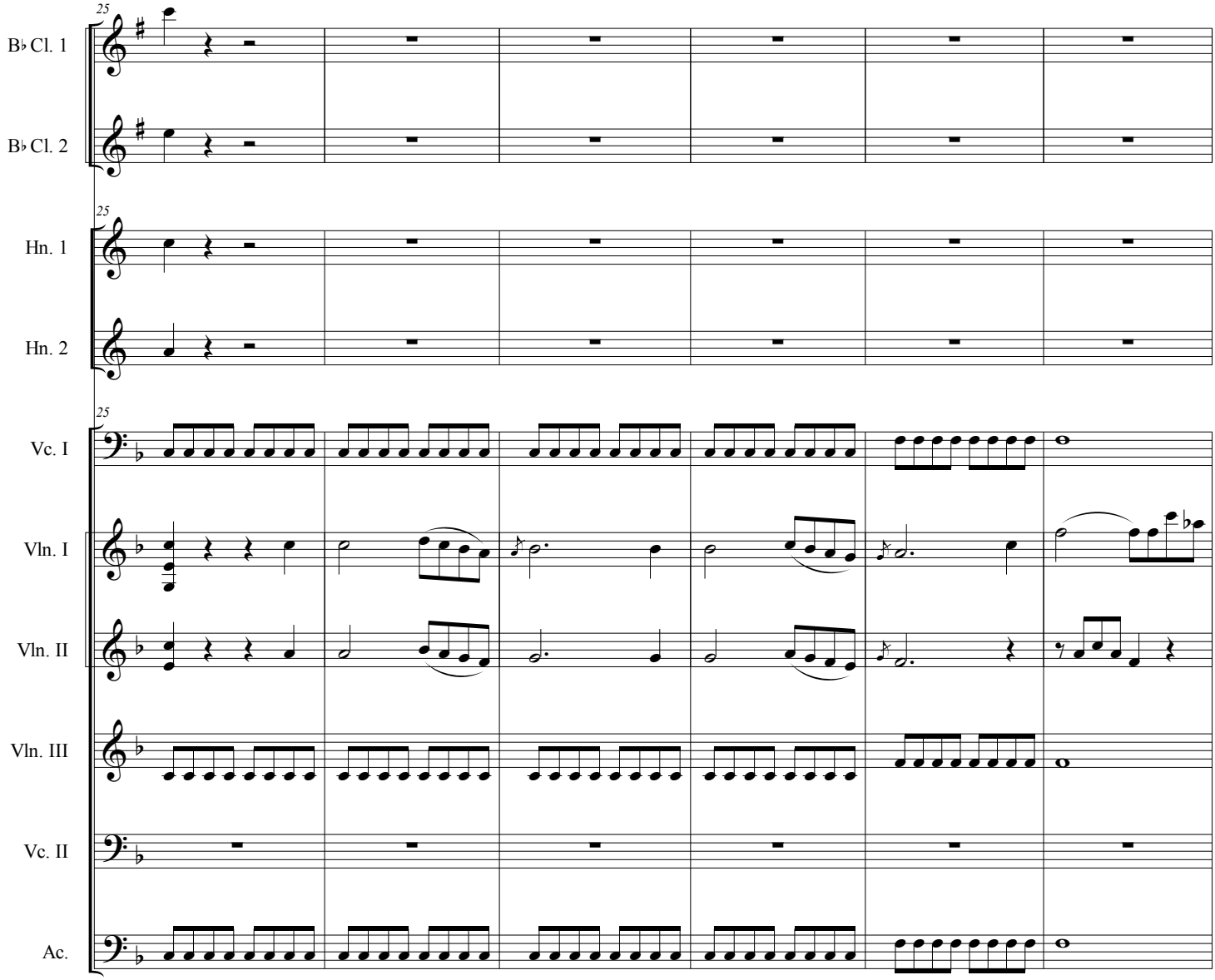
©Guillermo Turina

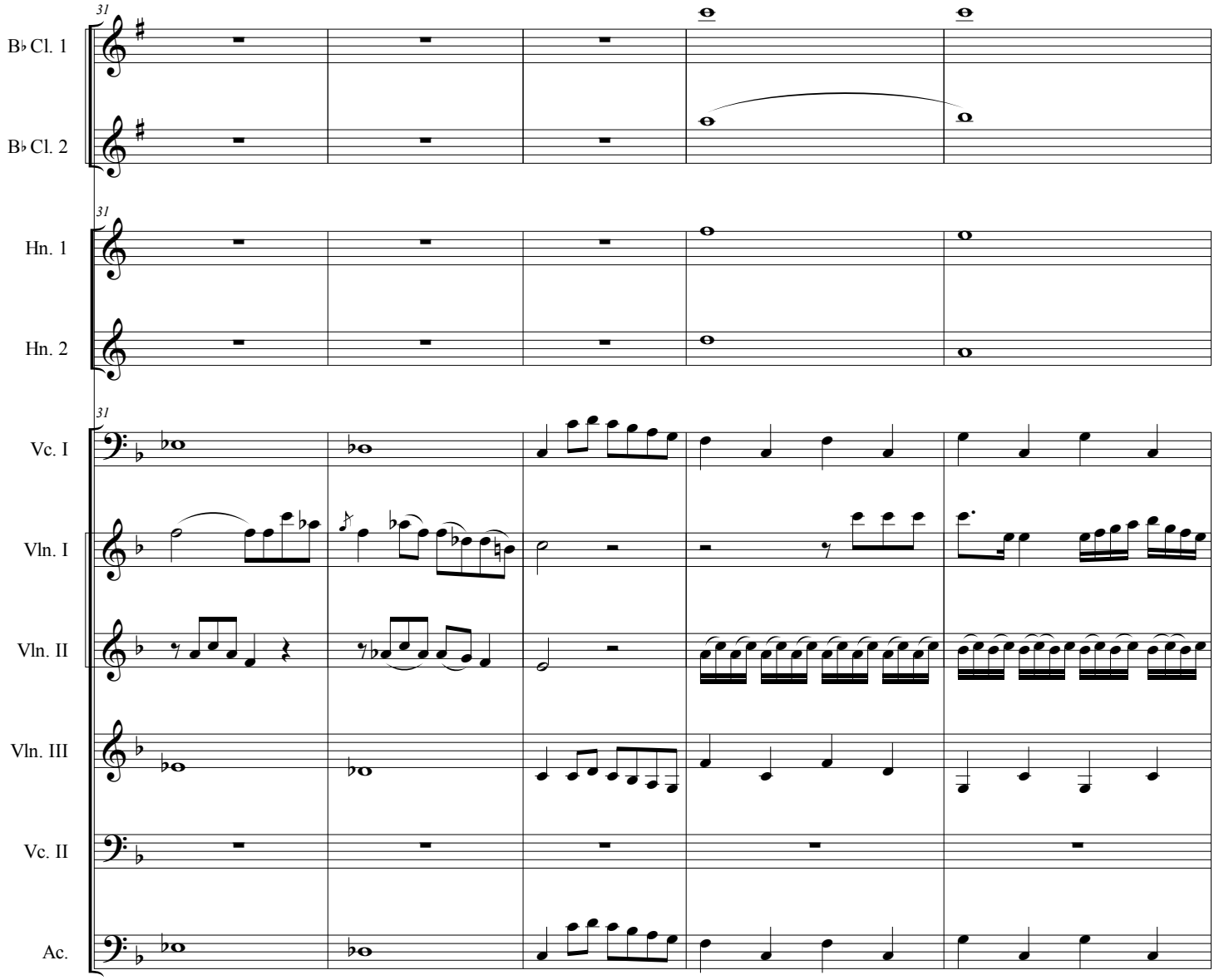

6
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
6
Hn. 1
Hn. 2
6
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

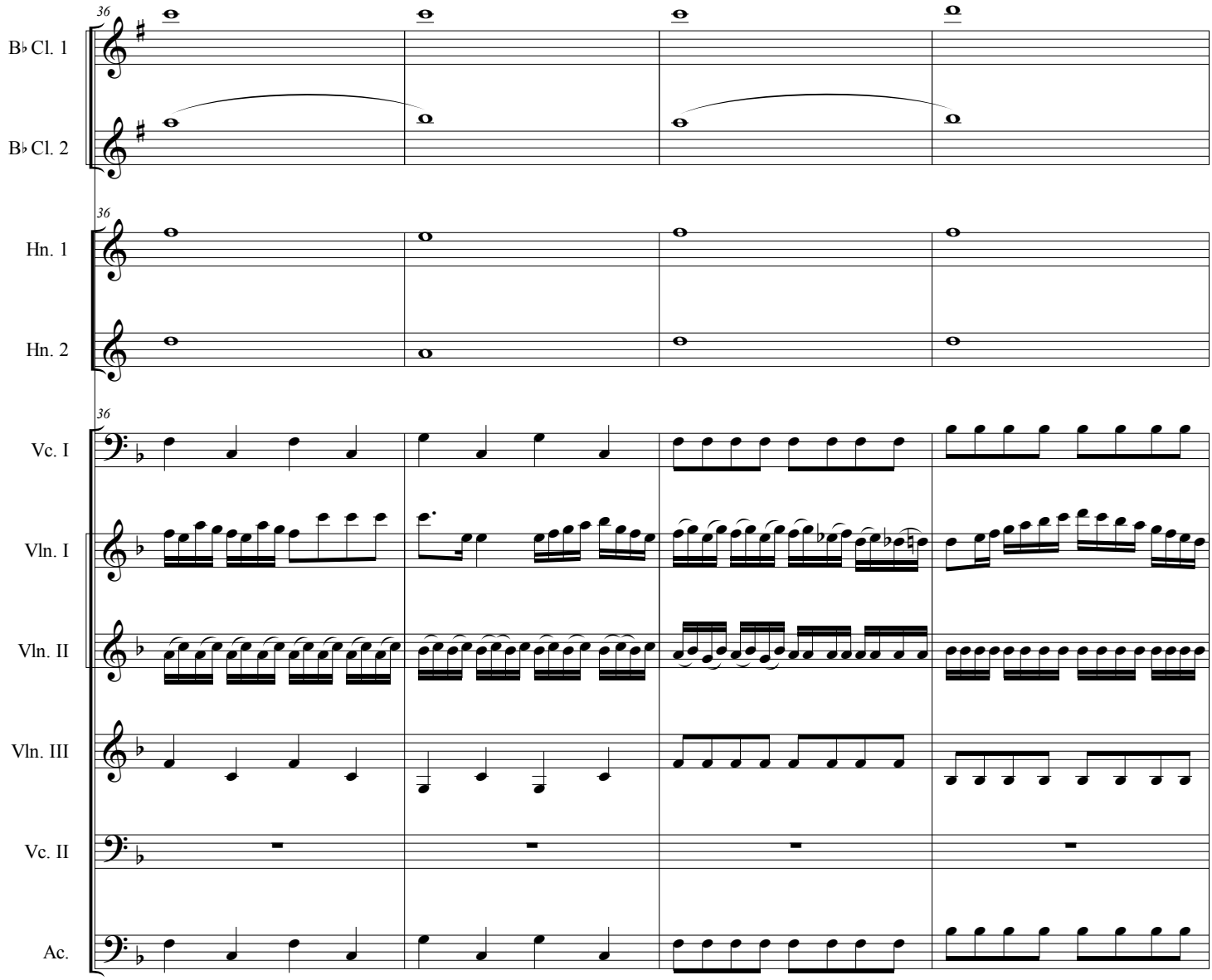

II
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
II
Hn. 1
Hn. 2
II
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

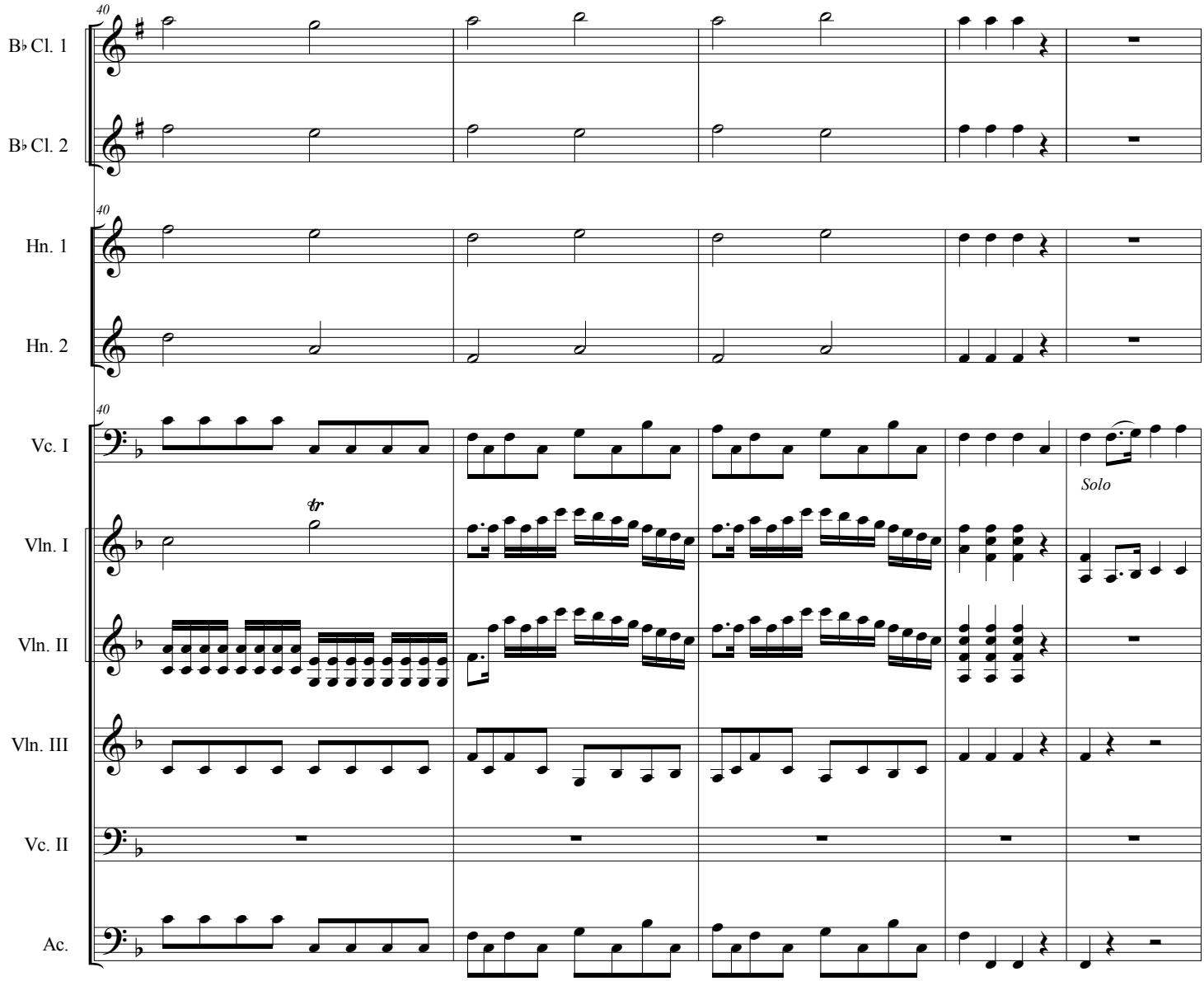

15
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
15
Hn. 1
Hn. 2
15
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

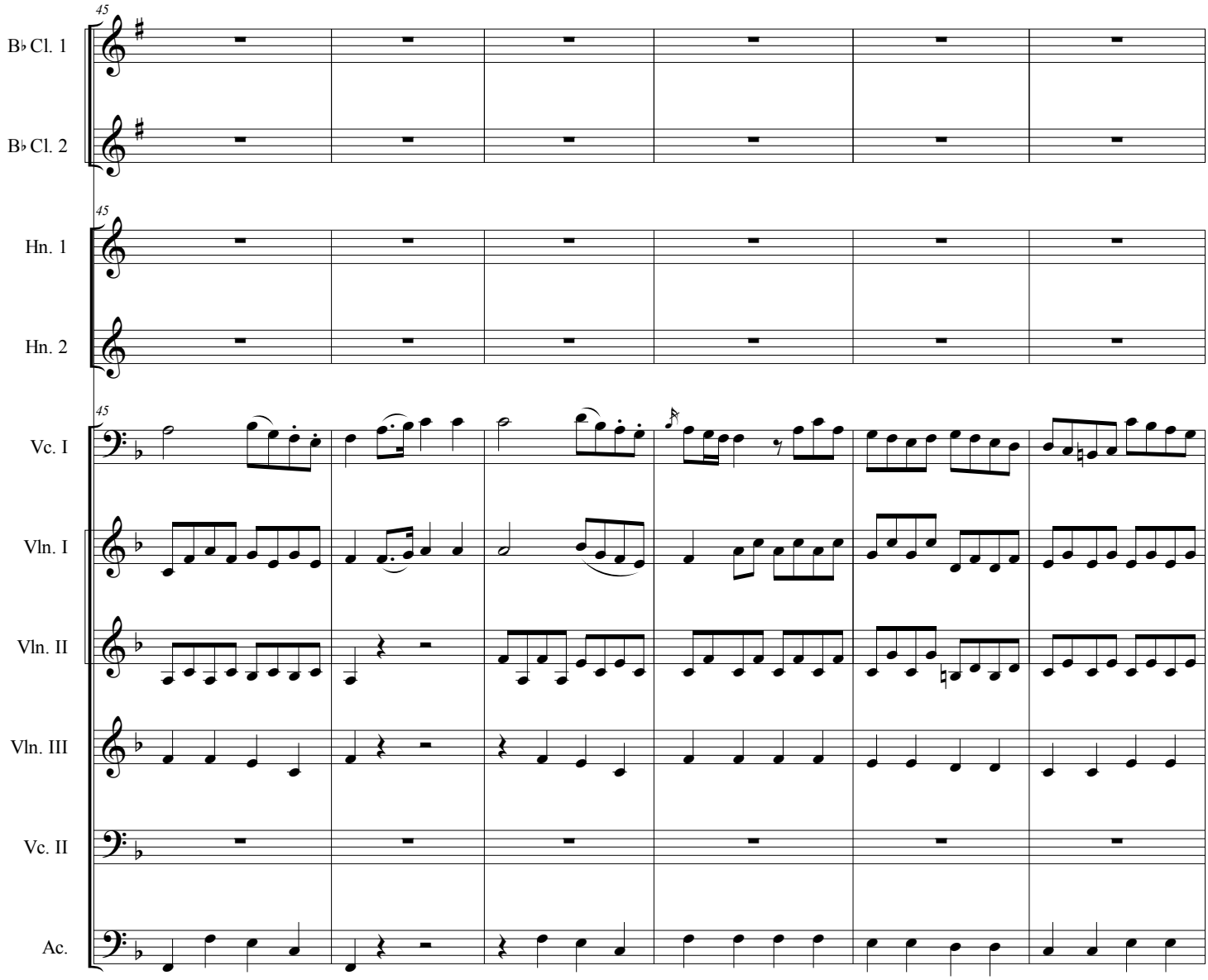

21
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
21
Hn. 1
Hn. 2
21
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.
tr

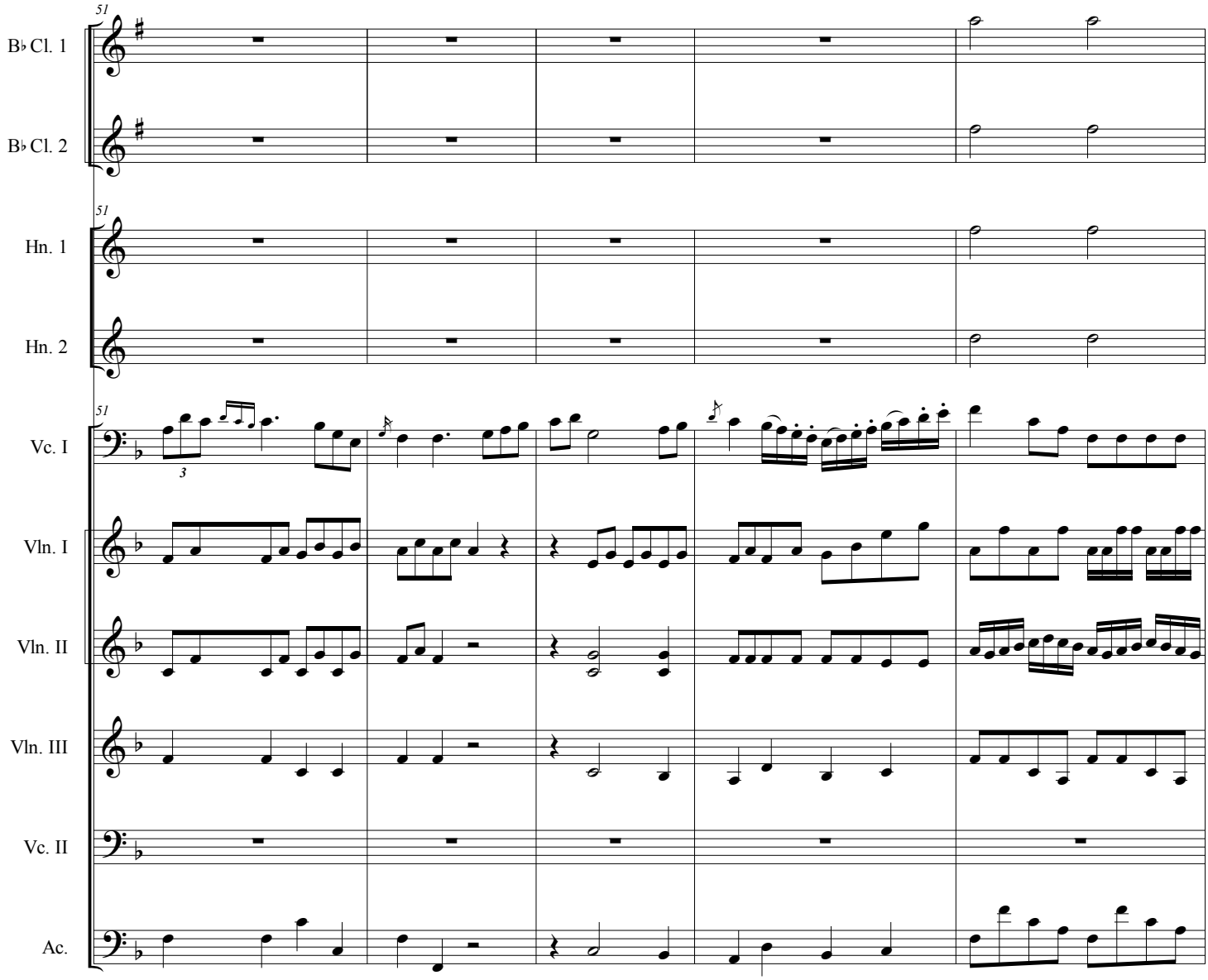

25
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
25
Hn. 1
Hn. 2
25
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

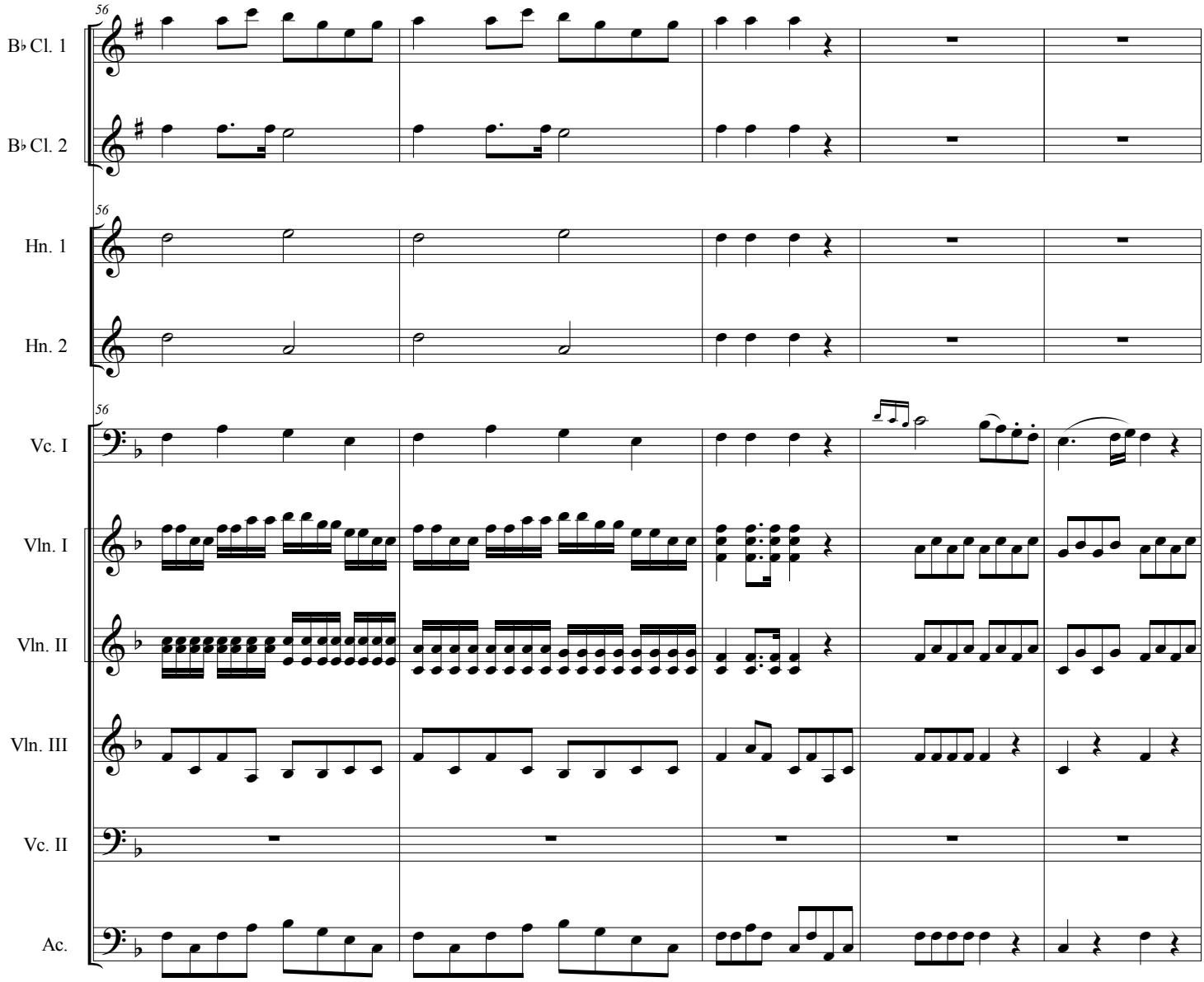

31
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
31
Hn. 1
Hn. 2
31
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

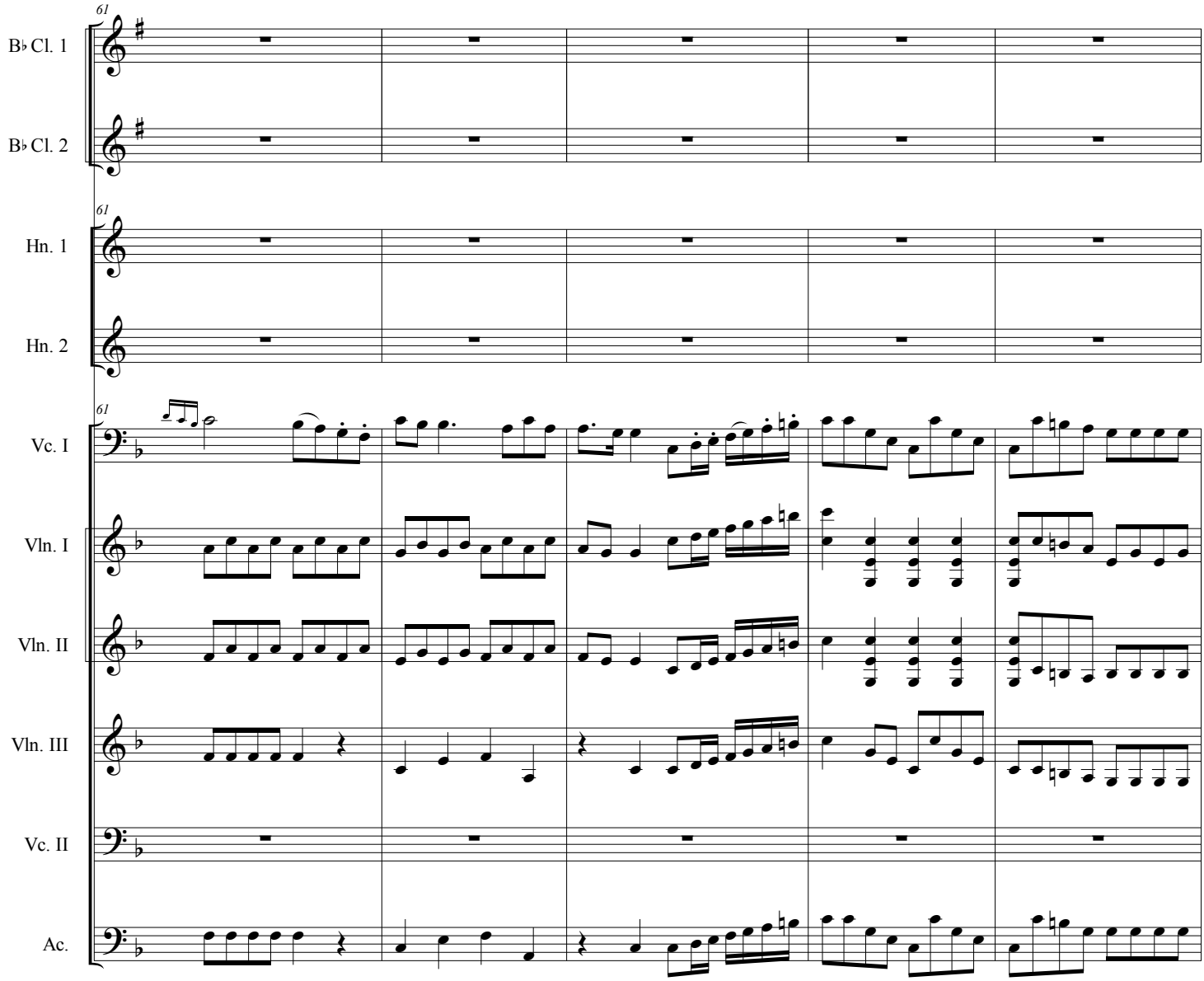

36
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
36
Hn. 1
Hn. 2
36
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

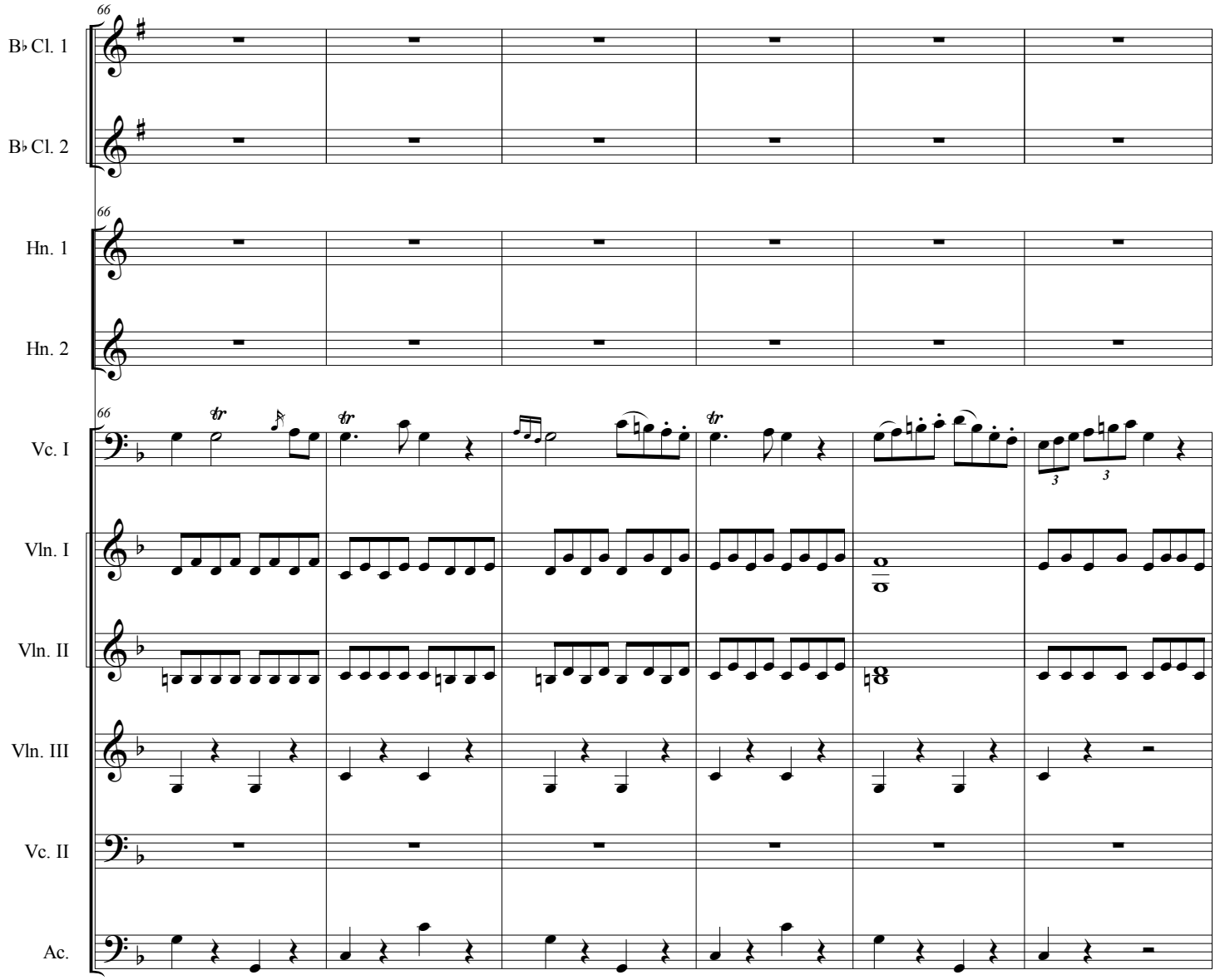

40
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
40
Hn. 1
Hn. 2
40
Vc. I
tr
Solo
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

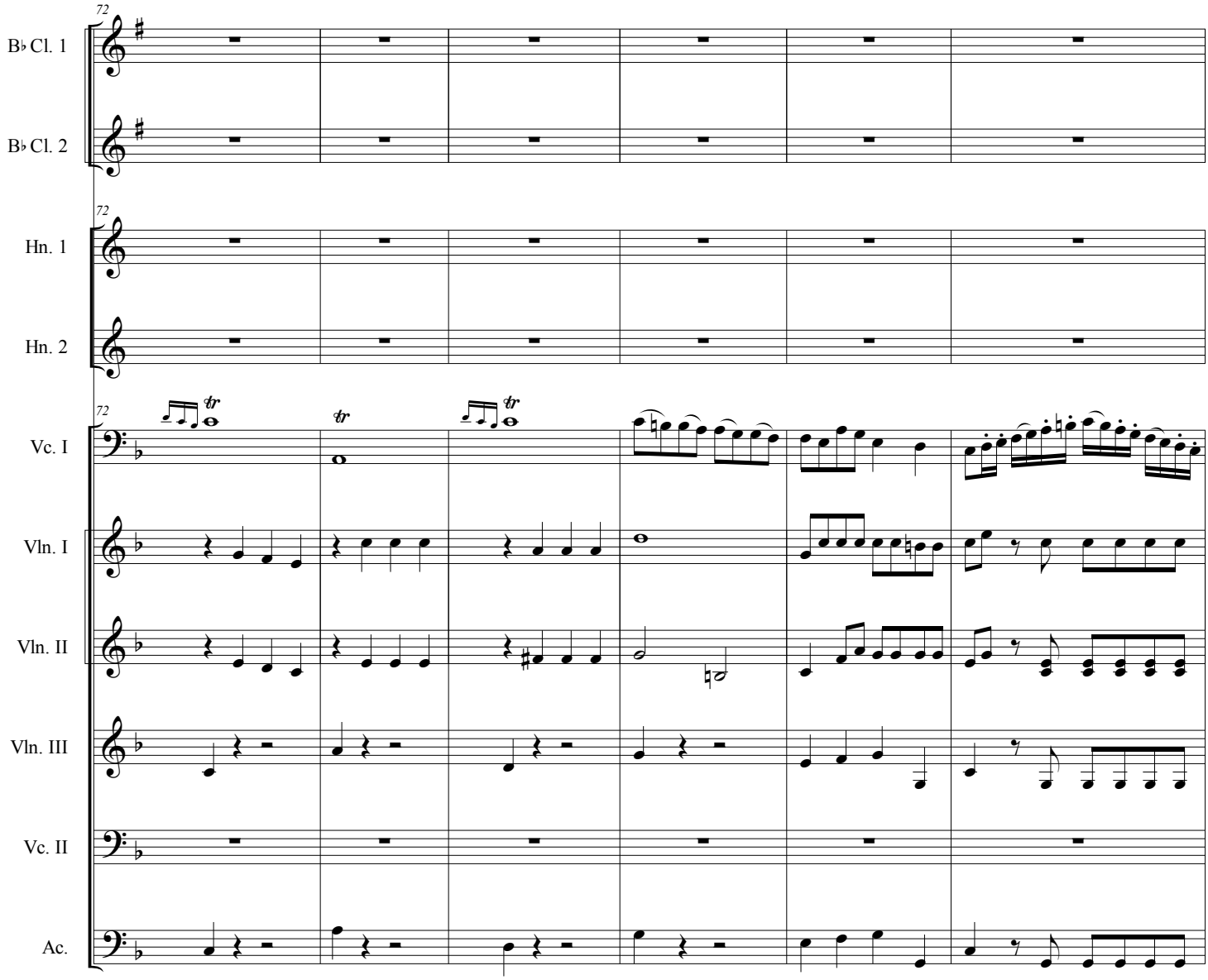

45
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
45
Hn. 1
Hn. 2
45
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

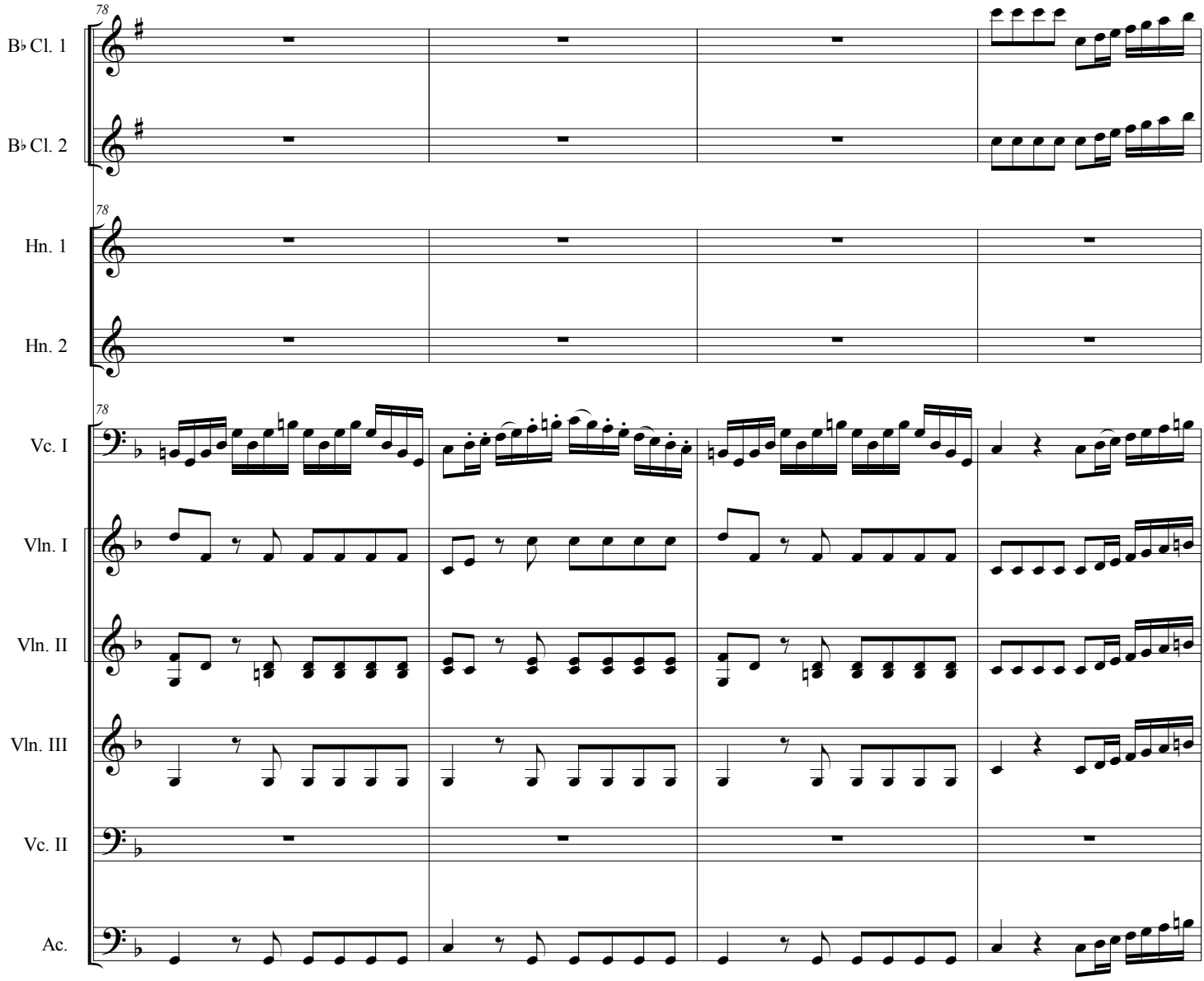

51
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
51
Hn. 1
Hn. 2
51
Vc. I
3
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

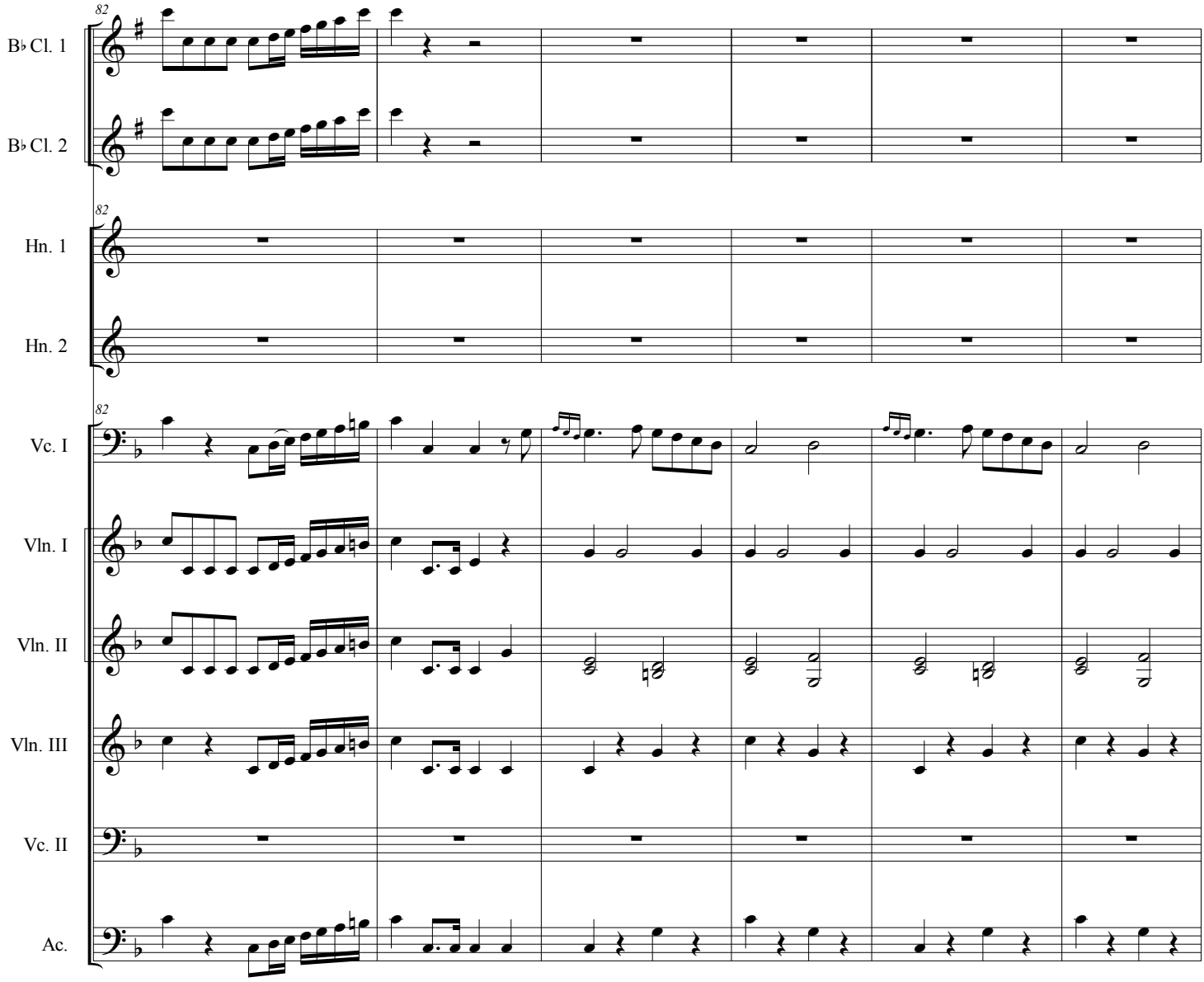

56
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
56
Hn. 1
Hn. 2
56
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

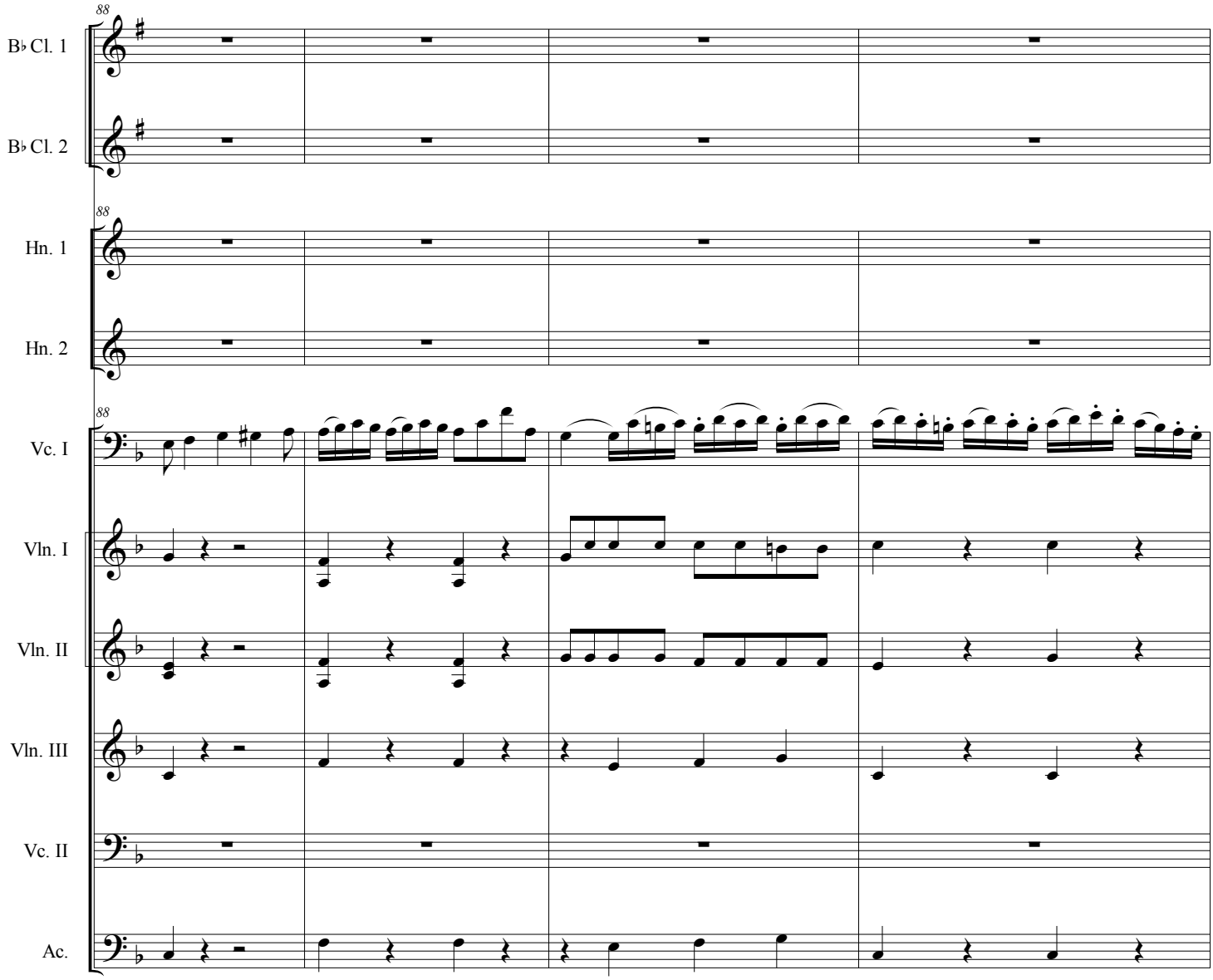

61
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
61
Hn. 1
Hn. 2
61
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

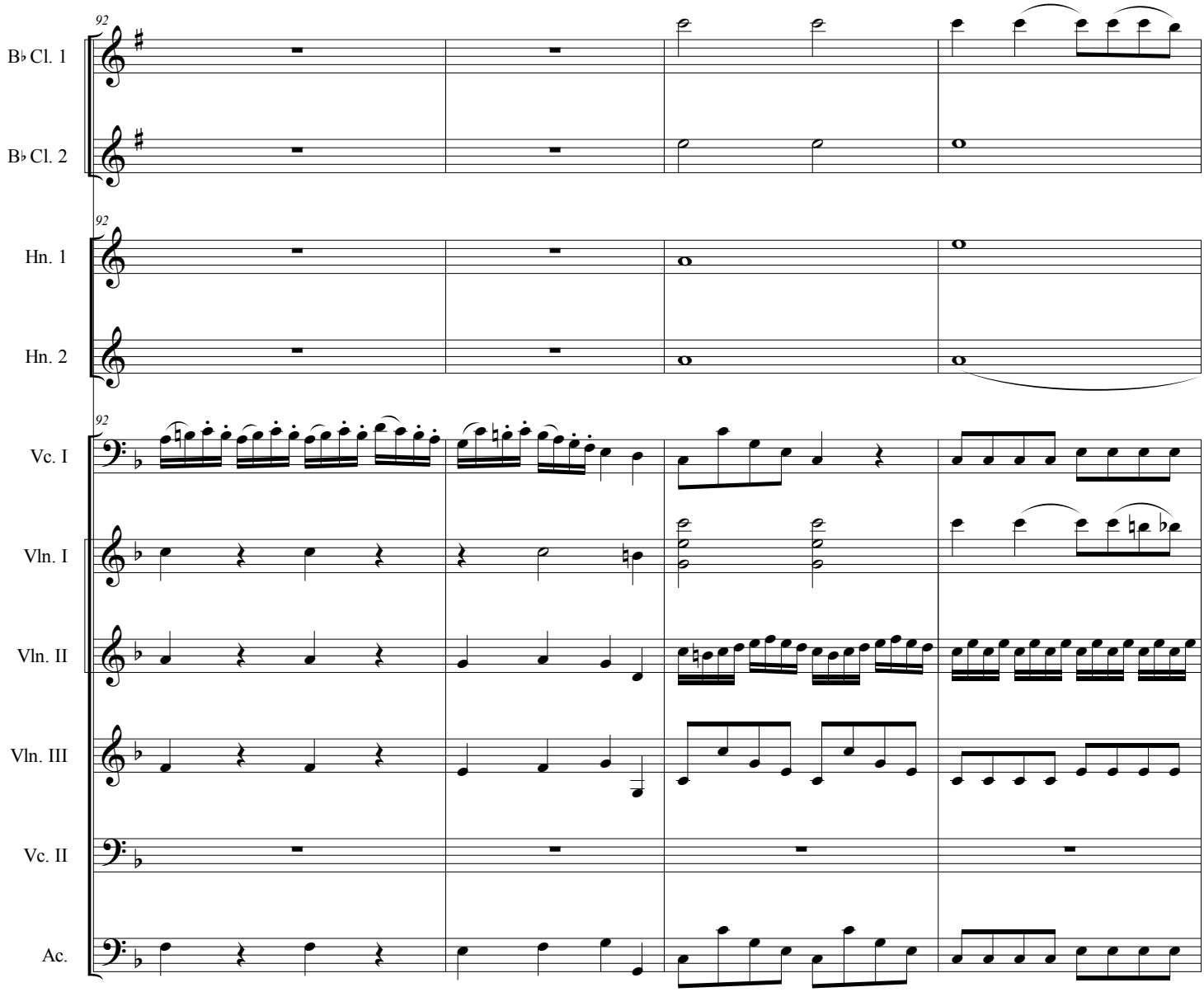

66
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
66
Hn. 1
Hn. 2
66
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

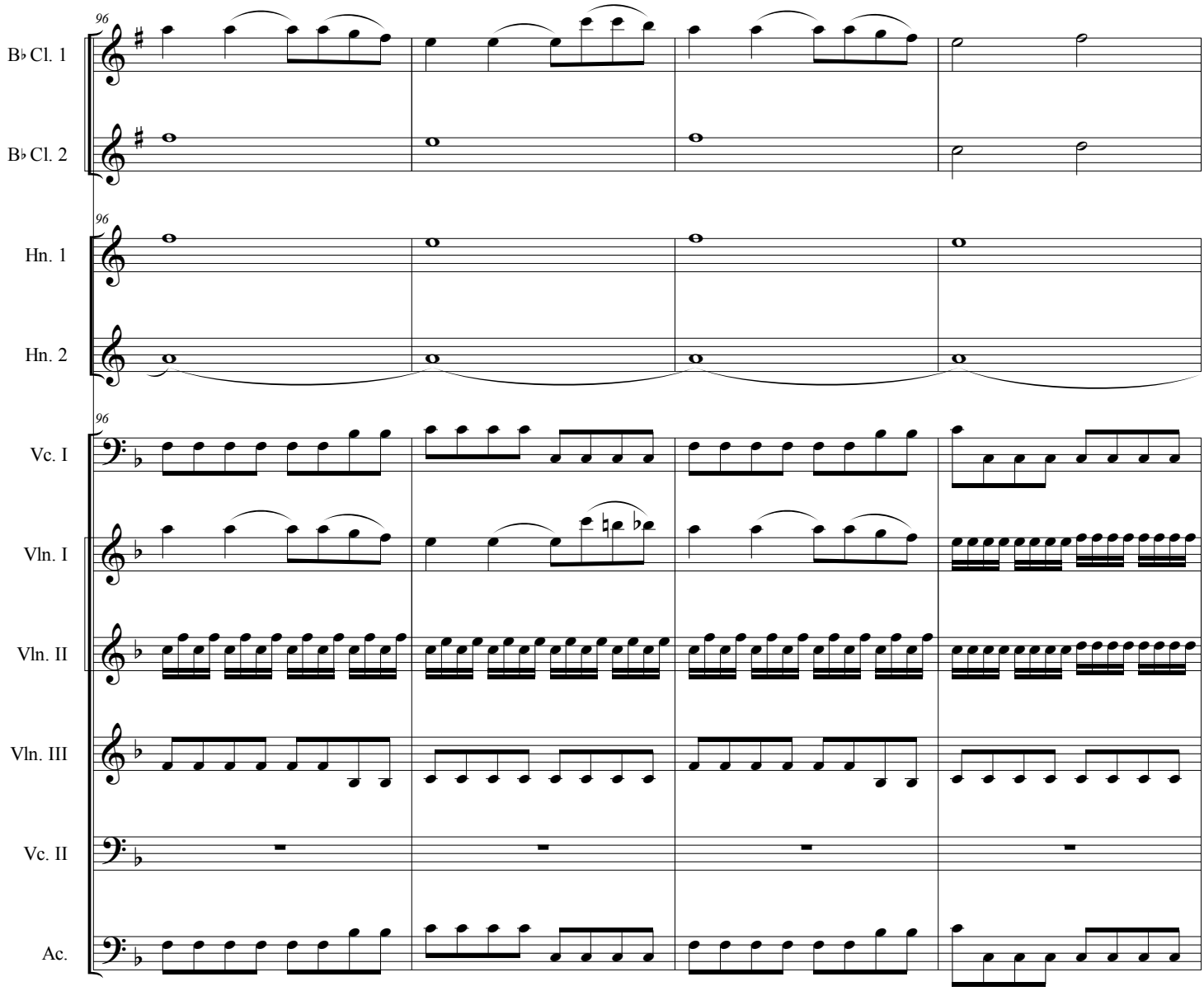

72
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
72
Hn. 1
Hn. 2
72
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

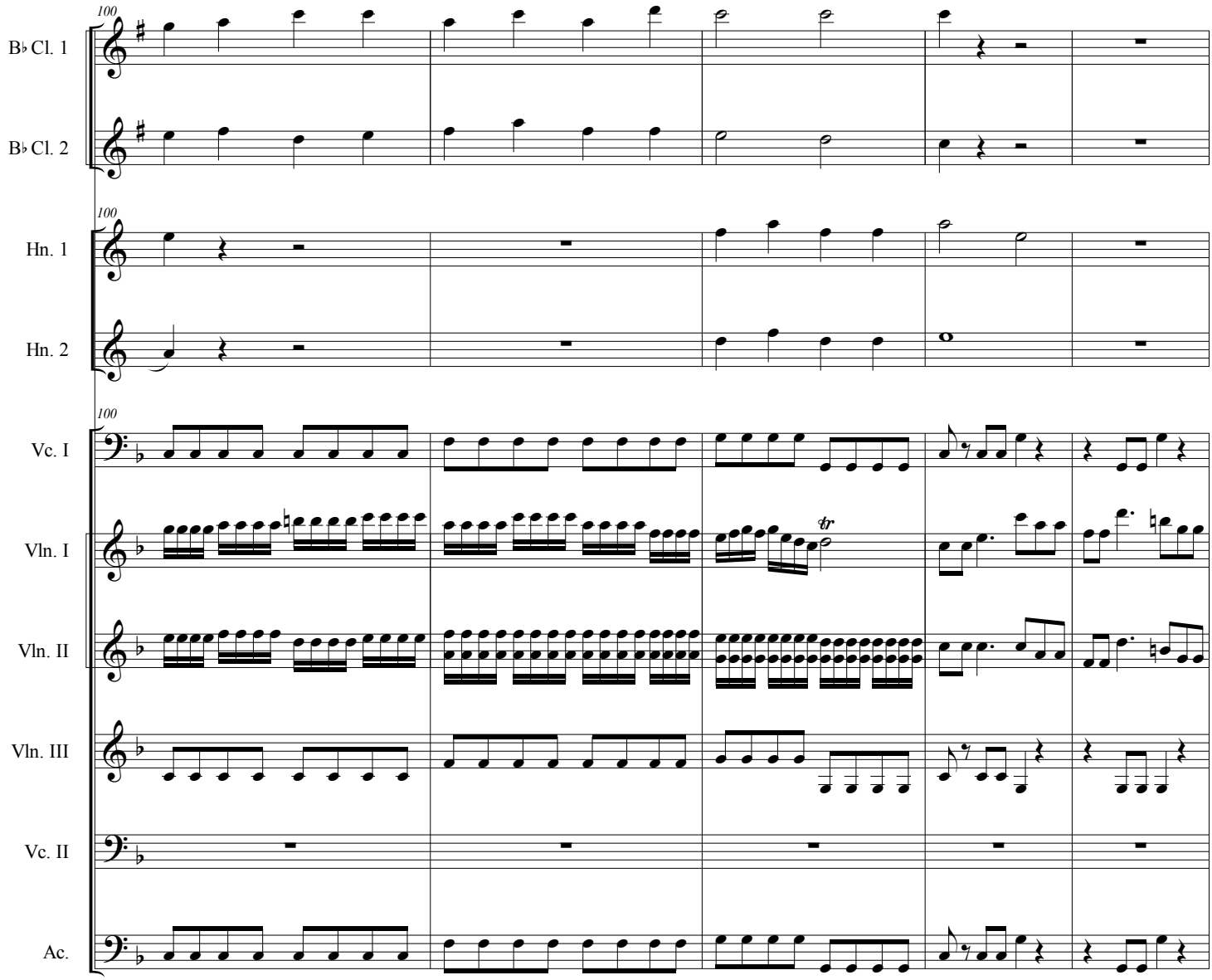

78
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
78
Hn. 1
Hn. 2
78
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

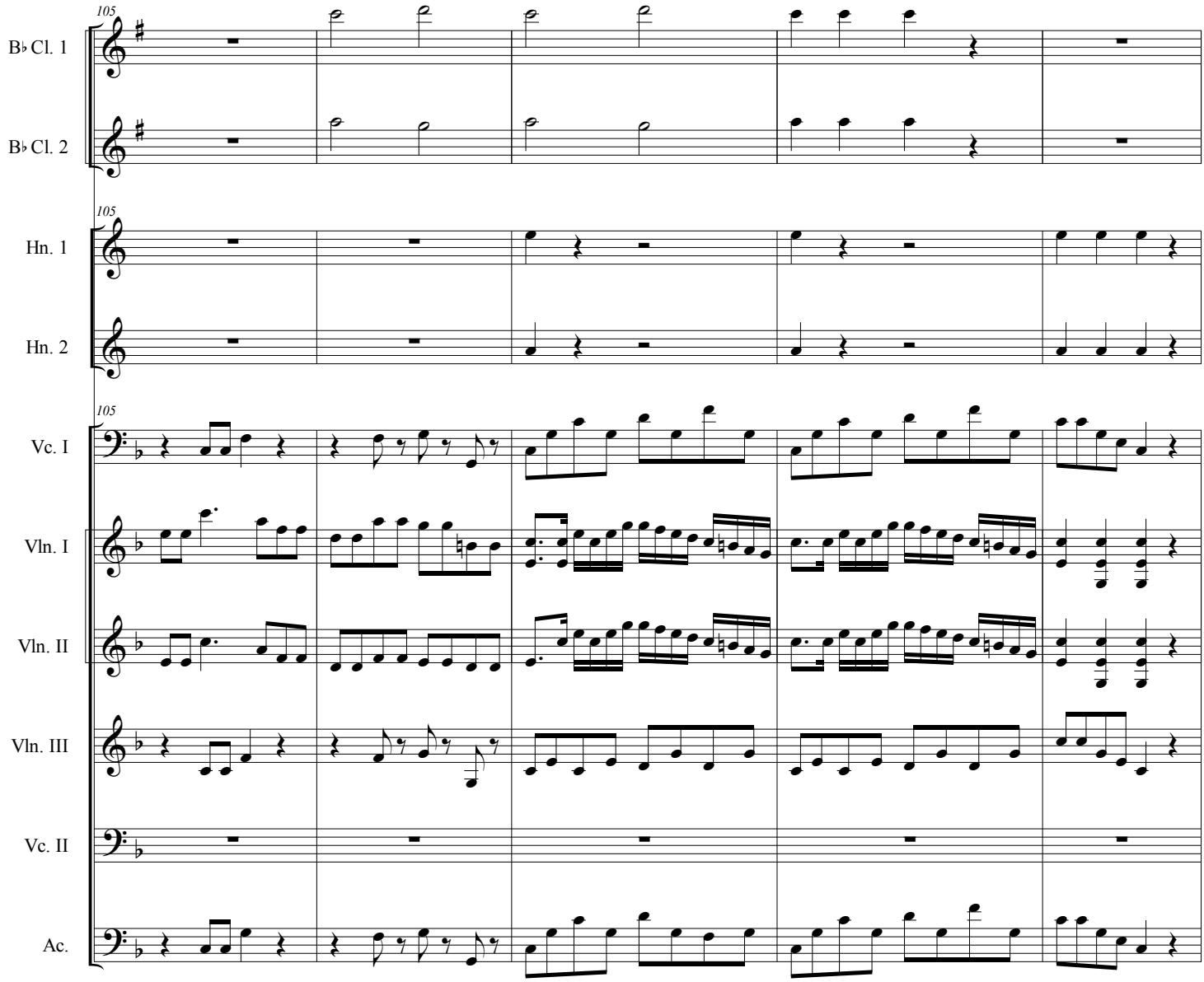

82
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
82
Hn. 1
Hn. 2
82
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

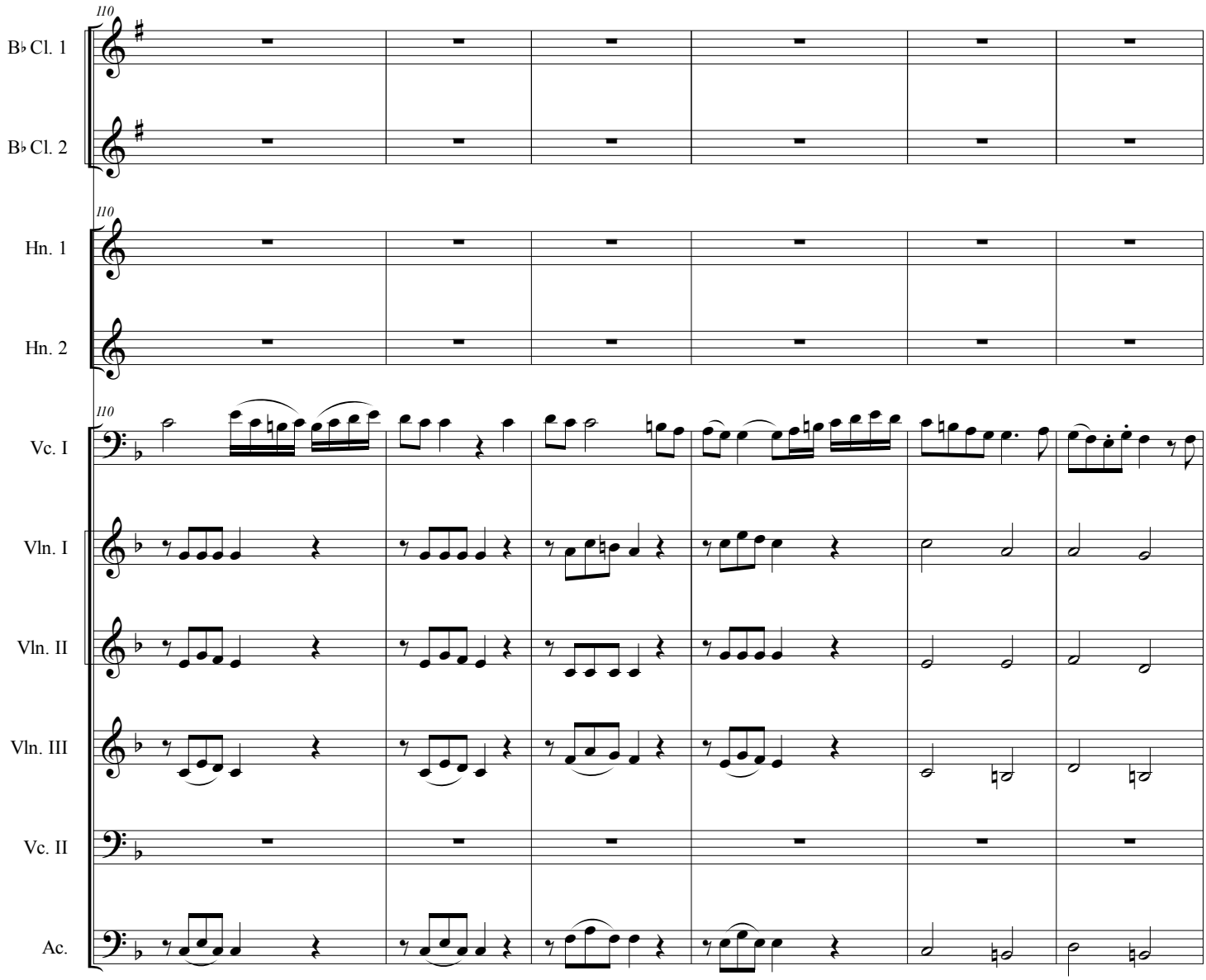

88
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
88
Hn. 1
Hn. 2
88
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

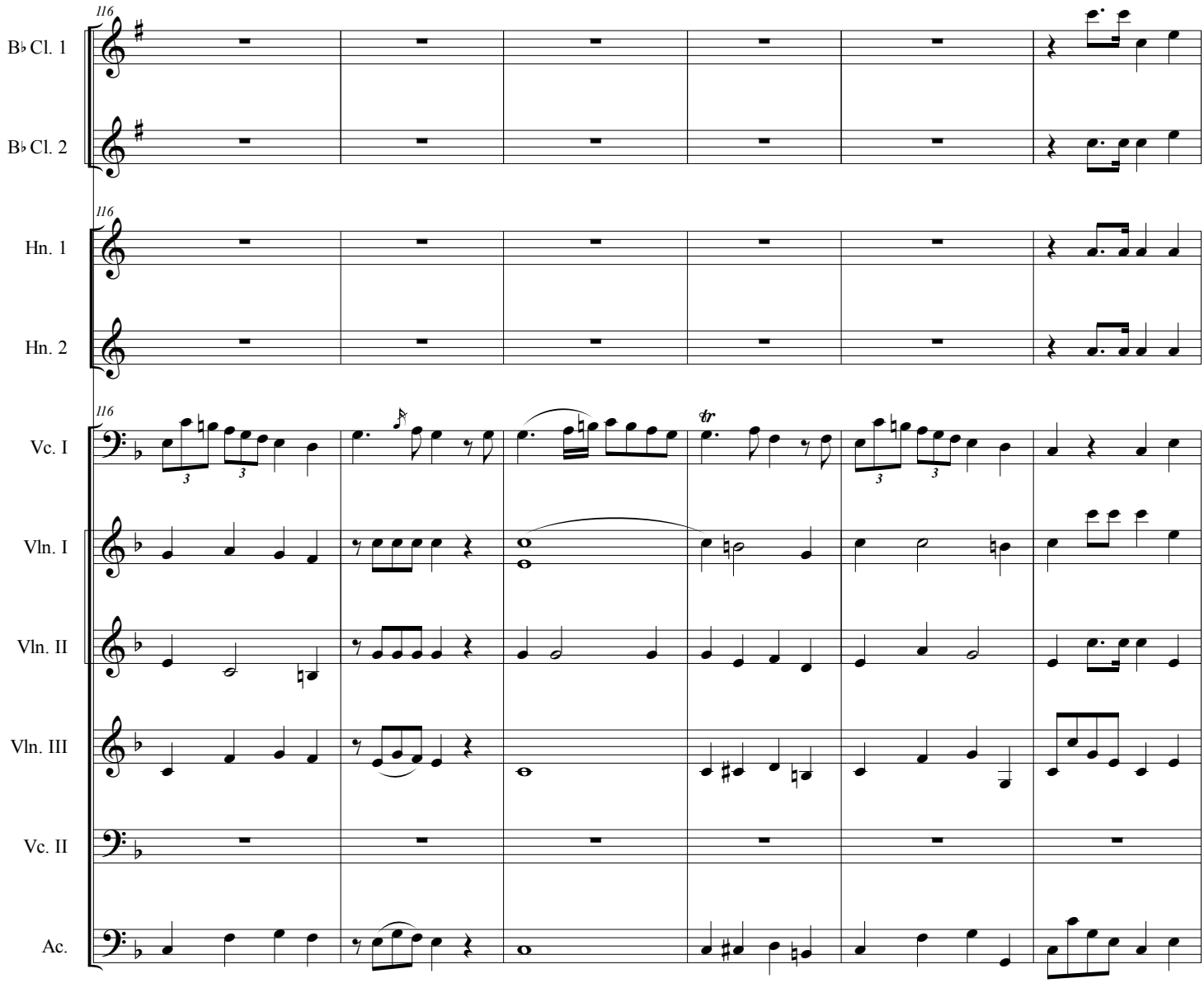

92
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
92
Hn. 1
Hn. 2
92
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

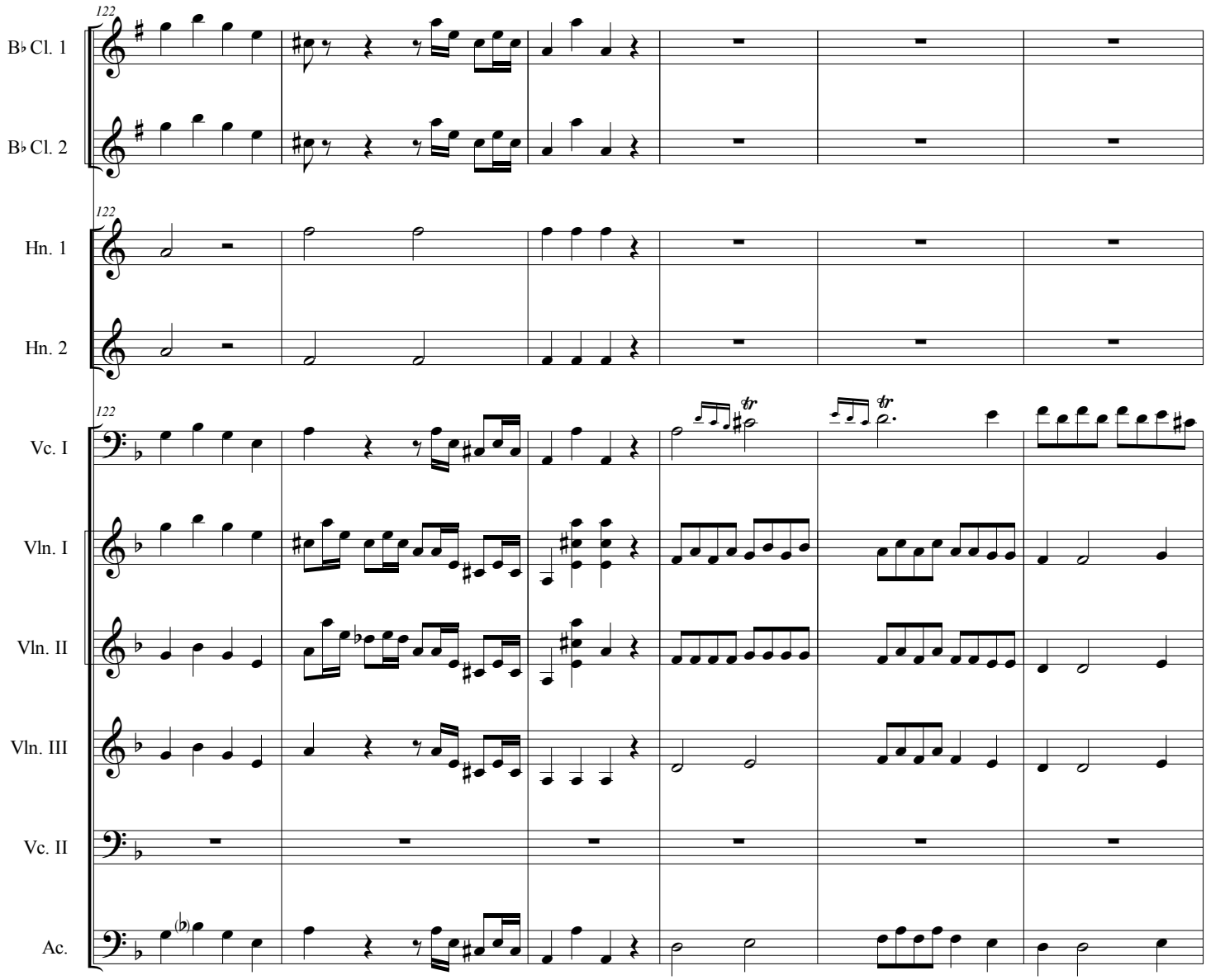

96
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
96
Hn. 1
Hn. 2
96
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

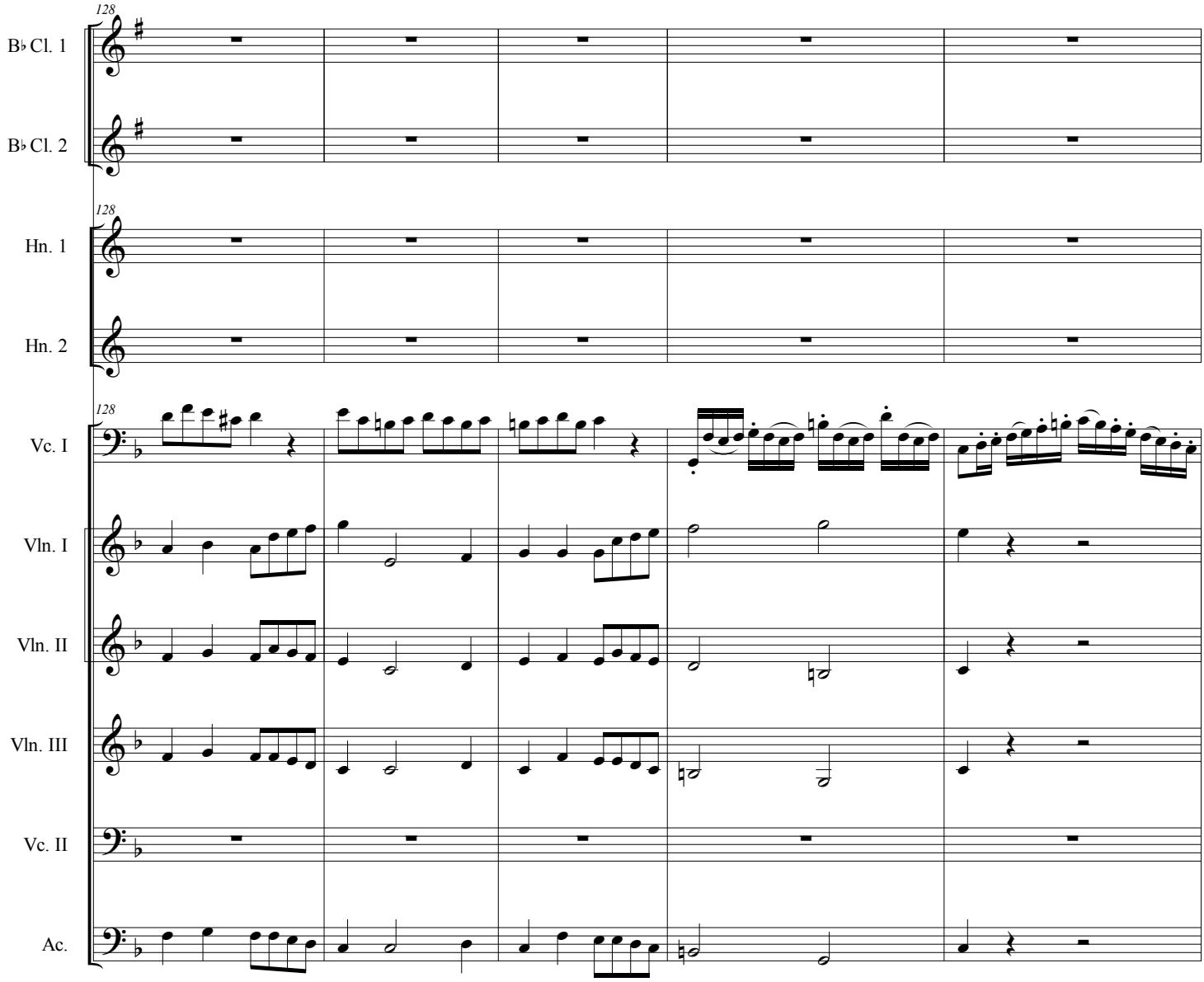

100
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
100
Hn. 1
Hn. 2
100
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

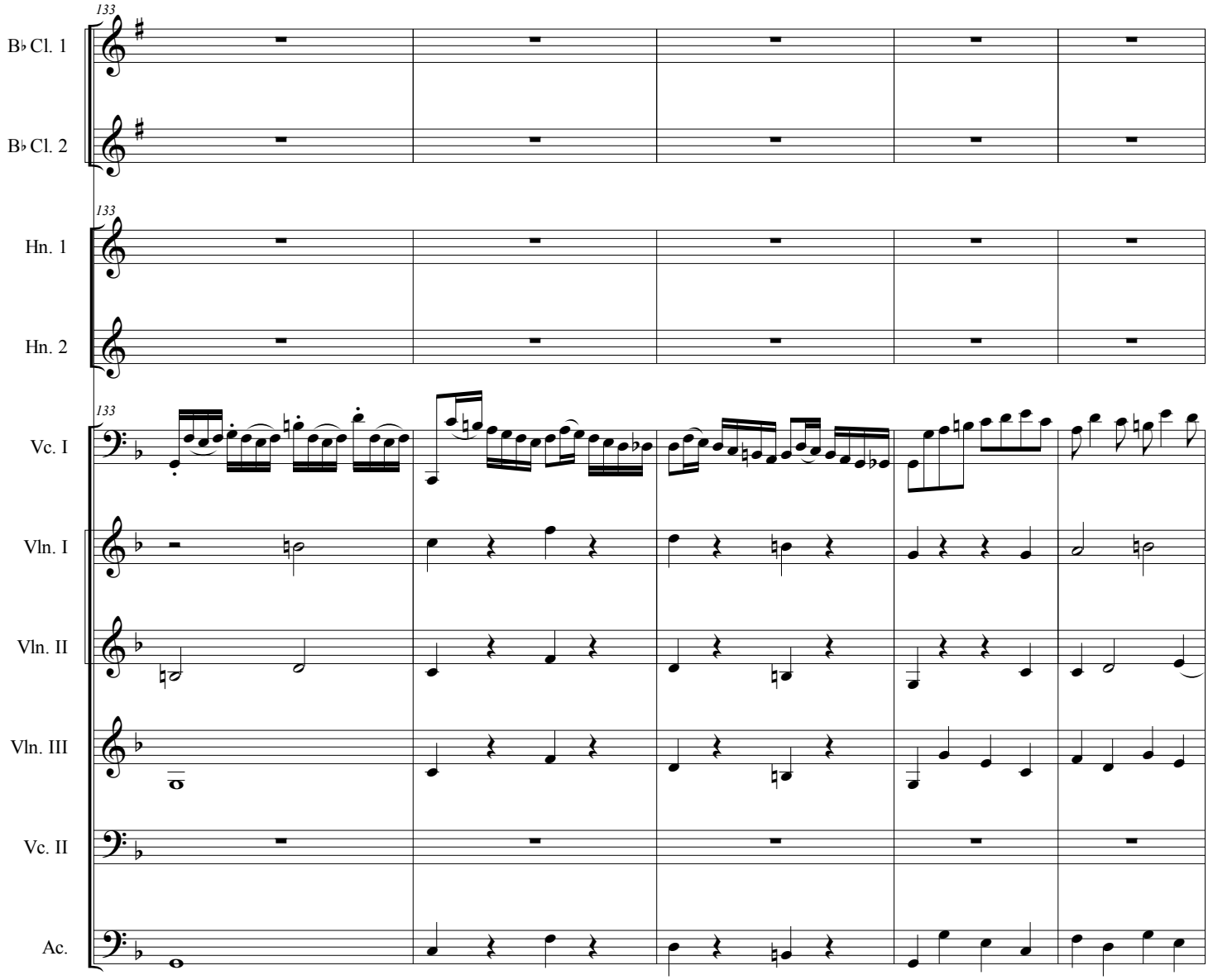

105
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
105
Hn. 1
Hn. 2
105
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

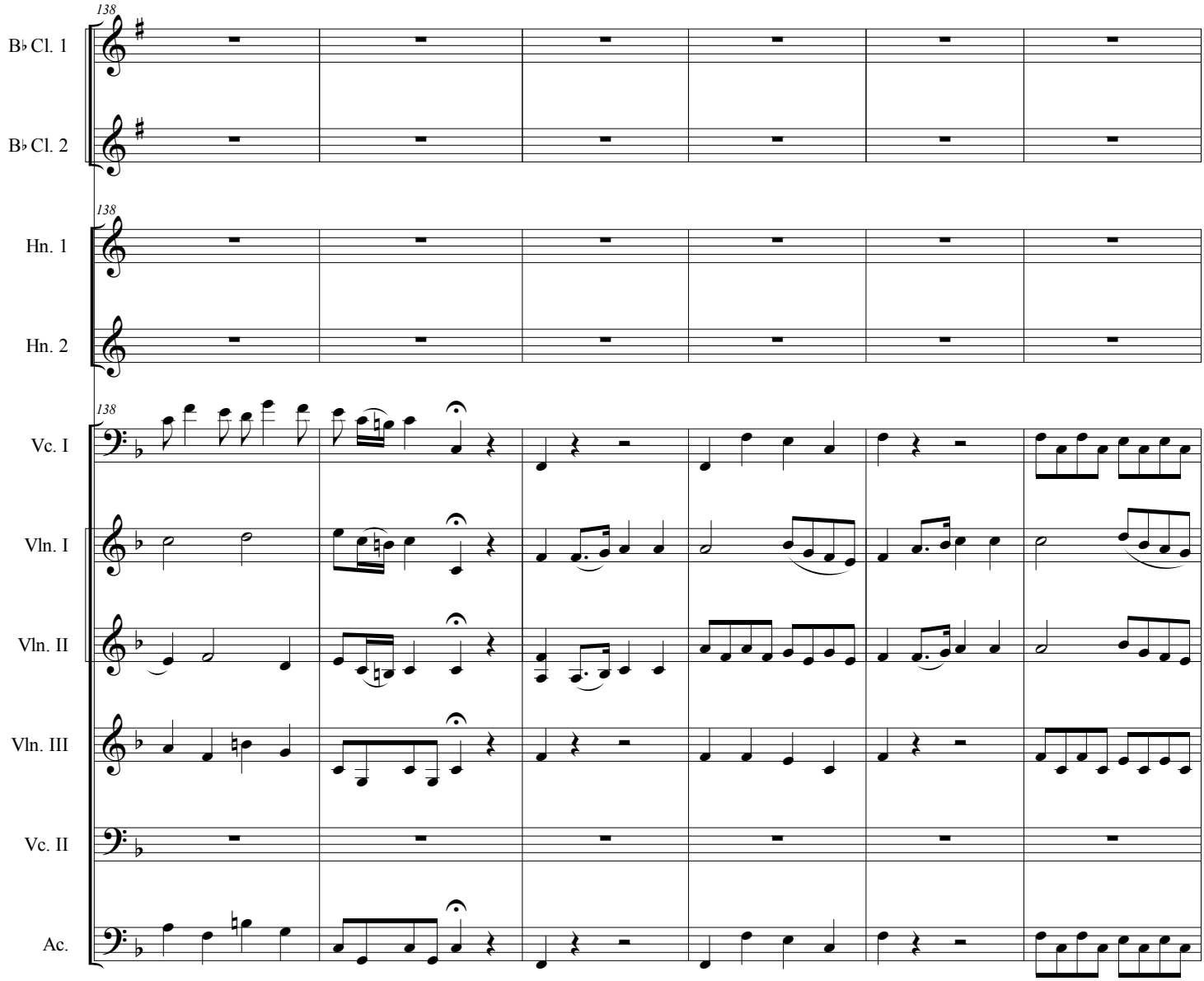

110
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
110
Hn. 1
Hn. 2
110
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

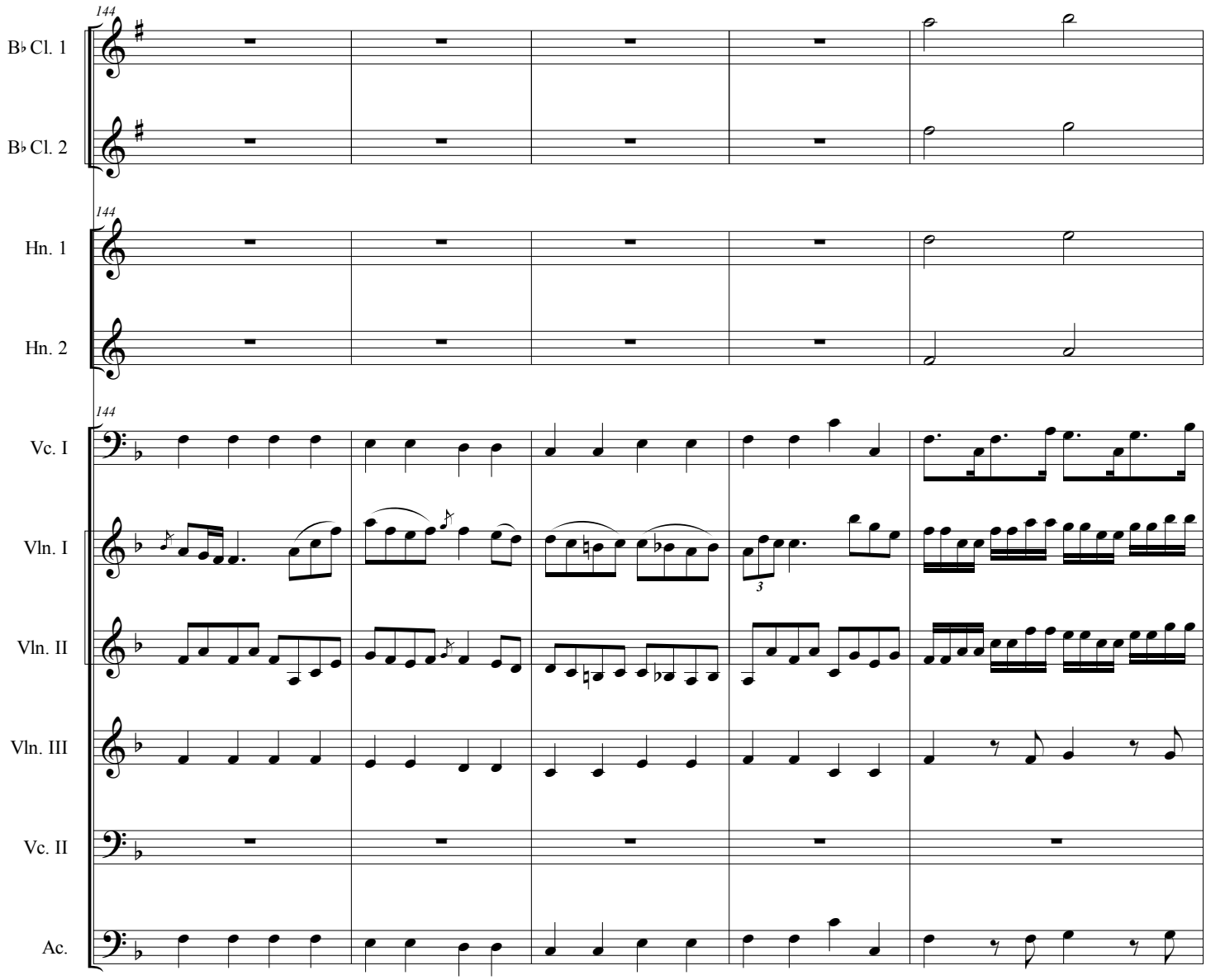

116
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
116
Hn. 1
Hn. 2
116
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

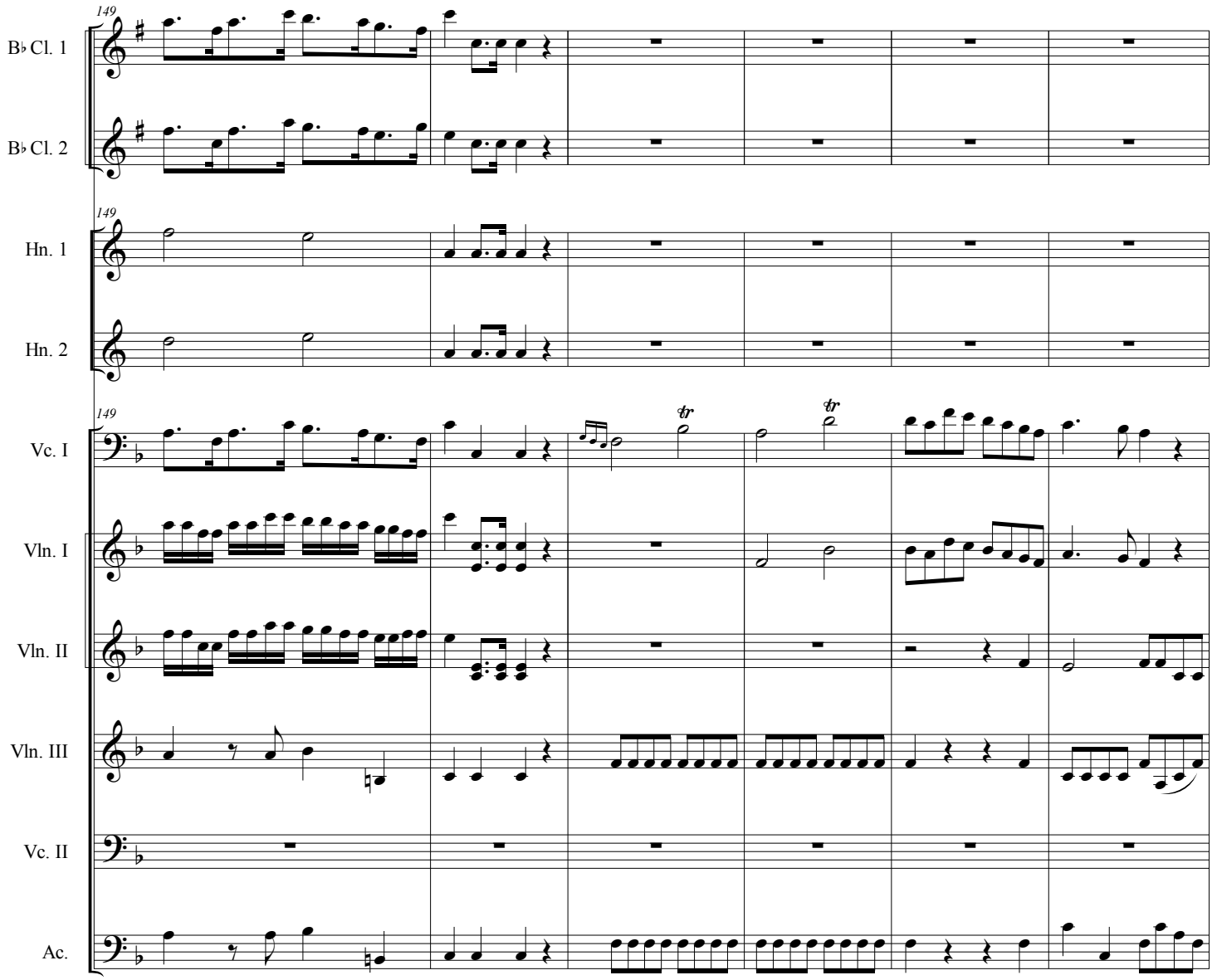

122
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
122
Hn. 1
Hn. 2
122
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

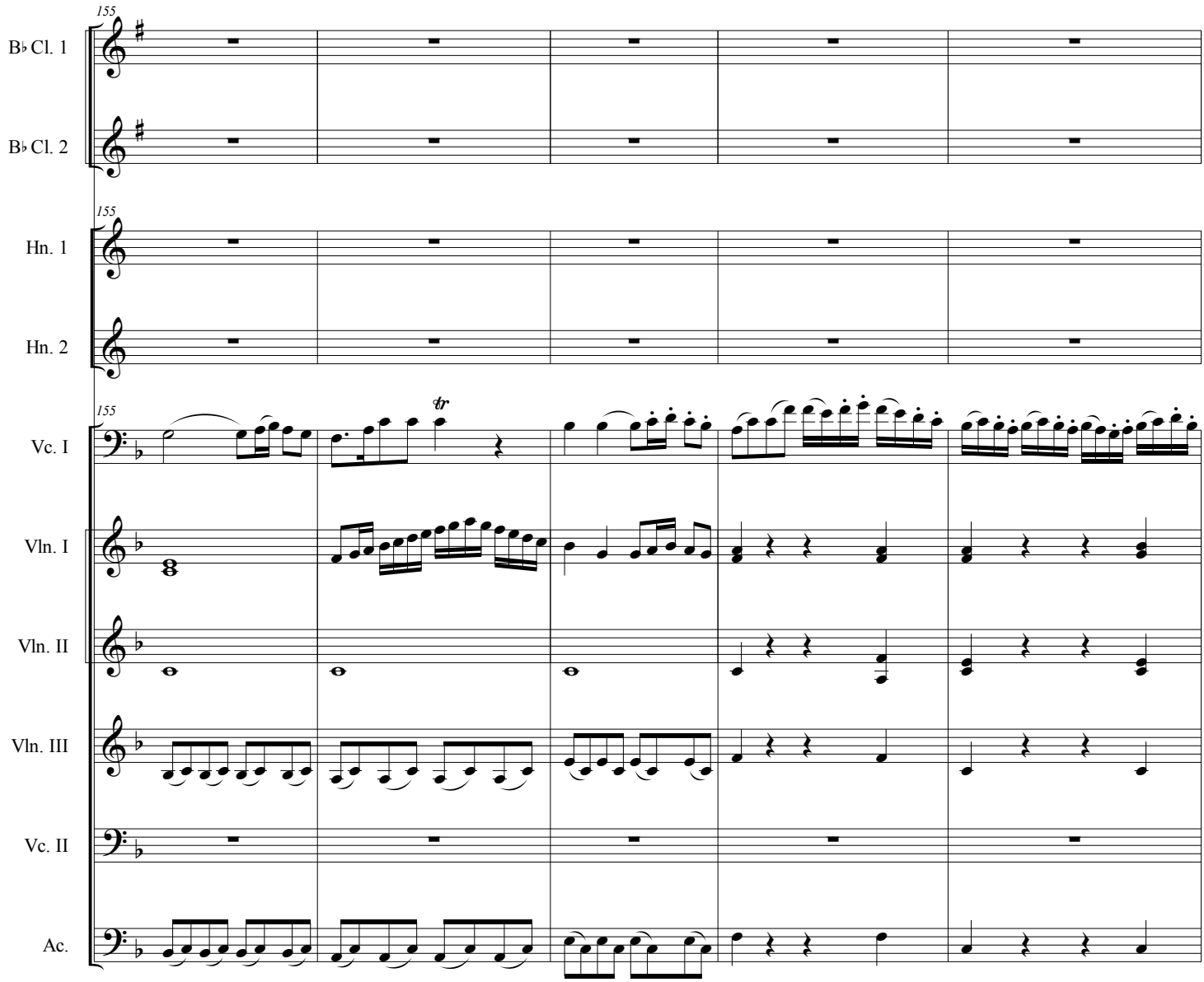

128
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
128
Hn. 1
Hn. 2
128
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

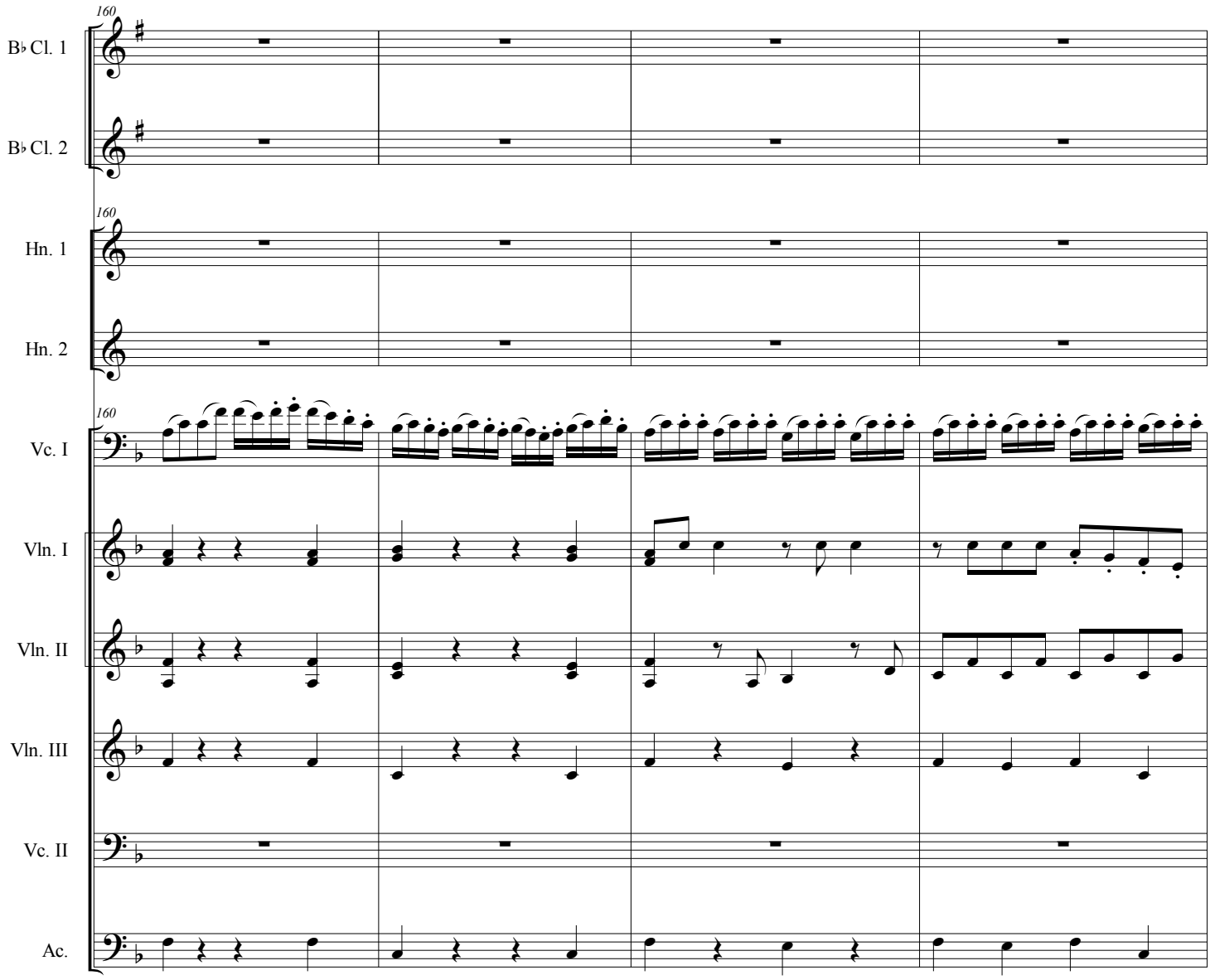

133
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
133
Hn. 1
Hn. 2
133
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

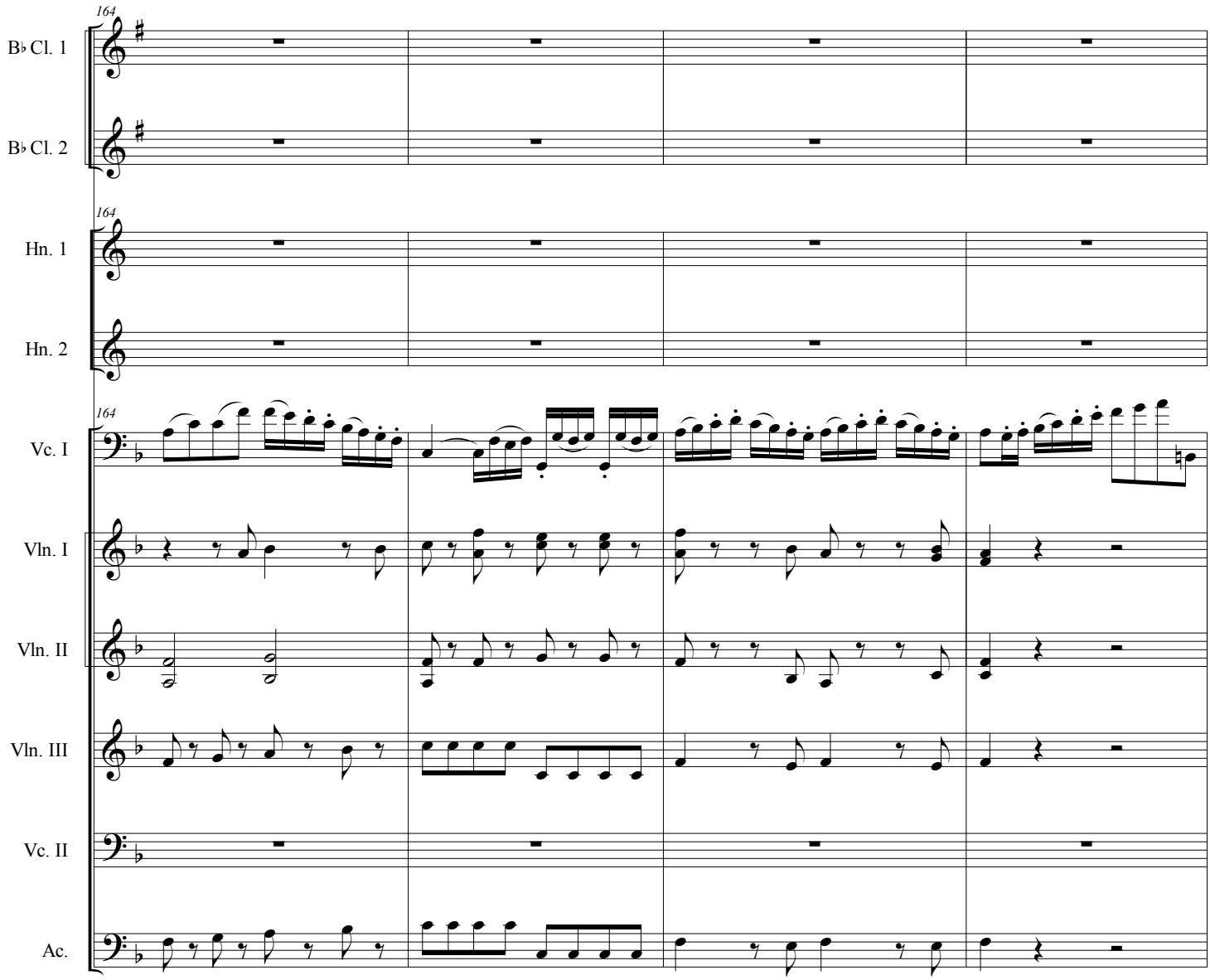

138
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
138
Hn. 1
Hn. 2
138
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

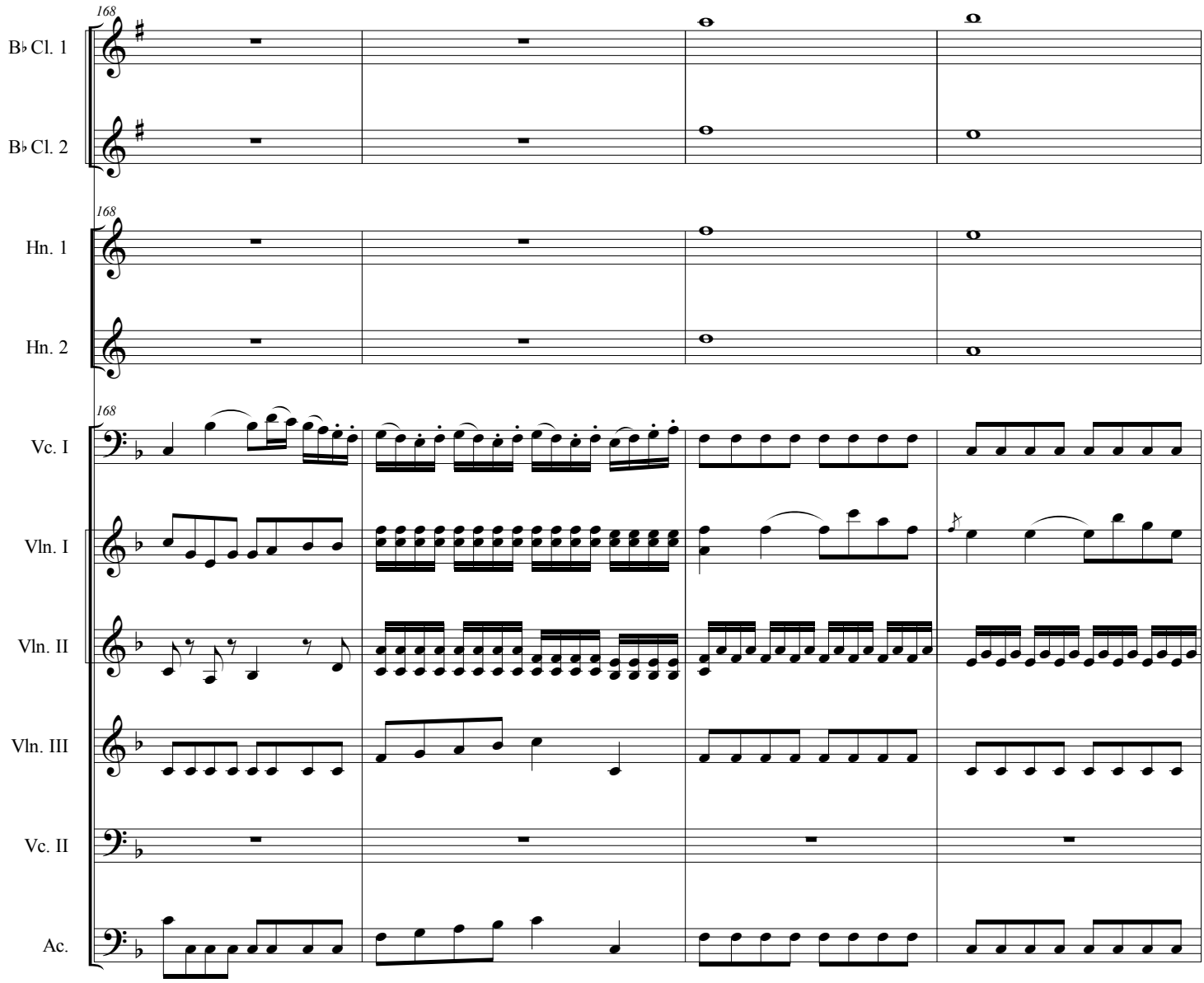

144
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
144
Hn. 1
Hn. 2
144
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.

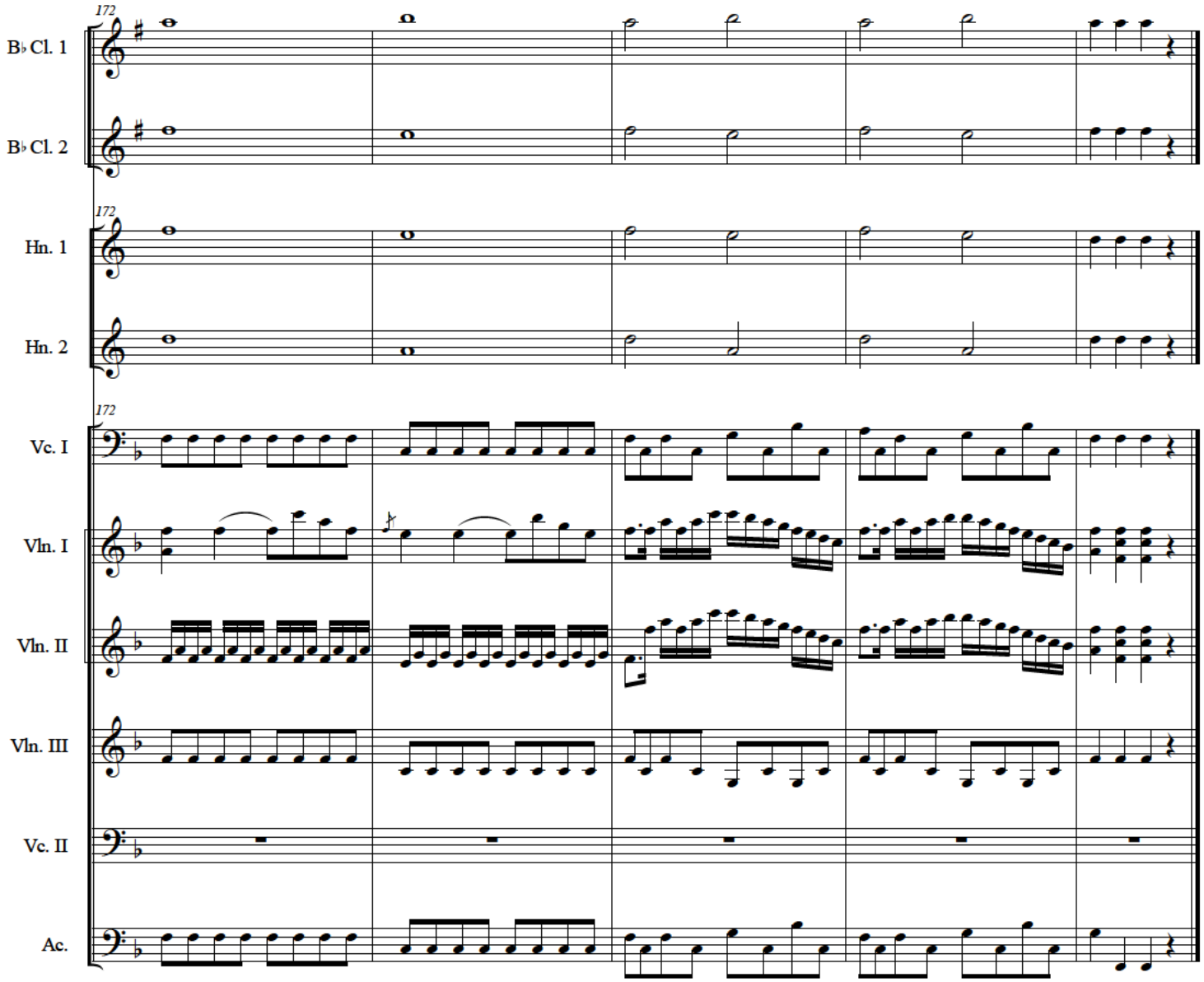

149
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
149
Hn. 1
Hn. 2
149
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.


155
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
155
Hn. 1
Hn. 2
155
tr
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.


160
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
160
Hn. 1
Hn. 2
160
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.


164
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
164
Hn. 1
Hn. 2
164
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.


168
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
168
Hn. 1
Hn. 2
168
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.


172
B♭ Cl. 1
B♭ Cl. 2
172
Hn. 1
Hn. 2
172
Vc. I
Vln. I
Vln. II
Vln. III
Vc. II
Ac.