



## La instrucción violinística en la España Ilustrada: aportación ibérica al legado pedagógico del instrumento

JOSÉ MANUEL GIL DE GÁLVEZ  
Universidad de Cádiz

### Resumen

El papel del violín en la historiografía musical española y en la teoría e historia de la educación, han tenido hasta la fecha una escasa presencia a diferencia de las referencias bibliográficas que encontramos sobre el instrumento en otras historias nacionales que le han procurado una trascendencia, al menos, lo suficientemente amplia como para pertenecer a la historia universal de la música. La constatación bibliográfica de tales carencias nos lleva al planteamiento de la presente investigación sustanciando una hipótesis que pone en cuestión tal situación y delimita el objeto de estudio a “La dimensión violinística en la España dieciochesca”.

Este objeto de estudio se concreta en la finalidad de “clarificar y exponer la historia del violín en España durante el siglo XVIII”. Adaptándose parcialmente en este artículo al objetivo específico de “estudiar las diferentes vías de transmisión del conocimiento violinístico en España y su aportación pedagógica a la historia universal del violín”. Una investigación que se mueve de forma transversal entre las humanidades y su área de conocimiento musicológico y las ciencias sociales en el área de teoría e historia de la educación. Todo ello visto desde el prisma violinístico, que tanta literatura ha generado para la historia universal pero que no ha sido profusa en nuestras historias nacionales de origen ibérico y latinoamericano, siendo una investigación de un área absolutamente deficitaria y que tanta falta nos hace rescatar, máxime escrita en español.

A modo conclusivo, cabe decir que si efectivamente la enseñanza musical a lo largo del siglo XVIII se imparte principalmente en las capillas musicales, existió también un ámbito de enseñanza más civil o privado, así como en las casas nobiliarias que de forma incipiente y hacia finales de siglo se apertura con las academias ilustradas. Igualmente, debemos señalar que si el material pedagógico legado es escaso si lo comparamos con los países a la vanguardia y empleo del instrumento, no deja por ello de ser relevante no solo para el violín sino para la historia de la música instrumental española.

**Palabras clave:** violín, Siglo XVIII, música española, educación musical, instituciones educativas musicales, métodos

### Abstract

The role of the violin in the historiography of Spanish music and in the theory and history of education has hardly ever received study. This is not the case of bibliographical references we find to that instrument in other national histories, which have given it a transcendence at least broad enough to cause it to belong to the universal history of music. The bibliographical recognition of such shortcomings takes us to undertake the present research by giving substance to a hypothesis that poses the question about such a situation and delimits the object of study to “the dimension of the violin in eighteenth-century Spain.”

The object of this study can be concretely reduced to the aim of “clarifying and narrating the history of the violin in Spain during the eighteenth century.” In part this article adapts the specific objective of “studying the different ways of transmitting knowledge of the violin in Spain and its contribution to

education in the universal history of the violin.” This is research moving transversally in between the humanities and its area of musicological knowledge and the social sciences in the area of theory and history of education. All this is presented through the prism of the violin, which has generated so much literature for universal history, but which has not been plentiful in our national histories of Iberian and Latin American origin. Such research occupies absolutely deficient area, which is so necessary for us to fill, especially in what concerns writings in Spanish.

To wind all this up, it can be said that while in fact musical teaching throughout the eighteenth century was given mainly in musical chapels, there also existed a more civilian, more private milieu of teaching in the ambience, so that in the homes of the nobility toward the end of the century were initiated enlightened academies in their beginning stages. Likewise, we should point out that while the legacy of pedagogical matter is poor compared to that of avant-garde countries and their use of instruments, it does not cease to be relevant not only for violin but also for the history of Spanish musical instruments.

**Keywords:** violin, eighteenth century, Spanish music, musical education, methods

## INTRODUCCIÓN

La historia de la educación musical universal así como su importancia en la formación del ser humano ha sido objeto de estudio desde la antigüedad. Grecia otorgaba ya un gran valor formativo a la misma pues la música tenía un lugar relevante dentro de la educación y era considerada fundamental para la preparación del ser humano. Posteriormente, podemos ver en la sociedad romana, las civilizaciones cristianas y lo largo de toda la historia occidental, referencias acerca de la preocupación por los aspectos científicos, filosóficos, morales y educacionales de la música.<sup>1</sup>



Fig. 1. Alfonso X. “El Sabio”.

En la Península Ibérica, la educación musical ya presenta antecedentes verificados con la llegada de Ziryâb a Córdoba en el año 822, éste implantó un nuevo método de aprendizaje teniendo en cuenta que hasta la fecha las enseñanzas musicales se habían limitado a una instrucción basada

<sup>1</sup> Marina Picazo Gutiérrez, *Mujeres violinistas europeas: Estudio de su legado como fuente de conocimiento. Dos historias de vida* (Cádiz: Departamento de didáctica de la Facultad de ciencias de la Educación de la Universidad de Cádiz, 2013), 59-94. Tesis Doctoral no publicada.

en la imitación a modo de lección magistral. Así pues, las innovaciones de Ziryâb dentro del campo de las sabidurías musicales se basaron en introducir el estudio del ritmo puro y la melodía aislada, de manera que sus alumnos debían de recitar los poemas tocando un tamboril para la mejora del ritmo. En estos ejercicios la melodía aparecía desprovista de todo ornamento con el objeto de estudiar las alturas de los sonidos de una forma aislada y limpia.<sup>2</sup>

Posteriormente, a lo largo del siglo XII se impulsó la reforma gregoriana que establecía la creación de escuelas en los cabildos catedralicios. Es a partir del año 1200 aproximadamente cuando comienzan a abrir las primeras universidades en la Península Ibérica, conocidas con el nombre de “Estudios Generales”. Si nos centramos en la educación musical de rango superior fue el rey Alfonso X quien dotó de una cátedra especial al Estudio General de Salamanca, la cual aparece ya reflejada en la Carta Magna de la Universidad datada en el año 1254.<sup>3</sup>

Ya en la Edad Moderna se publica en Osuna en el año 1550 un pequeño tratado denominado “Arte Tripharia”, realizado por Juan Bermudo, con el objeto de ayudar a instruir a las monjas clarisas del convento de Montilla en el ámbito de la teoría musical. Éste era un trabajo netamente didáctico realizado específicamente para tal efecto. Además, debemos de apuntar en este sentido, que ya en el año 1645 la propia Capilla Real en Madrid disponía de una verdadera escuela de instrumentistas bajo la dirección de Francisco de Valdés.<sup>4</sup>

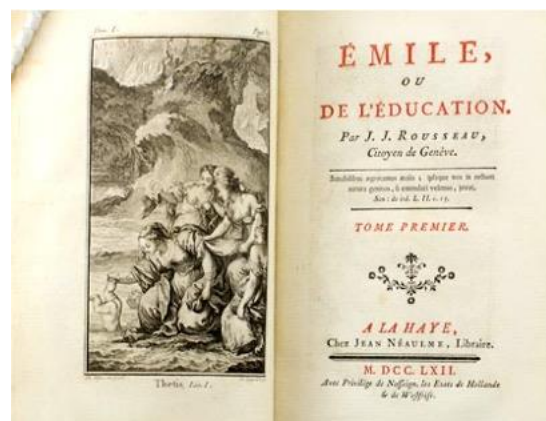


Fig. 2. Fragmento del “Emilio”. 1772. Rousseau.

Situándonos en el contexto europeo y centrándonos en la centuria a investigar, los efectos más interesantes del Siglo de las Luces se produjeron en los ámbitos de la cultura y la educación, precisamente ambos relacionados de forma directa con el arte musical. El principal filósofo ilustrado en lo tocante a la educación fue Rousseau, de espíritu enraizado en la corriente ilustrada pero personalmente particular en muchas de sus ideas. Sus principales postulados sobre la

<sup>2</sup> Rafael Mitjana, “La Musique en Espagne. Art religieux et art profane”, Encyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, vol. IV, coordinado por Albert Lavignac y Lionel de Laurencie (París: Delagrave, 1920), 11.

<sup>3</sup> Ismael Fernández de la Cuesta, Historia de la música española 1. desde los orígenes hasta el “ars nova” (Madrid: Alianza Música, 1988), 340-341.

<sup>4</sup> Mitjana, 66 y 187.

educación desembocan en 1772 en su trabajo el “Emilio”. En dicho trabajo, sitúa al discente en un aprendizaje basado en lo natural en contacto directo con el medio, además describe los pasos formativos que debe seguir el individuo desde el nacimiento hasta los veinticinco años en cuatro fases diferenciadas.

Las reformas ilustradas en Europa en su dimensión educativa tocaron de lleno sus principios rehaciendo los métodos, otorgándoles virtud de motor transformador de los cambios sociales y dotándolos de soberanía propia.<sup>5</sup>

Palacio, sobre el concepto ilustrado de la educación en España nos dice que:

Aquel es un siglo de educadores que tienen confianza ciega en la educación: creen que en poco tiempo pueden lograrse copiosos frutos, que se transformará el país en el curso de una sola generación si se modifican las disposiciones mentales dominantes en sus medios sociales y se enseñan las artes y los conocimientos útiles al fin previsto.<sup>6</sup>

Así mismo, Sarrailh<sup>7</sup> nos advierte del estado en el cual se encuentra la educación en este periodo. Es un momento crucial, pues en este preciso instante el poder del estado se percata de que la intervención en materia de educación es necesaria para la difusión de sus nuevos postulados, hasta entonces prácticamente en manos de la iglesia. Unos postulados que en teoría pretendían la liberación del hombre, situándolo como centro de todas las cosas, pero que en ocasiones producía un efecto pernicioso que se tornaba en una nueva forma de esclavitud, pues se sustituyó la supeditación a la iglesia por la del estado.

### **1. Los espacios educativos y la formación musical entre los postulados de la iglesia y las reformas de la ilustración**

Una vez introducido el contexto general del tema objeto de estudio, debemos indicar que en España durante el siglo XVIII, más del cincuenta por ciento de los espacios educativos estaban en manos de las órdenes religiosas. Dominicos y Jesuitas se repartían la parte más importante, además de otra buena parte entre Franciscanos, Agustinos, Mercedarios y Trinitarios. Un hecho importante acontece en España, pues en 1767 se expulsa a la Compañía de Jesús, que no estaba contralada por el gobierno de Carlos III pues tenían dependencia directa de Roma. Este acontecimiento provocó la salida del país de aproximadamente seis mil jesuitas, entre los que se contaban todos los profesores de sus ciento doce colegios. Esta expulsión dejó tras de sí bienes y legados que fueron traspasados a parroquias menores con una capacidad económica mucho más limitada. A diferencia de lo que cabría pensar, el sistema educativo existente no se vino abajo puesto que ya había otras órdenes que venían haciendo lo mismo, de manera que esta situación revirtió a favor de Dominicos y Agustinos, principalmente. Con la nueva situación detectamos que los estudios se acotan a cuatro

---

<sup>5</sup> Luis Miguel Enciso, Historia Universal, siglo XVIII-I, vol. 13 (Barcelona: Instituto Gallach, 1991).

<sup>6</sup> Vicente Palacio Atard, Los españoles de la ilustración (Madrid: Guadarrama, 1964), 215. Citado en Juan José Carreras López, La música en las catedrales durante el siglo XVIII: Francisco J. García "El Españolito" (1730-1809) (Zaragoza: Diputación Provincial, Institución "Fernando el Católico", 1983), 33.

<sup>7</sup> Jean Sarrailh, L'Espagne éclairée de la deuxième moitié du XVIIIe siècle (Paris: Klincksieck, 1954).

niveles: primeras letras, gramática, estudios de artes y universitarios superiores. Los dos primeros niveles se impartían en los colegios que estaban en manos de cabildos catedralicios, órdenes religiosas y en algunos casos pertenecían a ayuntamientos o consejos municipales. Los estudios de artes los impartían lo que los historiadores han denominado como “Colegios-Universidad”, en manos de la iglesia casi en su mayoría a excepción de algunos de ellos creados por los ayuntamientos. Finalmente debemos mencionar, por un lado, los seminarios y, por otro, las universidades que tuvieron muchas tentativas de reforma a lo largo del siglo XVIII, puesto que en su mayoría poseían una estructura anclada en los postulados del antiguo régimen.<sup>8</sup>

Por todo ello, podemos observar cómo estas enseñanzas tenían generalmente dos finalidades definidas. Por un lado, nos encontramos ante una educación destinada a los que eran aceptados a estudiar en los centros religiosos con una futura vocación de sacerdocio o profesiones afines a la iglesia, como pudiese ser la de “ministril” de la Capilla Musical. Pero también accedían a ella los nobles que, en algunos casos, eran enviados a estas instituciones religiosas si eran de alto prestigio o, lo que se hacía más habitual, al menos para los estudios elementales de primeras letras y gramáticas, que estos estudios se realizaran en la propia residencia señorial. Éstos, pasaban posteriormente a colegios-universidades o universidades reservadas para gentes del mismo rango social donde se les instruía en la conciencia de elite que les correspondía, para su posterior desempeño.

Cuestión aparte es el caso del Colegio Imperial de Madrid, pues se observa como alumnos procedentes de las clases sociales populares compartían a iguales las aulas con los provenientes de familias de la aristocracia:

Otro aspecto importante, que hemos de tener en cuenta en este estudio sobre el alumno del centro madrileño, es el de su nivel y clase social. El hecho de que los jesuitas, principalmente en el siglo XVIII, se hubieran hecho cargo de los Colegios de Nobles de Madrid, Valladolid, Valencia, Calatayud, Barcelona, etc. ha creado y mantenido la opinión de que ellos solamente se dedicaban a la educación de las clases altas. Esto no es rigurosamente cierto porque ya hemos anticipado el hecho de haber sido ellos los fundadores, entre nosotros, de las escuelas populares y gratuitas de primeras letras y de gramática con la concurrencia de niños de todas las condiciones sociales e incluso de labradores en escuelas nocturnas como en ciertas regiones de Andalucía. Por otra parte, la condición de nobleza para asistir a las escuelas-seminarios fundados para nobles hay que entenderla como título de sangre, pero no de economía, aunque esto no disculpe de la acusación de ser selectivas y no populares. Todas estas escuelas-seminarios lo eran de fundación real (...).<sup>9</sup>

Sea como fuere, podemos observar como la enseñanza era eminentemente dependiente de la iglesia, la cual además de formar a alumnos para sus propias vocaciones o para oficios afines a su estructura también participa de la formación de la nobleza. En cuanto a la enseñanza secular,

<sup>8</sup> Vicente La Fuente, *Historia de las universidades, colegios y demás establecimientos de enseñanza en España* (Frankfurt-am-Main: Verlag Sauer und Auvermann KG, 1970). Ver también Mariano Peset, y José Luis Peset, *La Universidad española (siglos XVIII y XIX). Despotismo ilustrado y revolución liberal* (Madrid: Taurus, 1974). Citado en J.P. Dedieu, y, S. Brégeon, “Sobre la educación de las élites en la España del siglo XVIII. Los estudios del clero”. *Educación, redes y producción de élites en el siglo XVIII*, editado por José María Imízcoz, y Álvaro Chaparro (Madrid: Sílex, 2013).

<sup>9</sup> Bernabé Bartolomé Martínez. “Educación y humanidades clásicas en el Colegio Imperial de Madrid durante el siglo XVII”, *Bulletin Hispanique*, vol. 97 no. 1 (1995): 123-124.

debemos de decir que pese a los intentos reformistas ilustrados, ésta no cuajó lo mismo en España que en otros países y se encontraba en una situación de clara desventaja siendo muy minoritaria aun durante el siglo XVIII en España. Las reformas ilustradas hicieron que “las ciencias, las artes y las letras se apartaran de la vida universitaria, todavía dominada por el sistema escolástico en el siglo de la ilustración, encontrando un camino en nuevas instituciones”.<sup>10</sup> Por ello, las reformas apostaron por crear espacios civiles tales como las sociedades económicas, reales academias y otras entidades de tipo similar; así como en la música se produjo el nacimiento de las academias musicales aparejadas fundamentalmente a la nobleza y a los pequeños núcleos burgueses existentes en la Península Ibérica.

Pero hay que puntualizar que la música en la reforma ilustrada no estuvo tan presente como en otros ámbitos, Carreras lo expresa en los siguientes términos:

La música permanece en un terreno de nadie, se enseña poco en la Universidad, cuya tradición humanística en cuanto a las “cátedras de música” se ha perdido en gran medida, y tampoco es recogida por los ilustrados en sus programas innovadores.<sup>11</sup>

Es por ello que el nivel de la educación musical en España con el siglo XVIII casi cumplido no era nada bueno si lo comparamos con Italia o Francia. Pues tal y como nos indicaba Arrieta ya a fines del siglo XIX, tenemos una idea de lo prematuros que fueron en Italia con respecto a este asunto:

Con la creación de la Opera á fines del siglo décimo sexto en la Corte de los Médicis, se abrieron nuevas y anchas vías de progreso musical, que compositores y cantantes educados en los conservatorios de Italia, fundados por entonces, proporcionaron elementos de desarrollo al nuevo espectáculo, y llevaron á todas partes la luz (...).<sup>12</sup>

Los Ospedale en Italia funcionaban como instituciones que formaban en la música a hombres y, en muchos casos, también a mujeres, con la intención caritativa de sacarlos de la pobreza. Los ejemplos encontrados más antiguos son los de Nápoles y Venecia que al menos funcionaban desde el siglo XVI. Posteriormente en Francia, concretamente en 1795, se fundó el Conservatorio de París, siendo éste pionero en adoptar un nuevo modelo a seguir para la nueva regulación y estructura de los centros educativos musicales, que en muchos aspectos perduran hasta hoy día en Europa. Uno de sus fundadores fue el gran pedagogo y violinista Rudolf Kreutzer.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Rosa Isusi, “Tratado de música y educación en Sevilla durante el siglo XVIII”. *Música y Educación*, no. 99 (octubre, 2014): 22.

<sup>11</sup> Juan José Carreras López, *La música en las catedrales durante el siglo XVIII: Francisco J. García "El Españolito" (1730-1809)* (Zaragoza: Diputación Provincial, Institución "Fernando el Católico", 1983), 35.

<sup>12</sup> Emilio Arrieta, “La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones. La educación musical. Influencia del italianismo” tomo II, *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas celebradas durante el curso de 1885-86* (Madrid: Ateneo de Madrid, 2006): 160.

<sup>13</sup> José Manuel Gil de Gálvez, *La educación musical en los organismos internacionales: análisis de diferentes sistemas educativos en la Unión Europea* (Málaga: Departamento de Teoría e Historia de la Educación, Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Málaga, 2006), 122 y 123. Proyecto de investigación tutelado. No publicado.

Con la abrupta finalización del reinado de Carlos IV, la enseñanza musical aún seguía impartándose en las catedrales y en algunas academias privadas, es por ello que los primeros intentos de establecimiento de un conservatorio se realizaron bajo la ocupación francesa y el reinado de José Bonaparte, donde el primer violín de la Real Capilla, Melchor Ronzi,<sup>14</sup> le propuso en 1810 un “plan para instalar un colegio o conservatorio de música vocal e instrumental, a imitación de los de París, Nápoles y Venecia”. Esta propuesta la justifica en “el estado miserable a que están reducidos los profesores de música en Madrid (...) la indiferencia y el descuido con que el anterior gobierno ha mirado a dichos profesores, causo en ellos un total abandono para sus adelantamientos musicales”.<sup>15</sup>

Aquel plan no tuvo tiempo de instaurarse y tras la expulsión de los franceses, se suceden la aprobación de la primera constitución de 1812, junto a la reposición en el trono de Fernando VII y su vuelta al absolutismo, que retrasaron *sine die* la apertura de lo que a la postre sería el primer conservatorio oficial en España. En el año 1830 llegó tan ansiado fin con la inauguración del Real Conservatorio de Madrid, que en palabras de Arrieta fue definido como todo un acontecimiento.

Cuando la música en todos sus ramos se hallaba entre nosotros en el más lastimoso estado, se publicó un real decreto firmado por Ballesteros en 15 de Julio de 1830, que principia así: ‘El Rey nuestro señor se ha servido mandar que se establezca en esta Corte un Conservatorio de Música que llevará el augusto nombre y gozará de la excelsa protección de la Reina nuestra señora’.<sup>16</sup>

## 2. La enseñanza del violín en la España dieciochesca: capillas catedralicias, nobleza y ámbito privado

Tras la exposición sobre los espacios educativos y la formación musical dieciochesca, nos adentramos en la enseñanza del violín, principal objeto de estudio de nuestra investigación. Al efecto, debemos indicar inicialmente que existían principalmente dos ámbitos para poder aprender los rudimentos básicos de iniciación a la práctica del violín, y su posterior especialización. Por un lado, nos encontramos con el ámbito dependiente de la iglesia, que incluían los colegios asociados a los cabildos catedralicios o adjuntos a las órdenes religiosas. Por otro, distinguimos el ámbito civil, enseñanzas privadas llevadas a cabo en el seno de dos esferas claramente diferenciadas: en primer lugar, podemos hacer referencia a la esfera familiar, donde estos conocimientos se encontraban profundamente enraizados como consecuencia del propio oficio de músico que se desempeñaba por tradición transmitiéndose de generación en generación. Y en un segundo lugar, encontramos la formación musical de la aristocracia, la cual tenía posibilidades económicas y sociales adecuadas para proceder a contratar a sueldo a profesores que los instruyeran en la práctica musical. Además, hacia el último tercio de siglo y con la aparición de las denominadas “academias”, hemos de considerar la existencia en el ámbito civil de esta nueva opción para la enseñanza violinística, aunque este fenómeno fue muy incipiente en España. No obstante, se produjo un aumento de la

<sup>14</sup> Melchor Ronzi, primer violín de los teatros de los Caños del Peral y también de la Real Capilla de Jose Bonaparte I.

<sup>15</sup> Antonio Martín Moreno, Historia de la música española 4. Siglo XVIII (Madrid: Alianza Editorial, 1985), 302.

<sup>16</sup> Arrieta, 177.

demanda que trascendió no solo a la nobleza, sino a una alta burguesía que comenzó también a solicitar lecciones musicales en el ámbito civil y privado.

Centrándonos en las enseñanzas musicales dependientes de la iglesia, hemos de decir que se articulaban de forma dependiente de la capilla de música de la propia catedral, monasterio o parroquia que la tuviese. Normalmente los profesores que se dedicaban a la enseñanza de la música, de los instrumentos y que tenían encargo de desarrollar las tareas docentes en estas instituciones, eran los principales miembros titulares que se sentaban en los primeros atriles de la propia capilla musical. Estas capillas, unas más profesionalizadas que otras, tenían una relación recíproca con su colegio asociado que establecía el nivel musical de ésta. Algunos de estos colegios eran creados desde la iniciativa propia de la capilla a propósito de tener una buena cantera o, por el contrario, las capillas surgían por la iniciativa artística del propio colegio uniendo a profesores y estudiantes para su creación. Por tanto, existía un crisol de gradaciones de niveles entre las capillas musicales del país, donde o bien el profesor tomaba un rol de asumir la responsabilidad de un conjunto musical de educandos de más o menos nivel, o las capillas estaban absolutamente profesionalizadas y por tanto poseía un colegio muy distinguido. Estos modelos extrapolados a las capillas musicales de catedrales, colegiadas o parroquias a lo largo y ancho de la Península Ibérica creaban situaciones de lo más variopintas. Con todo ello podemos decir que a rasgos generales las capillas se encontraban en un modelo mixto donde frecuentemente existían un número de violines profesionales que se completaban con educandos provenientes del colegio asociado.

Estos educandos o aprendices, fundamentales para el funcionamiento de muchas capillas, eran con mucha frecuencia los hijos, sobrinos o nietos de los propios músicos estables, repartiéndose la titularidad de las plazas según familia instrumental y configurando verdaderas zagas familiares de músicos de varias generaciones en un altísimo nivel de endogamia. Por tanto, como nos hemos referido anteriormente, habremos de tenerla en cuenta y no desdeñar la formación que se procuraba dentro del ámbito privado de estas familias de músicos, puesto que en las actas capitulares referidas a las capillas catedralicias españolas se reproducen situaciones muy similares en todo el país. Estas familias de músicos utilizaban un *modus operandi* parecido que forzaba de alguna forma el sistema para conseguir la consolidación de sus hijos y familiares en los puestos de sus propias capillas musicales. El acicate era hacerles asistir desde muy temprana edad como educandos y sin percibir ningún salario para así crear el vínculo laboral por la vía de los hechos. Así pues, hemos de tener en cuenta que, dado el alto nivel de casos existentes, esa formación filial de la familia fue muy prevalente en el oficio de violinista, de manera que en un principio comenzaban como educandos, pasando a interinos hasta finalmente obtener la plaza por oposición.

Continuando con el papel desempeñado por el violín en las enseñanzas musicales de las capillas catedralicias u centros dependientes de órdenes religiosas, hemos de decir que fue muy significativo y altamente demandado en el sector. Debemos de tener en cuenta que conforme aumentó la demanda de violinistas en las capillas españolas, su número creció pasando a ser el instrumento más solicitado para la música litúrgica, a pesar de la diatriba estética que trabó el desarrollo del instrumento en la península ibérica.<sup>17</sup> Desde las capillas más pobres con al menos dos

---

<sup>17</sup> José Manuel Gil de Gálvez, *El Violín en la España del Siglo XVIII desde Giacomo Facco a Felipe Libón: Evolución Histórica-Artística y Pedagógica* (Málaga: Universidad de Málaga, 2016) Tesis Doctoral no publicada.

o tres violinistas, a las más pudientes con muchos más efectivos, provocaron una mayor demanda de efectivos de este instrumento. Este fenómeno fue progresivamente “in crescendo” conforme avanzaba la centuria haciendo definitivamente vital el papel del violinista en la vida musical.

En cuanto a las funciones del profesor de música y de violín, sabemos que buena parte de ellas recaían sobre el primer violín de la capilla, uno de los principales baluartes junto al maestro de capilla y organistas de llevar a cabo la enseñanza de la música. Como ejemplo, según se desprende del testimonio del maestro de capilla de la Colegial de Alicante, Gabriel Aznar, quien en un informe redactado en junio de 1769 hacía referencia a que desde tiempo inmemorial el primer violinista “por haber sido siempre” se ocupaba de “la enseñanza de todos los caballeros y particulares que son sin números, los que se han dedicado y lo están en el día, más las ocasiones que continuamente se presentan de los extranjeros”.<sup>18</sup> Vemos que además de la enseñanza de los que estudiaban violín en el colegio catedralicio, la formación en las provincias demandada por los nobles, burgueses e incluso de extranjeros de clase social alta, también era cubierta por el primer violín. Otro certero ejemplo nos lo encontramos en la Capilla de Música del Colegio Imperial de Madrid, una institución educativa de vital importancia ubicada en la capital y gestionada por los jesuitas. Este centro de enseñanza tenía, como hemos visto anteriormente, estudiantes pertenecientes a la clase popular, al igual que de la alta sociedad, sin distinción. En esta institución, además de muchas otras disciplinas, también incluían las enseñanzas de música y violín.



Fig. 3. Colegio Imperial de Madrid. Siglo XVII.

En este sentido cabe apuntar que la citada enseñanza del violín tenía en la institución un fuerte arraigo que se cristalizaba en una clara estructura la cual constaba de una plaza de profesor de violín que era asistida por otros dos violinistas en calidad de ayudante.<sup>19</sup> Sabemos que dicha plaza de violín la ocupó el eminente violinista Salvador Rexach, y posteriormente su hijo Francisco. Esta capilla musical era igualmente contratada por la nobleza a propósito de efemérides o

<sup>18</sup> AHMA, libro de cabildos de 1769, 23 de junio 176r. Citado en Miguel A. Picó Pascual, *Música de cambra*. Joaquín Nicolás Ximénez. Antonio Ximénez. *Compositors Valencians*, vol. VII. (Barcelona: Tritó e Institut Valencià de la Música, 2008).

<sup>19</sup> José Simón Díaz, *Historia del Colegio imperial de Madrid*, vol I y II (Madrid, CSIC, 1952 y 1959). Tras la expulsión de los jesuitas en 1767 su nombre cambió por el de Real Seminario de Nobles de Madrid.

acontecimientos de todo tipo<sup>20</sup> que le ayudaban a su sustento. Un hecho que debemos de suponer como una actividad común dentro de este tipo de instituciones.

Debemos de reseñar que es en el Colegio de Niños Cantorcicos, otra institución madrileña, donde la enseñanza del violín estaba a cargo de los cabezas de atriles de la propia Capilla Real. Este colegio se puede encuadrar dentro de un caso con función de cantera pues su funcionamiento era muy estricto y basado en unas constituciones promulgadas ya en el reinado de Felipe II. Era el maestro de capilla el que asumía la total tutela de todos los alumnos que allí estaban de forma interna, asumiendo el gobierno de todo el colegio e incluyendo incluso los pagos. Subirá, nos explica su riguroso horario.

Desde Pascua de Resurrección hasta el día primero de octubre se levantan los niños a las cinco y media de la mañana, breve oración de rodillas, clase de latín, hasta las siete y media, hora en que almuerzan fruta del tiempo con un poco de pan y después irán a Palacio. A las nueve regresaban; el teniente tendrá dos horas de ejercicios con ellos, cantando misas, les enseña versos, antífonas, lecciones de difuntos, Maitines de Navidad y Reyes, etc. A las doce comen hasta la una; de una a tres a cuatro, los que no sepan aun escribir, trazaran planas, mientras que los otros harán ejercicios de latín o gramática... De cuatro a siete, lecciones de contrapunto, ejercicios de madrigales; a las siete escuela; cena a las ocho y a las nueve irán al Oratorio para rezar el rosario. A las diez debían acostarse (...)<sup>21</sup>

Los mejores preparados para el instrumento o el canto podían pasar a la Capilla Real u a otras capillas periféricas como las de la Encarnación, Descalzas Reales, etc. Dado el alto nivel que recibían dentro de esta institución.

Igualmente, Saldoni nos explica la formación musical de una de las escuelas musicales más importantes de España que se ubicaba en el Monasterio de Santa María de Monserrat:

Lo primero que se enseñaba en la parte música, era el solfeo; pero con una rigidez tal, que solo se daba el nombre de buen solfista, a escolán que cantaba a primera vista ó de repente, sin acompañamiento alguno, solfeos por todas las llaves y por todos los tonos; y tales lecciones estaban sin las rayas que dividen los compases a fin de presentar más dificultades, sin contar las grandísimas que había en el valor de las notas, cuanto en las entonaciones, estando incluidas en cada lección la llave de sol, las do de fa, las cuatro de do; variando a cada momento de tonos, ya con sostenidos o bemoles, etc.<sup>22</sup>

En Monserrat, tras la formación en el solfeo, los alumnos aprendían de forma obligada el órgano y la composición, además de algún otro instrumento, y los afines a su familia como el violín, violonchelo, flauta, oboe, fagot, etc. Cuando tenían la suficiente destreza pasaban a tocar los papeles de segundo en los cometidos de la capilla musical en la iglesia, ello generaba la impresión

<sup>20</sup> “los días 9 y 10 de agosto de 1755, la Capilla del Colegio imperial participó ‘con voces e instrumentos’ en las funciones de acción de gracias en honor de San Francisco de Borja que el XIV Conde-Duque de Benavente celebró en Madrid...” intervinieron seis violines entre los instrumentos que componían la orquesta, añadiéndose dos más de refuerzo a los de la propia capilla. Citado en Juan Pablo Fernández González. 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 (Granada: Universidad de Granada, 2005), 363. Tesis doctoral.

<sup>21</sup> José Subirá, “La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcicos”, AnM vol. 19 (1959): 219.

<sup>22</sup> Baltasar Saldoni, Reseña histórica de la escolanía o colegio de música de la virgen de Monserrat, en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día (Madrid: Repullés, 1856), 23.

de los asistentes que en muchos casos asistían a misas con orquesta en las que ya se visualizaban muchachos de doce o trece años tocando el violín o cualquier otro instrumento. Los escolanos que manifestaban una especial predilección y facilidad con algún instrumento concreto se dedicaban al mismo de forma preferente, pero nunca desdeñando la enseñanza general del órgano y la composición. Estos alumnos aprendían con métodos diferentes e individualizados, así pues, la misión del profesor, entre otras cosas, era escribirles diferentes ejercicios y lecciones de forma personalizada. Incluso se daba el caso de que, aun siendo el mismo instrumento, la enseñanza era diferenciada entre unos alumnos y otros, de manera que era absolutamente individualizada, o sea, natural y a demanda.<sup>23</sup> Está comprobado que los profesores que impartían clase en esta institución, buenos instrumentistas de las capillas de su templo, tenían también una dedicación docente muy importante y una necesidad de generar materiales didácticos más que evidentes.

En este sentido, durante el siglo XVIII podemos encontrar en Sevilla diferentes tratados que vieron la luz con un profundo corte didáctico, cimentados en la propia necesidad de la enseñanza. Cabe citar los “Cinco Quadernos de lecciones de música cantavile [sic]” de Arnaldo Hesper, “quaderno de música para ejersitarse en solfear [sic]” de Jose Muñoz de Monserrat, la “Guía para los principiantes” de Pedro Rabassa, o el “Tratado de Musica” de Diego de Gálvez, que muestran el trabajo pedagógico de los propios músicos de la capilla.<sup>24</sup>

La organización musical de las capillas catedralicias se asemejaba mucho unas de otras, siendo la sevillana el espejo donde se reflejaron otras de la propia Península Ibérica y sobre todo de Hispanoamérica. Esta organización asociaba al cabildo catedralicio de esta ciudad el Colegio de San Isidoro, que en sus enseñanzas musicales integraba los famosos “seises”, grupo de niños cantores que además de la gramática, aprendían el canto llano y la práctica instrumental.<sup>25</sup> Así pues, el propio funcionamiento de la enseñanza musical en el citado colegio dotaba a este grupo de niños cantores de la lectura y la escritura musical, aprendiendo a cantar al objeto de participar en las funciones musicales catedralicias. Al cambiar la voz se les podía conceder una beca de cinco años para aprender algún instrumento y de esta manera instruirse en el oficio de músico, pues era el único camino de obtener una formación de este tipo. Una vez finalizados los estudios si se quería optar a ciertos puestos dentro de la estructura de la capilla era necesario ordenarse sacerdote.<sup>26</sup>

Volviendo a la Abadía de Monserrat, era habitual que de la escolanía salieran con el mismo nivel de formación musical los nobles y aquellos que tenían una vocación al clero. La mayoría de estos últimos se convirtieron en religiosos que ejercían la práctica de la música de forma paralela a su condición de presbítero. Destacan nombres entre los profesores y egresados de la escolanía como Fray N. Cardellách, excelente organista y violista; Fray Anselmo Viola, N. Ráfols excelente violinista; o los violinistas Pablo y Ramon Marsál, junto a Francisco Viñals y Riva.

---

<sup>23</sup> Saldoni.

<sup>24</sup> Isusi, “Tratado de música...”.

<sup>25</sup> Rosa Isusi. Sevilla y la música de Pedro Rabassa. Los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII. (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Deporte, 2012).

<sup>26</sup> Isusi, “Tratado de música...”.

El caso de Francisco Viñals y Riva, nacido en 1780, denota que ya existían niños prodigios violinistas, pues a los siete años ganó la plaza por oposición en la iglesia de Santa María del Pino, en Barcelona. Tras su formación como escolano en Monserrat con los profesores Viola y Boáda, obtuvo a los dieciséis años la plaza de maestro de capilla de Martorell, instruyendo en tan solo un año a un buen número de alumnos en todos los instrumentos e implementado un nuevo método. Sus interpretaciones de música profana no desmerecían en sus manos y se convirtió en un ejemplo de gran intérprete y docente.<sup>27</sup>

Otro caso de especial relevancia es el de Salvador Rexach, violinista catalán que se formó como instrumentista en el Palau Real Menor en Sant Cugat.<sup>28</sup> También destaca Juan de Ledesma, el cual recibió sus lecciones de alguno de los primeros violinistas de la capilla que estuvieron ligados a la enseñanza del Colegio de Niños Cantorcicos en Madrid dependiente de la Capilla Real; donde se distinguieron profesores violinistas como Facco, Geminiani o Terri<sup>29</sup>, entre otros. Las principales capillas radicadas en Cataluña como el Palau Menor, la Real Capilla del Palau y la Capilla de la Catedral en Barcelona, más la propia escolanía de la Abadía de Monserrat formaban, junto al Colegio de niños Cantorcicos de Madrid, lo que presumiblemente fueron los mejores centros de formación violinística de donde salieron muy buenos intérpretes durante el siglo XVIII, sin duda la élite académica del instrumento. Además, destacan otras instituciones formativas de prestigio en las principales ciudades, de entre las que cabe mencionar el Colegio de San Isidoro en Sevilla, Real Colegio del Patriarca y la Capilla del Corpus Christi en Valencia; y en el propio Madrid, la Capilla de la Encarnación o las Descalzas Reales. Todas ellas siguieron más o menos un patrón similar en cuanto a la inserción de la enseñanza musical y del violín en ellas.

En el ámbito privado destacamos la formación en la práctica musical de los nobles. En este aspecto, asociamos grandes nombres del violinismo español que participaron como docentes de esta clase social. Esto fue producto de la alta capacidad económica que tenía la nobleza para contratarlos como profesores de la familia, lo cual, a su vez, procuraba una importancia para el estatus social del artista. Por suerte, nos ha llegado hasta hoy día cierta información sobre el citado asunto, al estar esta actividad reflejada en los asientos de los registros documentales de las casas nobiliarias. Igualmente cabe señalar que se ha creído de forma errónea durante mucho tiempo que la enseñanza de la música en el ámbito de la nobleza estaba destinada exclusivamente a las mujeres, pues debemos subrayar que ni mucho menos ésta era una formación exclusiva destinada a éstas. Por otro lado, es una evidencia que la formación musical de los nobles en el siglo XVIII se convirtiese en una prioridad, pues les permitía una ostentación pública muy valorada.

---

<sup>27</sup> Saldoni.

<sup>28</sup> Información suministrada por Rosa Montal, Directora de la E-bc.

<sup>29</sup> Lothar Siemens Hernández, Juan de Ledesma (ca. 1713-1781). Cinco sonatas para violín y bajo solo. (Madrid: SEDEM, 1989). Estas sonatas pertenecían al conde de Fernán Nuñez conteniendo obras de Herrando, Mauro D'Alay, y Tartini entre otros, depositadas en el museo canario de Las Palmas de Gran Canaria.

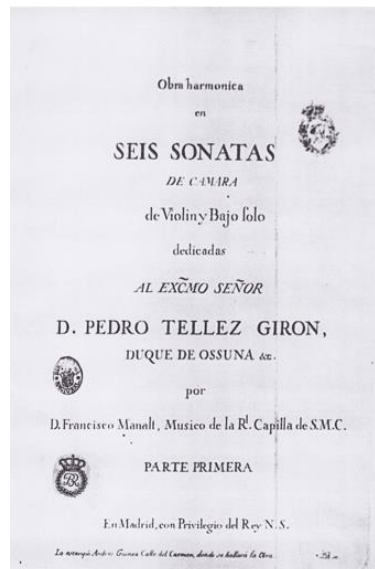


Fig. 4. “Obra Armonica”. Francisco Manalt.

Sirva de ejemplo que en la Casa de Osuna ejercieron como profesores de música y violín de Pedro de Alcántara Téllez Girón, Marques de Peñafiel y futuro IX Duque de Osuna, grandes nombres. Ni mas ni menos que los maestros Manuel Carreras y el propio Gaetano Brunetti como profesores de violín.<sup>30</sup> En la Casa de Alba fueron profesores del Duque de Arcos, los violinistas Francesco Montali y José de Herrando.<sup>31</sup> Y los casos más significativos los encontramos en Facco y Sabatini, entre otros, profesores de violín del mismísimo príncipe de Asturias. Estos casos se repiten con asiduidad en la alta nobleza a lo largo del siglo XVIII.

La progresión del violín como instrumento predilecto del siglo XVIII, a diferencia de la Península Itálica, no fue desde el comienzo de la centuria, pues a principios de siglo eran algo más habituales las enseñanzas de un instrumento como el clavicordio, clave o virginal, pues gozaban aún de cierta fama y preferencia en España respecto de otros instrumentos desde tiempos pretéritos. Posteriormente, se puso de moda el violín, ya consolidado como instrumento rey bien entrada la centuria. En este sentido cabe mencionar que fue tanta la afición que se generó entre la alta nobleza que la habilidad que algunos de los aristócratas llegaron a desarrollar en la interpretación y ejecución del instrumento hicieron de ella casi un desempeño profesional, ejerciendo incluso de compositores, como es el caso del Duque de Arco o del Duque de la Conquista. Un fenómeno de interés que es necesario que reseñemos es el del “violín de baile”, directamente asociado a la danza e igualmente a sus clases como instrumento necesario para su aprendizaje. En multitud de ocasiones el mismo profesor de baile también poseía las destrezas violinísticas necesarias para impartir las clases, costumbre heredada de la vieja escuela francesa e introducida en España por el propio bailarín y violinista Desmarest a su llegada como parte de la corte de Felipe

<sup>30</sup> Brunetti aparece como “Músico del Principe y Maestro de Violín del Marques Conde Duque”. AHN-nobleza (osuna-cartas, leg 473-2), citado en Fernández González, 165.

<sup>31</sup> José Subirá, La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos (Madrid: Hauser y Menet 1927).

V. Así pues, en las casas nobiliarias no podía faltar el profesor de baile, como es el caso de la Casa de Osuna entre 1729 y 1731, la cual contó con el también violinista Sebastián Christiani de Scio, o en 1742 con Manuel Godró, asistido por los violinistas Manuel de Navas en 1742 y Juan Félix García desde 1746.<sup>32</sup>

Así pues, la enseñanza de la música y la danza y su asociación con el violín fue una costumbre arraigada tardíamente en nuestro país ya en el siglo XVIII, y fue, por tanto, un signo de distinción para la alta nobleza española el poder adquirir esta formación. Lógicamente en el Siglo de las Luces estas costumbres venían muy condicionadas por las maneras y usos de la nobleza fundamentalmente francesa, y justamente en este ámbito si que penetraron estas modas y tendencias emanadas de los postulados de la ilustración.

### 3. La aportación española a la literatura pedagógica violinística del settecento

El conocimiento en la España del siglo XVIII de los trabajos pedagógicos que sobre el violín se habían realizado en Europa está más que comprobado. No podemos establecer aún su grado de diseminación, pero lo que es seguro es que en los ambientes violinísticos más avanzados del país sí que se conocían. Basta simplemente nombrar el ejemplar del tratado existente de Leopold Mozart en la Biblioteca Nacional de España<sup>33</sup> procedente de la Casa Real, o el tratado “Volate di note musicali per ben suonare il Violino” del compositor napolitano Emanuele Barbella (1718-1777) procedente de la Casa de Benavente,<sup>34</sup> como pequeño ejemplo de su conocimiento.

Así mismo, eran también sobradamente conocidos los trabajos del ilustre maestro Arcangelo Corelli y fundamentalmente sus doce sonatas para violín y bajo catalogadas en su colección Op. 5. Éstas fueron empleadas en toda Europa como una obra de profundo uso y arraigo didáctico para el estudio del instrumento, y fueron ampliamente utilizadas durante el siglo XVIII extendiéndose casi hasta las postrimerías del siglo XX como material didáctico de primer orden para la formación violinística. En España, que sepamos, la veneración por Corelli era uno de los pocos aspectos que consensuaba a todos los polemistas de la disputa estética sobre el uso del violín en los templos.<sup>35</sup> Por tanto, es lógico pensar que de la misma manera, el Op.5 de Corelli se usara como material pedagógico indispensable al menos en los focos más avanzados en el estudio del violín en la Península Ibérica. En este sentido, Marín nos da datos sobre un ejemplar existente en la Abadía de Monserrat copiado entre 1760 y 1770 y pereciente a Pablo Marsal (1761-1839) donde en un manuscrito que le antecede indica “Obras de Corelli para el estudio del violín y el manejo del arco. Son del estudio de Pablo Marsal. Estas obras son de estudio de violín que se hace en los

---

<sup>32</sup> Fernández González, 179-180.

<sup>33</sup> Jose Subirá, “La Música de Cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX por Subirá” vol. 1, Separata del AnM (Barcelona: Instituto Español de Musicología del C.S.I.C., 1946).

<sup>34</sup> Fernández González, 155.

<sup>35</sup> José Manuel Gil de Gálvez y Marina Picazo, "El violín ibérico en el siglo de las luces: Una encrucijada marcada por una disputa estética", *Diagonal: An Ibero-American Music Review* Vol. 3 nº 2 (2018): 25-43.

conservatorios y colegios de Italia, Francia, Alemania y España.”<sup>36</sup> Este documento da prueba de su conocimiento en España no solo a nivel interpretativo sino como uso didáctico.

En la Península Ibérica, la tradición en la confección de métodos pedagógicos para el aprendizaje del violín fue algo más tardío que en otros países y, como veremos, menos profuso. Respecto a su protagonismo y aparición en los trabajos de corte más general sobre teoría musical, indicamos que el reconocimiento del violín y la música instrumental fue paulatinamente en aumento y las explicaciones fueron algo más específicas y profundas. A principio del siglo XVIII el tratadista Vicente Tosca (1651-1723) realizó un trabajo donde nombra al violín y, en palabras de Tello, nos dice que:

“Son unos instrumentos bien conocidos, que se tañen con el plectro o arco compuesto de cerdas”. Uno de los criterios de diferenciación sería el uso de los trastes en los violones. Tosca observa que, al carecer de ellos, los “violines tienen perfectamente las consonancias desde cualquier punto, de suerte que el músico diestro, afinando con perfección los puntos puede de cualquiera formar los intervalos y tonos que gustare y perfeccionar el círculo músico”. También se distinguían por el sistema de acortadura: “Unos constan de cuatro cuerdas, otras de seis y algunos de doce”.<sup>37</sup>

Además, Tosca como buen matemático que fue, realizó una importante teoría acústica sobre las vibraciones de las cuerdas en general.

Así mismo, en esta línea de tratados musicales, Pablo Nasarre<sup>38</sup> (1650-1730) en su “Escuela Música según la práctica moderna” publicada en la década de 1720 no nos libra de la diferenciación de la enseñanza distinguida para hombres o para mujeres, siendo esta particularidad en su trabajo especialmente significativa. Sobre las mujeres expone que muestran antes una mayor soltura técnica pero que les cuesta más trabajo el sostener el ritmo, perdiendo los nervios. Por otro lado, respecto de los instrumentos, arroja consejos sobre la elección de las maderas para la construcción del violín.

Ya en el último tercio de siglo, Tomas de Iriarte en su poema “La Música” realiza en gran parte una loa a la música instrumental representada en Haydn y, por ende, la justificación del empleo del violín por ser el más vital de todos en la ejecución de dicha música. Así pues, podemos reconocer en España un crecimiento del violín durante el siglo XVIII en los tratados teóricos de espectro más genérico, y además se constata el conocimiento de tratados teóricos extranjeros de la literatura instrumental violinística de un calado netamente específico. En este sentido, distinguimos diferentes tipos de trabajos pedagógicos que nos han llegado hasta nuestros días como un legado de vital importancia. Éstos se ejemplifican en:

<sup>36</sup> Miguel Ángel Marín López, “La recepción de Corelli en Madrid (ca 1680-ca 1810)”, Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita: atti del Congresso internazionale di studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003, coordinado Gregory Barnett, Stefano La Via y Antonella de Ovidio, vol. 2 (2007): 573.

<sup>37</sup> Francisco José León Tello, La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII (Madrid: CSIC, Instituto Español de Musicología, 1974), 60.

<sup>38</sup> Pablo Nasarre, Escuela Música según la práctica moderna (Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1723-1724).

- Los métodos propiamente dichos
- Manuales auto-instructores
- Obras de corte pedagógico
- Referencias didácticas de diversa índole

En la Península Ibérica los primeros antecedentes que tenemos en cuanto a la metodología violinística es el tratado de “Lyra de arco o arte de tañer rabeca”, impreso en Lisboa en 1639 y escrito por Agostinho da Cruz, hoy día desaparecido.<sup>39</sup> Habremos de esperar hasta pasada la mitad de la centuria dieciochesca para encontramos algún otro. En primer lugar, destacamos el más completo de todos, el método impreso en París en 1756 por José de Herrando “Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín ...”; posteriormente tenemos el impreso en Málaga en 1775 por Fernando Ferandiere “Prontuario músico o arte de tocar el violín”, al cual le debemos de sumar un trabajo no hallado denominado “Arte especulativo de violín” que se anunciaba en el año 1791 escrito por Joseph Cañada. Sobre este último método que detectamos en los trabajos de búsqueda documental de esta investigación sabemos de él por una noticia del diario de Madrid publicada el 8 de abril de 1791 donde se especifica:

Se abre una suscripción en la librería de Escribano, frente a la Imprenta Real, a un libro intitulado Arte especulativo de violín, por principios teóricos, obra original y única en su clase, dividida en dos libros, en el primero se trata de todos los principios y reglas fundamentales pertenecientes al arte de tocar aquel instrumento, empezando desde su definición: en el segundo se proponen varias cuestiones físico-sonoras, y por medio se explican varios fenómenos muy curiosos y relativos al instrumento, ignorados hasta ahora de todos o los más de su profesores: obra muy útil y curiosa, no sólo para aquellos y demás aficionados, sino también para toda clase de músicos: es enteramente aplicable su doctrina a la viola, y mucha parte de ella al violonchelo... su autor D. Joseph Cañada (...).<sup>40</sup>

Hemos hecho hasta ahora todas las pesquisas posibles, pero hasta el momento no hemos podido dar con él. Por el anuncio entendemos que el propósito era vender el método por entregas, siendo algo habitual que las copias a vender se hicieran por encargo a demanda del cliente. Básicamente dichos fenómenos curiosos escritos en este anuncio son referidos a los sonidos armónicos que, si bien, de una forma no profusa ya los definió Ferandiere en su anterior tratado.

También y aunque no este dedicado al violín, debemos resaltar los trabajos pedagógicos realizado por el violonchelista Pablo Vidal, los cuales se tornan de mucho interés para la literatura instrumental de los métodos de cuerda. Se titula “Arte y escuela del violoncello” y la ampliación que realiza del método la denomina “Pieza separada de la escuela para los discípulos más adelantados”.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Mitjana. Nos dice que el tratado esta en E-Mn, pero realmente está desaparecido.

<sup>40</sup> Yolanda F. Acker, Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2007), 136.

<sup>41</sup> E-Mn M/2282 Pablo Vidal, Arte y escuela del violoncello (Madrid: 1799). Vidal fue primer violon de la Real Capilla de la Encarnación y del Duque de Osuna.

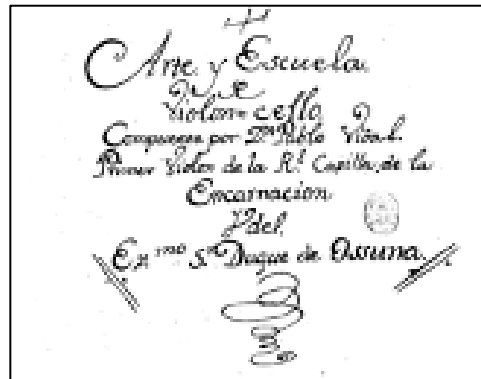


Fig. 5. Portada de “Arte y escuela del violoncello”. 1799. Pablo Vidal.

### 3.1. La producción pedagógica de José de Herrando

Sobre Herrando, podemos decir con seguridad que fue profesor de violín de Francisco de Paula, heredero de la Casa de Alba para el que tuvo la oportunidad de componer sonatas, tríos o música destinada a ser interpretada en teatro, además, dejó un legado pedagógico significativo que es el más importante del siglo XVIII español.<sup>42</sup> En concreto nos referimos a un método para violín impreso, un método de viola manuscrito, y una serie de lecciones para violín manuscritas en un número no determinado con exactitud debido a las diferentes informaciones que manejamos.

Lo más conocido hasta la fecha y difundido es su tratado con una dedicatoria que data del 21 de abril de 1756 y es publicado en Paris el mismo año, por Melle Vendôme:

Arte y Puntual explicación del modo de Tocar el Violin con perfección y facilidad, siendo Muy útil, para qualquiera que aprenda así Aficionado como Profesor aprovechándose los Maestros en la enseñanza de sus Discípulos, con más brevedad y descanso, Compuesto por Joseph Herrando, Primer Violín de la Real Capilla de Señoras de la Encarnación, quien lo dedica al Excmo. Sr. Dn. Francisco Ponce de León, Duque de Arcos[sic].<sup>43</sup>

Esta publicación fue la primera en el género estrictamente metodológico en España que se conoce hasta la fecha, siendo también un delator de que hacia la mitad del siglo XVIII existió un vacío notable de publicaciones de este tipo con una demanda creciente, pues existía una escuela de violín desarrollada en el país desde antes de mitad de siglo que reclamaba este tipo de publicaciones de corte didáctico. Por su contenido es un método dedicado a profesionales de la época y no a aficionados, absolutamente comparable a los métodos homólogos europeos. Por ello, y con mucha razón, Boyden<sup>44</sup> afirma que este método no tiene un sabor español especial, y que pertenece al género de los tratados italianos y no a los “auto-instructores” dirigidos a los

<sup>42</sup> José Subirá, La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos (Madrid: Hauser y Menet 1927).

<sup>43</sup> E-Mn, M/446.

<sup>44</sup> David D. Boyden, The History of Violin Playing from Its Origins to 1761: and Its Relationship to the Violin and Violin Music (New York: Oxford university Press, 2002).

aficionados, como es el caso en España de los trabajos de Minguet o los consejos realizados por Manuel de Paz o Vicente Adam. Por tanto, este escrito se puede clasificar dentro de las obras avanzadas de la época pudiendo ser comparado con el tratado “The art of playing on the violín” de Francesco Geminiani.<sup>45</sup>

La portada del tratado es de bella factura pues consiste en un grabado realizado por Carmona<sup>46</sup> de su retrato realizado por Luis Velázquez que en palabras de Tarazona<sup>47</sup>, “(...) se representa al compositor, elegantemente ataviado tañendo con soltura el violín mientras esboza una sonrisa.” La plancha está llena de ornamentos con alegorías y motivos basados en instrumentos musicales dentro de un estilo decorativo muy barroco de bella manufactura. Figura en el dibujo dos fragmentos de dos minuetos para violín que Subira<sup>48</sup> los identificas como de Luis Misón, el primero de ello, y un segundo que sugiere pudiera ser del propio Herrando.

Sobre la parte central del grabado donde figura el propio Herrando, nos indica Boyden<sup>49</sup> que tiene una curiosa relación con la edición francesa del de Geminiani, pues ambas obras fueron impresas en París por el mismo editor. Pero Boyden, también señala que pudiera haber ocurrido que Herrando sustituyó el rostro de Geminiani por el suyo, fundamentándolo en que el tratado de Geminiani es de 1752. En cuanto a este respecto hay que señalar que la fecha de 1752 es la dada para la primera edición, y Geminiani incluye su nueva portada en la segunda edición de 1757, justamente posterior a la publicación del método de Herrando en 1756. Además, la datación de la pintura de Luis Velázquez y el grabado conservado de Miguel Carmona, despejan las dudas y nos indican que fue más bien al revés, puesto que fue el italiano quien copio al español.

Para seguir ahondando más en esta curiosidad, Siemens<sup>50</sup> conjetura que en materia de tratados para violín se produjo en aquellos años un pacto de reservas del mercado entre varios músicos europeos en el cual entró Herrando. Por otro lado, no debemos olvidar que Herrando conoció a Miguel Geminiani, el cual era concertino de la Capilla Real y hermano del gran Francesco, por tanto, podría haber facilitado el acceso a la imprenta parisina por medio de su hermano.

En relación con los aspectos relacionados con su difusión, tenemos noticias del desarrollo de la venta del método en Madrid gracias a los diarios de la época. El primer dato aparece en la Gaceta de Madrid el 8 de marzo en 1757, año de la distribución del método en Madrid, con el siguiente texto:

---

<sup>45</sup> Francesco Geminiani, *The Art of Playing on the Violin*. op. IX. (Londres: 1751).

<sup>46</sup> E-Mn, IH/4313 Manuel Salvador Carmona (1734-1820) Llegó a ser grabador de cámara del rey, considerado uno de los mejores de su época.

<sup>47</sup> Andrés Ruiz Tarazona, “José Herrando, un músico español del siglo XVIII”. en “Diario El País” del 13 de enero de 1977.

<sup>48</sup> Subirá, *La música en la Casa de Alba*.

<sup>49</sup> Boyden.

<sup>50</sup> Lothar Siemens Hernández, “Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII”. RMS vol. XI, no. 3. (Madrid: 1988).

Libro nuevo de música. Arte para aprender a tocar el Violin en 35, laminas, y dos Estampas abiertas en Paris: en que se contienen varios exemplos, y advertencias curiosas para aprender con brevedad la explicación de dicho instrumento por lecciones, mutaciones de manos, arpeggios, minuets, y passos difíciles, que se necesitan saber, como todo por menor se explica en dicho Libro: su Autor D. Joseph Herrando, primer violin de la Real Capilla de las señoras de la Encarnación; se vende en la librería de Antonio del Castillo, Calle de Correos, frente del Arcabucero, y en su puesto, Gradas de S. Phelipe [sic].<sup>51</sup>

El 16 de febrero de 1758 en el diario Noticioso se vuelve a publicar:

El libro titulado arte del violín, abierto en 36 láminas en parís compuesto por Don Joseph Herrando, primer violín de la Capilla Real de las Señoras de la Encarnación se hallara en la librería de Antonio del Castillo, calle del correo; y en su puesto de las Gradas de S. Felipe El Real. Previene el Autor de esta obra al público, que habiendo sacado ya el coste de esta obra, y queriendo hacer justa equidad al que la necesitara, ha determinado dar cada libro a 20 reales, moderando el precio en que antes se vendía, que era a 30 reales cada uno.<sup>52</sup>

Prosiguen los anuncios en el recién bautizado como diario Noticioso Universal el 16 de enero de 1760:

Se venden 200 libros que han quedado de la impresión, que con facultad Real, salieron a la luz, del libro Intitulado (...).<sup>53</sup>

Nos sugiere Kenyon de Pascual<sup>54</sup> que los anuncios de libros de música publicados en los diarios eran muy escasos y nos hace pensar en la intención de Herrando de trascender a los principales lectores burgueses y nobles con el objeto de incrementar su venta. Además, la lectura progresiva de los anuncios nos hace suponer que el número de sobrantes de la edición indican que no debió ser un éxito de ventas, más bien todo lo contrario.

Tras el fallecimiento de Herrando, su familia continuó intentando dar salida a los ejemplares sobrantes con el anuncio del 17 de marzo de 1763:

Libro Nuevo

Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección, y facilidad, siendo muy útil para cualquiera que aprenda, así aficionado, como profesor, aprovechándose los maestros en la enseñanza de sus discípulos, con más brevedad, y descanso. Compuesto por Don Joseph de Herrando, músico de violín en la Real Capilla de su Majestad (que Dios prospere). Se hallara en la librería de Castillo, que está frente de las gradas de S. Felipe el Real.<sup>55</sup>

Según el anuncio de 1758 donde José de Herrando especifica públicamente que consiguió cubrir los gastos de la edición, entendemos que la difusión del método vía ventas no fue bien. No

<sup>51</sup> Margarita Torrión, Crónica festiva de dos reinados en la gaceta de Madrid (1700-1759). (Toulouse: Cric & Ophrys, 1998).

<sup>52</sup> Acker, 19.

<sup>53</sup> Acker, 28.

<sup>54</sup> Beryl Kenyon de Pascual, "El Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín de José Herrando - una posdata curiosa". RMS, vol XIII, no. 1. (1990).

<sup>55</sup> Acker, 35.

obstante, su repercusión en el sector si está constatada pues algunos ejercicios suyos fueron añadidos a la ampliación en francés que del tratado de Leopold Mozart hizo Woldemar en 1801.<sup>56</sup>

En cuanto a los ejemplares conservados, significar que hemos trabajado con los depositados en la Biblioteca Nacional de España,<sup>57</sup> la Biblioteca de Cataluña<sup>58</sup> y la British Library<sup>59</sup>. Además, conocemos uno en copia manuscrita depositada en el Archivo de Música de la catedral de Guatemala custodiado en la Biblioteca Nacional de Guatemala<sup>60</sup>, y otros en la Biblioteca Nacional de Venezuela,<sup>61</sup> la Biblioteca Municipal de Madrid<sup>62</sup> y en la Biblioteca de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria.<sup>63</sup>

El tratado, que expone su contenido en treinta y cinco páginas impresas, puede ser algo más breve que los contemporáneos de su especie, pero demuestra unos rudimentos técnicos del violín adelantados para la época. Los contenidos del método, aunque mayoritariamente versan sobre la técnica del instrumento con ejercicios y lecciones, incluyen también aspectos sobre la teoría de la música, centrándose en las dificultades que presentan las tonalidades y la duración de los sonidos. Tras el prólogo, las advertencias y las diversas consideraciones previas del método, comienza el tratado con una frase reveladora: “En todos artes y ciencias se busca la naturalidad, y conveniencia y así en este como tan apreciable, y usado de tantos, se deberá acomodar a lo más fácil y breve... [sic]”

El autor presenta así su visión sobre la educación sabiendo muy bien que quería decir: una oda al espíritu de la ilustración que ya observamos arraigado en la personalidad del maestro.

Seguidamente expone de una manera muy simple pero con un cultivado lenguaje conceptos sobre el paso del arco y la posición corporal, y tal y como lo definió Tello:

La posición conveniente de dedos, codo, cabeza y en general de todo el cuerpo determinada cuidadosamente. Como ejemplo plástico remite a un valioso grabado de su propio retrato en el que aparece tañendo el violín.<sup>64</sup>

---

<sup>56</sup> Michel Woldemar, *Le methode de violon par L. Mozart* (Paris: Cochet, 1801).

<sup>57</sup> E-Mn M-3529.

<sup>58</sup> E-Bc M-1461.

<sup>59</sup> GB-BI K-8E11.

<sup>60</sup> Alfred. E. Lemmon, “Towards an Inventory of Music Theory Books in Colonial Mexico,” *AnM* no. 33-34 (1978-1980).

<sup>61</sup> Con signatura MT265 H.

<sup>62</sup> Biblioteca Nacional de Venezuela M 1205 (1).

<sup>63</sup> Biblioteca de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria (350136).

<sup>64</sup> León Tello, 733.

Tras esta exposición inicial, continua en su página tres con el “Modo de sacar el tono”, “Modo de templar el violín” y “Primeros rudimentos”. En la página cuatro el “Tratado de claves” donde hasta la página siete nos explica la duración de las notas, el tiempo y sus aires. La explicación sobre las escalas la realiza en las siguientes páginas con un primoroso esquema que exponemos a continuación. En el mismo explica la digitación en primera posición y prosigue ejemplificando con sostenidos, bemoles, becuadros y cuestiones de diversa índole como calderones, puntillos y apoyaturas.



Fig. 6. Esquema explicativo del método de Herrando.

Tras ello retoma las escalas en comparativa con las diferentes tesituras de las voces para llegar al final de la página diez a lo que denomina “El gobierno del arco”, centrándose principalmente en ejercicios de cambios de cuerdas a la octava, quintas, terceras partidas. Todo ello en diferentes figuras rítmicas, introduciendo legatos entre cuerdas, estacatos ligados, carrerillas y sincopas.

Ya en la página quince el autor nos aclara como retomar o compensar el sentido del arco en las combinaciones impares. Subrayar aquí un detalle curioso si lo comparamos con la actualidad, pues Herrando emplea una “o” para el sentido del arco abajo y una “a” para el sentido del arco arriba. Esta nomenclatura la toma de la última letra de los respectivos vocablos. Seguidamente, en la página diecisiete comienza a ejemplificar todo lo dicho hasta el momento con lecciones de violín y bajo cifrado hasta un total de ocho. Al finalizar, en la página veinticuatro nos define la ejecución del trino y el cómo estudiarlo.

La última parte del método comienza con escalas de todo tipo, introduciendo dobles cuerdas y saltos de octava en diferentes posiciones. Esta sección se resuelve con una secuencia de semicorcheas a modo de estudio desde la página veintinueve hasta la treinta y dos, donde a través de series de acordes expone diferentes formas de arpeggiarlos. El método finaliza en su página treinta y cuatro con la ejemplificación de todos los tonos. El método está expuesto a nivel técnico por Moreno.<sup>65</sup>

Además de su obra pedagógica más conocida, Herrando escribió un “Libro de diferentes lecciones para viola” dedicado al Duque de Huéscar y “Veintiocho ejercicios para violín y bajo

<sup>65</sup> Emilio Moreno, “Aspectos Técnicos del tratado de violín de José Herrando (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”. Revista de Musicología, vol. XI, no. 3, (1988): 555-656.

continuo”, aunque probablemente escribiera algunos ejercicios más no ubicados en ninguna colección. Esta producción no hallada quizás sea aún más interesante pedagógicamente hablando que el propio método.

En relación al método de viola, cuyo título rezaba “Libro de diferentes Lecciones / para la Viola Para el Excmo. Sr. / Duque de Alba / del Sr. Dn. Joseph Herrando”, por desgracia solo nos queda la descripción que de él hizo Subirá previa al incendio del Palacio de Buenavista, aunque estamos seguros que algún día una copia o replica aparecerá entre los legajos de alguna colección privada. Se ha especulado con que dicho método pudiera ser para viola de gamba, pero Subirá en su descripción del método no deja lugar a la duda de que se trataba de un documento realizado para viola moderna.

Está compuesto este libro para viola del tipo de violines, y no para viola de gamba como pudiera suponerse dado el gran predicamento de que gozaba por entonces este instrumento. Ello comprueba que Herrando tocaba por igual el violín y la viola (...)

A continuación del libro dedicado a la viola (...), le siguen dieciséis lecciones de carácter melódico para violín con bajo continuo, formando una nueva serie y llevando algunas indicaciones agógicas (...).

Estas lecciones son más numerosas, variadas e interesantes que las contenidas en su tratado impreso, cuyo número no rebasa la docena. Y algunas de ellas tienen analogía manifiesta con otras lecciones estampadas, por lo cual es de presumir que Herrando utilizó parte del material didáctico escrito para su procer alumno cuando resolvió grabar su obra.

A continuación de tan diversas lecciones – que pueden considerarse complementarias en cierto modo de las contenidas en su método, se encuadernan las escritas por Francesco Montali.<sup>66</sup>

Con relación a los “Veintiocho ejercicios para violín y bajo”, tenemos noticias de su hallazgo gracias al descubrimiento de Russel,<sup>67</sup> el cual tras analizar un archivo en la ciudad de México<sup>68</sup> perteneciente a la ahora fallecida Elisa Osorio Bolio de Saldivar, encontró un ejemplar del método de Herrando que sólo se encuentran en esta fuente. Russel, gracias a la gentileza de la señora Osorio, tuvo la oportunidad de trabajar con él y fotografiarlo, pero hasta hoy di no ha visto la luz pública.

Si Subirá catalogó en la Casa Alba dieciséis ejercicios e indicó analogías con algunas de las estampadas en su método y, además, Russel desde México nos da otros veintiocho ejercicios, estamos claramente ante un número indeterminado de ellos. Hemos de suponer que los dieciséis ejercicios de Casa Alba formaban parte del corpus de los veintiocho de México, de forma total o quizás parcial, ya que la analogía con los estampados según Subirá nos hace suponer que Herrando realizó una selección para el método impreso. Es muy probable que haya más de veintiocho

<sup>66</sup> Subirá, La música en la Casa de Alba, 185-189.

<sup>67</sup> Craig H. Russell, “Una muestra de la vida musical en el México del siglo XVIII,” traducido por Yael Bitrán Heterofonía, Tercera época, vol. XXX, no. 116-117 (enero-diciembre 1997).

<sup>68</sup> Catalogado previamente como anónimo por Gabriel Saldivar, historia de la música en México. Épocas precortesiana y colonial (México: cultura, 1934). y en su trabajo póstumo Gabriel Saldivar, bibliografía mexicana de musicología y musicografía vol. I (México: CENIDIM, 1991). Citado en Craig H. Russell.

ejercicios realizados y no podemos precisar si su agrupación fue arbitraria o respondía a algún tipo de orden progresivo que lo transformaría en colección, lo que le daría un alto valor como manual de estudios al estar a la vanguardia en la historia universal del violín por adelantarse a las colecciones de estudios francesas herederas del movimiento enciclopedista.

### 3.2. Fernando Ferandiere y su “Prontuario Músico”

El método “Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor” realizado por Fernando Ferandiere e impreso en Málaga en 1771 se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional.<sup>69</sup> Además, existe otro ejemplar en la Biblioteca Universitaria de las Palmas de Gran Canaria.<sup>70</sup> Tanto el método como la figura del autor han sido trabajados por Vicent,<sup>71</sup> por tanto, nos detendremos en los aspectos de más relevancia para esta investigación.

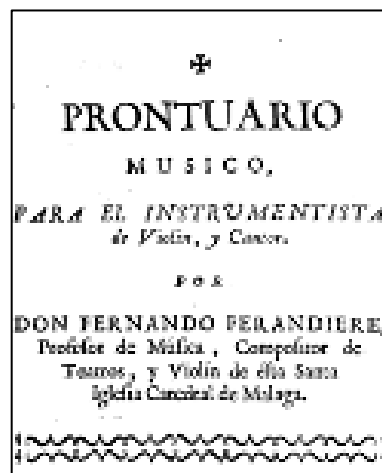


Fig. 7. Portada “Prontuario Musico”. 1771. Fernando Ferandiere.

En la aprobación del método, Ferandiere nos explica que el libro se divide en dos tratados claramente diferenciados, por un lado, el de violín, por otro, el de cantor. Posteriormente en el prólogo que dirige al lector destacan las siguientes palabras:

Sabemos que los Autores que han escrito de esta materia, la entienden muy bien; pero no es fácil entiendan los discípulos sus frases, por ser algunas frívolas, y otras verdaderamente inútiles, y es difícil borrarlas luego de la memoria de los principiantes; y como hijos mal criados, claudican siempre en la sujeción, y observación a las verdaderas leyes de la música: que es el daño a que hallé muy expuesto al discípulo, en cuyo obsequio me he tomado este trabajo, por el amor que le debo.

<sup>69</sup> E-Mn MC 3602/1.

<sup>70</sup> Juan Bautista Llorens, Aspectos técnicos e interpretativos en las fuentes históricas del violín en la España del siglo XVIII (Madrid: Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2012).

<sup>71</sup> Alfredo Vicent López, Fernando Ferandiere (ca. 1740 - ca. 1816). Un perfil paradigmático de un músico de su tiempo en España (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2002).

En él hallaras no ideas voluntarias más, sino en los principios ciertos, y seguros, para el mas concertado gobierno de la voz, y de los instrumentos, que nos han enseñado los más famosos profesores, y han seguido los más juiciosos aficionados.<sup>72</sup>

El autor comienza con el “Tratado I” que se corresponde con el método de violín. En este primer apartado que es denominado como “de los signos”, el músico expone las notas musicales y la digitación violinística en primera posición, a la vez que ofrece ejercicios con subidas en la primera cuerda hasta la onceava posición en forma de escala. Prosigue el tratado con la explicación “de las figuras”, exponiendo la duración de las notas desde la redonda, denominada semibreve, hasta las semifusas. Además, añade el apartado “de los tiempos”, dando cuenta del concepto binario y ternario en sus tiempos básicos y derivados los cuales son expuestos con un ejemplo de cambios de tiempo. Continúa explicando el apartado “de las claves”, donde nos da la distribución según la tesitura de las diferentes voces y lo presenta con un ejemplo. Igualmente, explica diversas cuestiones sobre las pausas, calderón, puntillo, guion, apoyaturas, trinos y mordentes ejemplificados en el apartado “de otros caracteres”.

Tras estos consejos generales en relación al lenguaje musical y su aplicación al violín, comienza a exponer el apartado “de los tonos”, el más profuso de todos ellos donde, a nuestro entender, arroja datos históricos de más relevancia. Comienza así explicando los tonos naturales y accidentales con series de acordes, apuntando tras ello que:

Y pues lo referido le basta a el diletante de Violín, para defender los primeros rudimentos; si quiere ver más en la materia, lea el libro de Herrando, insigne violín. Donde hallará varias curiosidades, y advertencias, como tocar delante del espejo, para que viendo en las figuras, gestos, y malos vicios que suelen tomar los principiantes, por si solos se enmienden. También dice que estudien de noche y a oscuras, en una pieza desocupada, para que llegue mejor a el oído toda imperfección, y allí puede estudiar en hacer el trino, suavidad, dulzura, y finalmente, un buen tono de violín.

Más si embargo de todo lo dicho, y demás que aquí expondré, no me atrevo a decir lo que dijo este autor de su libro, que con él se podía aprender a tocar sin maestro; pues apenas con uno, y otro se podrá llegar a comprender lo gustoso, e intrincado de este perfecto instrumento: llámole perfecto, porque no hay otro más que el (...)

(...) Vease a Giofrida, insigne violín, y maestro de seises en la Santa iglesia de Sevilla, y hallaras en sus obras, que apenas se puede formar el diapasón, ni conocer la diesis, por los muchos accidentes. Registra también las obras del gran Violín el P. Piquer, y advertirás en sus sonatas, poner bequadros en punto naturales (...).<sup>73</sup>

Como vemos, el autor refleja tener un perfecto dominio del sector donde se desenvuelve, y es en este mismo apartado además, tiene ocasión de explicar los motivos de la carestía de publicaciones de autores españoles:

Muchas veces he odio quejarse a los aficionados, y aun a profesores, de no haber caprichos escritos, sino los de Locatelli, que estos, por difíciles, o por largos, no son conducentes a ningún calderón. Pues

<sup>72</sup> Fernando Ferandiere, *Prontuario Musico* (Málaga: Santa Iglesia Catedral, 1771), 6-7.

<sup>73</sup> Ferandiere, 19-20.

no pienses que el no escribirlos yo más cortos, más fáciles, y aun de más gusto, es quererme apartar del trabajo, como de no llevar esta obrita más ejemplares, pues es el motivo carecer de imprenta de música en nuestra España, que sabe dios el trabajo, y el costo que tiene tan corto libro. Por ese motivo habrás advertido, que pocos autores hay españoles, y los muchos que hay extranjeros, siendo notoria la mucha más ciencia que los españoles tienen en este noble arte, ya que no les igualen en la delicadeza del instrumento.<sup>74</sup>

Y prosigue diciendo algo más adelante:

Todo lo referido lo hará verdadero la nueva imprenta que ha salido en Madrid, en donde espero que en corto tiempo saldrán varios autores tratando de varias materias acerca de esta ciencia, y yo espero en Dios ser uno de los que den a el público trío, y solos, con los caprichos que te ofrecí, como también otro librito, tratando solo de la composición instrumental.<sup>75</sup>

Aquí el autor nos da respuesta directa y contemporánea a la carestía de publicaciones vía imprenta de autores españoles, además de delatarnos el hecho de que ya la composición para la música instrumental estaba absolutamente normalizada.

Anteriormente a esta última apreciación de Ferandiere que hemos apuntado, éste da consejo sobre el estudio de la escala, delatándonos el conocimiento técnico profundo que posee sobre el instrumento, en los siguientes términos:

También advierto a los maestros que enseñen a tocar el instrumento del Violín, tengan a sus discípulos algún tiempo la escala, y no una sola, sino muchas, haciendo que la tomen de media mano... de primera mano... y de otros varios modos... y el arco a toda mutación, suelto, ligado, estacado, y picado, formen un estilo abierto y no estén sujetos a un solo modo de tocar.<sup>76</sup>

Finaliza este extenso apartado con un minuetto y abre la última sección del tratado denominada “secretos del violín” con algunos consejos muy interesantes para la época:

Para dar gusto en este instrumento a poca costa, observarás estas reglas que aquí te expongo: (...) se repite dos veces un paso: repite piano la segunda vez, que esta mezcla del fuerte, y piano, es quien hace sobresaltar la música, máxime en orquestas. Si acaso llegases a tocar solo, guarda esta misma regla para los adagios; pero en los allegros repítela segunda vez, arrimando el arco a raíz del mismo puente, y de este modo lograrás que parezca otro instrumento el que responde.<sup>77</sup>

El tratado finaliza disertando sobre los sonidos armónicos y aludiendo al conocimiento que posee sobre un tratado al efecto del violinista francés Mondoville. Además, utiliza varios ejercicios armónicos que dan buena cuenta del conocimiento que ya sobradamente en estos tiempos se tenía de la técnica más avanzada. Un aspecto este de los armónicos que erróneamente durante el siglo XIX se dijo que fueron introducidos en España por Felipe Libón.

---

<sup>74</sup> Ferandiere, 21.

<sup>75</sup> Ferandiere, 24.

<sup>76</sup> Ferandiere, 22.

<sup>77</sup> Ferandiere, 27.

### 3.3. La auto-instrucción violinística: Pablo Minguet, Manuel de Paz y Vicente Adam

El tratado impreso de Pablo Minguet fue editado durante varios años seguidos, siendo el primero del año 1754. Su método se denomina “Academia musical de los instrumentos que explica Pablo Minguet en sus tratados, los cuales enseñan el nuevo estilo de tañerlos por música y cifra con perfección”.<sup>78</sup> Fue editado con fines estrictamente comerciales puesto que Minguet no era violinista, sino impresor, y según él mismo “gravador de sellos, laminas firmas, y otras cosas”. Para la elaboración del método, seguramente contrataría con algún músico o violinista que le redactaría el tratadillo, que luego imprimió masivamente.

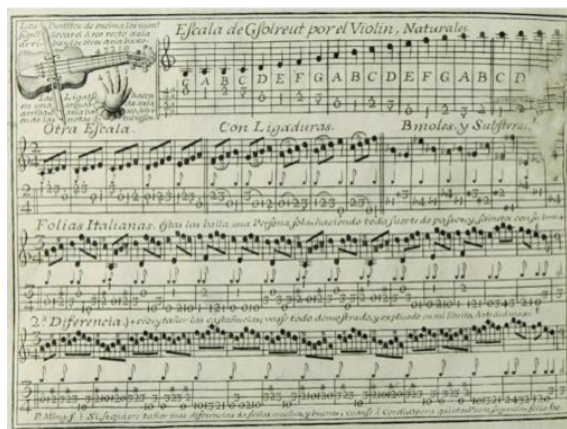


Fig. 8. Fragmento del método auto-instructor de Pablo Minguet. 1754.

Dicho método refleja una finalidad auto-instructora y un enfoque y acercamiento al instrumento absolutamente para el aficionado, pues cifra el método de lectura violinística al modo de la guitarra, que aún permanece hasta hoy día entre los aficionados. Su publicación responde al negocio de un impresor que buscaba elaborar productos que tuviesen salida para la venta, por tanto, el tratado presenta una finalidad comercial más que pedagógica en sí misma. No obstante, es bastante interesante tenerlo en cuenta pues es el primero que le dedica al violín una profusa parte teórica en España.

El tratado tiene una portada e introducción general para todos los instrumentos a los que está dirigido, entre los que se encuentran el propio violín, la guitarra, el clavicordio o el arpa, entre algunos otros. A lo largo de la publicación el autor va disponiendo secciones más o menos largas con sub-portadas al objeto de presentar cada uno de los instrumentos y de ordenar los contenidos de una forma comprensible.

<sup>78</sup> E-Mn M/894(1) y E- Bc M 1330. Pablo Minguet, Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales como son la guitarra, tiple, vándola, cythara, clavicordio, órgano, harpa, salterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por música y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés... (Madrid: Minguet, 1754). Existen bastantes ejemplares de este método, señal de su profusa difusión. Hay ejemplares en Alemania, Estados Unidos, Inglaterra, y en España.

En el prólogo al lector o aficionado, Minguet nos dice “Lo que yo sé, es, que ninguno de los maestros españoles, ni extranjeros han sacado ningún tratado de los dicho cinco instrumentos (por lo menos que yo sepa)”.<sup>79</sup> Y hasta la fecha tiene razón puesto que no hemos hallado ningún tratado de violín realizado en España por españoles o extranjeros antes de 1754.

Centrándonos en el sub-apartado dedicado al violín, el autor expone ocho reglas, más una advertencia a modo recopilatorio de publicidad sobre su catálogo de publicaciones, y dos láminas de estudio técnico. La regla primera explica qué es el violín y de que se compone; la segunda expone cómo se deben de colocar las cuerdas además de ofrecer una serie de consejos sobre su conservación. La tercera regla habla de cómo afinar el violín, pero desde una técnica y forma muy rudimentaria invitando a indicar la posición del dedo anular con un pluma pintando sobre el mástil. La regla cuarta la dedica a la mano izquierda y la quinta la deja para la derecha. En la regla sexta y séptima procede a explicar el sistema de cifra para la transcripción técnica al violín y, finalmente en la octava ofrece consejos de como tocar vía cifrado las tonadillas, minuettos, danzas, etc.

Tras las advertencias sobre sus publicaciones vienen las dos láminas finales que a nuestro juicio es lo más interesante de su tratado. La primera de ellas comienza con un dibujo del violín y la numeración digital de los dedos de la mano izquierda, expone escalas naturales cifradas, ejemplifica el empleo de ligaduras y, así mismo, escribe una folia italiana con tres variaciones. En esta primera lámina encontramos claras diferencias en el texto entre las planchas de impresión del ejemplar depositado en la Biblioteca de Barcelona y el de la Biblioteca Nacional de España, siendo el tratado de Barcelona el más extenso de los dos, y dice así:

Folias italianas. Estas las baila una persona sola, haciendo toda suerte de pasos, y sainetes con su bracéo, y tañer las castañuelas; véase todo demostrado, y explicado en mi librito, Arte de danzar: si se quiere tañer mas diferencias de folias sueltas y buenas veanse a Coreli, Opera quinta, parte segunda, folio 60 [sic].<sup>80</sup>

En la segunda lamina expone las escalas en diferentes posiciones empleando para ello el uso de la segunda, tercera y la cuarta posición, que las denomina “de media mano”, “de primera mano” y “de segunda media mano”, algo habitual para enunciar las posiciones en el siglo XVIII. Los mismos criterios utilizados para las posiciones los hace extensibles a los arpeggios, finalizando con un “minuet para los transportes de primera mano”, que no es más que el uso de la doble cuerda.

Otros consejos útiles en la línea de lo abordado por Minguet nos lo da el tratado “Medula del canto llano”<sup>81</sup>, el cual expone algunos consejos técnicos sobre el violín. Este fue elaborado por

<sup>79</sup> Pablo Minguet, Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los... (Madrid: Minguet, 1754), prologo en E-Mn M/894(1) y E- Bc M 1330.

<sup>80</sup> Minguet, en E- Bc M 1330, primera lamina.

<sup>81</sup> E-Mn M/84 Manuel de Paz, Medula del canto llano, y órgano en que se explican con toda claridad sus más esenciales reglas, con una breve instrucción para cantar con facilidad por las claves que tuvieren uno, dos, tres, y quatro sostenidos, ò bemoles; y se explica el diapasón del violín para los aficionados à este instrumento, y modo de templarle con la guitarra; y se añade una breve práctica del canto llano para los días más festivos del año, arreglada del modo posible a los acentos gramaticales [sic] (Madrid: Joaquín Ibarra, 1767). El Padre Manuel de Paz era Canónigo Reglar Premonstratense.

el padre Manuel de Paz e impreso en 1767. Debemos indicar que en su capítulo seis, dedica una serie de reglas para tañer el instrumento que van algo más allá de lo expuesto en los tratados genéricos de teoría de la música o armonía. Por ello, en el extenso título de la obra nos dice que “se explica el diapason del violín para los aficionados à este instrumento, y modo de templarle con la guitarra [sic]”, asemejándose en cierta medida a unas orientaciones más directas y no tan generales. Así pues, en el prólogo y nada más comenzar hace una advertencia muy curiosa:

Estoy persuadido, amigo lector, que es muy verdadero aquel dicho antiguo: que no merece vivir en el mundo el que solo vive para sí; y que el todo lo bueno lo quiere par sí solo, fin comunicar nada a sus próximos, es un monstruo de la naturaleza, cuyo autor ha ordenado, que las cosas buenas sean comunicadas a todos.<sup>82</sup>

Aunque el tratado expone un diverso número de reglas sobre la música, es en la página diecisiete del citado método donde se dedican exclusivamente cinco de ellas al violín, encuadradas concretamente entre la quince y la diecinueve. En ellas expone que en la lectura con el violín sólo se usa la clave de sol, además explica la altura de los sonidos de las cuerdas al aire y la distancia interválica en la colocación de los dedos de la mano izquierda, también nos da consejos sobre el modo de tañer, el modo de afinar ayudándose de la guitarra y sobre el transporte.

Como vemos, estas reglas han de ser consideradas como unas advertencias generales a modo de auto-instrucción, y es precisamente por ello por lo que hemos visto conveniente incluirlas, pues van más allá de una mera catalogación del violín como instrumento de la familia de cuerda.

En esta misma línea también tenemos el tratado de Vicente Adam,<sup>83</sup> “Documentos para instrucción de músicos”,<sup>84</sup> el cual incluye un apartado denominado “Posturas del violín por todos los tonos”, impreso en Madrid en 1786. El trabajo realizado por Vicente mereció una carta laudatoria de Anacleto Fleta que por desgracia omite la valoración realizada sobre la parte dedicada al violín en los siguientes términos:

Por no molestar á Vm. pasaré por alto la extensión de las veces é instrumentos, Posturas de Violin Cavatina sin letra, (que ha sido muy buena ocurrencia ponerla sin ella, para que nadie se moleste en ver sí conviene la música á su concepto) Dúos, Ritornelos , Modos de salidas, (;qué bonita locución!) la Escala ó Diapasón (;y qué lindezas tiene la tal Escala;) con otras cosas muy útiles, en que se hallan singularísimos primores: solo me ha de permitir Vm. (porque, amigo de mi alma, lo merecen como un Santo dos velas)

<sup>82</sup> Manuel de Paz, *Medula del canto llano, y órgano en que se explican con toda claridad sus más esenciales reglas...* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1767). Prólogo.

<sup>83</sup> Ruiz de Lihory, J. *La música en Valencia*. (Valencia: Doménech, 1903). *Organista Valenciano*, natural de Algemesí. Según Antonio Martín Moreno, *Historia de la Música española, siglo XVIII* (Madrid: Alianza Música, 1985), 329 y 430. Nos dice que no perteneció a la Capilla Real porque no figura en el “manuscrito de Hergueta”; sin embargo, en la portada de su tratado se especifica escrito a mano: “el autor de esta obra fue maestro de canto y de composición y profesor de la Real Capilla”, rubricado por José Pérez.

<sup>84</sup> E- Bc M 2214. Vicente Adam, *Documentos para instrucción de músicos y aficionados que intentan saber el Arte de la Composición*. En esta obra se trata los Contrapuntos sobre el bajo hasta siete. Sobre tiple hasta siete y suelto hasta ocho. Varios solos y duos: pensamientos a tres y a cuatro. Varios pasos y contrapasos y el modo de entrenarlos. Varios Canones y Trocados. Extension de los instrumentos. Posturas del violín por todos los tonos y formación de ellos, con otras cosas muy útiles. Compuesta y ordenada por Don Vicente Adam [sic]. (Madrid: Joseph Otero, 1786).

que diga algo sobre los trocados ( 1 ), y sobre ese mar de dificultades de las doce voces todas en fuga unas con otras ( 2 ), asombroso parto de la fecundísima fantasía de Vm (...) [sic].<sup>85</sup>

Como vemos, el escrito parece intuir algo de socarronería, pero más allá de esta apreciación debemos de decir que la citada carta fue respondida por el propio Vicente Adam con una “Respuesta gratulatoria a la carta laudatoria a don Anacleto de Leta”, fechada en Madrid en 1787 e impresa por San Martin, hoy día no localizada.<sup>86</sup>

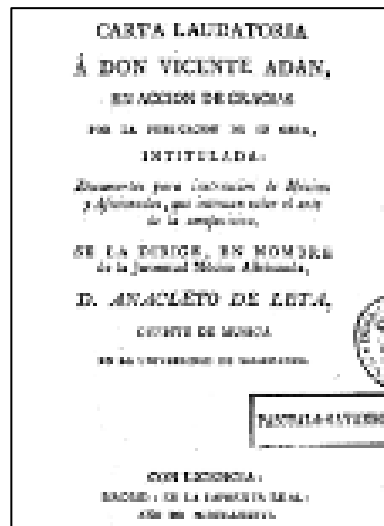


Fig. 9. Carta laudatoria a Vicente Adam. 1786. Anacleto Fleta.

Prosiguiendo con el tratado propiamente dicho, Adam incluye entre otras piezas fandangos y minuettos. Respecto al violín, en primer lugar nos explica la extensión de la tesitura de los instrumentos y posteriormente en la página cincuenta y siete expone en una sola hoja las partes del violín “por todos los tonos” donde despliega de forma arpegiada y conformando acordes lo que denomina “posturas” en cada una de las tonalidades. Después prosigue exponiendo la formación de los tonos y finaliza la mencionada página con una leyenda en la cual dice que:

Todo Facultativo sabe ò debe saber que pasando de 4. susten ò 4. Bemoles yá se encuentran unos con otros: las posturas se pondrán con prudencia según el ayre que lleve la Musica y según el tono por donde gire: en particular las de 4. Voces [sic]<sup>87</sup>

Posteriormente culmina con una Cavatina para dos violines, voz y bajo.

<sup>85</sup> E-Mn M/985 Anacleto de Leta, Carta laudatoria Á don Vicente Adan, en acción de gracias por la publicacion de su obra [sic]... (Salamanca: 1786), 59. El autor era alumno de la Universidad de Salamanca.

<sup>86</sup> Francisco Aguilar Piñal, Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII, vol.1 (Madrid: CSIC Press, 1981), 53.

<sup>87</sup> Adam, 57.

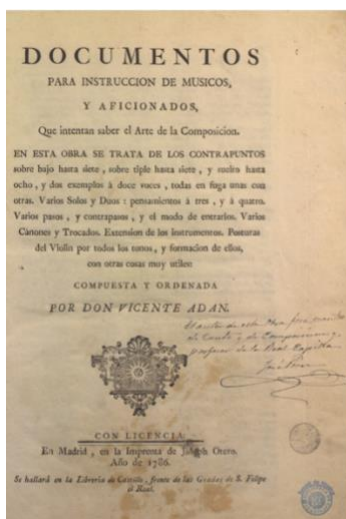


Fig. 10. Portada de “Documentos para instrucción de músicos,…”

### 3.4. Otros trabajos: estudios, ejercicios y obras de corte didáctico



Fig. 11. Manuscrito E-Mn M 5004. Lección de música de Giacomo Facco.

En este apartado hemos querido incluir otros trabajos de carácter didáctico pero que no responden a un método en sí, sino que pertenecen a otros trabajos como estudios, ejercicios y obras, pero con una finalidad didáctica. En primer lugar, incluimos por su importancia, el presumible aporte didáctico de Giacomo Facco, por ser su única referencia pedagógica escrita que nos ha llegado hasta nuestros días. Es un cuaderno titulado “Sirvo a mi dueña Doña Ana Maria Ramirez”.<sup>88</sup> Al comienzo, el manual expone varios ejercicios explicativos sobre la duración de las notas. Tras ellos aparecen varias piezas a modo de ejemplo tituladas en francés, composiciones dedicadas al baile tales como la Folie d’España, La petite Janneton o La Badine. A continuación el escrito expone las “Reglas para aprender la música” en una serie de páginas donde se explican consideraciones elementales del lenguaje musical a través de diversos ejercicios de solfeo en clave de sol, señalando

<sup>88</sup> E-Mn M 5004. El manuscrito indica “Sirvo a mi dueña d<sup>a</sup>. Ana María Ramírez” y “Procede de casa del Marqués de la Hermosilla”.

la duración de las figuras, nombre de las notas y algunas otras indicaciones básicas. Tras ella vienen varias piezas de Facco tituladas “Serenata a cuatro”,<sup>89</sup> además de la cantada humana denominada “Si el ave, la fiera y si la planta”. Posteriormente, se exponen cinco lecciones de solfeo con una caligrafía que corresponde por su similitud con la propia de Facco, donde en la primera no se especifica aire y luego en las restantes nos dice “muy despacio”, “medio aire”, “despacio para solfear” y “mediano”. Tras dichas lecciones le siguen diferentes minuetos junto a otros pasajes instrumentales y vocales cortos, muchos de ellos con la posibilidad de ser interpretados al violín con su bajo continuo y otros que parecen estar dedicados al clave, finalizando con una jota. Estos ejercicios son de vital importancia por la relevancia del autor, y por el descubrimiento que supone como referencia de la historia de la pedagogía del violín en España.



Fig. 12. Fragmento de “L’art de se perfectionner dans le violín”. 1782. Michel Corrette.

Por otro lado, hemos de señalar que la relevancia de Facco y, sobre todo, la publicación de sus “Pensieri Adriarmonici” le dio la posibilidad de trascender y ser conocido.<sup>90</sup> Ello llevó a que en el método de Michel Corrette denominado “L’art de se perfectionner dans le violín” impreso en París 1782,<sup>91</sup> se utilizase un fragmento de uno de sus conciertos. Entre los ejemplos que utiliza Corrette, además del propio de Facco, incluye fragmentos de obras de grandes maestros de la época que ordena en orden alfabético, como: Albinoni, Corelli, Geminiani, Locatelli, Somis, Tartini, Veracini o Vivaldi. Hecho que da debida cuenta de su inclusión entre los virtuosos de la época. En la foto anterior se presenta un fragmento original de la plancha de impresión del concierto empleado como ejercicio por Corrette en su método.

Igualmente, sabemos que los violinistas componían ejercicios didácticos para sus discípulos, a demanda de las necesidades de su enseñanza. Tenemos datos sobre el eminente violinista Gaetano Brunetti, el cual realizó muchas piezas de estudio y obras para la academia del cuarto del príncipe Carlos.<sup>92</sup> También sabemos gracias a Subirá que otro italiano como Francesco Montali, profesor del duque de Huéscar, escribió lecciones de violín en un número de nueve con bajo

<sup>89</sup> Annibale Centrangolo y Gioacchino de Padova, La serenata vocale tra viceregno e metropoli. Giacomo Facco dalla Sicilia a Madrid (Padova: Liviana, 1990). Identificado por Cetrangolo.

<sup>90</sup> José Manuel Gil de Gálvez, “Jaime Facco (1676-1753): fundador de la escuela violinística española”, Revista Melómano nº 253 (2019): 20-25.

<sup>91</sup> Robert Eitner, Biographische Quellén-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten, 10 vol. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1900-1904).

<sup>92</sup> Ann Livermore, Historia de la música española (Barcelona: Barral. 1973).

continuo, siendo cinco de ellas minuetos. Estas lecciones de Montali se encontraban en pliegos manuscritos encuadrados al final del libro titulado “Libro de diferentes lecciones para la Viola. Para el Excmo. Sr. Duque de Alba, del Sr. Dn. Joseph Herrando.” Además, existía otro pliego suelto denominado “Lezzione 5ª del Sig Montali fatta per comando de L’Ecmo Sig. Duca di Huescar” datada en 1751, lo cual nos hace presuponer que se compusieron más.<sup>93</sup>

En esta línea, debemos de subrayar que muchas de las piezas musicales fueron concebidas para el aprendizaje del violín y no necesariamente organizadas como un método pedagógico de estudio como tal, sino como obras en las que la escritura técnica y musical para el instrumento pretendía desarrollar algún tipo de habilidad técnica concreta o resolución musical. Como ejemplo, tenemos en Huesca las piezas compuestas por José Gil de Palomar en 1769, consistente en unos divertimentos para dos violines y bajo, concretamente nueve. La obra está sobretitulada como “Se hicieron lecciones de biolin // en Huesca Año 1769 [sic]”.<sup>94</sup> Divertimentos concebidos con un fin didáctico en el que se observa cierta influencia compositiva que lo aproxima a la zarzuela y a la tonadilla escénica, pero que mantiene una línea italianizante, observamos cómo aparece en el divertimento cuatro una seguidilla y en el quinto una jota. Así mismo, destacamos la colección de “Valses, estudios y caprichos para violín” de Andrés Rosquellas<sup>95</sup> conservados en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid y los “Trente Caprices pour violon seul” de Felipe Libón,<sup>96</sup> dedicados a su profesor Viotti.

Estos trabajos ya se ubican en las colecciones de estudios y caprichos tan característica del academicismo emanado del enciclopedismo o de mano de los violinistas románticos virtuosos. Para finalizar significar que en este grupo de piezas de corte didáctico debemos insertar, aquellas obras que fueron compuestas para los ejercicios de oposiciones a las capillas musicales. En este caso reseñamos aquellas sonatas escritas para adquirir plaza en la Capilla Real compuestas por Oliver y Astorga, Balado, Brunetti, Corselli, De Los Ríos o Vaccari, entre otros.<sup>97</sup>

## Conclusión

La transmisión del conocimiento violinístico en España posee cierta institucionalización en la iglesia, enraizada en las capillas musicales asociadas a sus respectivos colegios. Además, existió una enseñanza desligada del ámbito eclesial fruto de los postulados ilustrados dieciochescos que se asentaron fundamentalmente en el ámbito privado aparejado a una enseñanza más civil en las

<sup>93</sup> Subirá, La Música en la Casa de Alba.

<sup>94</sup> Ángel Sampedro, José Gil de Palomar (s. XVIII). Divertimentos a dos violines y bajo (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997), 4. También hay alguna obra de este autor en el Archivo de la Catedral de Jaca. Citado en Miguel Ángel Marín, Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain) (Kassel: Reichenberger, 2002).

<sup>95</sup> Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid, m/64. Citado en Elsa María Fonseca Sánchez-Jara, “El método de violín de Leopold Mozart en la biblioteca del RCSMM. Una copia inédita”, Música revista del Conservatorio Superior de Música de Madrid, no. 10 y 11 (Madrid: 2005-2006).

<sup>96</sup> Editadas en las editoriales Ricordi o Fanet, entre otras.

<sup>97</sup> Joseba, Berrocal, y Judith. Ortega, Sonatas a solo en la Real Capilla, 1760-1819. (Madrid: ICCMU, 2011).

casas nobiliarias que de forma incipiente y hacia finales de siglo se abrieron con las academias ilustradas, aunque no llegaron a arraigar al nivel que lo hicieron en Europa. Estos ambientes de enseñanza privada fueron tan limitados que el acceso al aprendizaje fue para una selecta minoría que lo hace muy difícil de detectar para el investigador, pero que se evidencia que se dio. En el caso de esta vía de instrucción violinística privada, destacó la formación que se recibía en casa por la trasmisión del oficio padre-hijo, en nuestro caso muy significativa. Detectamos que hay menos cantidad de violinistas trascendentes pertenecientes a este periodo si lo comparamos con otros países de nuestro entorno, y ello se debe al sistema de estudios, pues al depender de la iglesia y no mostrar claros flujos con el ámbito de la música profana se le exigió al desarrollo instrumental mucho menos por no precisar de una técnica elaborada para la interpretación de su música, existiendo las evidentes excepciones.

Los principales centros de formación de violinistas en España, ya desde primeros de siglo y antes incluso de la Guerra de Sucesión se situaban en Cataluña, que poseía una escuela autóctona que formaba violinistas de muy buena calidad. Destacando centros como la capilla del Palau de Barcelona, sustentada por los duques de Osuna; la propia capilla de la SEU catedral; la del Palau Menor en San Cugat; o la escuela de la Abadía de Monserrat. Apellidos de violinistas como los Dalp, Terri, Palaudarias y, posteriormente, Rexach, Manalt o Font; encontraron cobijo en el primer tercio de siglo en Madrid debido a las posibilidades profesionales que ofrecía y a su vida en la corte y capillas musicales de primer orden. Una escuela catalana del violín que no dejó de exportar violinistas a Madrid durante todo el siglo XVIII. Con la llegada de nuevos violinistas procedentes de Italia comienza a abordarse un repertorio más internacional y se producen avances técnicos en el violín, el cual fue adquiriendo más protagonismo en sus piezas. Por lo tanto, comenzó a requerirse a los violinistas la resolución de problemas técnicos derivados de una ejecución de mayor exigencia. Desde este momento y paulatinamente se generalizó un entendimiento del violín en España asemejado a su universalidad y que corrió su propia suerte a través del siglo XVIII. De ello derivó que el estudio del violín autóctono y las futuras generaciones se vieron favorecidas por el magisterio de estos profesores, pues muy pronto apareció la figura de Juan de Ledesma, egresado del Colegio de Niños Cantorcicos de Madrid, dependiente de la Capilla Real. Igualmente emergió hacia la década de 1740 la figura de José de Herrando, el violinista español más célebre de toda la centuria.

A nivel estrictamente pedagógico, el bagaje de la sistematización de la enseñanza violinística y la producción pedagógica es escaso si lo comparamos con otros países, pues no es posible competir ni con el enfoque ni con los postulados de la enseñanza violinística europea, las cuales fueron mucho más avanzadas. No obstante, dicha producción pedagógica olvidada hay que ponerla en valor y, a su vez, seguir indagando en su estudio e investigación pues estamos seguros que el futuro deparará importantes hallazgos. Con este trabajo tenemos una primera visión panorámica que nos ayudará a abrir investigaciones parciales en relación a la historia de la pedagogía del violín en España.

Gil de Gálvez, José Manuel. "La instrucción violinística en la España Ilustrada: aportación ibérica al legado pedagógico del instrumento." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 8, no. 1 (2023): 20–52.