



El violín en la España del siglo XVIII: Influencias, espacios y usos durante los reinados de Felipe V y Fernando VI

JOSÉ MANUEL GIL DE GÁLVEZ
Universidad de Cádiz
y Fundación Universitaria Iberoamericana (FUNIBER)

Resumen

El papel del violín en la historiografía musical española ha 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 integrarse en 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 esta carestía y delimita el objeto de estudio en “La dimensión violinística en la España dieciochesca”. Este objeto de estudio se concreta parcialmente para este artículo en “estudiar la presencia del violín en los ámbitos religiosos, la corte, la nobleza y el ámbito privado en la primera mitad de la España dieciochesca”, analizando su principal vehículo de desarrollo compositivo y técnico ubicado principalmente en el género instrumental y fundamentalmente en la música de cámara, con la intención de situarlo en una observancia paralela a los países a la vanguardia en su empleo y uso. La parte principal de la investigación arroja la reconstrucción histórica de lo acontecido respecto del violín, analizando sus parámetros históricos, artísticos, estéticos y musicales. Una trayectoria llena de dificultades hasta que el instrumento pudo abrirse paso a la manera italiana, logrando una emancipación definitiva hacia mediados de siglo, y en principio solo en los espacios a la vanguardia en el empleo y uso del instrumento. Igualmente, procedemos a identificar a la primera gran generación de violinistas españoles comparables a sus homólogos europeos.

Palabras clave: violín, música instrumental para cuerdas, música de cámara, Siglo XVIII, España, Jaime Facco, Juan de Ledesma, Francisco Manalt, José de Herrando, Salvador Rexach

Abstract

The role of the violin in Spanish musical historiography has had a limited presence to date, unlike the bibliographic references that we find about the instrument in other national histories that have given it a significance, at least, broad enough to be integrated into the universal history of music. The bibliographic verification of such deficiencies leads us to the approach of the present investigation substantiating a hypothesis that calls into question this famine and delimits the object of study in “The violinistic dimension in eighteenth-century Spain”. This object of study is concretized partially for this article in “studying the presence of the violin in the religious spheres, the court, the nobility and the private sphere in the first half of eighteenth-century Spain”, analyzing its main vehicle for compositional and technical development located mainly in the instrumental genre and fundamentally in chamber music, with the intention of placing it in a parallel observance to the countries at the forefront in its use and use. The main part of the research shows the historical reconstruction of what happened with respect to the violin, analyzing its historical, artistic, aesthetic and musical parameters. A trajectory full of difficulties until the instrument was able to make its way in the Italian way, achieving a definitive emancipation towards the middle of the century, and in principle only in the spaces at the forefront in the use and use of the instrument. Likewise, we proceed to identify the first great generation of Spanish violinists comparable to their European counterparts.

Keywords: violin, Instrumental music for strings, chamber music, 18th century, Spain, Jaime Facco, Juan de Ledesma, Francisco Manalt, José de Herrando, Salvador Rexach

En España, durante el siglo XVIII, situamos como primer patrón de las artes a la Iglesia y tras ésta, conformaban el mecenazgo principal la propia corona y la nobleza, principalmente la de más alto rango. Esta situación era incluso mas dependiente en los dos primeros tercios de la centuria. Por último y a mucha distancia, situamos un incipiente sector mas o menos autónomo compuesto por las compañías privadas, fundamentalmente operísticas, las cuales crecerán levemente en la segunda mitad del siglo de las luces. Así pues, localizamos tres principales sectores de producción musical: la iglesia, la nobleza y el teatro.



Sexteto, el concierto español, de Louis Michel Van Loo
(Museo del Ermitage, San Petersburgo, Rusia).

En la iglesia, la música se arbitraba en torno a la capilla musical, siendo en general las más cotizadas las situadas en Madrid, que marcaban el modelo a seguir.¹ Por otro lado, la nobleza fomentó fundamentalmente la música de cámara y en menor medida la música para orquesta, generalmente de mediano formato, por medio de la propia Corona, que en ocasiones si lo hacía de forma magnificente, y las grandes casas nobiliarias.² Por último, tenemos al teatro, auspiciado por compañías privadas y, en ocasiones, por los propios nobles. Concretamente, es en este ámbito, donde se dan los pasos más importantes para la música instrumental de concepción amplia, que coadyuvará al crecimiento de la ópera italiana³ y derivará durante el transcurso del siglo en géneros

¹ Estos centros de producción musical van a ser los que den cobijo y posibilidades a los grandes maestros, comenzando por Sebastián Durón (1660-1716), e incluyendo entre otros a José de Torres Martínez y Bravo (1666-1732), Antonio Lótes Carrión (1673-1747), José de Nebra (1702-1768), Francisco Courcelle (1702-1778), José Lidón (1748-1834) o Josep Teixidor y Barceló (1750-1814).

² Como por ejemplo las casas encabezadas por el marqués de Ureña, marqués de Méritos, duque de Arcos o el duque de Osuna, entre otros.

³ En 1708 se instaló la compañía italiana de los “Trufaldines” en el Teatro de los Caños del Peral con espectáculos cómicos y de ópera. El repertorio de la opera lo componían grandes títulos de compositores italianos que en ocasiones se alternaban con algún título de cuño español, destacando a compositores como José Duran, Doménico Terradellas, Vicente Martín y Soler, Carlos Baguer o Fernando Sor.

genuinamente ibéricos como la zarzuela⁴ y la tonadilla escénica⁵, en contraposición y por contestación a la ópera italiana.

En el ámbito eclesiástico, a diferencia de la nobleza, la música y por tanto el desempeño del violín, no era catalogada como lujo ni formaba parte del entretenimiento, sino era mas bien una herramienta destinada al culto, motivada para conseguir de éste un mayor esplendor. Por tanto, la demanda de trabajo del violinista se ve forzada a una necesidad concreta y además llena de prejuicios, sometiéndolo su creatividad a una fuerte diatriba estética.⁶ Como aspecto positivo, tenemos un ámbito donde se le asegura el sustento al violinista y, además, se consolida como el mayor nicho de empleabilidad de éstos a lo largo de la centuria. Asegurando por tanto la existencia y permanencia del instrumento en la Península Ibérica.

En el ámbito de la corte al más alto nivel y en lo relativo a la esfera cultural, la dinastía borbónica adalgazó en sus primeros años de reinado las suntuosas fiestas tradicionales de las que disfrutaban los Austria, fabulosos fastos que recuerdan multitud de diarios de viajeros. Pero estos cambios, ni mucho menos, supusieron la paralización de las costumbres artísticas destinadas al ocio de la corte en relación con los espectáculos de palacio, existiendo una continuidad mientras fue reina consorte la primera esposa de Felipe V, María Luisa Gabriela de Saboya, francesa de formación sólida y refinada.

En la música, los primeros cambios cortesanos se producen en la intensificación de la danza y la contradanza, afición muy arraigada en Francia. Como una de las grandes tradiciones del país galo, la danza evolucionó de forma indisoluble a la música, siendo el violín piedra angular que asume un papel muy destacable, consagrado en la figura del violín de baile. Muchos tratados se publicaron a tal al efecto, por un lado, los métodos dedicados a aprender a bailar⁷ y por otro, los orientados a hacer sonar el violín en los diferentes aires al objeto de marcar el paso de baile. Entre los aires, destacaban los minuetos y las contradanzas de gusto francés, siendo las más usuales. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo comienza un fenómeno análogo a la aparición de la tonadilla escénica y la zarzuela, una reacción que reivindica lo autóctono, la eclosión de las danzas de profundas raíces ibéricas, tales como los fandangos, boleros y seguidillas.

Tras el fallecimiento prematuro de María Luisa Gabriela de Saboya, Felipe V contrae matrimonio en 1714 con Isabel de Farnesio, nueva reina consorte de buena formación musical y partidaria del gusto por lo italiano. Estos cambios pesan en la corte, que hace preponderar la influencia proveniente de la península itálica sobre lo francés, rasgo que será aún más acusado con la llegada del castrato Carlos Broschi Farinelli (1705-1782), que aboga aún más por la ópera italiana. Y es aquí, donde el violín encuentra un desahogo en las lucidas fiestas promovidas por Farinelli y en su

⁴ En referencia a compositores españoles que componían zarzuelas, tenemos a Antonio Líteres Carrión, José de Nebra, José Peiró y posteriormente Antonio Palomino, Antonio Rosales y Antonio Rodríguez de Hita.

⁵ La tonadilla escénica va a tener su esplendor hacia el último tercio del siglo, con una carga importante de identidad nacional. Fueron destacados compositores Luis Misón (1720-1766), Pablo Esteve i Grimau (1734-1794), José Castel (1737-1807), Blas de Laserna (1751-1816), Pablo Moral (1765-1805) y posteriormente Manuel García (1775-1832), que además de compositor fue un gran intérprete y llevó el género a París, donde se instaló en 1819.

⁶ José Manuel Gil de Gálvez y Marina Picazo-Gutiérrez, “El violín ibérico en el siglo de las luces: Una encrucijada marcada por una disputa estética”, *Diagonal: An Ibero-American Music Review* vol. 3 n° 2 (2018).

⁷ Jonathan Dewald, *The European Nobility, 1400-1800*. (Cambridge: University Press, 1996), 151. El baile fue una de las disciplinas fundamentales en la educación de los jóvenes nobles de la segunda mitad del XVIII.

inclusión en la participación de multitud de óperas. Estas óperas, que contaban fundamentalmente con libretos de Metastasio, ayuda a que emerjan las primeras figuras de violinistas compositores de renombre provenientes de la península itálica como Facco, Geminiani o Corselli, entre otros. A su sombra, un primer grupo de violinistas españoles va ocupando espacio en una etapa de transición desde el violinismo autóctono a lo que se conocía como conciertos a la italiana.⁸

A Felipe V le sucede en el trono su hijo Fernando VI, casado con M^a Teresa Bárbara de Braganza, hija de Juan V, rey de Portugal. Un reinado de solo doce años, pero en el que se realizaron innovaciones reformistas que influyeron en la cultura y que para la música y la figura del violinista fueron positivas. En este momento eclosionan los primeros violinistas compositores autóctonos de la Península Ibérica como Manalt, Herrando, Rexach o Ledesma, entre otros. Por otro lado, continua la presencia de Farinelli y la egregia presencia del profesor de clave de la reina, Domenico Scarlatti, se ve acrecentada, pues asume más protagonismo gracias al crecimiento de estatus de su patrona. Por último, los postreros años del reinado de Fernando VI y los primeros de su hermano Carlos III, son los mejores años en cuanto al progreso del violín de toda la centuria, que le hará tomar una velocidad de crucero hasta las postrimerías del siglo XVIII.

En el ámbito del teatro, un incipiente sector de instituciones privadas fomenta la música y la danza y habilitan teatros, como el caso de los Caños del Peral, destinados a conciertos espirituales desde 1787. Compañías de ópera y asociaciones de músicos comenzaron a moverse desde el ámbito privado, con una estructura organizativa que avanza en progresión desde la primera mitad del siglo XVIII, en su aspecto mas civil, particularidad de singular interés. Tenemos datos de los años 1707 y 1721 de compañías de músicos de cuerda en Barcelona que tenían ya actividad mercantil.⁹ Además, ya estaban consolidadas lo que se denominaba como “hermandad de músicos”, que funcionaba a modo de agrupación gremial con ciertos matices propios y diferenciadores. Estas hermandades, hicieron habitual que parte del dinero recaudado por los eventos generados de forma extraordinaria a los compromisos habituales de la capilla musical fuesen destinado al “arca de entierros”, para sufragar los funerales de los músicos y familiares de la hermandad.¹⁰ Por citar un ejemplo, tenemos la hermandad de los músicos de la Catedral de Santa Ana en Gran Canaria, existente desde el siglo XVII,¹¹ en sus comienzos bajo el paraguas de la iglesia, pues autorizaba a los músicos a repartirse los ingresos extras regulando quien accedía a este derecho. En el siglo XVIII la hermandad se independizó absolutamente constituyéndose como un grupo seglar articulado de forma ajena al cabildo catedralicio. Un hecho importante fue la adaptación a los tiempos de estas hermandades, en donde la mencionada hermandad de Santa Ana trató de perpetuarse en el siglo XIX, con la formación de la sociedad filarmónica de Las Palmas en 1845.¹²

⁸ 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.

⁹ José M. Madurell, “Documentos para la historia de maestros de capilla, infantiles de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)”, *AnM*, vol. III (Barcelona: CSIC, 1948).

¹⁰ Isabel Saavedra Robaina, “La hermandad de músicos de la catedral de Santa Ana en las Palmas de Gran Canaria (siglos XVIII y XIX)”, *RMS*, vol. 32, no. 1 (Enero 2009).

¹¹ Lola de la Torre “Documentos sobre la música en la catedral de Las Palmas (1661-1680). *El museo Canario*, LIV (1999), docs. 3866 (12-VI-1668). Citado en Saavedra. La evidencia de que los músicos ya tenían una hermandad propia aparece en un acuerdo de 12 de junio de 1668, pues se celebra una fiesta específica al santísimo sacramento.

¹² Saavedra.

Las primeras décadas del siglo: influencias francesas e italianas que marcarán su desarrollo.

Las relaciones musicales ya desde finales del siglo XVII y principios del XVIII eran fluidas con la Península Itálica, sobre todo a nivel de la corte con Roma donde la presencia hispánica estaba ampliamente representada en una legación diplomática que probablemente fuese la más amplia de todas las naciones. En la ciudad se ubicaba la iglesia de Santiago de los Españoles, donde se integraron músicos ibéricos allí asentados que compartían trabajo con los italianos. En dicho templo se recurrió en ocasiones ni más ni menos que a la figura de Arcangelo Corelli, a cuenta de celebraciones concretas, ello debió producir un trasvase de repertorio por vía directa a la Península Ibérica, incluso ya prematuramente en el siglo XVII.¹³ Igualmente de interés era la relación con Nápoles, reino de profundas raíces hispanas donde se erigió el primer conservatorio de la historia de la música y que por entonces poseía hasta cuatro de ellos, “Dei Poveri de Gesù Cristo”, “di Santo Onofrio a Capuana”, “di Santa Maria di Loreto”¹⁴ y “della Pietà dei Turchini”,¹⁵ además de varios teatros que conformaban una actividad muy amplia y de calidad. Hasta allí llegó Felipe V de visita real entre el 17 de abril y 2 de junio de 1702 donde tuvo la oportunidad de escuchar al mismo Corelli y a Scarlatti con ocasión de la representación de la ópera “Tiberio emperador de Oriente”.¹⁶ Las relaciones artísticas y musicales propiciaron un importante traslado de violinistas hacia la península y correspondencias epistolares familiares que a buen seguro supusieron un trasiego de flujos entre ambos territorios.

Por tanto, los violinistas que desde Roma y Nápoles llegaron fundamentalmente a Madrid y también a Barcelona, como posteriormente explicaremos, ya desde finales del siglo XVII fueron un foco de irradiación y diseminación de la tradición violinística como eje de la música instrumental italiana en España. Situación que posteriormente fue prolongada en la década de 1720 por Giacomo Facco (1676-1753) y Miguel Geminiani (1692-1766), entre algunos otros.

Con la llegada del duque de Anjou al trono de España en 1701 el país cambia de dinastía real con la sustitución de los Borbones por los Austrias, recayendo la corona en Felipe V, nieto del rey de Francia Luis XIV y María Teresa de Austria, infanta de España. El nuevo rey, previamente a su traslado a España, había pasado su infancia y etapa de formación en la corte francesa. Por tanto, forjó una pasión por la música asentada en la profunda tradición de la corte gala que amparaba la danza y la ópera-ballet al estilo de los violinistas, compositores y maestros de danza como el gran Jean Baptiste

¹³ María Gembero-Ustárroz, “Repertorio italiano en la Catedral de Pamplona: las obras de Francesco Grassi (?-1703) y su recepción en los siglos XVIII y XIX”, coordinado por María Gembero-Ustárroz, *Estudios sobre música y Músicos de Navarra. Conmemoración del VIII Centenario de la Chantía de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006)* (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006). En la iglesia de Santiago de los españoles en Roma se integraron muchos músicos de España junto a músicos oriundos de Italia.

¹⁴ Francesco Florimo, *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, vol. II (Napoli: Vincenzo Morano, 1880), 28. Solo el Conservatorio de Santa María tenía ochocientos alumnos.

¹⁵ Salvatore di Giacomo, *I quattro antichi Conservatori di Musica di Napoli* (Palermo: Remo Sandrón, 1924).

¹⁶ Miguel Ángel Marín López. “La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca 1810)”. En 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. (Fusignano: Leo S. Olschki, 2007).

Lully, Andre Campra¹⁷ y André Cardinal Destouches;¹⁸ una tradición del violín al servicio de la danza como hemos avanzado anteriormente. Por tanto, Felipe V vivió muy de cerca los fastuosos espectáculos en la Galería de los Ciervos en Fontainebleau, dando sentido al por qué el rey tenía una clara vocación de mecenas y una visión que le hacía rodearse de los mejores intérpretes posibles.¹⁹ Esta pasión por la música y especialmente por la ópera fue un rasgo común de los borbones que heredó su hijo Fernando VI, hecho que condicionó mucho el rumbo de la música en España. Tanto es así, que, durante el traslado desde Francia a Madrid, allá donde su corte hizo estación de descanso, se realizaron conciertos con la fastuosa orquesta francesa. Hasta la frontera con España acompañaron a Felipe V los dos mejores violinistas que por entonces poseía Francia: Pierre Gouin de La Lande y Fery Rebel.²⁰

Por tanto, la nueva influencia francesa²¹ de manos borbónicas llegó con el séquito del propio rey, que vino acompañado de un importante ramillete de artistas franceses de gran nivel artístico; pues su abuelo, el rey francés, predispuso que el primer rey Borbón en la corte española debía comenzar con un gran impulso cultural. Ello supuso que los músicos cercanos a la órbita de Mariana de Neoburgo, esposa de Carlos II, entre los que se encontraban algunos violinistas, fueran despedidos en diciembre del 1700, acompañando, en algunos casos, al destierro de la reina cesante. Una vez consumado el cambio de corte, se unió al selecto grupo francés Henry Desmarest, uno de los principales exponentes de aquella generación de compositores franceses.²² Desmarest fue nombrado “maestro de música de la cámara” y con él sirvieron los violinistas franceses Sébastien Huguenet, Augustin Lepeintre, Pierre Gilbert, los hermanos Jacques y Claude David, junto a Antoine Poitier de Méraincourt. Este grupo acompañó a Barcelona a Felipe V, el cual incluyó en su séquito a doce músicos con motivo de la celebración de su boda,²³ aunque en 1703 la mayoría de estos violinistas recibieron pasaporte para abandonar España.²⁴ Desmarest continuó algunos años más

¹⁷ Nicolás Morales, “Felipe V en Sevilla: una música y una corte itinerantes (1729-1733)”, en Nicolás Morales y Fernando Quiles, *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2010). El 24 de octubre de 1697 se estrena “L’Europe Galante” de André Campra, marca un hito en la historia de la música francesa y presenta el modelo más acabado de ópera-ballet. Sucede de esta forma al estilo de Lully, inaugurando el estilo italianizante que caracteriza la primera mitad del siglo XVIII, cuyos rasgos se muestran en las áreas da capo.

¹⁸ Destouches gozaba de la total confianza de Luis XIV pues era considerado el mejor compositor dramático después de Lully. A la postre, también sería el precursor de Rameau.

¹⁹ Morales, “Felipe V en Sevilla.”

²⁰ Morales, *L’artiste de Cour*.

²¹ No debemos olvidar que la relación de los borbones con la corona española viene desde muchos años atrás, y estas influencias de la danza francesa en la península ibérica con el consiguiente y presumible uso del violín, tuvo ya un primer episodio de relevancia durante el reinado de Carlos II, sobre todo mientras estuvo casado en primeras nupcias con la francesa María Luisa de Orleans.

²² Nicolás Morales, “L’exil d’Henry Desmarest à la cour de Philippe V: premier Bourcon d’Espagne (1701-1706)”, en Jean Durón, *Parcours européen du compositeur Henry Desmarest* (Liège: Centre de Musique Baroque de Versailles – Margada, 2004).

²³ Georges Scelle, *la traite négrière aux Indes de Castille, Contrats et traités d’Asiento*, vol. II (Paris: Larose & Tenin, 1906), 429. Citado en Morales, “L’exil d’Henry Desmarest.”

²⁴ AHN, Cámara de Castilla, vol. 638 fol. 162. Citado Morales, “L’exil d’Henry, 39.

viviendo el traslado forzoso de la corte, abandonando Madrid en el momento que el Archiduque Carlo de Austria tomó la capital. Fueron años muy complicados en que el encaje de su cargo con la estructura de la Capilla Real le supuso grandes quebraderos de cabeza, terminó por dejar España en 1707. A lo largo de este periodo la influencia francesa sobre el violín jugó un papel muy importante, sobre todo en el estilo de baile que generó la necesidad a los violinistas autóctonos e italianos de adaptarse al registro violinístico francés.

Durante la primera mitad del siglo XVIII la corona española, exceptuando a la Capilla Real, no dispuso de una estructura oficial a nivel musical,²⁵ a diferencia de Francia. En el país galo desde décadas atrás existía la figura del superintendente de música, el cual procuraba que existiera una música de cámara de alguna forma institucionalizada.²⁶ Esta cuestión se intentó implantar con la llegada de Desmarest pero no arraigó lo suficiente, no obstante, en la nueva corte de Felipe V la actividad si que continuo, con multitud de conciertos, representaciones, clases de música y baile.

En lo concerniente a la Capilla Real, su plantilla instrumental contaba con cinco violines a la llegada del nuevo rey, que aumentaron a seis en 1715. En la nómina de esta aparecen violinistas como Manuel Isidro Pardo, Ignacio Amato, Juan Bautista Recalcati, Bartolome Ferrari, Carlos Philipis y Teodosio Dalp. En la década de 1720 se suman los nombres de Giacomo Facco,²⁷ Manuel Philipis, Gabriel Terri, Miguel Geminiani, Mateo Bayer, Santiago Cler,²⁸ Cosme Perelli, Antonio Raja, Jerónimo Dalp, Pedro Ignaci y Pablo Facco.²⁹ Tal y como nos dice Morales “la corte de Felipe V fue un lugar privilegiado donde el artista podía recibir una verdadera consagración y asegurarse una vida confortable al amparo del poder absoluto”.³⁰

El violín en el ámbito de la iglesia y su importancia como primer nicho de empleabilidad

En lo relativo a las capillas musicales dependientes de la Iglesia, Madrid ya contaba en 1701 con tres capillas reales de primer orden, entre las que se encontraban la propia Capilla Real junto a las dependientes de órdenes religiosas, residentes en los monasterios de la Encarnación y en las Descalzas Reales. Acceder a ellas era un auténtico lujo para los músicos de la época, pues ello conllevaba un gran aumento de prestigio, además de recibir el salario más elevado de todo el país y propiciar una posición de privilegio, que en el caso de los maestros de capilla aseguraba una difusión de sus composiciones por todas las catedrales de España. Hemos de tener en cuenta, que exceptuando la estructura musical ligada a la corte o a las casas nobiliarias con posibilidades

²⁵ Habremos de esperar hasta el reinado de Carlos III.

²⁶ Morales, “Felipe V en Sevilla.

²⁷ Nombrado también profesor del Príncipe de Asturias.

²⁸ También era violinista de baile de la reina y los infantes.

²⁹ Narciso Hergueta, *Profesores músicos de la Real Capilla de S.M. según Documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por Narciso Hergueta, capellan del altar*. Manuscrito de 1898 conservado en la Biblioteca de Loyola. Citado en Paulino Capdepón Verdú, *Música en la Real Capilla de Madrid: (siglo XVIII)* (Madrid: Fundación Amigos de Madrid, 1992). La principal fuente de información para conocer el funcionamiento y organización de la Capilla Real es dicho manuscrito.

³⁰ Morales, *L'artiste de Cour*, 576.

económicas, los músicos dependían por completo de la iglesia, salvo raras excepciones, por tanto este nicho de empleabilidad se tornaba en fundamental.

Por entonces, la situación de la capital a nivel de estructura organizativa eclesiástica era extraña, puesto que por un lado, sus designios dependían de las decisiones del cardenal-arzobispo de Toledo, diócesis a la que pertenecía y por otro; su cualidad capitalina coadyuvó a que la mayoría de las órdenes religiosas tuvieran su convento o monasterio de cabecera en la ciudad. Por tanto, verificamos que la mayor parte de las instituciones educativas, culturales, además de las de beneficencia y asistencia social estaban en manos de congregaciones de frailes y monjas. Extrapolándolo a una situación nacional, los territorios estaban circunscritos a una estructura de mando eclesial dependiente de los arzobispados y obispados y, de forma transversal, operaban las órdenes religiosas, propiciándose un flujo de influencias internas que en el caso de la iglesia lo hacían muy singular.³¹ Esta particularidad ocasionaban situaciones en las que los maestros de capilla del templo principal de la diócesis se convertían en referencia y tenían cierta capacidad sobre los templos menores o de su periferia. Además, en las ciudades grandes solían surgir en algunos otros templos otras capillas musicales, dándole más relevancia aún a las propias capillas catedralicias. Es por ello que en el caso concreto de Madrid, el arzobispado de Toledo influía mucho en las Descalzas Reales, propiciando flujos de intercambio entre la capilla musical de la Catedral toledana con las Descalzas. De la misma forma, el Monasterio de la Encarnación era administrado desde Santiago de Compostela.³² Este tipo de relaciones significaban mucho los movimientos de los músicos y las predilecciones para acceder a plazas como maestro de capilla, organista y violinista, entre muchas otras.

A comienzos del siglo XVIII había en España cincuenta y seis catedrales con sus capillas musicales respectivas, a la cuales se les debería de sumar otras cuatro fundadas a lo largo del siglo. Además, se estima que debía haber unas ciento sesenta colegiatas, no todas con capilla musical, más las capillas vinculadas a iglesias parroquiales y los monasterios y conventos.³³ Los músicos que optaban a los mejores puestos en las capillas catedralicias de la época, sobre todo los que aspiraban a ser maestros de capilla,³⁴ tenían una mentalidad abierta pues estaban dispuestos a someterse a una movilidad geográfica para optar a cualquier puesto en la península e incluso en las islas. Por ello, es muy típico encontrar en las oposiciones a los puestos vacantes de las capillas musicales nombres que se repiten una y otra vez en cualquier punto de España, pues eran puestos codiciados por la mayoría de músicos españoles y también por extranjeros. En el caso de los violinistas, la oferta era muy amplia y de diversa tipología, desde las capillas más modestas que solo disponían de dos violines, hasta las más amplias que podía llegar perfectamente a la decena, número que fue creciendo en proporción con el paso de la centuria. En la mayoría de los casos, la prioridad era ocupar un buen puesto y desde

³¹ Hemos de tener en cuenta que el concepto de provincia tal y como lo conocemos hoy no parece en un primer esbozo hasta Carlos III.

³² C. H. Russel, "Spain in the Enlightenment", en N. Zaslav *Man and Music: The Classical Era from the End of the 18th Century* (London: Man and Music, 1989).

³³ Álvaro Torrente, "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna", *Antigramas*, no. 12 (1996-97).

³⁴ Al maestro de capilla le era propio todo lo referente a la vida musical de ésta, desde la composición de obras para el culto hasta la dirección de la enseñanza.

ese estatus hacer un nombre para optar a las capillas más cotizadas por su prestigio y salario, destacando además de las de Madrid, la de Salamanca, Santiago, Sevilla, Toledo e incluso Canarias.³⁵

La actividad de las capillas musicales no solo se circunscribía a sus compromisos cotidianos concretos con su templo de residencia. Por ejemplo, en Madrid, ya en el primer tercio del siglo XVIII, se ofrecían servicios en otros templos. Esto hizo que las tres capillas principales influyeran decisivamente en el desarrollo de la música religiosa, pues la ubicación física en el plano de la capital de los tres espacios las convirtió en un centro de música de primer nivel. Además de las instituciones reales se sumaban a esta actividad la de San Cayetano, La Merced Calzada o San Felipe.³⁶ Gracias a los diarios festivos conservados³⁷ de las décadas de 1720, los cuales recogen la mayoría de fiestas religiosas que se realizaban en los templos de Madrid a lo largo del año, sabemos que con motivo de dichas festividades propias de otros templos madrileños se contrataba a las capillas mediante el festero,³⁸ para que interpretaran música apropiada al efecto como villancicos, misereres e incluso piezas exclusivamente instrumentales. Dato este último de suma importancia pues demuestra que ya se admitía en la Iglesia la interpretación de una pieza instrumental aislada, donde el violín era el instrumento principal. Estos espacios eran templos como el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, Convento de Clérigos Reglares de la Orden de San Cayetano, Convento Nuestra Señora del Carmen, Convento de Santa Ana, Convento de Santo Domingo el Real, Convento y Colegio de Nuestra Señora de Atocha, Convento y Parroquia de San Martín, Parroquia de San Ginés, Parroquia de Santa María de la Almudena, Real Capilla de Palacio, Real Capilla del Convento de las Descalzas Reales, Real Capilla del Convento de la Encarnación.³⁹

En cuanto al repertorio, los archivos catedralicios delatan a las catedrales que aun permanecían en el estilo antiguo, o las que se sumaban a los nuevos estilos compositivos y por tanto comenzaban a aceptar la música instrumental exenta y un papel del violín más actualizado. Entre los que se situaban en la “seconda practica” destacamos a la Catedral de Barcelona, pues sus fondos hoy

³⁵ Russel, “Spain in the Enlightenment”.

³⁶ José Antonio Gutiérrez Álvarez, “Música y fiesta en las iglesias del Madrid barroco: los ‘diarios festivos’ de José Romano (1721) y Sebastián Álvarez de Pedrosa (1731 y 1739)”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 12 (2006). Madrid se convirtió en 1561 en capital de la corte y residencia oficial de los reyes, esto hizo que se atrajera a la nobleza, ordenes monásticas, a lo largo del XVI y XVII se construyeron un gran número de conventos. Los nuevos edificios, junto a un importante grupo de parroquias, ermitas, iglesias y oratorios particulares, convirtió a Madrid en una ciudad de carácter religioso y conventual.

³⁷ Biblioteca Histórica Conde-Duque, MA-7517 y Biblioteca Regional de Madrid, A-136. “Diario Festivo de Madrid, que contiene todas las fiestas que se celebran en las Iglesias desta Corte y Capillas, a que asiste su Magestad [sic]”. José Romano Cortés en 1721. BNE 2/19995 y Biblioteca de Castilla- la Mancha de Toledo. 25319. Primera edición de 1731. De la Segunda edición de 1739 existen varios ejemplares en la Biblioteca Regional de Madrid, Biblioteca de Castilla- la Mancha de Toledo, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y en E-Mn, 2/24253. “Ramillete festivo, y solemne diario de las solemnidades, y fiestas más clásicas, que se celebran en todas las iglesias de Madrid, procesiones, jubileos, y reliquias, que se hallan en ellas, con otras muchas curiosidades”. Sebastián Álvarez de Pedrosa. Citado en Gutiérrez Álvarez.

³⁸ Nicolás Morales, “Real Capilla y festería en el siglo XVIII, nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina”, *RMS*, vol. XIII, no. 1 (1999). Nicolás Morales, “Perfil y función del festero en la Real Capilla a mediados del siglo XVIII”, en Antonio Ferrer Benimelli, editor, *el Conde de Aranda y su tiempo*, Vol. I, (Zaragoza: CSIC, Institución Fernando el Católico, 2000). Citado en Gutiérrez Álvarez.

³⁹ La mayoría de estos espacios desaparecieron con la guerra de la independencia, desamortización de Mendizábal y Guerra Civil. Citado Gutiérrez Álvarez.

custodiados por la Biblioteca de Cataluña, contienen música puramente instrumental que en un buen número pertenecen a compositores italianos de finales del siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. Hecho que avala la disponibilidad de buenos ejecutantes de estas piezas, algo que seguro formó parte de la tradición que forjó una gloriosa escuela de violinistas catalanes.

El ámbito profano como principal vehículo de crecimiento

Referido a la música operística y teatral, estas primeras décadas de la centuria no son demasiado profusas. El cambio de dinastía real propició un conflicto bélico conocido como la Guerra de Sucesión y, lógicamente, ello debió influir en las actividades cortesanas justo en un momento en que las tendencias musicales europeas situaban al violín en el centro de sus composiciones instrumentales con el “concerto grosso” y el “concierto solístico”. En 1707 se representó la comedia de Zamora “Todo lo vence el amor”, tras este evento, existe una importante carencia de grandes espectáculos en Madrid entre 1707 y 1720, a no ser por el estreno de la ópera “Las Amazonas de España”. Esta ópera nos lega una gran cantidad de datos y de documentación que avala el destacado trabajo de su compositor, Giacomo Facco, primera figura de gran relevancia violinística que llegó a la España dieciochesca. Con el estreno de dicha obra estamos ante un momento vital para la historia de la música española, pues significa el punto de inflexión pues comienzan a producirse los primeros libretos de espectáculos dramáticos a la italiana en la corte española.

Ya en la década de 1720, el progreso es palpable, la música y el empleo del violín crece en la corte a pasos agigantados, en 1723 se representa otra obra puesta en música por Facco “La azaña mayor de Alzides [sic]”,⁴⁰ con libreto de Cañizares y diseños de Ribera, la cual fue generosamente pagada a sus autores.⁴¹ De la misma forma, aunque no tengamos muchos datos referentes a grandes producciones operísticas hasta la llegada de Facco, datamos con certeza el empleo del violín en el ámbito profano en multitud de eventos, como es el caso de las fiestas de carnaval de 1712, donde participaron los violinistas Jaime Guisi, Francisco Gutiérrez, Carlos Philippis, Juan Reralcati y Antonio Milani.⁴²

Con el estreno de las óperas de Facco entre 1720 y 1723, el uso que se hace del violín está más que constatado y se asemeja a su homólogo en Europa. El compositor utiliza ya una amplia plantilla de violines como las que pudo observar en su Venecia natal y en su etapa en Nápoles.⁴³ En el estreno de 1723 realiza una clara distribución de los violines, situándolos como principal, primer violín de concertino, violín segundo principal, segundo violín de concertino y bastantes violines de ripieno, clasificación que se especifica en las particellas y números de copias que habían de hacer los copistas.⁴⁴ En el mismo año de 1723, en ocasión del estreno de la “Comedia del día del rey”,

⁴⁰ Con motivo de la boda del infante don Carlos con la Princesa de Beaujolais.

⁴¹ Ignacio López Alemany y John E. Varey, *El Teatro Palaciego en Madrid, 1707-1724: Estudio y Documentos. Fuentes Para la Historia del Teatro en España* (Woodbridge: Tamesis Books, 2006). La documentación publicada, que permanecía en gran parte inédita, procede del Archivo de la Secretaría en el Archivo General de la Villa de Madrid, y también del Archivo General de Palacio y de Ceremonias del Consejo Real y supremo de Castilla, en el Archivo Histórico Nacional.

⁴² Morales, “L’exil d’Henry Desmarest.

⁴³ José Manuel Gil de Gálvez, *El Violín en la España del Siglo XVIII*.

⁴⁴ Lopez Alemany y Varey, *El teatro palaciego en Madrid*, 223.

participaron los violinistas Antonio Milani, Theodosio Dalp, Ygnacio Amato, Francisco Gutiérrez, y Manuel Filipis.⁴⁵

Durante este mismo periodo llegó a Madrid Miguel Geminiani, hermano de Francesco Geminiani, uno de los mejores discípulos de Arcangelo Corelli y otra figura de alta relevancia violinística. Éste, se estableció en España donde pasó el resto de su vida profesional. Los hermanos Geminiani estuvieron trabajando juntos en Nápoles entre 1706 y 1707 en el teatro “dei Fiorentini”, pero deducimos que su filiación familiar y violinística debió ser absoluta. La música del gran Francesco probablemente fuese conocida en Madrid por medio de Miguel, pues han llegado hasta nuestros días ejemplares de su música en la Biblioteca Nacional⁴⁶ y, además, sabemos que el duque de Alba manejaba varios ejemplares en su biblioteca musical.⁴⁷

Tenemos por tanto a dos importantes figuras violinísticas en Madrid, por un lado, Facco, procedente de la escuela veneciana y contemporáneo de Vivaldi, Albinoni y los hermanos Marcello; por otro, Geminiani, que a buen seguro debió ser un difusor de la escuela corelliana en Madrid. Esta es la fotografía que convive con el violinismo autóctono de España, que comienza a crecer y a forjar su propia generación de intérpretes y compositores violinistas.

La figura del violinista de baile

Desde la llegada de los franceses la danza con acompañamiento del violín se va haciendo indispensable, algo que irá trascendiendo poco a poco en la corte. Ya en la segunda mitad de siglo los minuets y las contradanzas se van haciendo muy famosos, e incluso en 1775 el Conde de Aranda instituye los bailes públicos en toda la Península Ibérica, siendo tradicionales los famosos bailes de máscaras.⁴⁸ Igualmente observamos como la literatura compositiva de este estilo crece y aparecen manuales de adiestramiento, cuadernos que incluían manuscritos con minuets, pasapiés, contradanzas, alemandas y bailes ingleses. Todos ellos música concebida para bailar y ser ejecutada por los violines.

Por tanto, en este ámbito profano debemos situar también la figura del violinista de baile, herramienta necesaria para complementar las clases de danza de los miembros de la corte y la nobleza. Tradición de arraigambre francesa que en muchos de los casos recaía en la misma persona, sabemos que desde Balthazar de Beaujoyeulx en el siglo XVI hasta Lully y sus discípulos, la condición de violinista en muchos de los casos era indisoluble a la de bailarín. En España, en cuanto a los profesores de baile asignados a las clases de danza de la reina y los infantes, destaca Manuel Godró, que impartía las clases asistidas al violín por el francés Jacques Leclere⁴⁹ sustituido en 1734 por José

⁴⁵ Lopez Alemany y Varey, *El teatro palaciego en Madrid*, 225.

⁴⁶ E-Mn M/696-695 y M/704-708. Se conserva un ejemplar de los “Concerti op. 7” impresos en Londres por Johnson.

⁴⁷ Georg Truett Mollis, “inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música, de la testamentaria del exmo. s. d. fernando de silba alvarez de toledo, duque que fue de alba (1777)”, *AnM*, no. 59 (2004). El XII duque de Alba poseía muchas obras de Francesco Geminiani.

⁴⁸ Jesús Rubio Jiménez, “El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro”, *Alazet*, vol. 6 (1994).

⁴⁹ Conocido como Santiago Cler.

Camato⁵⁰ y éste a su vez por su hijo Manuel Camato en 1743.⁵¹ Igualmente el papel de violín en la casa de Benavente también estaba asociado a las clases de danza, pues era precisa la presencia de música propiciada por la figura conocida como violinista de baile. Existe documentada constancia de la presencia de violinistas que acompañaron al maestro en las lecciones de la Casa de Benavente como Manuel de Navas en 1742 y Juan Félix García 1746.⁵²

Barcelona y su gran escuela de violinistas

Poniendo el foco en Cataluña, poseemos sustanciales indicios de que debió haber una magnífica escuela de instrumentistas de arco. En 1705, José Amigant, canónigo protector de los alumnos de la capilla de música de la Seu de Barcelona, nos decía “una habilitat de musich... que sabia molt de Violín, Viola y Baxo [sic]”.⁵³ Entendemos con estas palabras que ya debían destacar por su destreza. Ya desde los últimos años del siglo XVII en la referida catedral constamos el registro de varios violinistas, como Agustí Soler que venía tocando desde 1692, Ignasi Baduell, Marià Cortes, Josep Ginesta, Gabriel Mercader y Lluís Martí,⁵⁴ los cuales ejercieron durante las primeras décadas del siglo XVIII. Igualmente destacó en la ciudad de Barcelona la Capilla del Palau y la Abadía de Monserrat como vital centro de importancia escolástica a modo de escuela musical,⁵⁵ pues dio grandes maestros de capilla, organistas e instrumentistas. La estructura musical de la Abadía ya tenía en nómina desde 1728 el cargo de “maestro de violín”.⁵⁶

⁵⁰ E-Mp, FELIPE V, Expediente personal Santiago Cler, c. 240/23, leg. 252. Sustituido en 1734 por José Camato. E-Mp, FELIPE V, Expediente José Camato, c. 166/3. leg. 216.

⁵¹ Teresa Cascudo, “La formación de la orquesta de la real cámara en la corte madrileña de Carlos IV”. *Antigrama*, no. 12 (1996-97). Se nombra a José Camato, profesor de baile del príncipe de Asturias y del infante Gabriel desde 1743 hasta 1767. Estuvo al servicio de diferentes infantes hasta 1793. Posteriormente se nombra a Manuel Camato entre 1794 y 1797 y a Dámaso Cañada entre 1799 y 1807.

⁵² Juan Pablo Fernández-Cortés, *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), Tesis doctoral. Manuel Godró fue maestro de danza también al servicio de la casa desde 1742. Fue uno de los más afamados maestros de baile de la primera mitad del XVIII en España, trabajó para la Casa Real hasta su muerte en 1751, fueron sus alumnos el infante don Luis y el futuro Carlos III.

Previamente ya fue profesor de danza entre 1729 y 1731, Sebastian Christiani de Scio, miembro de una amplia familia de profesores de origen escandinavo que trabajaron para la casa real en el siglo XVIII. AHN, Osuna, leg. 388-4. A partir de 1734, el maestro de danza de los duques de Osuna, Sebastian Christiani de Scio pasa a ser igualmente maestro de los infantes. E-Mp, expediente personal Sebastian Cristiani de Scio, c. 12963/20. Citado en Fernández-Cortés.

⁵³ Josep Pavia I Simó, “La capella de música de la Seu de Barcelona des de l'inici del s. xviii fins a la jubilado del mestre Francesc Valls (14-3-1726)”, *AnM*, vol. XLV (1990).

⁵⁴ Josep Pavia I Simó, “La capella de música

⁵⁵ Gloria Ballús Casóлива, *La música a la Col·legiata basilica de Santa Maria de la SEU de Manresa: 1714-1808*. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conserva. (Barcelona: Departamento de filosofía y letras. Universidad autónoma, 2004), 568. Tanto fue así que el hijo de Francisco Corselli, especificado como “fill Francisco Corsell”, entró como niño de coro en 1720. Fue conocido como Joan Escorsell, donde se mantuvo hasta 1726.

⁵⁶ Esta traducción es mía. En 1728 Francisco Rotges se incorpora como maestro de violín a la capilla de música, tras el presumible impulso que de la Capilla hizo su nuevo maestro Joan Mir. La importancia de esta figura era vital, pues incluso en 1738 se contrató por unos meses para unas clases extraordinarias a Francisco Marques. Desde 1749 se nombra como

La Guerra de Sucesión hizo que la corte de los Austria con el archiduque Carlos a la cabeza lograra instalar su base tras dos años de contienda en la Barcelona de 1705, convirtiéndose en otro referente musical de primer orden en la Península Ibérica durante los años que duro dicha corte. Años mas tarde, con motivo de la celebración en 1708 de la boda del Archiduque con Elisabeth Christine von Braunschweig-Wolfen-büttel en la lonja barcelonesa, se representó la ópera bufa “d’Il piu bel nome”, de Caldara, que dirigió la pieza. Este compositor había abandonado Roma para poder servir a Carlos en Barcelona y probablemente habría llegado a la ciudad condal en 1708, con el sequito de la futura reina. Diversos violinistas fueron llamados a desplazarse a Barcelona para unirse a la corte entre los años 1705 y 1713. Entre ellos estaban, Angelo Ragazzi,⁵⁷ que ejerció de primer violín, además de Domenico d’Apuzzo y Nicola Ancropoli, procedentes de Nápoles, y Joseph Carl Denck y Bernhard Ziller procedentes de Austria. Tras el abandono apresurado de la breve corte instaurada en Barcelona, estos violinistas entraron a formar parte de la Capilla Imperial de Viena.⁵⁸

Por tanto, estamos ante un ambiente instrumental que se manifestaba muy prematuramente en Barcelona y que aunque nos pudiera parecer extemporáneo, ya en estos primeros años de la centuria existían compañías privadas que funcionaban al margen de la iglesia o la corona. Éstas emanaban de la sociedad civil, y por los datos sabemos que ya en los años 1707 y 1721 las compañías de músicos de cuerda tenían actividad mercantil a la vista de los contratos que éstas firmaban. De esta misma forma, a medida que avanza el siglo, la necesidad y uso del violín se hace patente también desde la catedral, pues el maestro de capilla demanda más "Subjectes per lo Violi".⁵⁹ Hacia mediados de siglo, podemos observar la aparición de nuevas figuras de violinistas, como por ejemplo Gabriel Terri en 1748, el cual ya venía ejerciendo de tenor algunos años antes en la capilla de música de la catedral y que posteriormente pasó a Madrid; Joan Busquets, que dejó la capilla en 1750 para incorporarse a la Real Capilla de la Encarnación de Madrid; Joan Bayona, Carles Teixidor o los Capó, padre e hijo.⁶⁰ Además, otro dato de interés nos lleva a situar la representación de la ópera italiana que se llevaba a cabo en Madrid y que organizaba Farinelli, en Barcelona, con motivo de festejos reales concretos. Fueron muy activas en la ciudad condal las capillas del Palau Menor en San Cugat, Santa María del Mar, Santa María del Pi, San Justo y San Miguel, y como centro musical dedicado a la música instrumental el Palacio de la Condesa de Barcelona.⁶¹

maestro de violín a Josep Capdevila, quien probablemente ya ejercía este puesto desde 1747. En 1808 asumió el puesto Mariano Jaumandreu Combrado. Además observamos que los que accedían al puesto de maestro de violín u otros de importancia, solían ser emanados de la propia escuela, pues habían accedido como niños de coro desde pequeños. Citado en Ballús Casóлива.

⁵⁷ Este violinista había marchado con Alessandro Scarlatti de Roma a Nápoles y fue primer violín de la capilla napolitana hasta su llamada a acudir a la corte en Barcelona.

⁵⁸ Andrea Sommer-Mathis, “Entre Napoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII”, *Antígrama*, no. 12 (1997). También tuvo una estancia en la Barcelona cortesana de los Austria, Francesco Scarlatti, hermano de Alessandro y tío de Domenico.

⁵⁹ Josep Pavia I Simó, “La Capella de Música de la Seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765)”, *AnM* vol. 60 (2005). Concretamente, esta petición aparece en las actas del 15 de septiembre de 1758.

⁶⁰ Josep Pavia I Simó, “La Capella de Música de la Seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls (2-6-1747) fins a uany 1755”, *AnM*, vol. 56 (2001).

⁶¹ Ballús Casóлива.

Cabe mencionar aquí a los tres hermanos Pla,⁶² Juan, José y Manuel. Éstos aunque no fueron violinistas, sino excelentes oboístas y compositores, son de nuestro interés por su amplio y profuso catálogo de música instrumental, en el que el violín juega un papel importante. Si hablamos del nivel de los hermanos Pla, fue básicamente de primer orden internacional. La primera referencia de Juan Baptista Pla la tenemos hacia 1738. Juan Pla estuvo en Portugal al servicio de la Real Cámara hasta 1751, fecha en la que junto a su hermano José se le ubica en París actuando en los “Concerts Spirituels”. En 1753 los dos hermanos se encontraban en Londres y, posteriormente, Juan se fue a Stuttgart a la famosa Orquesta de Jomelli, con uno de los salarios más elevados, allí debió compartir atril junto al violinista español Juan Oliver y Astorga.⁶³ Manuel permaneció toda su vida en España y destacó como compositor, aunque parece que fue el mejor oboísta de los tres.⁶⁴

La escuela de violinistas de Cataluña, provenientes fundamentalmente de Monserrat y Barcelona, concretamente de la Capilla de la Seu, la del Palau y el Palau Menor, se distinguieron en España por una sólida enseñanza instrumental del violín y de toda la familia de la cuerda frotada además del oboe. Un ejemplo palpable a nivel compositivo de los avances emanados del ambiente prospero con relación al empleo del violín proveniente de Barcelona y su difusión en clave nacional, lo tenemos en Francisco Viñas. Fue nombrado maestro de la capilla de la Catedral de Jaca y nada más tomar posesión de su cargo en 1722,⁶⁵ con veintitrés años, compuso el villancico “Oscura Noche” donde incluyó el empleo de violines por primera vez en la historia de la catedral de Jaca. Suponemos que la aparición del sonido del violín y su tesitura fue una innovación notable y una revolución en la percepción sonora de músicos y asiduos al templo, hecho que fue paulatinamente generalizándose en las catedrales españolas bien entrada la década de 1730.⁶⁶ El cambio estilístico más evidente que se desencadenó fue la introducción de secciones italianizantes, arias y recitativos, que sustituyeron a los tradicionales estribillos y coplas. Tal y como ya atisbaba el también catalán Francesc Valls en su Misa “Scala Aretina”.⁶⁷ El empleo de nuevos instrumentos, especialmente los violines, transformó el tradicional villancico español en una temprana cantada o cantata donde se compatibiliza o alterna el estilo autóctono ibérico y el moderno estilo italiano. Este proceso de cambio fue muy lento, pero comenzó a gestarse ya en el primer cuarto de siglo desde las diócesis más abiertas que abogaban por permitir la incorporación del nuevo estilo a su liturgia. Ejemplo de ello fueron el templo mayor de

⁶² Su apellido ha causado cierta confusión respecto de ellos, puesto que se adaptó a los países allá donde se establecieron, pasando a denominarse platz, platti, platini, etc. Algo, por otra parte, habitual en la época.

⁶³ Alejandro Massó. *Don Juan Oliver Astorga (Yecla 1733- Madrid 1830). Un Maestro virtuoso de Murcia en las cortes de Nápoles, Alemania, Inglaterra y España.* (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2007).

⁶⁴ Beryl Kenyon de Pascual, *Dos tríos de Pla* (Madrid: SEDEM, 1987).

⁶⁵ Permaneció en Jaca como maestro de capilla hasta 1731.

⁶⁶ Miguel Angel Marín López, “El sonido de una ciudad pequeña en tiempos de Felipe V”, en Eliseo Serrano, coordinador, *Felipe V y su tiempo congreso internacional*, vol. 2, Tomo 2 (1004).

Según se desprende del repertorio, el violín fue usado ocasionalmente durante esta década, con uso limitado a fiestas y celebraciones concretas.

⁶⁷ José Manuel Gil de Gálvez y Marina Picazo-Gutiérrez, “El violín ibérico en el siglo de las luces .”

Zaragoza y la diócesis de Jaca, las cuales consintieron dichas innovaciones influyendo en sus templos periféricos, incluyendo Barcelona, de dónde provenía el mismo Viñas.⁶⁸

Sin embargo, este efecto renovador convivió muy de cerca con viejos postulados arcaicos y con resistencias autóctonas en las ciudades limítrofes a la frontera francesa como La Seu d'Urgell. Estos flujos de intercambios entre países que cuenta con luces y sombras pasaron por diferentes vicisitudes, sujetas a las tensiones fronterizas de dos potencias históricamente rivales y antagónicas en donde la autoafirmación de lo hispánico frente al foráneo hacía que peyorativamente se denominara “al francés” como algo de poco interés. Esta actitud fue la más típica en el siglo XVIII y se hizo extensible a otros puntos de la Península Ibérica, algo llamativo puesto que aunque Francia y España mantuvieron muchos lazos de intercambio, máxime con la dinastía borbónica en el poder, estas zonas fronterizas optaron por la reafirmación de su identidad, incluyendo la forma de entender el fenómeno de la música religiosa. A modo de ejemplo, La Seu d'Urgell tenía en plantilla solo a músicos españoles, la mayoría del repertorio era autóctono y sus hábitos de desenvolvimiento y funcionamiento netamente ibéricos,⁶⁹ hechos que sin duda marcaban la relaciones y los niveles de influencia.

El lustro Sevillano y la Casa de Contratación de Cádiz como motores de desarrollo.

La corte llega a Andalucía con motivo de la boda del príncipe de Asturias con María Bárbara de Braganza, lo que conocemos como el lustro sevillano (1729-1733). A los músicos desplazados desde Madrid, se les unen los enviados desde Portugal acompañando a María Bárbara de Braganza, estimulando la creación de nuevas obras musicales, dada la intensificación de las ceremonias religiosas y festejos de todo tipo, que ya con anterioridad se venían celebrando con particular brillantez en toda Andalucía. En todas las ciudades a las que llegaron el rey o miembros de la corte hubo recibimientos fastuosos y fiestas conmemorativas en las que la música jugó un papel especial. Las actividades en las capillas musicales de las catedrales, colegiadas, así como en los monasterios andaluces se vieron incrementadas. Otro factor significativo que sumó fue el hecho de que la alta nobleza poseía grandes latifundios en Andalucía y muchas de las principales familias dinásticas de la nobleza hispánica, como la Casa de Osuna emparentada con la de Benavente, la de Medina Sidonia o la de Medinaceli, eran grandes mecenas de la música y poseían palacios y casas solariegas en el sur de la Península Ibérica,⁷⁰ tales como los Benavides en Castellar, Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda o el Duque de Arcos en Marchena, donde se alojaron los reyes a su paso.⁷¹ Un ambiente muy propicio para la corte itinerante que favoreció el fomento de conjuntos instrumentales para la interpretación de música profana dedicada al entretenimiento, en el que el violín fue el instrumento rey. Todo ello fue un caldo de cultivo ideal que forjó el final de su primera etapa de crecimiento constatable hacia la convergencia violinística europea.

⁶⁸ Miguel Ángel Marín, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002).

⁶⁹ Jordi Roig i Capdevila, “Presencia Musical en la catedral de la Seu D'urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares”, *AnM* 58 (2003).

⁷⁰ María Gembero Ustárroz, “El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733)”. En Nicolás Morales y Fernando Quiles, editores, *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2010).

⁷¹ Carlos Martínez Shaw y Marina Alonso Mola, *Felipe V*, (Madrid: Arlanza, 2001).

La comitiva real que se presentó en Sevilla contaba con veinte ocho músicos de la Capilla Real, entre ellos se encontraban artistas muy sobresalientes como el maestro de capilla de la reina Felipe Falconi, el violinista Giacomo Facco, además de Domenico Scarlatti, maestro de clave de la princesa María Bárbara de Braganza, entre otros. Esta orquesta participó entre 1729 y 1733 en al menos cuarenta y nueve fiestas con música en los Reales Alcázares,⁷² conciertos que debieron precisar de muchas composiciones nuevas, presumiblemente de estilo italiano. No hemos tenido la suerte de conservar estas piezas, según Gembero,⁷³ probablemente perecieron en el incendio del Alcázar de Madrid en 1734 y, además, Morales⁷⁴ nos indica que la música empleada para las célebres serenatas en el Alcázar debió ser compuestas por Falconi, Scarlatti y por el violinista Facco. Una apreciación acertada que en el caso de Facco nos parece algo muy plausible, ya que venía haciéndolo de forma habitual y con gran éxito justamente durante los años previos con los estrenos de sus óperas en Madrid, gozando por tanto de gran estima en la corte.

Además de la orquesta de la corte, se contó durante la estancia de los reyes con la capilla de música de la catedral, la cual contaba con unos treinta músicos. Esta Capilla de Música de la Catedral de Sevilla participó de diversas actuaciones, ya fuese en las funciones ordinarias o extraordinarias al efecto de tan ilustre visita. Por entonces era su maestro de capilla Pedro Rabassa, compositor de gran calidad jefe en la catedral hispalense, destino muy codiciado para los músicos de toda la Península Ibérica, además de modelo para las catedrales de América. Esta condición de supremacía de la catedral se vio incrementada con la estancia de los reyes. Entre los violinistas de su catedral destacaron Juan Espíquerman, de Flandes o Luis Harrer, violinista de origen germano.⁷⁵

La actividad musical en este lustro debió acrecentar sobre todo la música profana y básicamente la instrumental y la de cámara, haciendo crecer el papel del violín y enriqueciendo al instrumento en estos parámetros. Estilísticamente la coincidencia de estos buenos compositores e intérpretes provocó a buen seguro influencias entre ellos. Fundamentalmente la estancia de Domenico Scarlatti, la más novedosa pues estaba recién llegado, debió ejercer una fuerte impronta entre los compositores que en ese momento ocupaban el panorama musical de la ciudad. El lustro sevillano posibilitó que se pudiera conocer el teatro musical en el Alcázar, además de los saraos con orquestas de las que disfrutó la nobleza y aristocracia hispalense aun no acostumbrada a las fiestas borbónicas. Aquello dejó huella en la vida cultural y musical de la ciudad durante décadas, convirtiéndose en referente, puesto que a cuenta de la visita del embajador marroquí Sidi-Ahmet-el-Gazel en 1766 se dispuso para una cena en el Alcázar a una orquesta de treinta instrumentistas en el Salón del Embajador.⁷⁶

Antes de abandonar Andalucía, debemos señalar otro foco de vital interés situado en Cádiz, puesto que el traslado de la Casa de Contratación desde Sevilla en 1717 cambió el rumbo de la ciudad

⁷² Morales, *L'artiste de cour*, 223-224.

⁷³ Gembero, "El contexto.

⁷⁴ Morales, *L'artiste de cour*, 225.

⁷⁵ Rosa Isusi Fagoaga, "localismo y cosmopolitismo en los músicos de la catedral de Sevilla, (ca 1700-1775), en Begoña Lolo Herranz, coordinadora, *Campos interdisciplinarios de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, vol. 2 (2002).

⁷⁶ María Rosario Gutiérrez Cordero, *La Música en la Colegiata de San Salvador* (Sevilla: Consejería de Cultura, 2008).

para el resto de la centuria.⁷⁷ Esto supuso que Sevilla perdiera la exclusividad como puerto de entrada y salida hacia América, pasando Cádiz a ser un núcleo estratégico como principal puerto comercial y de embarque de pasajeros a nivel trasatlántico, lo que configuró una importante colonia de extranjeros que generó un trasiego el cual favoreció al arte y, especialmente, a los músicos, pues la espera para obtener pasaje destino América se dilatava habitualmente más de un año.⁷⁸ Músicos españoles, italianos, franceses, flamencos, portugueses, hicieron de Cádiz un crisol de intercambio cultural y una fuente de producción de música profana dedicada al teatro, la música instrumental y de cámara. Todo ello con un constatado desempeño violinístico tanto para la música de iglesia como para la profana, favoreciendo el intercambio de repertorios⁷⁹ y modas musicales entre territorios de España y otras naciones europeas.⁸⁰ Cádiz vivió una gloriosa época que llenó de vida musical las catedrales,⁸¹ teatros y otras instituciones.

Como vemos, la actividad musical del lustro andaluz aumentó el consumo de música instrumental y, por tanto, el violín entró en una nueva fase de crecimiento tanto a nivel orquestal como camerístico. Al menos en Sevilla y en Cádiz debió también afectar a las capillas musicales catedralicias y a su contexto, fomentando y allanando el camino al empleo del violín, al cual le hacía mucha falta debido al recorrido y papel que la música de iglesia le otorgaba. La expansión del violín en España se hizo a través de las capillas catedralicias, pero su desarrollo y crecimiento fue la música instrumental, por tanto, su crecimiento no llegó aparejado a todos los sitios. Las catedrales más alejadas de la capital y los núcleos de población más reducidos, salvo excepciones, hubieron de esperar más tiempo para observar un claro desarrollo.

Entre la orquesta itinerante de los reales sitios y la Real Capilla

Tras el lustro sevillano y al poco tiempo de la vuelta de la corte a Madrid, ésta se convirtió en rotativa⁸² en el año 1735, pasando los trimestres sucesivamente de forma estacional por los palacios del Pardo, Aranjuez, La Granja y el Escorial, combinadas con estancias muy breves en Madrid.⁸³ La reina Isabel

⁷⁷ Cádiz obtuvo de esta forma la exclusiva hasta el año 1790.

⁷⁸ María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábrega, *La música y el Atlántico relaciones musicales entre España y Latinoamérica* (Granada: Universidad de Granada, 2007). La contratación de músicos para las américas está más que documentada, el trasiego de músicos hacia América vía Cádiz era habitual.

⁷⁹ Javier Marín López, “La difusión del repertorio español en la colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)”, *RMS*, vol. 32, no. 1 (Enero 2009). La música de los maestros de capilla de Madrid tenía una buena difusión en América, pasando a formar parte del repertorio de las catedrales, colegiatas e iglesias menores del continente.

⁸⁰ María Gembero Ustárroz, “Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII: Estudio preliminar)” en María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábrega, *La música y el Atlántico*.

⁸¹ En 1730 la capilla de música de la Catedral de Cádiz tenía veinte músicos. Citado en Marcelino Diez Martínez, *La Música En Cádiz: La Catedral y Su Proyección Urbana Durante El Siglo XVIII* (Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004).

⁸² Previamente en la nochebuena de 1734 acaeció el incendio del Real Alcázar, desapareciendo por completo el archivo de la Real Capilla, parte fundamental de la historia de la música española.

⁸³ Tras el fallecimiento de María Luisa Gabriela de Saboya en 1714, primera esposa de Felipe V, llega a palacio la que a la postre sería la nueva reina, Isabel de Farnesio. En 1724 aprovecha el retorno al trono de su marido tras el efímero reinado de Luis I para ejercer su poder y controlar la corte con el propósito de no coronar a Fernando, hijo de la conocida como la “Saboyana”, en favor de su primer hijo Carlos. El método que empleó fue convertir a la corte en nómada y así poder

de Farnesio, incrementó la actividad de la orquesta originada en el lustro sevillano, nuevas innovaciones musicales se produjeron en la órbita de la corte que beneficiaron a la música profana. Es la ópera y la música de cámara las que harán desfilar a nuevas e importantes figuras que se suman al violinista Facco. Violinistas como Mauro d'Alay o Sebastian Cristiani de Scio⁸⁴, el violonchelista Domingo Porreti o castrados como Pellegrini, Caffarelli o el propio Farinelli.⁸⁵

Tan grande fue la actividad de la orquesta de cámara de los reyes heredada de Sevilla que acabó convirtiéndose en permanente, provocando conflictos e inestabilidad con la propia Capilla Real. Dicha circunstancia creó tensiones y cambios respecto de la música en palacio, fundamentalmente en el funcionamiento de la Capilla Real que quedó menoscabada al asistir muchos de sus miembros a las funciones musicales de los reyes en itinerancia. Así pues, se conforma un nuevo conjunto más o menos estable para servir a las necesidades de la corte allá donde estuviese. Estos eran dirigidos por Filippo Falconi con el grueso de músicos de origen italiano, mientras la Capilla Real permaneció en Madrid y estuvo fundamentalmente compuesta por españoles a las órdenes de José de Torres.⁸⁶ Una situación que de facto dio lugar a dos orquestas coexistentes.

En 1733 el violín adquiere un mayor protagonismo en la Capilla Real por su empleo en las nuevas composiciones pues “(...) siendo este instrumento tan necesario para la música moderna, se fueron aumentando hasta once”.⁸⁷ Se suceden nuevos nombres de violinistas como Felipe Dalp, Miguel Badia, Francisco Manalt, Domingo Ciani y, además, se introdujeron las violas en un número de dos en el año 1739.⁸⁸ En la década de 1740 se sumaron más elementos principalmente italianos como Francisco Landini,⁸⁹ Antonio Marquesini, Felipe Sabatini y Jose Bonfanti. Además, debemos de tener en cuenta la llegada de Francisco Corselli, el cual aportó un nuevo factor de calidad en las composiciones realizadas para la capilla, empujando el desarrollo del violín. Corselli fue llamado por la corte para hacerse cargo de la enseñanza musical de los infantes ante el débil estado de salud de Falconi. En 1737, Felipe V le prometió la plaza de maestro de capilla en cuanto esta quedase vacante, a la muerte de Falconi accedió a ella en 1738.⁹⁰

Debemos destacar que entre los años 1743 y 1744 tuvimos la visita del célebre violinista Jean Marie Leclair, conocido como el Corelli francés, que ofreció algunas clases de violín al infante Felipe,

mantener al rey lejos de la capital y, por tanto, del gobierno y de sus asesores, algo que aportó variedad y riqueza a la música.

⁸⁴ Sebastian Cristiani de Scio, poseía un violín de Antonio Stradivarius, otro violín hecho en Madrid y otro en Barcelona. El violín Stradivari estaba valorado en 720 reales, el de Madrid en 390 y el de Barcelona en 300. AHPM, escribano Joaquin Becerreiro y Quiroga, protocolo 16856, fol. 411 y 443, Madrid, 12 de julio de 1737. Citado en Morales, *L'artiste de Cour*.

⁸⁵ Morales, *L'artiste de Cour*, 365-374.

⁸⁶ Se desprende de la contaduría de la Tesorería Real la existencia efectiva de dos orquestas en estos momentos.

⁸⁷ José Subirá, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953), 543.

⁸⁸ Morales, *L'artiste de Cour*.

⁸⁹ Morales, *L'artiste de Cour*. Francisco Landini tenía un Joanes Florenus Guidantus valorado en 900 reales, dos violines valorados en 720, uno de Contreras padre fechado en 1759 y un Jacob Stainer valorado en 240 reales. AHPM, escribano Carlos Pérez Díez, protocolo 19911, fol. 109-110 Madrid, 11 de diciembre 1794.

⁹⁰ Paulino Capdepón, *La música en la Real Capilla de Madrid: Siglo XVIII* (Madrid: La Librería, 1992).

hijo de la reina Isabel de Farnesio. Como anécdota, anótese que la reina le llegó a preguntar si era más bueno que su profesor Mauro d'Alay.⁹¹ Así mismo, tenemos una breve nota sobre el concierto privado que Leclair ofreció para la reina, “el día de ayer fue de agua y no permitió salir a S.A.R de casa, en ella tuvo el gusto de oír a un célebre violín que ha venido de Francia y estuvo muy gustoso como por la noche en la asamblea”.⁹²



“Vista del palacio de Aranjuez en 1756 con ocasión de la onomástica de Fernando VI”.
Francesco Battaglioli. Se observan los barcos hechos para la ocasión que se describen
en los textos sobre los espectáculos que Farinelli organizaba

Un nuevo revulsivo se incorporó a la corte de Felipe V en 1737, el castrato Farinelli.⁹³ Con su llegada, el empleo del violín y la adquisición de su autonomía avanza, pues su uso se sistematiza en

⁹¹ Archivo di Stato di Parma, carta borbónica, España, B 137, Aranjuez 9 de mayo de 1743. Citado en Morales, *L'artiste de Cour*.

⁹² Archivo General de Simancas, Estado, leg. 5144, Chambery, 6 de mayo de 1743. Citado en Morales, *L'artiste de Cour*.

⁹³ Farinelli es nombrado en 1750 por Fernando VI Caballero, y llega a ser considerado como uno más de la familia junto a Domenico Scarlatti, saliendo retratados en 1752 en el cuadro pintado Amiconi. Departamento de Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. R. 3353.

Grabado a buril en 1752 por Flipart (París, 1721 - Madrid, 1797) “Fernando VI y Bárbara de Braganza con su corte, 1750-1759”.

la música instrumental de palacio y crece su utilidad en las crecientes producciones operísticas, así como en los conciertos camerísticos. Posteriormente. Farinelli, además de un gran solista vocal, lo podemos considerar como el festero de la Casa Real, pues organizaba todas las fiestas en palacio, de forma esplendorosa y cargadas de espectáculos musicales, incluyendo a cantantes provenientes de toda Europa.⁹⁴

El mismo Farinelli debía tocar el violín, pues poseía un Stradivarius, además del quintone,⁹⁵ instrumento para el cual José de Herrando le dedicó una hermosa colección de seis Sonatas, hoy día depositadas en la Biblioteca Comunale de Bolonia. Además de las fastuosas fiestas que se organizaban en los jardines de Aranjuez o la Granja, se empleaban los espacios del Coliseo del Buen Retiro, el teatro de la Cruz y del Príncipe, así como veladas en palacio donde se incluía abundante música de cámara.

La nobleza y el espacio privado: hacia la convergencia europea

Cambiando de entorno, otro motor de desarrollo violinístico y de flujo de influencias musicales y estéticas fue la alta nobleza. La aristocracia tenía acceso a las modas procedentes del extranjero y fundamentalmente de París y Londres, por tanto, se tenía cierto conocimiento del uso y empleo del instrumento. Tanto es así, que Fernando de Silva, duodécimo duque de Alba, mientras fue embajador en París siendo el rey Fernando VI, conoció a Jean-Jacques Rousseau, con el cual mantuvo una larga correspondencia epistolar. Este duque, se distinguía en Madrid por ser gran aficionado al violín, organizando muchas veladas artísticas y musicales en el palacio de Buenavista, así como tertulias donde se comentaban las noticias de las tendencias artísticas de vanguardia y de las preocupaciones filosóficas y estéticas de los vecinos europeos.⁹⁶ Todo ello convirtió este espacio musical de la nobleza en un bendito oasis de creación y desarrollo de nuestros violinistas, básicamente supuso el mayor espacio de libertad creativa para la composición y el desarrollo técnico del instrumento, pues solo en este ámbito privado, un violinista en España podía comparar su desenvolvimiento a cualquier otro en Europa.

En esta línea, las casas nobiliarias centraban su interés musical principalmente en la música de cámara, contratando los servicios de los músicos bien como profesores de la familia o para los espectáculos y actos públicos, pues suponía un evidente signo de distinción, ostentación y pujanza entre los nobles. Hacia 1740 este interés comienza a ser creciente respecto del violín, fomentando su papel a nivel pedagógico y adquiriendo un espacio de liderazgo en las agrupaciones camerísticas de la moderna familia instrumental de la cuerda.

Fue tal la afición y el signo de distinción que le aportaba la formación musical a la nobleza, que en muchos casos los nobles pasaron de aficionados a casi profesionales, siendo uno de los casos más significativos el de Bernardo de Castro y Ascárrega, duque de la Conquista, el cual compuso una colección de seis sonatas para violín y bajo en 1754, conservadas en el extinto archivo de la Casa de Alba.

En la Casa Ducal de Alba, tradicionalmente la más cercana e influyente a la familia real, encontraron su amparo interpretes compositores como el oboísta Luis Misón o los violinistas José de

⁹⁴ Consolación Morales Borrero, *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1972).

⁹⁵ Instrumento asemejado al violín pero de cinco cuerdas.

⁹⁶ José Subirá, *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos* (Madrid: Hauser y Menet 1927), 89-98.

Herrando y Francesco Montali.⁹⁷ Este último le dedicó composiciones a la Casa de Alba en los años 1751, 1752, 1754 y 1759, además de escribir diversas lecciones de violín por encargo de su alumno el duque de Huéscar.⁹⁸ Así mismo, tenemos constancia de las obras que contenían su archivo musical que dan cuenta del conocimiento del violinismo universal, destacando composiciones de Locatelli y Veracini, junto a los franceses Exaudet, Guignon y Guillemain, además de Telemann.⁹⁹

Otras casas nobiliarias que fomentaron la música y ayudaron al crecimiento del violín fueron familias como los Benavente, Uceda, Fuentes, Osuna, Superunda, Villafranca, Gandía, Medinaceli, Medina Sidonia, Pastrana; aristócratas como el Marqués de Heliche, Duque de Veragua, Duque del Infantado, Conde de Monclova, Duque de Bejar, Marques de Valdeñigo. Marqués de Méritos, Duque de la Conquista, entre otros. El papel fundamental que jugó la nobleza fue el ser fuente de música camerística e instrumental, contratando a los músicos bien como profesores o como intérpretes con una función de patronazgo, quizás el espacio donde más creatividad pudieron aplicar nuestros violinistas. Ello es debido a la cierta capacidad de movilidad que estos tenían, la posición del músico respecto del servicio que presta al noble iba mucho más allá que una relación de simple servidumbre siendo “(...) un servicio de virtud basado en un compromiso recíproco de lealtad. El estatus del artista de corte durante la época clásica se asentaba principalmente en esa relación contractual y personal de ‘fidelitas’”.¹⁰⁰

Estilo y grandes violinistas españoles de mitad de siglo

Hacia el 1750 el violín ya había hecho acto de presencia en casi todas las catedrales y mantuvo una importante actividad de primer nivel en el ámbito de la música profana en Madrid, Barcelona, Sevilla y Cádiz. Además, los violinistas ya habían aprendido a ser polivalentes y sus espacios de desarrollo iban desde las capillas musicales catedralicias hasta el servicio al noble, probablemente la parte más gratificante artísticamente hablando. Por tanto, a mitad de siglo ya vemos una normalización en cuanto al espacio que ocupa, observando un claro progreso desde principios de siglo.

Es en este momento cuando comienzan a gestarse en España los estilos preclásicos, fundamentalmente el estilo galante, que no llegaría a cuajar en lo que entendemos en la historiografía musical como un clasicismo pleno. Este periodo que eclosionará hacia los últimos años del reinado de Fernando VI, se verifica de una forma más extensa en el cambio de estilo, siendo el líder de dicho cambio el violín. Estos violinistas tenían unos cánones estilísticos más o menos parecidos, viviendo en una época de experimentación formales y expresivas algo más tendentes a las nuevas formas clásicas, pero con un buen conocimiento del estilo antiguo corelliano y de las tendencias preclásicas tartinianias. La estructura interna de la sonata oscila entre la forma bipartita preclásica en la línea de Somis, pues fue el primero en exponerla en 1720, aunque luego Pergolesi y Tartini la consolidaran;¹⁰¹ y la fórmula bipartita de Scarlatti en sus distintas versiones más tarde

⁹⁷ Subirá, *La música en la Casa de Alba*.

⁹⁸ José Subirá, “La Música de Cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX por Subirá” vol. 1, *Separata del AnM del Instituto Español de Musicología del C.S.I.C.* (Barcelona: Instituto Español de Musicología del C.S.I.C., 1946).

⁹⁹ Subirá, *La música en la Casa de Alba*.

¹⁰⁰ Nicolás Morales, *L'artiste de Cour dans l'Espagne du XVIIIe siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2007), 573.

¹⁰¹ Manfred A, Bukofzer, *La música en la época barroca* (Madrid: Alianza, 1986), 244-245.

barrocas. Por tanto, estos violinistas estaban a la vanguardia de lo que conocían, concretándose en un estilo autóctono muy particular, pues sus composiciones evolucionaron de una manera muy personal y singular. En definitiva, podemos catalogarlo como un estilo violinístico ibérico adscrito al estilo galante en su segunda etapa,¹⁰² que lo alejaban del sentido más corelliano y scarlattiniano. Durante el reinado de Fernando VI y los primeros años del reinado de Carlos III se solidificó lo que podemos considerar el primer ramillete de violinistas compositores autóctonos españoles como Juan de Ledesma (ca.1713-1781), Francisco Manalt (ca. 1710-1759), Salvador Rexach (ca.1725-1780) y José de Herrando (1720/21-1763), entre otros. Si bien no podemos encuadrarlos en una escuela a nivel estilístico, incluso aunque no sean divergentes, sí que encajan por generación y por lo que supusieron para el desarrollo del violín en España. Así pues, los podemos considerar como la primera hornada de violinistas autóctonos españoles de un nivel analógico al estándar europeo.

Estos violinistas fueron los herederos de maestros como Facco, Geminiani, Scio, D'Alay, Corselli o Terri, al menos desde el punto de vista de la continuidad, pues en el aspecto formativo tanto Manalt como Rexach adquirieron su formación fundamental en Barcelona, y Ledesma y Herrando en Madrid, pero en cualquier caso su desempeño profesional fue moldeado por sus predecesores. Estos violinistas ejercen su magisterio en la década de 1750, la Edad de Oro del violín español del siglo XVIII.

De los violinistas formados en Madrid destacan José de Herrando como intérprete, profuso compositor y didacta, ubicado absolutamente en la escuela de Tartini¹⁰³ y Juan de Ledesma. De este último, segoviano de nacimiento, conocemos hasta la fecha sus cinco sonatas para violín y bajo, muy cotizadas por su calidad y bella factura que en la época se vendían al mismo precio que las sonatas de Tartini, las más cotizadas de todas, con un precio sustancialmente por encima de las sonatas de otros compositores, prueba evidente de su calidad.¹⁰⁴

De los violinistas provenientes de la Capilla del Palau de Barcelona y de la Capilla del Palau Menor de San Cugat, cantera de violinistas en el siglo XVIII, tenemos a Salvador Rexach y Francisco Manalt. Rexach, barcelonés vinculado a la Casa de Osuna, accedió a la plaza de profesor del Colegio Imperial a su llegada a Madrid, que incluían las enseñanzas de música y de violín, y donde además era costumbre poner al frente de dicha enseñanza a un gran violinista asistido por dos ayudantes.¹⁰⁵ Posteriormente, tras varios intentos accedió a la Capilla Real en el año 1768 ejecutando una bella

¹⁰² William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era* (New York-London: W.W. Norton and Co., 1983), 121.

¹⁰³ José Manuel Gil de Gálvez, *El Violín en la España del Siglo XVIII*. Ver apartado 3.2.

¹⁰⁴ 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 Núñez junto a obras de Herrando, Mauro D'Alay, y Tartini entre otros, depositados en el Museo canario de Las Palmas.

Juan de Ledesma, fue nombrado, siendo aún un niño, paje del infante Fernando. En 1725 ingresó en el Colegio de niños Cantorcitos dependiente de la Capilla Real de Madrid donde aprendió a tocar el violín con alguno de los primeros violinistas de la capilla que estuvieran ligados a la enseñanza de este colegio, llámese Facco, Geminiani o Terri, entre algunos otros.

¹⁰⁵ 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. Posteriormente accedió a la plaza de profesor de violín su hijo Francisco Rexach.

sonata en Fa mayor compuesta por él mismo además de dos tríos para dos violines y bajo.¹⁰⁶ Esta sonata para violín refleja en su título tal hecho: “tocó en la oposición en la que llevo la plaza de la Capilla Real”,¹⁰⁷ una obra que se aleja del italianismo imperante con intentos de desarrollos armónicos y frases más largas, apartándose del estilo italiano y aproximándose más a la escuela de Mannheim. Por otro lado, Francisco Manalt (ca. 1710-1759), el más veterano de los cuatro y natural de Barcelona, fue desde la década de los treinta, violinista de la Capilla del Palau de Barcelona. En 1735 comenzó a colaborar con la Capilla Real y en 1737 adquirió la plaza definitiva. Estuvo al servicio del duque de Osuna y de su esposa la condesa de Benavente. Su único legado hasta la fecha hallado es su “Obra armónica en seis sonatas de cámara”,¹⁰⁸ aunque en realidad compuso una colección de doce.¹⁰⁹ Soriano, respecto de la destreza de Manalt nos dice:

por los años que mas tarde Tartini llamo la atención de la Francia y la Alemania con su nueva escuela violín vino a España uno de los mas sobresalientes discípulos, llamado Cristiano Rinalde; y aunque, según Teixidor, sobrepujaba en merito a su maestro, encontró en suelo a un don Jose Monalt que le disputo con ventaja la supremacía en dicho instrumento [sic].¹¹⁰

Conclusión

Observamos principalmente que la importancia que tiene aún el papel de la iglesia y su música es vital, pues mantiene la educación musical y es la principal fuente de ingresos de los instrumentistas. En Europa, dicha música es igualmente importante, pero, a diferencia de España, los intercambios musicales entre lo religioso y profano son habituales y están normalizados. Sin embargo, en España,

¹⁰⁶ Lothar Siemens Hernández, *Salvador Rexach (ca.1725-1780). Sonata en Fa mayor de violín y de bajo y tríos, en mi mayor y en sol mayor, para dos violines y bajo* (Madrid: SEDEM, 1990). Los tríos parecen estar hechos con fines didácticos para ser ejecutados por sus estudiantes, donde la carga temática la llevaba el primer violín dejando al segundo en un papel mucho más reducido, probablemente destinados a sus alumnos o a las academias de nobles.

¹⁰⁷ Jon Bagüés, *Catalogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu* (Usúmbil: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979). Conservados los manuscritos en el archivo musical del Santuario de Aranzazu en Oñate, Guipuzcoa. La sonata fue copiada en el año 1775.

¹⁰⁸ E-Mn, M-1703. Esta sonata incluye en el original una preciosa portada y dedicatoria. Fueron dedicadas al Excmo. Señor D. Pedro Téllez Girón, duque de Osuna, estampada con privilegio real por Andrés Guinea. Se trata de una de las pocas piezas para violín compuesta por un autor español y publicadas durante el reinado de Fernando VI, además de un ejemplar único dada la situación que había con la imprenta musical en España. También es la primera pieza de cámara que está documentada en torno a la Casa de Osuna (1757) donde la música para violín y bajo debió formar parte del repertorio habitual domestico durante la titularidad del VIII duque de Osuna.

También editadas ver, José A. de Donostia, *Francisco Manalt (s. XVIII). Sonatas para violín y piano*. (Barcelona: instituto español de musicología, 1955, 1960 y 1966). En ella nos sugiere el padre Donostia una pregunta sobre si quizás Manalt hubiese estudiado con Facco.

¹⁰⁹ Lothar Siemens Hernández y Lourdes Bonnet, *Francisco Manalt (ca. 1710-1759). Obra armónica en seis sonatas de Cámara de violín y bajo solo. Madrid, 1757* (Madrid: SEDEM, 2001), 6. AHN, nobleza, leg. 389 de “cartas”. Manalt indicó que dicha colección de sonatas respondía a un primer volumen de seis, señalada como primera parte. Por tanto, hubo una segunda parte con otro volumen de otras seis sonatas. Se verifica este extremo pues tras su muerte repentina fue su albacea el también violinista Gabriel Terri que en 1761 solicitó por carta al duque de Osuna el cobro de la entrega de dichas sonatas, abonadas posteriormente en 1763.

¹¹⁰ Mariano Soriano Fuertes, *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Vol. IV. (Madrid: ICCMU, Colección Retornos. 2007), 82.

al menos en las primeras décadas de la centuria, el papel fue distinto y tendremos que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para encontrar ciertas similitudes de identidad con el violín internacional. En cuanto al empleo del violín en la música de iglesia, nos situamos en un punto en que los templos más abiertos con sus maestros de capilla a la cabeza le dan mayor presencia en sus composiciones y cabida en las plantillas de sus capillas y, por el contrario, los más partidarios de la práctica antigua lo condenan severamente postulándose de forma reticente en contra de su uso. Hemos de señalar que su desarrollo en este ámbito dependía de los arzobispados u obispados y su respectiva organización territorial de la diócesis, lo cual significaba sobremanera la doctrina a seguir al respecto; y por tanto marcaba el nivel de su empleo y diseminación. El violín no comienza a generalizarse en las capillas de toda España hasta 1750, donde va desprendiéndose paulatinamente de su estigma.

En el ámbito de la corte, la llegada del primer Borbón da aliento al instrumento y deja una huella en el uso del violín como acompañamiento del baile, fundamentalmente en la figura de Henry Desmarest, uno de los mejores compositores franceses herederos de la tradición gala. Por otro lado, la influencia en la corte también es italiana a través de las relaciones con Roma y, fundamentalmente, con Nápoles. En este sentido, el conocimiento de la música de Corelli es más que patente, presumiblemente ya asumido desde los últimos años de la anterior centuria. Con la llegada de la segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio, la influencia italiana irá ganando un vital terreno. Todo ello se verá reflejado con la llegada a la corte de dos eminentes violinistas, Giacomo Facco y Miguel Geminiani. Facco llegó en 1720, formado en la escuela veneciana y contemporáneo de músicos como Vivaldi, Albinoni o Marcelllo. Además, había pasado algunos años en el Reino de Sicilia al servicio del virrey español. Por otro lado, Miguel Geminiani, hermano de Francesco Geminiani el más ilustre de los discípulos de Corelli, llegó a España en 1724 y nos hace suponer que su fuente formativa debió ser la misma o muy similar que la de su hermano.

Hemos de significar igualmente, que ya desde primeros de siglo y antes incluso de la Guerra de Sucesión existía en Cataluña 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; encuentran 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.

Por tanto, hasta lo que denominamos lustro sevillano (1729-1733), establecemos lo que hemos venido a llamar como la vieja escuela de violín española, preexistente a la llegada a España de las primeras grandes figuras procedentes de la Península Itálica. El violinismo autóctono se identifica en este momento con una buena escuela en Cataluña y algunos elementos de interés en la Capilla Real de Madrid.

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 va adquiriendo más protagonismo en sus piezas. Por lo tanto, comienza a requerirse a los violinistas la resolución de problemas técnicos derivados de una ejecución de mayor exigencia. Desde este momento comienza paulatinamente a generalizarse un entendimiento del violín en España asemejado a su universalidad y que corre su propia suerte a través del siglo XVIII.

De ello deriva que el violinismo autóctono y las futuras generaciones se vean favorecidas por el magisterio de estos profesores, pues muy pronto aparece la figura de Juan de Ledesma, egresado del Colegio de Niños Cantorcicos de Madrid, dependiente de la Capilla Real. Igualmente emerge hacia la década de 1740 la figura de José de Herrando, el violinista español más célebre de toda la centuria,

que fue formado presumiblemente por Sebastian Cristiani de Scio, violinista y bailarín ubicado en la escuela de Tartini y perteneciente a un linaje familiar de artistas asentados en Madrid.

Entre los años 1743 y 1744 situamos el acontecimiento violinístico en la visita del célebre intérprete Jean Marie Leclair, conocido como el “Corelli francés”, padre de la moderna escuela violinística francesa y discípulo de Somis, deducimos que tuvo contacto con los violinistas de la corte.

Hasta el momento la influencia corelliana es total, así mismo, hemos de concretar también que Domenico Scarlatti ya está en la corte, por tanto, aunque no fuese violinista su influencia marcadamente napolitana está presente. De la misma forma, la influencia romana e incluso la veneciana siguen muy vivas, tanto en el estilo musical como en el arte desempeñado con el violín.

Hemos de sumar a todo esto la incorporación a la vida musical de palacio del castrato Farinelli, su acción, unida al impulso de las casas nobiliarias como la de Alba, Osuna y Benavente entre muchas otras, hacen que se cree un oasis de desarrollo para la música instrumental y la música de cámara. Por ello, la música instrumental de carácter profano, fundamentalmente la ópera, crece y favorece mucho al progreso del violín.

Llegamos, por tanto, al momento más importante del violín en todo el siglo, lo que hemos denominado la primera generación de la nueva escuela de violinistas españoles, la cual es coincidente con los últimos años de reinado de Fernando VI y los primeros de Carlos III. Escuela que recae en los nombres más señeros como los de Francisco Manalt, Salvador Rexach, Juan de Ledesma y José de Herrando. Crecen las composiciones de música de cámara y la actividad se incrementa considerablemente, al menos en la elite el nivel es de primer orden y se asemeja al estándar europeo. Por otro lado, el grado de trascendencia a las provincias es muy desigual.

Es justamente en este momento cuando se configura el cambio de estilo. Aunque no estuviéramos en la plena efervescencia del clasicismo, este paso supone para la Península Ibérica el romper con la mayoría de las tendencias musicales particulares y propias de España desde los siglos XVI y XVII. Podemos decir que se cierra una etapa musical asociada a todo el antiguo régimen de la Edad Moderna, y terminamos con los sollozos que añoraban los gloriosos tiempos pasados, aunque aún el ala más conservadora de la iglesia continuó tratando de salvaguardar las viejas costumbres hasta bien entrado el siglo XIX. Un pasado musical de la Península Ibérica tan arraigado que ni tan siquiera permitió que enraizara el Barroco entendido como en otras latitudes, enfrentándonos a un cambio de estilo de toda una era musical. Aun así perduraron ciertas estructuras de un barroco incipiente que se fusionaron con el nuevo estilo galante y rococó a la española, creando un estilo ibérico de sabor muy especial y único.

Bibliografía

Bagüés, Jon. *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aránzazu*. Usúmbil: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.

Ballús Casóлива, Gloria. *La música a la Collegiata basilica de Santa Maria de la SEU de Manresa: 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conserva*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.

Bukofzer, Manfred A. *La música en la época barroca*. Madrid: Alianza, 1986.

Capdepón Verdú, Paulino. *La música en la Real Capilla de Madrid: Siglo XVIII*. Madrid: La Librería, 1992.

Cascudo, Teresa. “La formación de la orquesta de la real cámara en la corte madrileña de Carlo IV”. *Antigrama*, no. 12 (1996-97): 79-98.

Dewald, Jonatahn. *The European Nobility, 1400-1800*. Cambridge: University Press, 1996.

Diez Martínez, Marcelino. *La Música En Cádiz: La Catedral y Su Proyección Urbana Durante El Siglo XVIII*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2004.

Di Giacomo, Salvatore. *I quattro antichi Conservatori di Musica di Napoli*. Palermo: Remo Sandrón, 1924.

Donostia de, José A. *Francisco Manalt (s. XVIII). Sonatas para violín y piano*. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1955, 1960 y 1966.

Fernández-Cortés, Juan Pablo. “El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844). Un estudio sobre el papel de la música en la alta nobleza española.” Tesis doctoral. Universidad de Granada. 2005.

Florimo, Francesco. *La Scuola Musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, vol. II. Napoli: Vincenzo Morano, 1880.

Gembero Ustárroz, María. *Estudios sobre música y Músicos de Navarra. Conmemoración del VIII Centenario de la Chantría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006)*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2006.

Gembero Ustárroz, María. “El contexto musical andaluz durante la estancia de la corte de Felipe V en Sevilla (1729-1733).” En *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, editado por Morales, Nicolás y Quiles García, Fernando. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.

Gembero Ustárroz, María y Ros-Fábrega, Emilio. *La música y el Atlántico relaciones musicales entre España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

Gil de Gálvez, José Manuel. *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.

Gil de Gálvez, José Manuel. "El violín en la Historia (IV). Aproximación a una teoría sobre su origen en clave ibérica". *Descubrir la historia*, nº. 9 (Abril 2017): 32-39.

Gil de Gálvez, José Manuel. "Jaime Facco (1676-1753): fundador de la escuela violinística española", *Revista Melomano* nº 253 (2019): 20-25.

Gil de Gálvez, José Manuel y Picazo-Gutiérrez, Marina. "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.

Gutiérrez Álvarez, José Antonio. "Música y fiesta en las iglesias del Madrid barroco: los 'diarios festivos' de Jose romano (1721) y Sebastian Álvarez de Pedrosa (1731 y 1739)." *Cuadernos de musica iberoamericana* 12, (2006): 39-61.

Gutiérrez Cordero, María del Rosario. *La Música en la Colegiata de San Salvador*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2008.

Isusi, Rosa. "Localismo y cosmopolitismo en los músicos de la catedral de Sevilla, (ca 1700-1775)." *En Campos interdisciplinarios de la musicología : V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* vol. 2, coordinado por Begoña Lolo Herranz, 931-948. España: Sociedad Española de Musicología, 2002.

Kenyon de Pascual, Beryl. *Dos tríos de Pla*. Madrid: SEDEM, 1987.

López Alemany, Ignacio, y Varey, John E. *El Teatro Palaciego En Madrid, 1707-1724: Estudio y Documentos. Fuentes Para la Historia del Teatro en España*. Woodbridge: Tamesis Books, 2006.

López-Calo, José. Fernández de la Cuesta, I. y Casares Rodicio, E. *España en la Música de Occidente: actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985: "Año Europeo de la Música"*. Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987.

Madurell, José M. "Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)." *AnM*, vol. III (1948): 213-234.

Marín López, Javier. "La difusión del repertorio español en la colegiata de Guadalupe de México (1750-1800)." *RMS* 32, no. 1 (Enero 2009): 177-209.

Marín López, Miguel Ángel. *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.

Marín López, Miguel Ángel. “El sonido de una ciudad pequeña en tiempos de Felipe V.” En *Felipe V y su tiempo: congreso internacional* vol. 2, Tomo 2, coordinado por Eliseo Serrano, 7-24. España: Institución Fernando el Católico, 2004.

Marín López, Miguel Ángel. “La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca 1810)”. En *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, 573-637. Fusignano: Leo S. Olschki, 2007.

Martín Moreno, Antonio. *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Martínez Shaw, Carlos y Alonso Mola, Marina. *Felipe V*. Madrid: Arlanza, 2001.

Massó, Alejandro. *Don Juan Oliver Astorga (Yecla 1733- Madrid 1830). Un Maestro virtuoso de Murcia en las cortes de Nápoles, Alemania, Inglaterra y España*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2007.

Morales, Nicolás. “L'exil d'Henry Desmarest à la cour de Philippe V: premier Bourcon d'Espagne (1701-1706)”, en *Parcours européen du compositeur Henry Desmarest*, editado por Jean Durón. Liège: Centre de Musique Baroque de Versailles – Margada, 2004.

Morales, Nicolás. “Felipe de Borbón y la música: un infante melómano y una pasión familiar”. En *Felipe V y su tiempo*, 2 vol. editado por Eliseo Serrano Martín. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004.

Morales, Nicolás. *Las voces de Palacio. El Real Colegio de niños cantores*. Madrid: Area de Gobierno de las Artes, 2005.

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

Morales, Nicolás. “Felipe V en Sevilla: una música y una corte itinerantes (1729-1733).” En *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729-1733)*, coordinado por Nicolás Morales y Fernando Quiles, 179-183. Madrid: Casa de Velázquez, 2010.

Morales Borrero, Consolación y Broschi Farinelli, Carlo. *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1972.

Newman, William S. *The sonata in the classic era*. New York: W.W.Norton, 1983.

Pavia I Simó, Josep. “Documents per a la historia de les Capelles de Música de Barcelona, 1763-1820.” *AnM* 37, (1983): 99-128.

Pavia I Simó, Josep. "La capella de música de la Seu de Barcelona des de l'inici del S. XVIII fins a la jubilado del mestre Francesc Valls (14-3-1726)." *AnM* XLV, (1990): 17-66.

Pavia I Simó, Josep. "La Capella de Música de la Seu de Barcelona des de la mort del mestre Francesc Valls (2-6-1747) fins a uany 1755." *AnM* 56, (2001): 131-162.

Pavia I Simó, Josep. "La Capella de Música de la Seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765)." *AnM* 60, (2005): 71-113.

Roig i Capdevila, Jordi. "Presencia Musical en la catedral de la Seu D'urgell en la primera mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares." *AnM* 58, (2003): 139-196.

Rubio Jiménez, Jesús. "El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro." *Alazet* vol. 6 (1994):331-366.

Russell, Craig H. "Spain in the Enlightenment." En N. Zaslav *Man and Music: The Classical Era from the End of the 18th Century*. London: Man and Music, 1989.

Saavedra Robaina, Isabel. "La hermandad de músicos de la catedral de Santa Ana en las Palmas de Gran Canaria (siglos xviii y xix)." *RMS* 32, no. 1 (enero 2009): 429-445.

Siemens Hernández, Lothar. *Juan de Ledesma (ca. 1713-1781). Cinco sonatas para violín y bajo solo*. Madrid: SEDEM, 1989.

Siemens Hernández, Lothar y Rexach, Salvador. *Sonata en Fa mayor de violín y de bajo y trios, en mi mayor y en sol mayor, para dos violines y bajo*. Madrid: SEDEM, 1990.

Simón Día, José. *Historia del Colegio imperial de Madrid, vol I*. Madrid: CSIC, 1952.

Simón Día, José. *Historia del Colegio imperial de Madrid, vol II*. Madrid: CSIC, 1959.

Siemens Hernández, Lothar y Bonnet, Lourdes. *Francisco Manalt (ca. 1710-1759). Obra armónica en seis sonatas de Cámara de violín y bajo solo. Madrid, 1757*. Madrid: SEDEM, 2001.

Sommer-Mathis, Andrea. "Entre Napoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII." *Antigrama*, no. 12 (1997): 47-77.

Soriano Fuertes, Mariano. *Historia de la música española: desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Vol. III y IV. Madrid: ICCMU, Colección Retornos, 2007.

Subirá, José. *La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos*. Madrid: Hauser y Menet 1927.

Subirá, José. "La Música de Cámara en la Corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX por Subirá." *Separata del AnM del Instituto Español de Musicología del C.S.I.C.* 1. (1946): 181-194.

Subirá, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.

Torrente, Álvaro. "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España moderna." *Antigrama*, no. 12 (1996-97):217-236.

Truett Mollis, Georg. , "Inventario y tasación de los instrumentos y papeles de música, de la testamentaria del exmo. s. d. fernando de silba alvarez de toledo, duque que fue de alba (1777)." *AnM* 59, (2004): 151-172

Gil de Gálvez, José Manuel. "El violín en la España del siglo XVIII: Influencias, espacios y usos durante los reinados de Felipe V y Fernando VI." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 10, no. 2 (2025): 62–91.