

# UC Riverside

## Diagonal: An Ibero-American Music Review

### Title

El violín ibérico en el siglo de las luces: Una encrucijada marcada por una disputa estética

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/86w888th>

### Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 3(2)

### Authors

Gil de Gálvez, José Manuel  
Picazo Gutiérrez, Marina

### Publication Date

2018

### DOI

10.5070/D83244277

### Copyright Information

Copyright 2018 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



## El violín ibérico en el siglo de las luces: Una encrucijada marcada por una disputa estética

JOSÉ MANUEL GIL DE GÁLVEZ  
Universidad Alfonso X “El Sabio”

MARINA PICAZO-GUTIÉRREZ  
Universidad de Cádiz

### Resumen

En el presente artículo exponemos desde un prisma fundamentalmente estético lo acaecido respecto del desarrollo violinístico en la España dieciochesca. Una trayectoria llena de dificultades, que incluso adquirió matices dramáticos hasta que el instrumento logro abrirse paso a la manera italiana. Para ello visualizamos previamente sus antecedentes ibéricos en observancia paralela de los países a la vanguardia en su empleo y uso. De la misma forma, analizamos cuales fueron los hechos que ya en los albores del siglo XVIII sustentaron las reticencias sobre la aceptación de la música instrumental pura, principal vehículo de desarrollo idiomático del violín, y al propio uso del instrumento en los templos. Todo ello basado en polémicas estéticas contenidas en disputas entre teóricos, compositores e instrumentistas, los cuales llegaron incluso a discutir sobre el propio uso del violín, y en su caso, el cómo debían insertarlos en la música religiosa. Destacamos en todo ello a favor del instrumento rey, el *Aposento Anticrítico* de Francisco Corominas, opúsculo estético de referencia en la defensa del empleo del instrumento en las catedrales e iglesias dieciochescas españolas. Paralelamente a ello, encajamos una controversia discursiva emanada de la contrariedad de minusvalorar el instrumento, y a su vez, aceptar la música de Corelli y los grandes maestros italianos. Una Diatriba estética que en la península ibérica persiste hasta el final del siglo de las luces.

**Palabras Clave:** Violín, Musica Instrumental, Siglo XVIII, España, Corominas, Corelli.

### Abstract

This article addresses the development of the violin in eighteenth-century Spain from an aesthetic point of view. This was a complex history, full of nuances and dramatic turns, until the instrument finally opened up to the Italian way. First we analyze its Iberian background in parallel with contemporaneous developments in other countries. Likewise, we analyze the reasons for the slow acceptance of purely instrumental music and the continued use of the instrument in Church services. These discussions are based on aesthetic controversies between theorists, composers and instrumentalists. We consider in more detail, the *Aposento Anticrítico*, by Francisco Corominas, as an aesthetic reference book in the defense of the use of the violin in the cathedrals and churches of eighteenth-century Spanish. Parallel to this, we engage in a discursive controversy emanating from the contrariety of underestimating the instrument, and in turn, accepting the music of Corelli and the Italian masters. This was an aesthetic diatribe that persisted in the Iberian Peninsula until the end of the century of lights.

**Keywords:** Violin, instrumental music, eighteenth century, Spain, Corominas, Corelli.

En la Europa del siglo XVIII el absolutismo monárquico alcanzó su mayor esplendor apoyado en la nobleza tradicional y la nueva burguesía emergente. La aristocracia, tanto civil como eclesiástica, se vio afianzada en sus privilegios a la vista de la competencia de poder de una burguesía económicamente fuerte y con aspiraciones políticas. En oposición a las viejas ideas, aparece la Ilustración condicionando las costumbres, unas veces por los impulsos populares y otras por las reglas y las academias o modos culturales, como el afrancesamiento y la anglomanía. Esta nueva clase social con recursos económicos llamada burguesía será la abanderada de la Ilustración. Así pues, Kant interpretaba la Ilustración en un sentido donde el hombre alcanza la mayoría de edad, y el español Benito Feijoo exaltaba el entendimiento. Por tanto, debemos entender la “Ilustración como caracterización general de las tendencias intelectuales, políticas y sociales de una época”<sup>1</sup> heredera del Humanismo y del Racionalismo Renacentista, que toma un nuevo impulso gracias a las innovaciones en el conocimiento de la naturaleza y al desarrollo de la investigación y de la técnica.

Las ideas que promulgaban los ilustrados, destacando a Montesquieu<sup>2</sup> y Voltaire,<sup>3</sup> se basaban en la libertad espiritual e ideológica, la tolerancia y el alcance de la felicidad a través del conocimiento de la naturaleza frente al poder absoluto del Estado y la Iglesia; ésta última absolutamente en contra de situar al hombre como centro del universo de naturaleza laica. Pero, sin duda, la gran obra de la Ilustración es la Enciclopedia, dirigida por Diderot y D’Alembert y en la que colaboraron los filósofos y científicos más importantes de entonces. A pesar de la prohibición expresa por parte de la Iglesia y del gobierno francés, se editó en 1751 y su influencia en la sociedad europea posterior fue decisiva. La fuerza de la ilustración se fundamentaba en un movimiento ideológico-cultural focalizado en la razón, que se difundió en las reuniones de los intelectuales que promulgaban “las ideas de renovación y reforma, de ordenación racional, de difusión de la ciencia de pedagogía social”.<sup>4</sup>

La figura intelectual más importante del siglo XVIII fue Jean Jacques Rousseau<sup>5</sup> que posee una ideología la cual añade al valor de la razón la importancia del sentimiento, además de promover la elección de los gobernantes por el pueblo, desterrando la idea del origen divino del poder.

Centrándonos en España, la corte era el centro neurálgico del estado y sede de la residencia real, por tanto, de la administración y foco donde se localizaba la nobleza aspirante a ocupar cargos en la Casa del Rey o en otros organismos civiles y militares. En la nobleza se impuso el modo de vida aristocrático francés, convirtiendo al arte y la cultura en una regla fundamental del patrón de comportamiento del noble ilustrado. Así mismo, entre nobles y burgueses se puso muy de moda la correspondencia epistolar que incluso llegaba a ser publicada; transformando así a las misivas en un auténtico género literario objeto de trascendencia incluso a los diarios, como es el caso de la Gaceta de Madrid. En las capitales y las provincias comenzó a gestarse una burguesía que no llegó a adquirir el espacio ocupado en otros países europeos, puesto que siguió supeditada a su función estamental dominada por el prestigio aristocrático, que fue el que se impuso en los gobiernos municipales.

<sup>1</sup> Virginia León Sanz, *la Europa ilustrada* (Madrid: Istmo, 1989), 13.

<sup>2</sup> Sobre Montesquieu se ha dicho que fue un verdadero humanista, siempre fiel a los postulados de la ilustración.

<sup>3</sup> Voltaire fue aún más atrevido que Montesquieu, en muchos sectores se le considera como el más genuino representante del espíritu de la ilustración.

<sup>4</sup> Luis Sánchez Agesta, *El pensamiento político del despotismo ilustrado* (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1953), 10.

<sup>5</sup> Rousseau también colaboró con aportaciones de temática musical para la Enciclopedia.

La primera mitad del siglo destaca por las figuras de los novatores tales como el benedictino Benito Feijoo, el valenciano Gregorio Mayans y Siscar, el mercantilista Jerónimo de Ustáriz y de Andrés Piquer. Durante el reinado de Fernando VI destaca nuevamente otro benedictino Martín Sarmiento, además del Marqués de la Ensenada y José de Carvajal. Con la Ilustración en pleno apogeo y el característico despotismo ilustrado ibérico sobresalen, durante el reinado de Carlos III, pensadores y políticos tales como Campomanes, Aranda, Olavide, Cadalso, Torner, de Gálvez, Floridablanca, Jovellanos o Cabarrús, por citar algunos, que se extendieron hasta bien entrado el reinado de Carlos IV. Todo ello prueba de la asimilación de las ideas ilustradas de moda en toda Europa que dotaron igualmente de contenido propio a la teoría y los proyectos que nutrieron el proceso de reformas en España.<sup>6</sup>

Las reformas ilustradas alcanzaron también a las formas culturales en su dimensión estética, artística, científica y técnica. El periodo artístico perteneciente a esta época lo conocemos como Clasicismo y dentro de la historiografía musical hablamos de Clasicismo como un periodo de transición entre los esquemas de la música barroca y las nuevas tendencias románticas del siglo XIX. “La revolución del siglo XVIII significa, pues, el triunfo total de la armonía como fundamento de la música y del juego armónico-rítmico que sirve de base a la tonalidad; juego en el cual cada `buen grado´ tonal supone un lugar especial en la organización del ritmo”.<sup>7</sup>

En cuanto al nivel de asentamiento del violín en la España del siglo XVIII, previamente significamos que el *Tesoro de la Lengua Castellana*, confeccionado por Covarrubias en 1611 no contiene la voz “violín” como tal y sí en la voz “violones” (inserida en la de “viguela”), denominando el tiple de las vihuelas de arco sin traste.<sup>8</sup> Aunque ya se conocía sobradamente la palabra violín, que además de nombrar al noble instrumento servía igualmente para nombrar por su tesitura y timbre a un registro específico del órgano.<sup>9</sup> Posteriormente, ya en 1739 el *Diccionario de Autoridades* e en 1788 el *Diccionario de Terreros* registran la voz “violín”.<sup>10</sup>

### La emancipación de la música instrumental

Antes de entrar a valorar lo acaecido respecto del violín en las disputas estéticas del siglo XVIII español, ya que se vio seriamente menoscabado en su desarrollo sobre todo en la primera parte del siglo, realizaremos unas aclaraciones previas. Inicialmente, hemos de clarificar en qué contexto se inserta el instrumento puesto que no tenemos un crecimiento análogo a los países a la vanguardia en su uso y empleo, tanto en el ámbito de la música religiosa como en su uso en los templos. Para ello,

<sup>6</sup> Luis Miguel Enciso Recio, *Historia Universal, siglo XVIII-I*, vol. 13 (Barcelona: Instituto Gallach, 1991).

<sup>7</sup> Adolfo Salazar, *La música en la sociedad europea. Hasta fines del siglo XVIII*, Vol. II (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 251.

<sup>8</sup> “VIGUELA [. . .] VIOLONES: juego de viguela de arco sin trastes. El tiple dellos se llama **violín**, tañense con el arquillo.” Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luiz Sanchez, 1611), segunda parte (R-Z), 74. Véase también 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).

<sup>9</sup> Enrique Máximo García, “El órgano de Santiago de Orihuela: un transporte sonoro. Nuevas aportaciones sobre la familia Castell”. *Imafronte*, no. 17 (2003-04).

<sup>10</sup> *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* (Madrid: Imprenta Real de la Academia Española, 1739), tomo VI, 493, S.v. “violín”. Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas: francesa, latina e italiana* (Madrid, Viuda de Ibarra, 1766-1788). S.v. “violín”.

hacemos brevemente un bosquejo previo, al objeto de situarnos, donde repasaremos lo concerniente a la creación de un lenguaje idiomático violinístico y estrictamente instrumental en el barroco conocido como “estilo moderno”, para de esta forma visualizar mejor la situación paralela que se vive en la península ibérica y finalizar con un breve análisis previo sobre las corrientes estéticas imperantes en la música europea del siglo XVIII. Esta visión nos ayudará a entender mejor la disputa que afectó de lleno a nuestro instrumento, pues, aunque en muchos casos se ha analizado aisladamente lo acaecido en España, debemos entenderlo desde un contexto general y más europeo, aunque el caso ibérico contenga en sus polémicas dieciochescas matices arcaizantes que sitúan el punto de equilibrio del debate estético en una posición aún más conservadora de lo deseable. Dicho esto, señalamos que el uso del violín y su correa de transmisión principal, la música instrumental pura, en sus parámetros orquestales y camerísticos, se verá de lleno afectada por una polémica que posteriormente exponaremos. Una afectación que fundamentalmente se produjo en el tipo de uso a darle en la música religiosa y su empleo en el templo con fines no litúrgicos. Algo de alto interés para el desenvolvimiento de los músicos de la época, máxime cuando además sabemos que el primer sustento económico de los músicos españoles en el siglo de las luces, y el lugar donde más empleabilidad violinística existía, era en las capillas catedralicias de la época. Una polémica que evidentemente afectó también al uso del instrumento en ámbito civil por la fuerte influencia que ejercía en éste la autoridad eclesiástica, y que solo se libró de forma parcial en las elites nobiliarias y la propia corte, donde se pudo desarrollar un camino camerístico y orquestal, consumo de élites selectas y minoritarias, casi hasta el final de la centuria.

### ***De la “prima” a la “seconda” práctica***

A lo largo del barroco se produce una separación idiomática real entre la música vocal y la música instrumental, encabezada por el violín. La música instrumental pasa de estar dominada por la música vocal a vencer a ésta en importancia y llevar la batuta ya en el Barroco tardío.

En las primeras décadas del siglo XVI comienza a gestarse un incipiente crecimiento del uso de los instrumentos de cuerda en las iglesias,<sup>11</sup> este uso fue tal que en las últimas décadas del siglo y comienzos del siguiente podemos ver cómo se empieza a producir una emancipación gradual de la música instrumental de aquella vocal. Las voces realizadas por los instrumentos ya no se limitaban a ser meras imitadoras de los modelos ofrecidos por la música vocal, de forma que pudiese existir un intercambio idiomático de las misma, sino que buscan su propia identidad en un proceso largo pero firme de autonomía en su lenguaje. En este sentido, debemos de atribuir a los compositores del Barroco la capacidad de pensar las obras no solo para un determinado timbre sino también para las características técnicas del mismo, apareciendo poco a poco composiciones más cerradas que no permitían en su interpretación el intercambio de las voces debido a la especificidad de las mismas. Esto no significa que a lo largo de este periodo no se siguiera trabajando desde la práctica común de escribir obras abiertas a la interpretación de diferentes instrumentos.

Con el incipiente desarrollo de lo que se conoció como el estilo moderno o seconda práctica, impulsado definitivamente por Monteverdi de forma antagónica al estilo antiguo o prima práctica que tenía como paradigma a Palestrina; los compositores detectaron muy pronto una nueva

---

<sup>11</sup> José Manuel Gil de Gálvez, *El violín en la España del siglo XVIII desde Giacomo Facco a Felipe Libón: Evolución histórica-artística y pedagógica* (Málaga: Universidad de Málaga, 2016). Tesis Doctoral.

conciencia de las posibilidades que se les ofrecía para la escritura de sus obras, al poder focalizar su escritura de manera específica en los instrumentos o voces. Es decir, si hasta ese momento las diferentes partes de la música renacentista podían ser intercambiadas de forma indiscriminada, pues no existían partes compuestas y pensadas específicamente para instrumento o voz, dado que la música renacentista podía ser interpretada por cualquier mezcla de voces, instrumentos o conjunción de ambas. Ahora, en el barroco, se tomaba nueva conciencia de las posibilidades que ofrecía la composición para un determinado instrumento o para la voz. Nace así una concepción idiomática que crea características específicas para la composición de instrumentos o voz, diferenciando así los estilos instrumentales de aquellos vocales. Las posibilidades de la música vocal como lenguaje avanzaron rápidamente, viendo aparecer composiciones virtuosas durante el barroco temprano que explotaron todas sus posibilidades hasta desembocar en las posteriores técnicas asociadas al bel canto italiano.

De igual manera, la música para instrumento se desarrolló hasta alcanzar estilos específicos. Surgió un estilo propio para teclado y laúd, y el desarrollo técnico de los instrumentos de viento hizo que los compositores se fijaran en ellos y utilizaran las posibilidades tímbricas y recursos que estos les ofrecían. La música instrumental adquirió su propio estilo, llegando a estar directamente vinculada con el instrumento para el cual había estado pensada. En este sentido, aparece un estilo específico para violín como cabeza de la nueva familia de cuerdas, que lo convertirá en el instrumento rey, donde los compositores, fundamentalmente oriundos de la península itálica, desarrollaron todos sus conocimientos en obras escritas específicamente para él. Así pues, podemos encontrar como ejemplos los conciertos grossi pensados para el desarrollo y el lucimiento del violín y sus características particulares. Obras escritas por Torelli, Corelli, o Vivaldi, como compositores señeros en una amalgama de muchísimos otros autores de gran calidad, que posteriormente acabaron desarrollando hasta su más alto grado grandes maestros como Haendel o Bach.<sup>12</sup>

Esta distinción y conciencia instrumental compositiva de la pieza (entendida esta como pensamiento de la obra para ser interpretada por unos medios específicos, ya sean instrumentales o vocales) se hizo tan real en las composiciones barrocas que procuró nuevas posibilidades sonoras y tímbricas para los compositores, ya que, por ejemplo, en las obras escritas para instrumento llegaron a aparecer recursos propios de la voz y viceversa. También fue común la composición de obras para un instrumento determinado con la imitación, como recurso compositivo, de las técnicas de otros. De modo que en una composición para violín se podía buscar que imitara la sonoridad o técnica vocal, al igual que la transferencia de la ornamentación propia del laúd al clavecín. En el barroco tardío este intercambio idiomático encontró su mayor desarrollo hasta tal punto que llegó a transgredir el germen de su creación. Así pues, podemos llegar a encontrar la trasposición entera de obras de unos instrumentos a otros.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> José Manuel Gil de Gálvez, *La consagración de un estilo genuino en constante evolución: Vivaldi, Bach y Haendel* (Madrid: Universidad Alfonso X “el Sabio, 2017). Material docente (U.D. 5) de la asignatura “Historia de la Música III: Barroco” del Grado en Musicología de la Facultad de Música y Artes Escénicas de la Universidad Alfonso X “el Sabio.

<sup>13</sup> Marina Picazo Gutiérrez, *La emancipación de la música instrumental: Desde el naciente “estilo moderno” a la eclosión del “concerto” en la península itálica* (Madrid: Universidad Alfonso X “el Sabio, 2017). Material docente (U.D. 3) de la asignatura “Historia de la Música III: Barroco” del Grado en Musicología de la Facultad de Música y Artes Escénicas de la Universidad Alfonso X “el Sabio.

### **Un estilo singular ibérico**

Hemos de señalar que ya a comienzos del siglo XVII, la Península Itálica empezaba a saborear los progresos del primer Barroco. En España, “el cambio que supuso pasar de la música del siglo XVI a la del XVII [...], adquirió matices del todo peculiares. Pero el cambio existió”.<sup>14</sup> Partiendo de esta acertada base, podríamos señalar como dato negativo que España no tuvo un intercambio musical muy fluido con otras naciones durante unas buenas decenas de años durante la primera mitad del siglo XVII y, por tanto, no penetró el espíritu Barroco de la música. Sin embargo, como apunte positivo, deberíamos destacar que la evolución musical conservó una particularidad emanada de un impulso propio que la hizo autóctona y genuina. Ya en la segunda parte de la centuria, comenzamos a recibir influencias externas de una forma algo más intensa, todo ello ayudó un poco a mezclarse y a crear un estilo musical propio.

Desgraciadamente para el desarrollo de la música instrumental y la ópera en España, como periodo de gran avance que fue el barroco, hubiese sido más beneficioso el vernos influidos por la moda italiana en el uso de la nueva familia instrumental de cuerda encabezada por el violín, como por contra sí lo hicieron Inglaterra, Alemania o Francia, a su manera, ya en el siglo XVII. Este desenlace, hizo que, salvo excepciones, nos perdiéramos un Barroco e incluso un Clasicismo canónico puro entendido como tal, pues básicamente no nos dio tiempo a madurarlo cuando ya estábamos prácticamente en el siglo XIX. Pero, por otro lado, debemos sentirnos satisfechos porque este itinerario tomado le dio al acervo de la historia de la música clásica occidental un episodio diverso, original y particular, con sus propias características y desarrollo. Este trayecto singular que algunos han llamado, con muy poco acierto, retraso musical o sencillamente una época de poca actividad, no es más que el camino elegido para el arte musical por una nación fuertemente influenciada por el poder de una iglesia muy conservadora. Además, debemos de señalar también la huella cultural que el Siglo de Oro español ejerció sobre los usos de la música aun durante el siglo XVII, dado que fuimos vanguardia justo en el siglo anterior.

Las razones descritas hasta aquí fueron los principales acicates que, si bien, nos apartaron de la línea seguida por los países con unos estándares más generalizados, hicieron realmente que desembocáramos en un camino propio y genuino. Así pues, la realidad descrita nos hizo el no converger en estilo con estas naciones hasta casi el siglo XIX, tras las Revoluciones Francesas en primera instancia y definitivamente tras la primera Revolución Industrial; momento en el que se hizo de una forma más patente y generalizada, aunque desde entonces la música española conservó una identidad y estilo propio. Todo ello hace que el periodo Barroco instrumental en España, sea único y extemporáneo, pues continua durante largo tiempo en su singularidad para posteriormente en una amalgama de influencias pasar a un estilo Galante y Rococó con un sabor de corte muy particular que hizo que pasásemos de puntillas sobre el Clasicismo. En definitiva, estamos hablando de un estilo propio e imposible de comparar en franjas temporales por permanecer ajeno, salvo excepciones, a la vanguardia compositiva de la música internacional.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> José López-Calo, *Historia de la música española. Siglo XVII*, vol. III (Madrid: Alianza Editorial, 2004), 11.

<sup>15</sup> José Manuel Gil de Gálvez, *La singularidad del arte musical barroco en la península ibérica: Entre los usos y formas arcaizantes y los “conciertos a la italiana”* (Madrid: Universidad Alfonso X “el Sabio, 2017). Material docente (U.D. 4) de la asignatura “Historia de la Música III: Barroco” del Grado en Musicología de la Facultad de Música y Artes Escénicas de la Universidad Alfonso X “el Sabio.

### La “Teoría de los Afectos”: una polémica de alcance europeo en pleno siglo de las luces

El eje principal de la estética musical europea del siglo de las luces, gira en torno a la “Teoría de los Afectos”, y lo podemos situar básicamente en Francia y Alemania. La primera gran polémica la protagonizan Ragueneau y Le Cerf de la Viéville entre 1702 y 1704, que viene ya previamente incubándose desde finales del siglo XVII y nos da testimonio de una constante y repetitiva discusión a lo largo de todo el siglo XVIII que en el caso español se extiende algunas décadas más. En Alemania, donde la música instrumental gozaba de una salud extraordinaria, surge una figura personificada en Johann Mattheson,<sup>16</sup> que diserta sobre la aplicación de la teoría de los afectos a los instrumentos y a sus cualidades tímbricas, para conseguir un particular color emotivo en cada uno de ellos. Desde este punto de vista, dicha teoría puesta en la técnica compositiva desencadena “La Teoría de las Figuras”,<sup>17</sup> manifestada a través de la relación directa entre los intervalos, giros melódicos predeterminados o sucesión armónica específica. En esta corriente, insertamos las alusiones a hechos concretos o sentimientos específicos, ampliada por Charles Avison,<sup>18</sup> que confiere a la música la capacidad imitativa como uno de los medios más eficaces de suscitar pasiones.<sup>19</sup> Estas ideas las podemos encontrar ejemplificada en la historia de la música en obras como las célebres *Cuatro Estaciones* de Antonio Vivaldi y, en clave nacional, en nombres violinísticos como José de Herrando o Fernando Ferandiere, entre algunos casos.<sup>20</sup>

Con este paisaje, una de las polémicas más interesantes que nos afectó igualmente fue el fuerte auge que tomó el estilo galante en Alemania. La música de J. S. Bach fue calificada reaccionariamente por la generación posterior como incapaz de suscitar ningún afecto, efecto o pasión y, por tanto, arcaica y anclada al pasado donde predominaba el ideal de honrar a Dios, pensamiento contrario a la nueva estética dieciochesca de linealidad melódica placentera con la intención de llegar al corazón.<sup>21</sup> Esta crítica, realizada por Scheibe y Mattheson, fue apoyada por otros músicos como Quantz, Leopold Mozart y el propio hijo de Bach, Carl P. E. Bach.<sup>22</sup>

La síntesis de toda la polémica estética concerniente a este periodo se acaba sustanciando a mediados de siglo y la encontramos, sin duda, en el pensamiento ilustrado de los enciclopedistas por medio de las llamadas “querelles”, disputas que se generaron a partir de la segunda representación en París de *La Serva Padrona* de Pergolesi en 1752. Esta polémica provocó nuevamente el enfrentamiento entre los defensores de la tradición francesa y los bufonistas, los cuales defendían la

---

<sup>16</sup> Compositor, crítico y teórico natural de Hamburgo, destaca su trabajo *Das neu-eröffnete Orchestre* de 1713.

<sup>17</sup> En alemán “Figurenlehre”.

<sup>18</sup> Compositor y teórico de origen inglés.

<sup>19</sup> Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Traducido por Carlos Guillermo Pérez de Aranda (Madrid: Alianza Música, 1996).

<sup>20</sup> Marina Picazo Gutiérrez, *Conceptos y características fundamentales del barroco: La delimitación de los géneros musicales en la era del bajo continuo* (Madrid: Universidad Alfonso X “el Sabio, 2017). Material docente (U.D. 1) de la asignatura “Historia de la Música III: Barroco” del Grado en Musicología de la Facultad de Música y Artes Escénicas de la Universidad Alfonso X “el Sabio.

<sup>21</sup> Eduard Hanslick, *De lo bello en la música*. Traducido por Alfredo Cahn (Buenos Aires: Ricordi, 1947).

<sup>22</sup> Donald Jay Grout y Claude Victor Palisca, *Historia de la música occidental*, vol. I y II. Traducido por Gabriel Menéndez Torrellas (Madrid: Alianza Editorial, 1999).

música italiana que promulgaban el triunfo del sentimiento, pues su expresión musical se sustentaba en el libre fluir de la melodía.<sup>23</sup>

### **El violín en España como objeto antagónico de los polemistas: Un discurso incompatible entre el desprecio por la música instrumental y el respeto por Corelli.**

En clave estrictamente musical, y tras el análisis previo, nos presentamos en el comienzo de la era borbónica en España (1700), donde se condicionará mucho el arte musical pues se introduce paulatinamente la homofonía y las disonancias procedentes de Italia, las cuales venían a sustituir al obsoleto contrapunto. Estas novedades llevaron a un estancamiento de la música religiosa trabada en disquisiciones sobre disonancias y reglas de composición.

Los tratados teóricos publicados a principios de siglo<sup>24</sup> empiezan a incluir importantes innovaciones con un pensamiento estético más amplio que buscaba la modernidad, provocando así una escalada de polémica a lo largo del siglo entre importantes figuras musicales del momento, siendo la más conocida la protagonizada por Francisco Valls (1665-1747) y Joaquín Martínez de la Roca (1676-1756) sobre una disonancia en la misa “Scala Aretina”. Esta discusión será la que desencadene la gran polémica del siglo con el pensamiento de Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764) impregnado en su discurso “Música en los Templos”.<sup>25</sup> No obstante hemos de significar que estas polémicas se centraron estrictamente en la música para la iglesia, no trascendiendo de igual forma a los nobles y burgueses ilustrados, donde sí convergimos algo más con Europa, conformando un debate no tan genérico y acotado al ámbito más religioso.<sup>26</sup> Por otro lado, señalar paralelamente que fue muy significativa igualmente la lucha incasable de la iglesia contra el teatro, llevando en diversos periodos de la centuria a forzar su prohibición a los poderes del estado.<sup>27</sup>

### **La conciencia aperturista de Valls y la abigarrada defensa del violinista Corominas**

En relación a nuestro instrumento, la polémica estética dispara de lleno al papel de violín en la música de iglesia, hasta llegar al nivel de poner en entredicho su admisión en las capillas musicales de los templos eclesiásticos. La eclosión se inicia cuando Francisco Valls incluye a los violines en su composición *Scala Aretina* en el año 1709, algo que venía sustanciándose años atrás cuando Durón (1660-1716), que defendía el moderno estilo italiano, aumenta el número de violines y amplía su

<sup>23</sup> Enrico Fubini, *Estética de la música* (Madrid: A. Machado Libros, 2008), 116

<sup>24</sup> Los primeros años de la centuria registran la publicación de tratados teóricos de relevancia, tales como el de Vicente Tosca, de 1710 y el importante trabajo de Pablo Nasarre publicado entre 1723/24.

<sup>25</sup> Igualmente sonada, fue la disputa entre Sebastián Durón (1660-1716) y Juan Bonet y Paredes, sobre una nota ligada que originaba una serie de disonancias. Otra, entre Jaume Casellas (1690-1764) y Josep Duran (?-1802), por la polémica originada a cuenta del tritono fa-si. También, la acaecida entre Antonio Rodríguez de Hita (1724-1787) y Antonio Ventura Roel del Río (1705-1767), sobre la defensa del nuevo estilo y la condena del contrapunto. Posteriormente, en la segunda parte de la centuria, surgió una fuerte controversia que desembocó en la publicación del tratado “Llave de la modulación y antigüedades de la música” de Antonio Soler, publicada en 1762.

<sup>26</sup> Juan José Carreras López, *La música en las catedrales durante el siglo XVIII: Francisco J. García "El Españolito" (1730-1809)* (Zaragoza: Diputación Provincial, Institución "Fernando el Católico", 1983), 36.

<sup>27</sup> Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes de la ópera en España y su desarrollo hasta fines del siglo XIX* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917).

desempeño en las composiciones que como Maestro de Capilla preparaba para la orquesta Real en los estertores del siglo XVII.

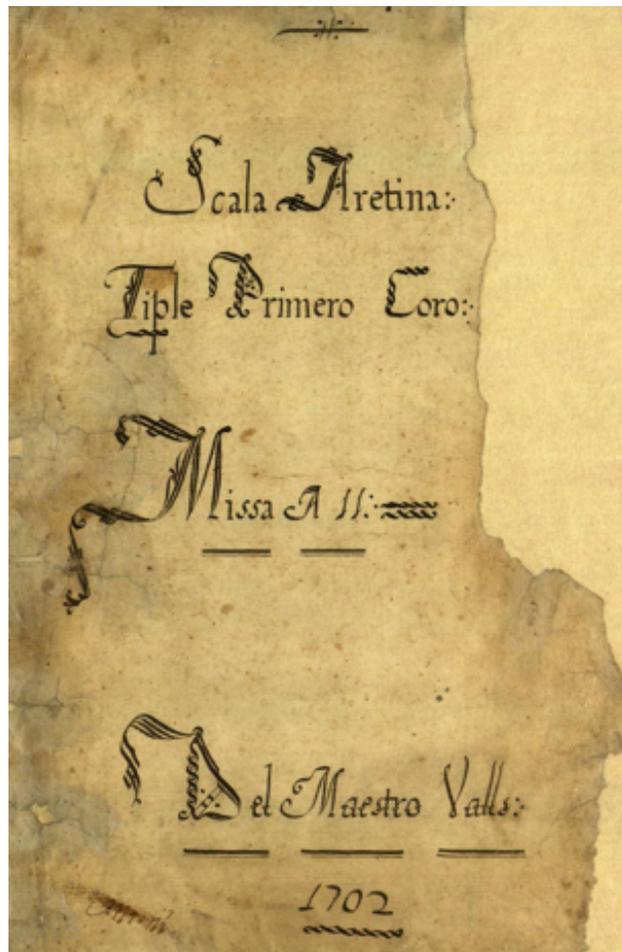


Fig. 1: Portada de *Scala Aretina*, 1702. Francisco Valls.

Tras el paso dado por Valls, se suceden las respuestas que irán hilvanando una gran polémica, significándose fuertemente en 1724 el tratadista Nasarre con un postulado prevalente en contra del estilo moderno, exponiendo que el estado de la música en España es excelente y que, por tanto, no hay porqué adaptarse a ningún estilo nuevo, añadiendo:

En Italia y otras Naciones usan las disonancias como si fueran consonancias, que aunque sea con figuras disminuidas que es lo que dicen que así suena bien, fuera más deleitable si las usaran según arte como en España.<sup>28</sup>

Esta diatriba estética respecto a la dificultad de entendimiento de la disonancia, nos la define magistralmente y de forma actualizada Stravinski, diciéndonos que “la consonancia, según el diccionario, es la fusión de varios sonidos en una unidad armónica. La disonancia es el resultado de la alteración de esta armonía por la adición de sonidos extraños. Hay que declarar que todo esto no

<sup>28</sup> Pablo Nasarre, *Escuela Música según la practica moderna* (Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe, 1724), 84.

está muy claro. Desde que aparece en nuestro vocabulario, disonancia, trae consigo cierta sensación de algo pecaminoso”.<sup>29</sup>

En la misma línea que Nasarre, el benedictino Feijoo<sup>30</sup> disertando sobre las novedades introducidas en la música eclesiástica señala directamente el uso del violín en los templos como prácticamente un sacrilegio, expresado en 1726 en su discurso “Música en los Templos” en estos términos:

Esta es la música de estos tiempos con que nos han regalado los italianos, por mano de su aficionado el maestro Durón, que fue el que introdujo en España las modas extranjeras (...) la música es más religiosa y grave cuanto más baja se escribe para las voces, y que cuando más altas cantan estas, pierden la majestad y adquieren un carácter más alegre... por la misma razón estoy mal con la introducción de los violines en la iglesia ... los violines son impropios del sagrado teatro. Sus chillidos, aunque armoniosos, son chillidos y excitan una viveza como pueril en nuestros espíritus muy distante de aquella atención decorosa que se debe a la majestad de los misterios, especialmente en este tiempo que los que componen para violones ponen estudio en hacer las composiciones tan subidas que el ejecutor vaya a dar en el puente con los dedos.<sup>31</sup>

En el centro de esta polémica, surge con voz propia un violinista llamado Francisco de Corominas, el cual da una respuesta casi inmediata habida cuenta del revuelo creado. En ella se opone a la discriminación del violín mediante una publicación salmantina de 1726 dirigida contra Feijoo denominada “Aposento anticrítico”.<sup>32</sup> Dicha publicación es un opúsculo estético que aporta doctrina de vital importancia para la música española, pues defiende el violín y, por ende, la música instrumental proveniente de Italia. Corominas, la calificada como moderna, razón vehicular necesaria para el crecimiento del violín y su música, debate que trasciende en estos momentos de forma evidente a los muros de los templos.

En el Aposento, Corominas carga contra el discurso “Música en los Templos” desde diferentes frentes. Por un lado, esgrime la dificultad del instrumento para desacreditar la autoridad de Feijoo:

Pues sépase, que después de muy bien quebrados los dedos, y más que bien encendida la cabeza, logra el día siguiente un par de guantes de la piel que se le descosió a tocar, y las más veces una viva Vmd. mil años, que es el tabardillo más cruel para quien ha de comer de su trabajo [sic].<sup>33</sup>

Por otro, le invita a no generalizar en los siguientes términos:

Si otro de menos habilidad arañan esas obras, y de una tan buena melodía hacen una trápala confusa, déjelos que a Dios le darán cuenta, y por primera partida delata la risa de los inteligentes... [sic]”;<sup>34</sup> “el ejecutor diestro en puntos tan altos, sabe aflojar el arco y manejarle con tal suavidad que parece

<sup>29</sup> Igor Stravinski, *Poética musical*. Traducido por Eduardo Grau (Barcelona: Acantilado, 2006), 40-41.

<sup>30</sup> Benito Geronimo Feijoo y Montenegro, “Música en los templos”, en *El teatro crítico universal* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1726).

<sup>31</sup> Feijoo, 309.

<sup>32</sup> E-Mn, M. 3602/22, Juan Francisco de Corominas, *Aposento anti-crítico* (Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz, 1726).

<sup>33</sup> Corominas, 12.

<sup>34</sup> Corominas, 27.

entonces no Violín, sino una dulcísima flautilla...y aun cuando le apriete a todo peso de arco, serán vivas, pero no molestas sus consonancias... [sic].<sup>35</sup>

Y le manifiesta a Feijoo que sus afirmaciones son por su incapacidad de no entender la dificultad del instrumento.

Que ni yo ni extranjero alguno de cuantos vienen a España estamos por ahora en obligación de manifestarle cuanta mayor dificultad tiene esa que llama Musica suelta y desgredada [sic].<sup>36</sup>

Además, el violinista se apoya en grandes violinistas y compositores tanto españoles como extranjeros para defender el atacado estilo moderno.

[...] que llena de esos cromatismos y extraños puntos salen hoy infinitas obras excelentísimas, capaces de hacer sombra a toda la antigüedad; buenos testigos son las de D. Antonio Literes, ... D. Joseph de Torres, de un Maestro San Juan, de un Nebra, de un Sequeira dulcísimo, de un asombro del gusto y la destreza, Archangelo Coreli, de un Albinoni, profundísimo en todas sus composiciones; de un Vivaldi celebrado de todo ejecutor de buen gusto, cuyas extravagancias dicen bien los escalones que subió de primor este género de composición [sic].<sup>37</sup>

Finalizando con una pregunta retórica.

Y es buena razón quererle desterrar como inútil, por lo poco que importa que falten tiples en la música instrumental, y ¿Qué hemos de hacer del Obue, del Clarin, de la chirimía, de la Corneta, y aún las Nazardas y Ranillas de los órganos?...Si a todos nos quiere desterrar de la iglesia, por tiples y por gritadores, contra la común aceptación y uso, no de un pueblo, sino de tantos reinos y provincias, y lo que es más, de la misma Roma, en donde Música Moderna, Clarines, Violines, y Obues, y todos los demás instrumentos se oyen, se tañen y se aplauden a vista de la Cabeza de la misma iglesia [sic].<sup>38</sup>

Como hemos visto extractado, estamos ante un delicioso texto que ilustra la situación de disputa respecto al uso del violín en los templos con una socarronería dieciochesca definida por Lambea en los siguientes términos: “Ciertamente la pluma del violinista Corominas, además de estar adornada de los ribetes de literato características de la época, rezuma causticidad y sutileza, sal e ironía a partes iguales...”.<sup>39</sup> Escritura y expresión que fue puesta en tela de juicio por Diego de Torres Villaroel, no precisamente por su fondo sino sugiriendo alguna ayuda para escribirlo, igualmente contestada en un tono violento por Corominas. Debemos de decir que esta es una cuestión indeterminable pues igualmente conocemos lo prodigo que era Torres Villaroel en crear polémicas para permanecer en el tintero.<sup>40</sup>

Prosiguiendo con la polémica violinística, Valls, ferviente defensor del uso del violín en la música eclesiástica, escribe en su trabajo *Mapa Armónico Practico* de 1742 cómo deben emplearse compositivamente a los violines en las piezas vocales. Hace hincapié en la necesidad de que las intervenciones de los violines a solo sean breves y se hagan a base de cortas introducciones y pequeñas intervenciones a modo de repetición de los mismos motivos musicales que desarrollan las

<sup>35</sup> Corominas, 30.

<sup>36</sup> Corominas, 28.

<sup>37</sup> Corominas, 21.

<sup>38</sup> Corominas, 31-32.

<sup>39</sup> Mariano Lambea Castro, “‘Aposento anti-crítico’ de Juan Francisco de Corominas”, *RMS*, vol. 24, no. 1-2, (2001): 301.

<sup>40</sup> Antonio Martín Moreno, *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España* (Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1976), 232.

voces, y cuando acompañen a las voces vayan al unísono de ellas para apoyarlas. Así mismo, se refiere en los siguientes términos a la ejecución de los violines:

Quando los violines tocan solos, se procura un modo agradable, y dulce, y que lo más que pueda vaya cerca el un violín del otro.<sup>41</sup>

Observamos de qué forma parece dar explicación y contrariar a la opinión expresada por Feijoo en los siguientes términos:

[...] y en las pausas de la voz, entra la bulla de los violines, por espacios de diez o doce compases o mucho más en la forma misma que la hallaron en la sonata de donde hicieron el hurto.<sup>42</sup>

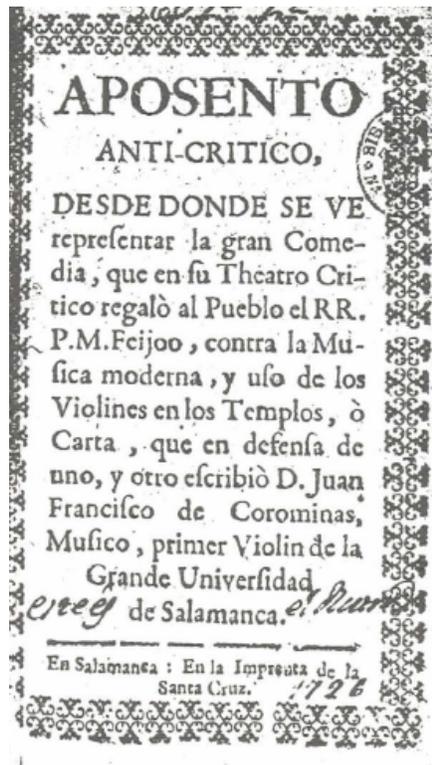


Fig. 2: Fragmento del *Aposento anti-crítico*, 1726. Francisco de Corominas

Como hemos dicho al comienzo, el punto de equilibrio del debate es bastante conservador puesto que siendo Valls un ferviente defensor de los violines además de emplear breves secciones instrumentales en sus composiciones lideradas por los violines, no le da una total autonomía, alejándonos en mucho de lo que Monteverdi (1567-1643) o Carissimi (1605-1674) venían transmitiendo en sus composiciones hacía ya más de cien años. Un debate que llegaba muy tarde y además muy parcializado, no favoreciendo en absoluta al desarrollo del violín en la Península Ibérica.

<sup>41</sup> E-Mn, M 1071, Francisco Valls, *Mapa armónico practico: breve resumen de las principales reglas de la música sacado de los mas classicos autores especulativos, y practicos, antiguos, y modernos: ilustrado con diferentes exemplares, para la mas facil y segura enseñanza de muchachos* escribió el Rdo. Francisco de Valls presbitero, y maestro de capilla jubilado de la Santa Iglesia de Barcelona [sic] (1742), 145.

<sup>42</sup> Martín Moreno, *El Padre Feijoo*, 295.

Si parangonamos con la península ibérica ese camino tomado por dichos compositores italianos y lo extrapolamos al siglo XX, veríamos como ya éstos tenían razón cuando Weise escribió “La música instrumental es por ello el ser puro e inmediato, libre de toda figuración particular, del ideal absoluto o moderno... aunque conceptualmente sea la primera de las artes por ser la más abstracta, desde el punto de vista de su origen histórico es la más joven”.<sup>43</sup>

Evidentemente, todo lo expuesto hasta ahora retrasa la evolución del violín en la península ibérica sobre todo en la primera parte de la centuria, no solo en el ámbito eclesial sino en otros ámbitos que excedieran de la corte, pues imaginamos que en las provincias no existirían demasiados contrapoderes que se opusieran a la voluntad del poder de la iglesia, evidentemente en un primer momento ferviente defensora de los postulados de Feijoo.

Además, si continuamos con Valls, vemos cómo aunque defiende al violín, limita muy bien qué música violinística es para el templo y cual no, una concepción probablemente asentada en una posición políticamente correcta para no contrariar demasiado a la cúpula de la iglesia española de la cual dependía su sustento, expresada en los siguientes términos:

Porque cualquier mediano violinista se mete a compositor de simphonias, ignorando las reglas de la música; algunas de ellas salen sin ton ni son, porque de los retazos que sacan de unos y otros autores, y de algún pasaje que acaso se les ocurrió tocando el violín, lo encajan venga o no venga, poniéndole un acompañamiento aspero y que muchas veces no es del caso, con que sale después un monstruo deforme, sin pies ni cabeza. No así todas las obras de Corelli y de otros autores antiguos extranjeros, que son una música muy buena, trabajada, sonora y decente para el uso en el templo [sic].<sup>44</sup>

Al menos Valls abre la puerta al empleo del violín en los templos con sus excepciones. No debemos olvidar que la gradación en la aplicación del uso del violín en los templos oscilaba desde la prohibición, cercenando por completo su uso, hasta una tolerancia consentida sustentada en el recurso instrumental y tímbrico que suponía el poder emplearlos para las composiciones por los maestros de capilla con una formación y gusto por el estilo moderno proveniente de Italia. Ello llevó a una situación en la que parte de los maestros de capilla de los templos dependientes de diócesis más revolucionarias e innovadoras lo incorporaran y aumentarían en número, mientras que otras fuesen mucho más reacias a su incorporación, propiciando un desarrollo muy desigual.

Pero Feijoo en 1753, en otro de sus muchos y famosos trabajos publicados, debido a la opinión positiva del propio Papa acerca del empleo del violín en el templo y tras haber generado una polémica que supuso una voladura a la línea de flotación del desarrollo violinístico, se retracta en los siguientes términos:

Habiendo yo en este lugar manifestado mi displicencia sobre las introducciones de los violines en la Música de las iglesias, vi después que nuestro Santísimo Padre Benedicto XIV [...], se insinúa inclinándose al opuesto, mirando el uso de los Violines en la Música Eclesiástica como cosa indiferente que sin deformidad puede admitirse y omitirse sin inconveniente [...].<sup>45</sup>

<sup>43</sup> Christian Hermann Weise, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*, vol II, (Hildesheim: Reed. 1966), 49 y siguientes. citado en Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta* traducido por Alfonso Ortega Carmona (Barcelona: Idea books música, 1999), 99.

<sup>44</sup> Valls, *Mapa Armónico practico...*, 229-230.

<sup>45</sup> Benito Geronimo Feijo y Montenegro, *Cartas eruditas y curiosas*, Tomo cuarto (Madrid: Imprenta de los herederos de Francisco del Hierro, 1753), sin paginar.

En este orden de cosas, Moreno interpreta que la animadversión de Feijoo por los violines se circunscribía al entorno de lo eclesial, pero que veía de gusto elevado su disfrute al ser empleado en la música profana.<sup>46</sup> Así mismo, en esa línea Feijoo reconoce la maestría de Corelli y la superioridad italiana a la francesa, pero significando que no todos son de su categoría y clase compositiva.<sup>47</sup> Un debate en torno al violín en los templos que dudamos que estrictísimamente se lidiara en el ámbito eclesial, más bien debiéramos orientarnos por la consideración social que un violinista podía tener por parte de un clérigo del siglo XVIII e igualmente sumado al gusto por lo extranjero, marca ibérica de la casa, tal y como nos transmite Ferrandiere en su *Prontuario Músico*.<sup>48</sup>

Si fuese que Feijoo básicamente sustentaba sus postulados sobre algún tipo de ofensa a Dios, vemos como posteriormente la evolución de la propia música instrumental fue en dirección totalmente contraria, pues ya corrige en vida sus postulados el propio Papa Benedicto XIV. Una madurez de la música instrumental que extrapolada y madurada ya en el siglo XX nos expone con gran acierto Dahlhaus, sobre el concepto del arte y religión en su máxima expresión, que en palabras de Tieck nos dice:

Pues el arte musical es ciertamente el misterio último de la fe, la mística, la religión enteramente revelada. Me parece a menudo como si estuviera todavía naciendo, y como si a sus maestros no se les permitiera compararse con ningún otro'. La cita procede del ensayo de la superioridad de la música instrumental sobre la vocal; de modo que por 'arte musical' que se eleva hasta ser religión debe entenderse principalmente la sinfonía.<sup>49</sup>

### **El respeto por Arcangelo Corelli**

Lógicamente, esta polémica expuesta supone para el violín y su música instrumental una dificultad añadida en su desenvolvimiento en la Península Ibérica, sin embargo, y sustentándonos en la parte positiva y común a todos los polemistas, hay un rasgo de coincidencia respecto a la dialéctica sobre el uso del violín que reside en la aceptación de la música de los grandes maestros italianos, fundamentalmente la de Corelli.

Respecto de ello, hemos de decir que las obras de Corelli fueron conocidas muy tempranamente en la Península Ibérica, pues se registran muchas copias en manuscritos contemporáneos. Además, fue respetado por la mayoría de teóricos intervinientes en la contienda estética, tanto progresistas como conservadores. Históricamente, Russel<sup>50</sup> nos sugiere que el vínculo más fuerte entre Corelli y la Península Ibérica se encuentra en Santiago de Murcia, el cual fue uno de los guitarristas barrocos más importantes del siglo XVIII español. Esta fama la consiguió no sólo porque utilizó piezas de Corelli en su tratado guitarrístico, sino porque tuvo la oportunidad de conocerlo personalmente en Nápoles. Fue a esta ciudad donde se desplazó Murcia junto al séquito del Rey Felipe V con motivo de su visita a la ciudad en el año 1702 donde Scarlatti y Corelli colaboraron en la representación de la ópera Tiberio que fue llevada a cabo con motivo de la visita real.

<sup>46</sup> Martín Moreno, *El Padre Feijoo*, 168-169.

<sup>47</sup> Benito Geronimo Feijo y Montenegro, *Cartas eruditas curiosas en que por... continua el desigño de el Theatro critico universal [sic]*, vol. V, carta 23 (Madrid: 1777), 382-83. Citado en Martín Moreno, *El Padre Feijoo*, 138.

<sup>48</sup> Fernando Ferrandiere, *Prontuario Músico*. (Málaga: Santa Iglesia Catedral, 1771).

<sup>49</sup> Dahlhaus, 90. Citando a Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe* (Heidelberg: 1967), 251.

<sup>50</sup> Craig H. Russell, "An Investigation Into Arcangelo Corelli's Influence on Eighteenth-Century Spain," *Current Musicology*, no. 34 (1982).

Por otro lado, que Corelli fuese respetado en España no es una excepción, puesto que fue lo que ocurrió en toda Europa. Pero el estar por encima de una disputa que ponía básicamente en el ojo del huracán el empleo del violín en el templo sumado a una animadversión por la música instrumental pura, nos hace difícil entender por qué se salvó de la quema, pero aun así el respeto por Corelli fue creciendo al paso de la centuria elogiado igualmente en 1774 por parte de Eximeno,<sup>51</sup> hasta un extremo que pareciera que el maestro italiano casi hubiese sido el inventor del violín.

Historiográficamente, la influencia de Corelli en el contexto europeo es ya más que evidente desde los escritos de Burney y Hawkins.<sup>52</sup> Esta disputa estética, donde el nombre de Corelli es respetado, refleja que era sobradamente conocido y, por tanto, su interpretación debía ser una tónica más que general y de relevancia no solo en el ambiente profano, sino en el de iglesia, pues el ala más progresista de la disputa defiende su interpretación diferenciándola de las composiciones profanas de un perfil y nivel más bajo.

Si datamos las fuentes corellianas más antiguas fechadas en España, nos situamos en 1708.<sup>53</sup> En 1709 encontramos en uno de los cuatro cuadernos compilados por Martín y Coll tres sonatas de Corelli pertenecientes a su Op. 5,<sup>54</sup> piezas que podemos considerarlas como un valioso material de principios del siglo XVIII dada la poca música existente para violín en España de esa década. De la misma forma, toda la música de Corelli conservada en España del primer tercio de la centuria se halla manuscrita y, a diferencia de otros países europeos, no se encuentran publicaciones impresas de sus obras hasta bien entrada la centuria. Además, debemos de tener en cuenta que la primera edición de factura española de su obra más importante, su Op.5, no se edita hasta 1772,<sup>55</sup> que aunque tarde posee el honor de ser una de las pocas obras extranjeras editadas en España. Todos ellos, factores que avalan su imbricación con el violín en España a lo largo de toda la centuria.

Además, el hecho de que hubiese presencia de violinistas italianos en la Capilla Real procedentes de la misma Roma y también de Nápoles, hace pensar que su música pudiese haber llegado ya hacia los últimos años del siglo XVII, y su destino inicial fuese la corte aunque su clara diseminación no debió iniciarse como mínimo hasta la década de 1720 aproximadamente.

Por tanto, hemos de destacar el hecho de que la música de Corelli era sobradamente conocida e interpretada. Ésta formaba parte del desempeño cotidiano de los violinistas de la Península Ibérica, pero que al situar al violín en el centro de la polémica estética no sirvió más que para sumar impedimentos de mucha enjundia fundamentado en la religión, que no hizo más que dificultar su

---

<sup>51</sup> Antonio Eximeno, *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, Vol. II (Madrid, Imprenta Real, 1796), 174.

<sup>52</sup> Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*. (London: T. Becket & Co. Strand, 1773). John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London: T. Payne and Son, 1776). Por citar algún ejemplo de los señeros trabajos de estos autores.

<sup>53</sup> Exceptuando la WoO 4 no. 1, “sonata a quattro per tromba sola, due violini e basso”, conservada en la catedral de Segovia. Citado en Miguel Ángel Marín, *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002), 265-279.

<sup>54</sup> E-Mn, M/1360, contiene además unas piezas denominadas “otras Tocatas alegres para violín y órgano”, detrás de las sonatas de Corelli hay 29 “Minuetes de todo genero para el violín”. Citado en Miguel Ángel Marín, “La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680 - ca. 1810)”, editado por G. Barnett, *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita* (Firenze: Leo S. Olschki, 2007).

<sup>55</sup> Biblioteca del Congreso, Washington, US-Wlc, M219 CS. Citado en Marín, “La recepción de Corelli... Una fecha de publicación en España realmente tardía.

desarrollo. Desarrollo que comienza a tomar una velocidad de crucero hacia 1740.<sup>56</sup> Pero si creemos que la polémica cesó estaríamos equivocados puesto que esta diatriba en torno al violín, su empleo y, por ende, la consolidación de la música instrumental pura, aunque pareciera resuelta continuó levantando ampollas en España hasta finales de la centuria.

### **A finales de siglo, aún persiste la conciencia censoradora del instrumento**

Una sucesión de cartas muy interesantes que aparecen en el diario de Madrid entre los años 1790 y 1791, nos ejemplifica hasta donde llegaba la discusión. En una serie de misivas, Francisco Prieto de Torres se dirige a Manuel Iglesias para transmitirle lo que piensa sobre la música en los templos, en el teatro y la instrumental. En la primera carta se dirige en los siguientes términos:

[...] me pide que le escriba alguna cosa sobre la música del Templo y del Teatro..., no diré más que lo que he oído al sabio D. Pedro de Aranaz y Vides, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de Cuenca. La diferencia de la música del Templo, y la del Teatro, la recomiendan casi todos los autores de la facultad: pero ninguno la explica: temeridad sería no hacer distinción de una y otra, pues el objeto de la una es Dios, y el de la otra, la complacencia de los hombres [...].<sup>57</sup>

Prosigue con las explicaciones en torno al asunto en una extensa misiva, tanto que por falta de espacio es publicada al día siguiente, donde nos dice:

Yo bien sé que en el Templo se debe evitar la música jocosa, la pueril, la afeminada; la que se usa en las pantomimas, o bailes de los Teatros; porque este género de música sobre ser impropio de la majestad del Santuario.<sup>58</sup>

Al mes siguiente, en una nueva misiva en esta ocasión centrándose en la música instrumental, toca de lleno al violín y dice:

Amigo mío, paréceme muy bien que sigas divirtiéndote con el violín para descanso de estudios más serios; y supuesto que la música instrumental ocupa ahora la mayor parte de tu atención [...] La música instrumental es contraria a la naturaleza misma de la música, pues nada significa faltándole las palabras, que son las que deben instruir a la sociedad, y arreglar los sonidos de los instrumentos... A esta manera la música instrumental nos agrada al pronto, pero nos cansa presto porque es difícil fijar nuestra atención en donde no hay concepto que la detenga.<sup>59</sup>

A continuación, se refiere a las formas compositivas empleadas en la música instrumental con mucho desprecio:

Se ha introducido tocar unos conciertos, sinfonías y oberturas muy largas, y esto es lo que llama agrandar sin instruir; pero ni la parte del deleite es duradera, pues a excepción de los facultativos, y algunos aficionados a esta bella arte, ninguno tiene sufrimiento para oír enteramente una de estas

<sup>56</sup> Gil de Gálvez, *El Violín en la España del Siglo XVIII...*

<sup>57</sup> Carta de D. Francisco Prieto de Torres a su especial amigo D. Manuel Iglesias, sobre la música del Templo y del Teatro diario de Madrid. Citado en Yolanda F. Acker, *Música y danza en el Diario de Madrid (1758-1808): noticias, avisos y artículos* (Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 2007), 123-124. Se publica en el diario del día veinticuatro de noviembre de 1790.

<sup>58</sup> Acker, 123-124.

<sup>59</sup> Carta de Don Francisco Prieto de Torres a su amigo D. Manuel Iglesias, sobre la música instrumental. Citado en Acker, 126.

piezas, y si se ve en la precisión, es con displicencia y fastidio. Aún hay otro mayor abuso, y es el de las sonatas, en que un instrumento (que llamamos obligado) está por mucho espacio haciendo ostentación de la agilidad, travesura y destreza de aquel profesor, pero no hallamos aquella grata armonía que se debe buscar en todo género de música, y que en estas sonatas es casi imposible, porque la dulce armonía no se puede fijar en la música violenta y ejecutiva.<sup>60</sup>

Como vemos, este pensamiento perjudica de lleno al violín, tanto en su empleo en los conciertos, sinfonías y oberturas, calificadas de muy largas y, mucho más aun, en el asunto referido a las sonatas, donde fundamentalmente en su mayor parte eran concebidas para violín y bajo. Sin embargo, finaliza al día siguiente con la publicación en el diario de Madrid de la continuación de la carta precedente donde a pesar de la severa crítica a la música instrumental tiene palabras condescendientes con el instrumento:

Algunos críticos han querido desterrar los violines del templo como impropios de la Majestad y de lo sagrado; pero sobre tener éstos el apoyo del Señor Benedicto XIV, son muy débiles las razones de sus contrarios: yo estoy tan lejos de asentir con ellos, que me atrevo a afirmar que el invento de los violines y sus análogos, ha sido el más feliz que hasta hoy ha tenido la música. ¿Qué instrumento de los antiguos, así de cuerdas como de aire, se puede comparar con el violín? Ninguno: pues todos ellos están llenos de imperfecciones... Pero volvamos a los violines, ¿qué instrumentos tiene la música de tanta dilación como ellos? Ninguno sino el órgano. ¿Qué instrumento es tan perfecto como él en sus intervalos? Ninguno, sino sus análogos de arco, que son la viola de amor, viola alto, violonchelo, violón, y contrabajo: todos estos pueden formar perfectamente todos los intervalos del diapasón, aunque sean las cromas o comas, lo que no se verifica en ninguno otro. ¿Qué instrumento es mas a propósito para exprimir los afectos de la letra? Ninguno, aunque entre el órgano a la competencia. ¿cuál es tan apto para las imitaciones? Ninguno generalmente, pues aunque alguno le exceda en una u otra imitación, el violín las abraza todas; y para prueba de ello véanse los efectos que causa en las imitaciones de una borrasca, una tempestad, del canto de las aves, del aire, de las ondas, pero principalmente en una pantomima en que sus oídos nos hacen entender perfectamente aquella muda representación. Él es ruidoso, brillante, alegre, triste, y en una palabra el compendio de todos los afectos e imitaciones de la música.<sup>61</sup>

Aún el 12 de enero de 1791 prosigue con su carta en esta ocasión para hacer referencia a los efectos que debe causar la música y, el 2 de febrero del mismo año, le explica las causas de los atrasos de la música en España.

Hemos de suponer que el auxilio que le presta al violín tras las primeras publicaciones nefastas debió ser por sus consecuencias, pues le ocurre un efecto parecido a lo acaecido con Feijoo. En cualquier caso, vemos que en las postrimerías del siglo aún persisten opiniones muy retrogradadas respecto de Europa, máxime cuando Hoffamn,<sup>62</sup> en 1814, apenas unos años después, ya se refiere a la música que va desde Palestrina a Haendel como la vieja música y la califica como algo irremediamente parte del pasado. Esto supone que mientras aun nosotros discutíamos sobre los usos del violín, en la vanguardia ya se calificaba todo ello como “musica vieja”. Vemos por tanto un abismo diferencial en el concepto estético que se tenía del violín y su música instrumental, que evidencia un lastre para el instrumento, puesto que no hablamos de matices diferenciadores o distancias o pensamientos de puesta en práctica algo equidistantes, sino que son conceptos y puntos de partida de base teológica que trasciende fuerte y rápidamente a lo social, convirtiendo el juicio en

<sup>60</sup> Acker, 126.

<sup>61</sup> Acker, 126-127.

<sup>62</sup> Dahlhaus, 92.

una certeza fáctica. Esta situación significará y marcará las vicisitudes del progreso de la historia violinística en la España dieciochesca.

### Conclusión

Suponemos que su presencia aún es minoritaria hasta mediados del siglo XVII, sin posibilidad alguna de compararse con lo alcanzado entonces por Italia y su influencia que ya ejercía sobre países como Inglaterra, Francia o Alemania. ¿A qué pudo deberse esta situación? Principalmente nos encontramos más que ante un problema de desarrollo instrumental, ante una situación de concepción del arte musical de índole compositivo, estético e incluso social, pues se aleja de la llamada “música nueva” en un enrocamiento respecto de sus influencias y, más aún, si éstas producen innovaciones que se aparten de lo entendido como bueno y desordene el *status quo* hasta entonces establecido.

Para ofrecer algunas respuestas concretas a este interrogante, podemos significar que el empleo del violín en España en los ambientes culturalmente más desarrollados mantiene los cánones de uso de los instrumentos de cuerda ya establecidos precedentemente, herencia del Siglo de Oro de la literatura española, que causó una gran influencia en la cultura del país y que siguió con su sombra alargada durante todo el siglo XVII. Además, hemos de sumar las reticencias que la iglesia tenía hacia los instrumentos de cuerda que poseían una tesitura aguda, asunto que eclosionará definitivamente en el siglo XVIII. Debemos también de hacer hincapié en estas razones de la iglesia, pues por añadido, debieron fundamentarse más si cabe en el origen profano del instrumento. Su empleo en las fiestas populares estuvo en manos de los rabelistas convertidos paulatinamente en violinistas, haciendo pues complicado su entrada en las iglesias al visionarse como poco decoroso.<sup>63</sup>

Estos hechos, muy significativos para la historia de la música española, son de singular importancia para el desempeño del violín en la España del siglo XVII y su posterior influencia derivada durante todo el siglo XVIII. Ello es debido a la dependencia que tiene el violín de la música instrumental, conocida en España como “Conciertos a la italiana”, fundamental para los avances del instrumento en todo su espectro, pues en estos momentos es su principal vehículo de desarrollo. Circunstancia que no se dio en España hasta bien entrado el siglo XVIII. Aunque, no obstante, ya en el reinado de Carlos II observamos que la actividad violinística es bastante más importante de lo que hasta la fecha se había venido creyendo.

Situándonos ya en el siglo XVIII dentro de la Península Ibérica, destacamos los principales ámbitos de desenvolvimiento del violín en la iglesia y la corte, y de esta última incluimos tanto a la propia familia real como a las principales casas nobiliarias representativas de la aristocracia dieciochesca española. Observamos principalmente que la importancia que tiene aún la música religiosa y el papel de la iglesia 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, al menos en las primeras décadas de la centuria, el papel fue

---

<sup>63</sup> José Manuel Gil de Gálvez, “El violín en la Historia (I). Aproximación a una teoría sobre su origen en clave ibérica”. *Descubrir la historia*, no. 6 (julio 2016). “El violín en la Historia (II). Aproximación a una teoría sobre su origen en clave ibérica”. *Descubrir la historia*, no. 7 (octubre 2016). “El violín en la Historia (III). Aproximación a una teoría sobre su origen en clave ibérica”. *Descubrir la historia*, no. 8 (enero 2017). “El violín en la Historia (IV). Aproximación a una teoría sobre su origen en clave ibérica”. *Descubrir la historia*, no. 9 (abril 2017).

distinto y tendremos que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para encontrar ciertas similitudes de identidad con el violín internacional.<sup>64</sup>

La iglesia adopta en España una posición estética encabezada por Benito Feijoo que en nada favorece al desarrollo del violín, surgiendo una fuerte polémica sobre el asunto. De ello se deriva una contestación denominada “Aposento anticrítico” de Francisco de Corominas, violinista salmantino que defiende el uso del violín en los templos. El instrumento se ve sumido en una fuerte diatriba que lo trabó considerablemente en este ámbito al menos hasta la década de 1740, donde el propio Feijoo se retracta parcialmente de la condena contrariado por la opinión sobre el asunto del nuevo Papa Benedicto XIV. Por tanto, a nivel del empleo del violín en la música de iglesia, nos situamos en un punto en que los templos más progresistas 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 conservadores 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, la cual significaba la doctrina a seguir al respecto; y por tanto marcaba el nivel de su empleo y disseminación. El violín no comienza a generalizarse en las capillas de toda España hasta 1750, donde va desprendiéndose paulatinamente de su estigma.

JOSÉ MANUEL GIL DE GÁLVEZ and 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* 3, no. 2 (2018): 25-43.

---

<sup>64</sup> Gil de Gálvez, *El Violín en la España del Siglo XVIII...*