

## **Cuando un violoncello no es un violoncello: convenciones, escrituras e instrumentos en la música escénica madrileña (1697-1714)**

**When a cello is not a cello: conventions, notations,  
and instruments in Madrid's theatrical music (1697-1714)**

JOSEBA BERROCAL\*

### **Resumen**

*Durante las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII, diversos territorios europeos fueron testigos del surgimiento de un nuevo término: el violoncello. Un conjunto de instrumentos del cual, pese a su paulatino abandono, tenemos amplia constancia iconográfica. Las funciones musicales que se le asociaron fueron múltiples, desde un papel solista o concertante hasta el rol de ripieno. El Madrid de Carlos II y Felipe V no fue una excepción. El corpus de música escénica asociado a Durón, Liteses, Serqueira o Ferreira recoge igualmente estos violonzellos. El presente estudio explorará la práctica totalidad de los casos conservados: las escrituras asociadas a estos instrumentos, los contextos musicales en los que se les hizo participar, los posibles ejecutantes y una terminología a menudo inconsistente. De manera tangencial también se incorporará el término violón. Una etiqueta que en ocasiones quizá enmascaró la utilización de estos instrumentos medianos.*

### **Palabras clave**

*Violoncello, Cello, Violón, Viola, Durón, Liteses, Serqueira, Ferreira, Zarzuela, Da spalla, Orquesta.*

### **Abstract**

*During the last decades of the 17<sup>th</sup> and the first decades of the 18<sup>th</sup> century, various European territories witnessed the emergence of a new term: the violoncello. Despite its gradual oblivion, we have ample iconographic evidence of this group of instruments. The musical functions associated with it were manifold, ranging from soloist or concertante to the role of ripieno. The Madrid of Charles II and Philip V was no exception. The corpus of stage music associated with Durón, Liteses, Serqueira and Ferreira also includes these violonzellos. This study will explore virtually all the cases preserved: the writings associated with these instruments, the musical contexts in which they were used, the presumed players and the often inconsistent terminology. In a tangential way, the term violón will also be incorporated. A label that sometimes perhaps masked the use of these medium-sized instruments.*

### **Keywords**

*Violoncello, Cello, Violon, Viola, Durón, Liteses, Serqueira, Ferreira, Zarzuela, Da spalla, Orchestra.*

---

\* Conservatorio Superior de Castilla y León. Dirección de correo electrónico: viulunzel@yahoo.com. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9321-7748>.

\* \* \* \* \*

El presente artículo explora la geografía, la terminología y los usos ligados al término “violoncello” en la música teatral del periodo a caballo entre los siglos XVII y XVIII. Para ello se utilizará un conjunto muy concreto de fuentes, seleccionado entre el corpus de partituras que conservan las prácticas musicales teatrales de la ciudad de Madrid.<sup>1</sup> Desde hace largo tiempo, la musicología es consciente de que el violoncello al que hacen referencia estas fuentes no puede simplemente identificarse con el cello con el que estamos familiarizados actualmente. Pero, a continuación, surge irremediamente el debate: si no se trata de nuestro cello actual, ¿de qué desconocido instrumento estamos hablando?, ¿se trata solo de un instrumento o estamos ante varios que reciben el mismo nombre?, ¿quiénes lo tocaban?, ¿qué papel desempeñó dentro de la escritura instrumental?, ¿era un instrumento lo que se nombraba con el término, o más bien se designaba una función en la propia escritura musical? Algunas de estas cuestiones podrán aclararse, o al menos plantearse con mayor precisión, a través del examen comparado de estas diversas composiciones. En otros casos ocurrirá lo contrario: lo que una obra parecía implicar quedará descartado por lo hallado en otra obra análoga.

Naturalmente, la recepción de estas sonoridades en el ámbito madrileño ha de ser estudiada en el marco de su contexto europeo, lo que implica, en primer lugar, tener en cuenta movilidades de personas y objetos, partituras e instrumentos. La Villa y Corte de Madrid recibió de forma desigual estímulos musicales de lo que podríamos considerar tres focos diferentes y fundamentales: el mosaico italiano, el área de influencia francesa y valona y, por último, el mundo germánico y flamenco en sentido amplio. Todo ello obliga siempre a tener presente el hecho capital de que estas tres zonas geográficas mantenían un diálogo fluido entre ellas, marcado por continuos intercambios y circulaciones culturales, en los que las prácticas musicales y teatrales desempeñaron un papel de gran relevancia simbólica. En consonancia con este fascinante pasado histórico, las historias locales del violoncello europeo de este periodo han acumulado una notable cantidad de investigaciones relevantes en los últimos tiempos.<sup>2</sup> De especial interés para nuestro caso es el reciente estudio

---

<sup>1</sup> Este texto recoge el estudio —ampliado con nuevas referencias bibliográficas—, que, bajo el mismo título, fue presentado en el *Congreso internacional Interpretar la música ibérica del siglo XVIII*, Barcelona, Esmuc, 14-16 julio 2014.

<sup>2</sup> El estudio clásico que reenfocó la visión sobre el violoncello fue BONTA, S., “Da violone a violoncello: una questione di corde?”, *Liuteria, musica e cultura*, 1996, pp. 60-79, (traducción italiana de R. Meucci y G. Rossi Rognoni del original en *Journal of the American Musical Instrument Society*, 3, 1977, pp. 64-99). Las síntesis recientes más destacables incluyen: VANSCHEEUWIJCK, M., “Violoncello and other

monumental de Berzina E. Tinbergen, una Tesis extremadamente rica en fuentes iconográficas —recoge casi un millar de imágenes— que estudia el ámbito de los Países Bajos, uno de los territorios que, al contrario que el caso español, dejó un amplio rastro visual de su vida cotidiana musical.<sup>3</sup>

El ámbito y la extensión de este trabajo no permiten entrar en el estudio pormenorizado de cada una de las composiciones de este corpus de fuentes. Se trata de obras que, a menudo, siguen planteando incógnitas de calado sobre fechas de composición, estrenos, reposiciones, e incluso autorías. Aunque el siglo XXI ha sido fértil en este campo de la investigación, queda lejos todavía el momento en que podamos tener una idea precisa de cómo se crearon e interpretaron estas zarzuelas, óperas armónicas y demás música escénica en el Madrid del último Austria y del primer Borbón.<sup>4</sup> Esta falta de concreción no es, sin embargo, obstáculo para plantear un estudio en torno a la instrumentación de estas obras.

Bass Violins in Baroque Italy”, en Fabris, D. (ed.), *Gli esordi del violoncello a Napoli e in Europa tra Sei e Settecento*, Barletta, Cafagna, 2020, pp. 25-100; OLIVIERI, G., “The Early History of the Cello in Naples: Giovanni Bononcini, Rocco Greco and Gaetano Francone in a Forgotten Manuscript Collection”, *Eighteenth Century Music*, 18/1, 2021, pp. 65-97; OLIVIERI, G., “Cello Teaching and Playing in Naples in the Early Eighteenth Century: Francesco Paolo Supriani’s *Principij da imparare a suonare il violoncello*”, en Watkins, T. D. (ed.), *Performance Practice: Issues and Approaches*, Ann Arbor, Steglein Publishing, 2009, pp. 109-136; VANSCHEEUWIJCK, M., “Violoncello and Violone”, en Carter, S. (ed.), *A performer’s guide to Seventeenth-century music*, Bloomington, Indiana University Press, 2012, pp. 231-247, y MICHELETTI, A. L. G. y SILVA, W. T., “Cello Development from Gabrielli to Vivaldi”, *Música Hodie*, 14/2, 2014, pp. 21-30. Como ejemplo de monografía centrada en los aspectos constructivos, véase MANFREDINI, C. (ed.), *I violoncelli di Antonio Stradivari*, Cremona, Consorzio Lituai Antonio Stradivari Cremona, 2004. Dos volúmenes quedan fuera del marco temporal de este estudio, pero ambos recogen información significativa sobre la recepción de repertorios pasados; se trata de WALDEN, V., *One Hundred Years of Violoncello. A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, y KENNAWAY, G., *Playing the Cello, 1780-1930*, Londres-Nueva York, Routledge, 2016.

<sup>3</sup> TINBERGEN, B. E., *The ‘cello’ in the Low Countries, the instrument and its practical use in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries*, Tesis, Universidad de Leiden, 2018. Para un trabajo reciente que incluye una notable cantidad de iconografía musical del ámbito hispánico, véase GARCÍA MAHÍQUES, R. y PERPIÑÁ GARCÍA, C., *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, 4. Los Angeles III. La música del cielo*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2018.

<sup>4</sup> Más allá de los trabajos clásicos de Barbieri, Cotarelo o Subirá, el estudio de la música escénica —de corte y comercial— en este periodo se ha visto beneficiado con las aportaciones y ediciones de Juan José Carreras, José Máximo Leza, María Asunción Flores Asensio, Raúl Angulo, Antoni Pons, Fernando Doménech, Antonio Martín Moreno, Andrea Bombi y otras valiosas investigaciones. A modo de bibliografía sucinta, véase CARRERAS, J. J., “Conducir a Madrid estos modales: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/1699)”, *Revista de musicología*, 18, 1/2, 1995, pp. 113-144; CARRERAS, J. J., “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en Boyd, M., Carreras, J. J. y Leza, J. M. (eds.), *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 19-28; LEZA, J. M. (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica de España, 2014, espec. pp. 191-204; FLÓREZ ASENSIO, M<sup>a</sup> A., *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Ángela Madruga Real, Madrid, Universidad Complutense, 2005; ANGULO DÍAZ, R., “El problema de la autoría musical de la zarzuela *El imposible mayor en amor le vence Amor*. ¿Sebastián Durón o José de Torres?”, *Sinfonía Virtual*, 30, 2016, pp. 1-25; PONS SEGUÍ, A., *De Milan a Madrid. La ópera Dido y Eneas en la corte de Felipe V*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Salamanca, 2012, y DOMÉNECH, F., *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral*, Madrid, Fundamentos, 2007.

Varias son las circunstancias que las convierten en un conjunto razonablemente homogéneo. Los compositores de este periodo, Durón, Literes, Ferreira, Torres o Serqueira, se encuentran repartidos en el ámbito de apenas dos generaciones, compartiendo a menudo tiempos y espacios. A su vez, los instrumentistas implicados en estas producciones presentan un perfil común desde un punto de vista de capacitación y vida profesional. Por último, las piezas que incluyen este *violonzello* implican, más en el ámbito cortesano que en el comercial, una escritura y sonoridad homogénea.

Por otra parte, y aunque el estudio del violoncello en el ámbito ibérico bajo el Antiguo Régimen ha recibido una atención cada vez más específica, todavía queda pendiente una lectura sobre este corto periodo de transición entre el mundo de los violones de la dinastía de los Austrias y el cello del siglo XVIII.<sup>5</sup>

Por último, un estudio sobre el *violonzello* de Durón o Ferreira no puede escapar al debate abierto específicamente en torno a ciertos instrumentos que se daban por desaparecidos del paisaje sonoro y que, paulatinamente, han vuelto a aflorar de la mano de la práctica de la *Early Music* o “música antigua”. En concreto, los conocidos como *tenor violin*, *violoncello piccolo*, *violoncello da spalla*, *quinte de violon*, *viola quarta* o el *violone en Sol*.<sup>6</sup> Conviene

---

<sup>5</sup> Para una síntesis sobre los primeros pasos del violoncello en España, véase GOSÁLVEZ, J. C., “El violonchelo en la España del siglo XVIII y principios del XIX”, *Música, Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 25, 2018, pp. 13-45. Otros trabajos con una notable cantidad de información relevante son TURINA, G., *El violonchelo en España en el siglo XVIII*, San Cugat, Arpegio, 2021; SANTACANA, A., *El ‘Violón Chico’ de Luigi Boccherini. Posible uso de violonchelos no estándar en la interpretación de las Seis Sonatas impresas y la Sonata L’Imperatrice*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Salamanca, 2021; y, finalmente, el reciente y muy documentado trabajo de HERAS I FORTUNY, L. M., *El violó tenor en la música espanyola dels segles XVI al XIX*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Jordi Ballester i Gibert, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2021. Sobre la relación entre los instrumentos de 8 y 16 pies en el ámbito español, véase GÁNDARA, X. C., “El violón ibérico”, *Revista de musicología*, 22/2, 1999, pp. 123-164, y GÁNDARA, X. C., “El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII”, en Lolo, B. (coord.), *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Barcelona, 25-28 octubre 2000, 1, 2002, pp. 659-682. Para un estudio prosopográfico sobre los violones en el siglo XVII, la investigación más reciente es MCGORT I ROIG, J. A., *La proyección sonora del poder monárquico. Los músicos-sirvientes de la Real Caballeriza y las Guardias Reales de Madrid (siglos XVI-XVIII)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Miguel López García, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2017. Para el siglo XVIII, véase MORALES, N., *L’artiste de cour dans l’Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle: étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

<sup>6</sup> Sobre el conjunto de instrumentos de cuerda en los tamaños comprendidos entre el violín y el cello actual, destacan las publicaciones, a menudo recogiendo interpretaciones contrapuestas, de KORY, A., “A Wider Role for the Tenor Violin”, *The Galpin Society Journal*, 47, 1994, pp. 123-153; SEGERMAN, E., “The Name ‘Tenor Violin’”, *The Galpin Society Journal*, 48, 1995, pp. 181-187; BONONCINI, A., *Complete Sonatas for Violoncello and Basso continuo*, (ed. Lowell E. Lindgren), Madison, Wis., A-R Editions, 1996; WISSICK, B., “The Cello Music of Antonio Bononcini: Violone, Violoncello da Spalla, and the Cello ‘Schools’ of Bologna and Rome”, *Journal of Seventeenth-Century Music*, 12/1, 2006; BADIAROV, D., “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice”, *The Galpin Society Journal*, 60, 2007, pp. 121-145; MORSCHES, J., *The Anomaly of the Violoncello piccolo*, Londres, Finzi Report, 2013; SANGUINETI, A., “Da Spalla or da Gamba? The Early Cello in Northern

remarcar que estas denominaciones —como en el caso del traverso, del oboe barroco y otras— corresponden a un consenso lexicográfico forjado en las últimas décadas. Un consenso, sin duda necesario, que permite ordenar nuestras conversaciones pero que no refleja las muchas variedades e inconsistencias en la nomenclatura original de siglos pasados.

Dos son los tipos de problemas asociados a esta reciente normalización. En ocasiones sufrimos lo que podríamos denominar como un espejismo terminológico anacrónico que lleva a identificar un instrumento actual con el nombre que se le asignó en la partitura. Si un manuscrito del XVII incluye una línea llamada “viola” en clave de Do en cuarta (en adelante Do4), nuestra tendencia natural será pensar que ha de ser tocada con una viola *da gamba* baja; cuando la realidad pasada —recogida en otras partichelas, listas de pagos, contrataciones, iconografía y otros tipos de documentación— puede demostrar que el instrumento implicado podría haber sido casi cualquier bajo de arco, dependiendo de la ciudad, el año y la circunstancia performativa.

La otra complicación asociada está ligada al peligro latente de sobrevalorar el verdadero papel de un instrumento dado en los siglos pasados. Muchas de las primeras investigaciones referidas a estos instrumentos olvidados se encontraron con una cierta resistencia por parte del mundo académico y, sobre todo, del interpretativo, respecto a lo justificado del uso de estos instrumentos apenas citados (*violoncelli piccoli* y *da spalla, tailles* y *quintes de violon*, etc.). Eso cuando no tuvieron que hacer frente a dudas sobre su propia existencia histórica. Con el paso del tiempo —y tras la acumulación de un prestigio profesional y comercial que fue consolidando la recuperación del nuevo instrumento y su sonoridad—, se ha podido dar el fenómeno contrario: una tendencia a, como decíamos, sobrevalorar científicamente y concertísticamente su papel histórico. De esta forma, y paradójicamente, el recién llegado puede incluso hacer sombra a otros instrumentos aún más esquivos. Este péndulo —entre la inexistencia y la exageración— ha afectado y sigue afectando a algunos miembros de la familia de las cuerdas, complicando en ocasiones el debate académico en un tema en el que la información conservada suele ser fragmentaria, inconsistente e, inevitablemente, sujeta a interpretación.<sup>7</sup> En el caso de

---

Italian Repertoire, 1650-95”, *The Galpin Society Journal*, 69, 2016, pp. 99-108, y KORY, A., *Tenor violin or tenor cello. Problems of identification and repertoire*, Tesis, University of Manchester, 2018.

<sup>7</sup> Un caso especialmente debatido ha sido el de la producción de Johann Sebastian Bach. No solo en torno al *violoncello piccolo* y las *Suites a Violoncello Solo senza Basso* BWV 1007-12, sino también en relación a los instrumentos empleados en su producción vocal. A este respecto destaca por su claridad el monumental PRINZ, U., *Johann Sebastian Bachs Instrumentarium*, Kassel, Bärenreiter, 2005. Igualmente esclarecedor es el pequeño estudio de RIGNOL, M., *Le Groupe de Continuo dans les Cantates Sacrées de Bach (1707-23)*, s.l., s.f. Como se puede comprobar, algunas de las cantatas más tempranas de Bach —anteriores

los repertorios madrileños considerados será igualmente inevitable que algunas de las cuestiones abiertas queden sin respuesta a la espera de nuevas fuentes. En este sentido —y dado que la música nos ha llegado principalmente en formato de partituras generales—, la aparición de juegos de partichelas, aunque improbable, sería una aportación especialmente valiosa puesto que, entre otros detalles, podría aclarar qué instrumentista tocaba estas líneas destinadas a los *violonzellos*.

\* \* \* \* \*

En los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII, el idioma castellano no ofrecía una terminología unívoca relativa a los instrumentos de cuerda frotada. No se trataba de un acontecimiento aislado: el italiano, el alemán y, en menor medida, el francés, acumulaban sus propias indefiniciones. El origen de ello no fue tanto una multiplicación de instrumentos híbridos, puesto que la familia de las violas *da gamba* y la de los violines conservaron una cierta diferenciación desde su origen (trastes, fondo plano, en torno a seis cuerdas e intervalos de cuarta y tercera para las gambas; ausencia de trastes, fondo abombado, en torno a cuatro cuerdas e intervalos de quinta para la familia del violín). Sólo en los casos de correspondientes contrabajos se dio una cierta hibridación entre ambas familias. La indefinición lexicográfica venía, por tanto, causada por otra serie de razones. Repasemos brevemente algunas de las más notorias, algo necesario para nuestro estudio.

Un puesto en la corte podía haber sido creado con un instrumento en mente y, décadas más tarde, pasar a ser cubierto funcionalmente por otro; pero conservando —a efectos de contabilidad— la primera denominación. Que los *cromornes* se recojan en las listas de pagos de una representación no significa que se tocasen esos instrumentos ya obsoletos, significa que, a efectos administrativos, esos flautistas eran *intérpretes de ‘cromorne’*.

Otra causa de indefinición recogida en las fuentes escritas deriva de una falta de conocimientos específicos por parte del cronista, o de que no se considerase relevante emplear un término preciso. “Asistieron los violines” a menudo supone la presencia de toda una familia de instrumentos de cuerda. En el otro extremo, puede aplicarse lo mismo a fuen-

---

a 1715— presentan una casuística semejante a la de los repertorios hispánicos, especialmente las cantatas *Gott ist mein König* BWV 71 (violoncello como bajo del coro de flautas de pico); la Cantata *Himmelskönig, sei willkommen* BWV 182 (con un rol de violoncello que, con el tiempo, pasa de ser bajo de las cuerdas a doblar el acompañamiento); y la Cantata 199 *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199 (con una inusual particella para “Violoncello. è Hautbois”). El estudio profundo al que tradicionalmente han sido sometidas estas obras del ámbito germánico puede ofrecer algunas respuestas aplicables a nuestro caso.

tes ligadas a profesionales de la música, dado que estos no necesitaban entrar en esos detalles: “Violines”, o incluso la ausencia de referencia en una partitura, puede implicar de nuevo una familia entera de cuerdas. Será en el caso de la transmisión de estas partituras a otras localidades y prácticas musicales cuando estas faltas de concreción puedan acarrear un cierto grado de incertidumbre.

La falta de un nombre para un instrumento concreto en un determinado idioma ha solido generar dos soluciones clásicas: o se naturalizaba la palabra extranjera mediante una transcripción fonética (*obuè* por *haut-bois*), o bien se bautizaba el nuevo objeto, modificando términos locales preexistentes (*violonzelo* como denominación de algo más pequeño que un violón). Diferentes denominaciones en diferentes lenguas suponen que un mismo instrumento presente varios nombres.

La última causa que contemplaré, y quizá la menos detectable, es la confusión entre función e instrumento. Cuando un compositor italiano del siglo XVII escribe una línea intermedia en clave de Do<sup>3</sup>, el instrumento asociado en origen pudo ser una *viola da braccio* de tamaño algo mayor que un violín. Sin embargo, media docena de instrumentos de cuerda estaban preparados para cubrir este mismo rol sonoro. Allende los Alpes alguien puede tocar esa parte de viola, pero no necesariamente con una viola. Y podrá usar un instrumento vertical u horizontal, *da braccio* o *da gamba*.

\* \* \* \* \*

La tradición escénica española parece haber sido especialmente parca en el uso de instrumentos de cuerda agudos con anterioridad al siglo XVIII. Sólo en el reinado de Carlos II se normaliza la presencia de violines. No se trata de que no hubieran sido utilizados previamente —que lo fueron—, sino que con el último Austria pasarán a formar parte de las convenciones y expectativas sonoras de la música teatral. En el caso de las partes intermedias de la familia del violín, tuvieron que esperar un tiempo añadido para sumarse a este estándar escénico ibérico. La plantilla con tres violines fue habitual en la península ibérica hasta bien entrado el nuevo siglo. El propio concepto de parte intermedia es engañoso, pues evoca una lectura de instrumento subordinado, de *ripieno*. Esto será cierto en algunas circunstancias, pero también es cierto que algunos de estos instrumentos de tamaño mediano fueron, precisamente, los escogidos para tocar partes solistas y concertadas. Como muestra, se pueden presentar algunas de las obras vocales de Carlo Pallavicino, activo en el tercer cuarto del siglo XVII.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Véase, como ejemplo, PALLAVICINO, C., *La Gerusalemme liberata*, (estr. Dresde, 1687), acto 1 escena IX, “Ah, misero Arideno”. Abert, H., (ed. moderna), DDT, vol. 55, Leipzig, 1916, p. 35.



Fig. 1. Portada de “Les Filles Errantes”, Le Théâtre Italien de Gherardi, vol. 3, Paris, J.-B. Cusson et P. Wiite, 1700. Grabado de Franz Ertinger.

La música teatral ligada al entorno cortesano madrileño recoge, en el arco de algo menos de dos décadas, el fascinante desembarco de estos instrumentos de cuerda de tamaño mediano, plausiblemente ligados a la llegada de repertorios y conjuntos de instrumentistas extranjeros.<sup>9</sup> A falta de fuentes ibéricas [fig. 1], el segundo plano de la figura 1 presenta un ejemplo —en este caso francés— del aspecto que podría tener una representación teatral con música a finales del XVII. Un bajo de arco, unos violines y algunos instrumentos de viento (las seis guitarras están en manos de los integrantes de la *troupe* teatral) [fig. 2].

El presente estudio no pretende dar una respuesta organológica al enigma del *violonzello*. Algo imposible con el estado actual de la documentación conservada. Lo que sí busca es explorar los diferentes usos que un grupo estrecho e interconectado de compositores le asignaron a través de la revisión

de la práctica totalidad de los ejemplos conservados. Esta investigación también tocará inevitablemente el propio término, así como los distintos roles del *violón*.

Con una cierta visión anacrónica, la práctica musical más superficial de los siglos recientes había dado por hecho que toda parte intermedia de cuerdas en el corpus occidental había sido tocada por defecto con nuestra actual viola. La musicología, principalmente gracias a la iconografía, ha desplegado en las últimas décadas una realidad mucho más variada. El siglo XVII ofrece testimonio de violas voluminosas, in-

<sup>9</sup> Un breve resumen de las sucesivas venidas —y salidas— de estos intérpretes puede ser consultada en BERROCAL, J., *La recepción del oboe en España en el siglo XVIII*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Juan José Carreras, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016, vol. 1, pp. 39-49.



Fig. 2 Detalle de la portada de "Les Filles Errantes", Le Théâtre Italien de Gherardi, vol. 3, París, J.-B. Cusson et P. Wiite, 1700. Grabado de Franz Ertinger.

habituales para nuestra experiencia, tocadas en horizontal [fig. 3], en vertical,<sup>10</sup> o sin definir.<sup>11</sup>

Siempre dentro de las lecturas anacrónicas, y muy relacionado con el presente estudio, con frecuencia tendemos a pensar que todo instrumento citado en una obra musical será utilizado lo más posible o, al menos, será tocado por un ejecutante ya presente. Sin embargo, no es raro que este axioma se incumpla en el caso del corpus que nos atañe. Estamos ante unas obras a menudo concebidas para un estreno cortesano, donde la optimización de los medios casi nunca fue determinante. Algunos instrumentos solo se usaban en momentos aislados muy determinados, lo que implicaba en este contexto que algunos instrumentistas únicamente tocasen durante un lapso de tiempo muy breve. Un caso especialmente llamativo de esta situación sería el presentado por los compases finales de la obra de Sebastian Durón, *Muerte en amor es la ausencia*, fechada en torno a 1697. Tan solo

<sup>10</sup> Como ejemplo de viola vertical, véase KESSLER, S., *Lockere Gesellschaft*, (1662). Reproducido en KORY, A., *Tenor violín...*, *op. cit.*, pp. 125-126, y p. 129.

<sup>11</sup> Véase BREDÆL, P. VAN (1629-1719), *The Prodigal Son is being chased from the brothel after spending all his money*, s.f., reproducido en TINBERGEN, B. E., *The 'cello' in the Low Countries...*, *op. cit.*, p. 88, y p. 471.

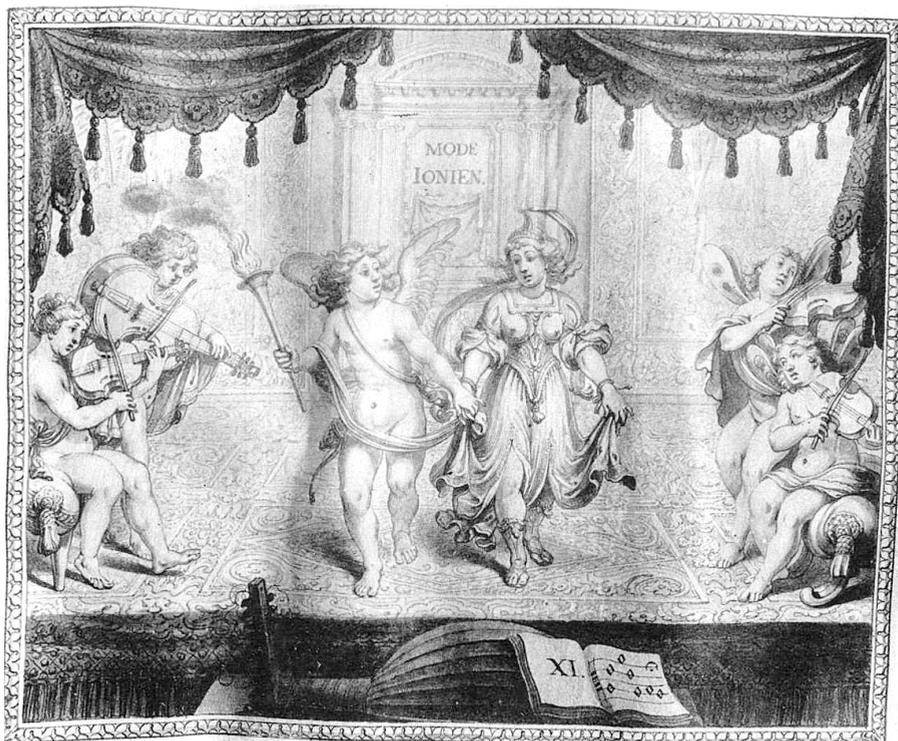


Fig. 3. D. Gaultier, *La Rhétorique des dieux*, Manuscrit, D-Bkk, Ms. 78.C.12, (ca. 1652). Grabado de A. Bosse.

durante los últimos siete compases (con una duración de 15 o 20 segundos) suena un *tutti* de tres violines, cuatro clarines y un timbal; una sonoridad que no había sido desplegada en ningún momento previo de la obra.<sup>12</sup>

El pasaje de la figura 4, perteneciente a la *comedia armónica* anónima *Jupiter y Yoo*, permite abrir el debate sobre el término *violonzello* precisamente con un caso que se repetirá a lo largo del periodo estudiado: que la línea no lleve atribución específica de nombre, sino que, como se comentaba anteriormente, se englobe en el grupo genérico de los violines [fig. 4]. En esta ocasión la tercera línea (en Do<sup>3</sup>) escrita por Literes —o Durón, puesto que la autoría no ha sido confirmada todavía— sería tocada por un instrumento que en la época habría probablemente sido denominado *violonzello*, fuera cual fuese su morfología. La posibilidad de que fuese tocada por un *Violín 3º*, aunque factible desde el punto de

<sup>12</sup> DURÓN, S., *Muerte en amor es la ausencia*, (ca. 1697), E-Mn, M/1365, f. 32r-v. “Pues ya de la esfera es luz brilladora”.

vista de la tesitura, queda descartada por otro pasaje posterior, recogido en la figura 9. Este ejemplo musical abre otro debate paralelo que puede atañernos: ¿cuál fue el instrumento (también en Do<sup>3</sup>) que tocó la tercera línea de las flautas? Es razonable pensar que se trató de una flauta más grave (un instrumento del que no guardamos rastro documental en España); pero también tenemos otros contextos similares en nuestro corpus en el que algún tipo de *violón* es el encargado de acompañar a una pareja de flautas. O incluso —siempre de forma coherente con la praxis estándar— podría haber sido la vihuela de arco que aparecerá unas páginas más tarde (cuando ésta intervenga lo hará en Do<sup>4</sup>, y subiendo hasta un Do', por lo que tampoco tenemos la certeza absoluta de que fuera una viola *da gamba* bajo, como cabría suponer).<sup>13</sup>

El aria “Va del ceño pavoroso”, recogida poco después en la misma obra, sirve para hacer explícitos otros puntos. El primero es que, como apuntábamos, la tercera línea excede el registro del violín al descender hasta el Re, por lo que sería necesario un instrumento más grave. El otro particular, cosa ya sabida, es que todas las líneas de violines podían ser escritas en Do<sup>3</sup> si las notas interpretadas eran graves y así convenía gráficamente. Los ejemplos se multiplican en la música de la época. Un recordatorio de que la clave no entraña automáticamente el instrumento.<sup>14</sup>

Literes presenta otra situación similar de indefinición en su zarzuela en tres jornadas *Júpiter y Danae*, fechada en torno a 1700 [fig. 5]: una vihuela de arco concertada y la voz son acompañados por un *ripieno* de flautas, violines, una línea de bajo en Fa<sup>4</sup> y un acompañamiento general cifrado, también en Fa<sup>4</sup>. La hipótesis más plausible sería que el primero de los bajos se tocara con un violón, algo explicitado en varias obras de Durón; pero el compositor evita durante todo el número que esta línea descienda por debajo del SOL (haciendo uso de octavas superiores en ciertos pasajes críticos).<sup>15</sup> Lo que abre la posibilidad —quizá remota— de que el instrumento utilizado fuera un violón menos grave que descendiera hasta el SOL. Cuando un violón es un *violonzello*.

*Coronis*, una zarzuela enteramente cantada de Durón producida en torno a 1705,<sup>16</sup> ofrece otros dos casos en los que quizá estemos ante una

<sup>13</sup> En este artículo usaremos la siguiente convención para referirnos a la altura de las notas: el Do central será Do'. Una octava más grave será Do. Otra octava aún más grave —la nota más grave de nuestro cello actual— será DO. Una octava por encima del Do central será Do”.

<sup>14</sup> LITERES, A. o DURÓN, S. (atrib.), *Júpiter y Yoo*, (ca. 1699), E-Mn. M/2277, f. 46 r. “Va del ceño pavoroso”.

<sup>15</sup> Para una visión ampliada del uso del violón por parte de Literes, en el contexto de su música religiosa, véase HERAS I FORTUNY, L. M<sup>a</sup>, *El violó tenor...*, *op. cit.*, pp. 646-648.

<sup>16</sup> Véase el completo estudio que acompaña la edición moderna en DURÓN, S., *Coronis*, (eds. R. Angulo y A. Pons), Madrid, Asociación Ars Hispana, 2017.

This musical score is for the piece "A los campos me vengo" from the opera "Jupiter y Yoo" (ca. 1699). It features two main instrumental parts: Violins and Flautas. The Violins part is written on two staves, and the Flautas part is written on two staves. The music is in a 3/4 time signature and consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines. The page number 39 is visible in the top right corner.

Fig. 4. A. Literes, o S. Durón (atrib.), *Jupiter y Yoo*, (ca. 1699), E-Mn. M/2277, f. 39 r, "A los campos me vengo".

This musical score is for the piece "Dulce pajarillo" from the opera "Júpiter y Danae" (1700). It features a vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line is written on a single staff with lyrics: "Dulce Pajá rillo en blandas ve-". The instrumental accompaniment includes a Viola de Arco and a Flaut. The music is in a 3/4 time signature and consists of a series of rhythmic patterns and melodic lines. The page number 9 is visible in the top right corner.

Fig. 5. A. Literes, *Júpiter y Danae*, (1700), E-Mn. M/1579, f. 9 v de la 3ª Jornada, "Dulce pajarillo".



Fig. 6. S. Durón, Coronis, (ca. 1705), E-Mn. M/1339, f. 53, “Muera el Sol”.



Fig. 7. Anónimo, Dido y Eneas, (1708), (E-Mn, M/1338), f. 4 r, “Cual cascada navecilla”.

pareja de *violonzellos*. En el aria “Muera el Sol” [fig. 6], el compositor propone acompañar a Neptuno con dos líneas (en Do<sup>4</sup>) de ‘Biolines o Biolon’. Y no se trata de un caso aislado: la misma indicación se presenta en “Volviendo a repetir” (f. 57 v). Dado las claves y lo grave de la tesitura, parece que la opción principal sería la de los ‘Biolon’ (al contrario que en otras situaciones ya citadas, en Do<sup>3</sup>, si los violines tuvieran que tocar esta música se verían obligados a subir una octava).

En un principio, diríase que la abreviatura ‘Biolon’ sencillamente hace referencia a ‘Violones’, pero también podría ser que fuera la contracción de ‘Violonzellos’, dado el rol asignado, la clave y la tesitura.

Hay al menos dos explicaciones para la instrumentación opcional de este número. ¿Por qué el autor se preocupa de ofrecer los violines como instrumentos alternativos? O bien Durón preparaba la obra para el caso de que una futura producción no tuviese dos instrumentos graves de cuerda (violones estándar); o bien daba por hecho que raramente se tendrían dos *violonzellos*. Este el momento de recordar que mucha documentación administrativa del periodo habla de pagos a plantillas relativamente reducidas que incluían un solo violón.<sup>17</sup> Por supuesto, estas plantillas se vieron ampliadas en ocasiones, puesto que no podían cubrir las necesidades recogidas en algunas de las mayores composiciones cortesanas, ya desde finales del XVII. De nuevo, la cuestión queda sujeta a la interpretación: o los violinistas permanecían en silencio en estos números; o bien era a ellos a quienes se les pedía que tocasen los ‘Biolo<sup>n</sup>es’ (con algún tipo de instrumento *da braccio*, desde una viola estándar hasta un *violoncello da spalla*); o bien alguno de ellos era capaz de tocar un violón estándar. De nuevo la respuesta queda en el aire.<sup>18</sup>

Especialmente relevante para este estudio es el caso de la *ópera armónica al estilo italiano* titulada *Dido y Eneas*, una obra compilada para la corte española a partir de fuentes italianas en torno a 1708.<sup>19</sup> El aria “Cual cascada navecilla” [fig. 7] no es otra que una parodia de “Qual raminga tortorella”, un aria escrita originalmente para *L’Aretusa*, compuesta por Monari en Milán en 1703. En este caso la línea original de Monari, destinada para viola, se recibe en la corte española con la denominación de ‘Bioloncelo’, conservando la clave de Do<sup>3</sup>.

<sup>17</sup> Para algunas plantillas de música escénica, véase, también a efectos bibliográficos BERROCAL, J., *La recepción del oboe...*, *op. cit.*, pp. 105-117.

<sup>18</sup> Una situación similar se presenta en otro momento de *Coronis*, con el aria “Ya sacros cielos”, donde se ofrece la opción de ‘violines con sordina’ en lugar de unas, quizá no siempre disponibles, flautas travесeras.

<sup>19</sup> Véanse los dos estudios de PONS, A., *De Milán a Madrid: Dido y Eneas en la corte de Felipe V*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Salamanca, 2012, y PONS, A., “Dido y Eneas: una ópera pasticcio en la corte de Felipe V”, *Revista de Musicología*, 37/2, 2014, pp. 503-540.

Es difícil valorar las implicaciones de esta traducción. Por una parte, llama la atención que el arreglista no utilice el término ‘viola’ (o ‘violletta’), una palabra que corresponde al original italiano y que, sobre todo, no aparecía en nuestro diccionario español, pudiendo ser aprovechada sin problemas. Por otra parte, este ejemplo parece demostrar que los instrumentos de tamaño medio entre el violín y el violón ya tenían su nombre asignado, y que éste era el de *violonzello*.

En este sentido, conviene traer a colación uno de los primeros, y probablemente más difundidos, usos de un diminutivo de ‘violón’ en la lengua castellana.<sup>20</sup> Se trata de la comedia de Calderón *El Maestro de danzar*, una obra fechada en torno a 1651.<sup>21</sup> En ella tiene lugar el siguiente diálogo, presente en la primera edición de 1664, en el que se alude a los *ministros* o ministriles (instrumentistas):

*Diego.- Mire que le he menester,  
y que traiga los amigos  
con todos los instrumentos,  
porque muy presto imagino  
que tendremos boda en casa.  
(...)  
¿Pues  
qué es, hidalgo, vuestro oficio?  
Chacón.- Toco el violín, y soy maestro  
de los demás violoncillos,  
y a las bodas desta casa  
traeré a todos mis ministros.*

Y, más adelante, se vuelve a caracterizar a dos personajes:

*Diego.- ... ¿Quién aquí se oculta?  
Chacón.- El Maestro de Dançar, y el camarada  
del violón, que hemos entrado  
solo a buscar la guitarra.<sup>22</sup>*

<sup>20</sup> Sobre los violones en el XVII español, véase ROBLEDO, L., “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, en López-Calo, J., Fernández de la Cuesta, I. y Casares Rodicio, E. (eds.), *España en la música de occidente: actas del congreso internacional celebrado en Salamanca*, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas, 1987, vol. 2, pp. 63-76.

<sup>21</sup> Para la datación, véase FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, D., “Tradicción y reescritura, *El maestro de danzar*, de Lope a Calderón”, *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*, 36, 2018, pp. 191-207, espec. p. 192.

<sup>22</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, P., “El maestro de danzar”, *Tercera parte de comedias*, Madrid, García Morrás, 1664, pp. 27-47.

Como vemos, se habla de un violín, de los demás violoncillos, y del camarada del violón.<sup>23</sup> De nuevo es complicado interpretar estos versos, particularmente la alusión a *maestro de los demás violoncillos*. Puede ser que el maestro sea profesor o festero de un grupo de instrumentistas, o puede que la expresión se refiera a su propio dominio de los otros tamaños de la familia del violín/violón. También cabe la interpretación de que se trate de un diminutivo no estandarizado, inventado por Calderón a medio camino entre el lenguaje coloquial y la búsqueda de la rima. La posterior referencia al *camarada del violón* es igualmente equívoca respecto al instrumento utilizado, todo ello sin renunciar a la posibilidad de que alguno de los instrumentos fuera un pequeño violín de danza o *pochette*.<sup>24</sup>

Resulta igualmente interesante seguir la estela de las sucesivas reediciones de la obra por las actualizaciones léxicas que recogen. Así, en 1687, el texto recoge la tríada *violín, Violoncillos* (con mayúscula en el original), *camarada del violín*, renunciando por tanto al *camarada del violón*.<sup>25</sup> También en la edición en torno a 1722 se mantiene la tríada *violín, violoncillos, camarada del violín*.<sup>26</sup>

Otro pasaje digno de atención se recoge en la zarzuela armónica de Durón, *Las nuevas armas de Amor*, una obra que no requiere grandes efectivos instrumentales si nos atenemos a las dos líneas de violines y acompañamiento que recoge la partitura, datada probablemente en 1711. El aria “Ay de los hombres, ay de las fieras” requiere unos ‘Biolines al unis.’ escritos utilizando la clave de Do3 durante toda la pieza. Nada particularmente reseñable, si no fuera porque en el compás 24 aparece un Fa, nota no disponible en los violines [fig. 8].

Así como con otros autores e instrumentos este tipo de desajustes son habituales, en el caso de un compositor tan experimentado como Durón resulta difícil creer que se trate de un desliz. Tampoco puede ser una errata del copista, puesto que este Fa es indudablemente funcional e intencional. Esto abre la posibilidad, no recogida en la partitura, de que los músicos —todos o alguno— hubieran mudado de instrumento, interpretando esta aria con un instrumento algo más grave.

*Decio y Eraclea* es otra obra del periodo considerado la cual incluye *violonzellos*, en concreto una pareja. Compuesta por el célebre compositor teatral Juan de Serqueira en torno a 1708, el aria “Se burla amor” (f. 28 r)

<sup>23</sup> Esta referencia musical se recoge en FLÓREZ ASENSIO, M<sup>a</sup> A., *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 724.

<sup>24</sup> Agradezco a Cristina Bordas el llamarme la atención sobre esta última interpretación.

<sup>25</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, P., “El maestro de danzar”, *Tercera parte de comedias*, Madrid, Francisco Sanz, 1687, p. 249.

<sup>26</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, P., *El maestro de danzar*, Sevilla, Herederos de Tomas López de Haro, (ca. 1722).



Fig. 8. S. Durón, *Las nuevas armas de Amor*, (prob. 1711), (E-Mn, M/2276), pliego 8, “Ay de los hombres, ay de las fieras”.

cuenta con una amplia plantilla de violines al unísono, dos oboes, dos flautas, dos *violonzellos* y acompañamiento. Ambos, ‘Biolonz[elo] Prim[ero]’ y ‘Biolonz[elo] Segundo’, escritos en la clave de Do4. Su rol es uno de los tradicionalmente reservados a las vihuelas de arco, formando parte del coro de flautas con una escritura ni especialmente aguda ni grave.

En otra aria de la obra, “Infelice remembrance”, vuelven a aparecer los dos *violonzellos*, de nuevo en clave de Do4. Pese a que, en casi todos los pasajes destinados a ambos instrumentos, estos mantienen la independencia contrapuntística de sus líneas, en alguna ocasión el segundo *violonzello* adopta la función de *bassetto*, es decir, la de doblar el acompañamiento [fig. 9], (cuarta línea comenzando desde arriba). Un uso no especialmente habitual en las partes de segunda *viola obbligata* en las tradiciones italiana, germánica y francesa.

Finalmente, en la aria “Aún teme el alma” (f. 45 v), junto a una pareja de flautas aparecen dos líneas para ‘Biguela’, ambas en clave de Do3. Unos instrumentos no utilizados hasta el momento y que plantean cuestiones de interés. Pese a que el término vihuela aparentemente hace clara referencia a la familia de las violas, queda abierta de nuevo la cuestión acerca de qué tipo de instrumentistas se harían cargo de ellas; y el tamaño del instrumento solicitado (ambas partes suben en la pieza hasta un Do’).

Manuel Ferreira ‘el mayor’ compuso *El mayor triunfo de la mayor guerra* en torno a 1710.<sup>27</sup> Se trata de una obra especialmente relevante para el tema que estamos considerando: los once casos presentados a continuación abarcan una compleja casuística en torno al uso del *violonzello* y su relación con los violones y el acompañamiento.

<sup>27</sup> Sobre este importante músico, véase BOMBI, A., “*El mayor triunfo de la mayor guerra* y otras óperas españolas de principios del siglo XVIII”, en Carreras, J. J. y Marín, M. A. (eds.), *Concierto Barroco*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 77-109.

The image shows a page of a musical score with six staves. The top five staves contain instrumental parts, likely for violins and violoncello. The bottom staff contains a vocal line with the lyrics "Si Coris pira en summa duna sa Sa fortuna de escar" written below it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fig. 9. J. Serqueira, Decio y Eraclea, (1708), (E-Mn, M/2247), f. 36, "Infelice remembranza".

El aria "Hoy Cartagena será ceniza" [fig. 10] incluye un *violonzello* concertado (en Do3) y un violón concertado (en Do4) con una escritura independiente del acompañamiento. Si este violón se tocara con un bajo de arco de tamaño 4/4, y el 'acomp.to' no llevase su propio violón, la sonoridad quedaría probablemente desequilibrada, por lo que no es de descartar que este violón Do4 que aparece como cuarta línea fuera de un tamaño menor. Veremos cómo varios ejemplos posteriores parecen reforzar esta hipótesis. Nótese, igualmente, cómo los dos violines forman un coro y el *violonzello* y el violón otro. Se crea así una sonoridad para este *violonzello* alejada del rol de *ripieno*, bien fuera destinada a un instrumento *da braccio*, *da spalla* o *da gamba*.

El *aria con violines, a dúo* "Arda y gima todo el mundo" (p. 10) ofrece una nueva intervención de un 'Violón Solo' es decir, sin acompañamiento, en clave de Fa4. Un *duetto* tumultuoso ('*presto*') donde el violón desciende hasta un DO. Este no parece ser un instrumento que produzca un volumen liviano. Todo apunta a que la representación de *El mayor triunfo* necesitó al menos dos violones diferentes; si no tres si consideramos la situación que veremos reflejada más adelante en la figura 13.

Otro "Violón solo", esta vez en clave de Do4, vuelve a ser el único bajo de un aria, "La infeliz estrella mía" (p. 46), acompañando a dos flautas. Continuando con el análisis de la obra, en la p. 51 el aria "Tuya señora es la beldad", utiliza un coro de cuerdas formado por dos violines, un *violonzello* en clave de Do3 y un violón en clave de Do4; cuerdas que se contraponen al canto y el acompañamiento. Este violón se comporta como un *bassetto* y, de una manera que podría haber sido evitada con facilidad, sin embargo, sube tan alto como un La'. Dicha tesitura abre la posibilidad de que estemos ante un instrumento de cinco cuerdas, o de

*Aria. Conystrum. <sup>los</sup> Alleg.º*

Violin 1º

Violin 2º

Violoncello

Violon.

Scipion.

Accomp.º

Detailed description: This musical score is for an aria titled 'Aria. Conystrum. los Alleg.º'. It features six staves. The first four staves are for string instruments: Violin 1, Violin 2, Violoncello, and Violon. The fifth staff is for a character named Scipion, and the sixth is for the Accompaniment (Accomp.º). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fig. 10. M. Ferreira, El mayor triunfo de la mayor guerra, (ca. 1710), (E-Mn, M/1336), p. 4, "Hoy Cartagena será ceniza".

*Aria*

Violin 1º

Violin 2º

Violoncello

Violon.

Luzys

Accomp.º

Detailed description: This musical score is for an aria titled 'Aria'. It features six staves. The first four staves are for string instruments: Violin 1, Violin 2, Violoncello, and Violon. The fifth staff is for a character named Luzys, and the sixth is for the Accompaniment (Accomp.º). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fig. 11. M. Ferreira, El mayor triunfo de la mayor guerra, (ca. 1710), (E-Mn, M/1336), p. 66, "Ven a sentir".

cuatro incluso, dado que asimismo no baja del LA. Por otra parte, sigue abierta la lectura de que pueda tratarse de un violón estándar y que el acompañamiento fuera realizado sin el sostén de un bajo de arco (aunque otros momentos de la obra que se tratarán a continuación parecen descartar esta posibilidad). Igualmente, en el aria “Adiós amor mío” (p. 77) de nuevo un violón en clave de Do4 desplegará una escritura de *bassetto*, evitando bajar del SOL.

Un nuevo rol del *violonzello* madrileño queda de manifiesto en la p. 66 [fig. 11]. Durante todo el número el instrumento evita interactuar con los violines o el violón; quedando como una línea autónoma cuyo principal rasgo es el de sus notas rebatidas, a la manera de lo que entenderíamos en la actualidad como una escritura característica de viola. Algo parecido puede encontrarse en el *tercetto* ‘aria vivo’ “Al rencor, a la saña” (p. 93), un número que incluye una pareja de clarines, y donde el *violonzello* hace coro en semicorcheas rebatidas con los dos violines, mientras el violón en clave de Do4 actúa como bajo de este mismo coro. De nuevo, el conjunto parece necesitar un bajo de arco que apoye el conjunto doblando el acompañamiento.

Anteriormente se ha destacado el hecho de que en este corpus madrileño no es inhabitual que la sonoridad general de una obra vaya mudando a medida que avanza la representación, sumándose o retirándose instrumentos. Este es también el caso de *El mayor triunfo de la mayor guerra*: a partir de la p. 98 la obra sufre una significativa modificación en su instrumentación. Un recién aparecido ‘Violín 3º’ toma el puesto del *violonzello* el cual, tras un uso casi permanente en las arias con cuerdas completas, ya no volverá a aparecer durante el resto de la obra (desde la p. 98 hasta la p. 266). Ello parece refrendar la hipótesis de que —al menos en *El mayor triunfo*— este *violonzello* fue ejecutado por un intérprete capaz de tocar el violín. Por su parte, el violón en Do4 permanecerá, a menudo en funciones de un *bassetto* que complementa la línea acompañamiento.

Ya hemos observado cómo, en ocasiones, el violón en Do4 ha sido remarcado como ‘violón solo’ de un aria; dejando la duda de si la anotación estaba requiriendo que tocara sólo un violón (mientras otros compañeros de atril callaban), o si era una referencia a que quedaba como único bajo del número. Esta duda queda despejada al menos para el aria “Perezoso alimento” (p. 147), donde Ferreira especifica que el violón (Do4) tocará ‘sin más acompañamiento’. La sonoridad de flautas y violines con sordina parece justificar esta indicación.

El ‘aria vivo’ “Injusto mi astro” [fig. 12] probablemente sea la ocasión más virtuosística para el ‘Violón’ de toda la obra. Ascende hasta un Si’ y no baja de un LA. Es importante resaltar que estamos ante una tesitura,



Fig. 12. M. Ferreira, El mayor triunfo de la mayor guerra, (ca. 1710), (E-Mn, M/1336), p. 153, "Injusto mi astro".



Fig. 13. M. Ferreira, El mayor triunfo de la mayor guerra, (ca. 1710), (E-Mn, M/1336), p. 221, "Yo arder por dama".

una clave (Do4) y un papel que en la Italia y en los estados germánicos contemporáneos le hubieran hecho merecer a este violón la etiqueta de *violoncello*. Incluso con más propiedad que el *violonzello* de números anteriores (cuyo rol entraría en la órbita del concepto europeo de *viola*).

Otro violón, éste en clave de Fa4, es llamado a tocar solo en un ‘Recitado con instrumentos’, una forma musical todavía con poca tradición en la península ibérica. De nuevo, la anotación ‘Acompañamiento / Violón solo’ es equívoca. ¿Ha de tocar el acompañamiento (arpa, etc.) junto a uno sólo de los violones?, ¿o ha de tocar un ‘violón solo’ como único acompañamiento? La ausencia de partichelas sigue dejándonos sin respuesta.

Para concluir el análisis de la obra de Ferreira, el aria “Yo arder por dama” aclara algunos particulares, a la vez que plantea nuevas dudas [fig. 13]. A la manera de una pastorella sobre bordones, el compositor escribe el número con tres violines, un ‘Violón solo’ (en Fa4) y un ‘Violón Bajo sin otro instrumento’ (también en Fa4). Finalmente, queda patente que en esta producción hay, al menos, dos violones: un primero que no desciende del SOL y que sube con facilidad; y un segundo —este siempre en clave de Fa4— que se encarga de doblar el acompañamiento y dar cuerpo al conjunto.

En esta aria concreta el ‘Violón solo’, pese a estar escrito en Fa4, de nuevo no desciende del LA, mientras que el ‘Violón Bajo’ llega hasta el RE grave. El adjetivo de “Bajo” abre otra posibilidad que todavía no ha sido explorada: que estemos ante un contrabajo, un instrumento de 16 pies que suene una octava más grave de lo escrito, aunque no parezca que se dé el caso en esta ocasión. Sean cuales sean las dimensiones de este ‘Violón Bajo’, es verosímil que estemos ante un instrumento de 8 pies, sonando en su octava real. Podrá ser un *Basso di Violino* (el modelo temprano por encima de 79 cm) con afinación C-G-d-a o Sib-F-c-g; o podría haber sido un *Violone* en Sol; o podría haber sido un violón estandar de en torno a 75 cm (con la etiqueta de ‘Bajo’ para diferenciarlo del violón [chico] en la línea superior). En todo caso parece descartable un instrumento de 16 pies, puesto que a menudo quedarían dos octavas de distancia entre el *bassetto* y el contrabajo y, aunque todo pudo ser en este periodo de experimentación, es poco plausible musicalmente.

Este repaso a los instrumentos más graves de la familia del violín concluye con una obra anónima: “All’assalto de pensieri”. Una cantada que podría ser datada en torno a 1714, y recogida en un volumen misceláneo conservado en la Biblioteca Nacional de España. Al menos dos rasgos la hacen destacar frente a otras piezas contemporáneas. En primer lugar, una escritura atomizada de tipo contrapuntístico, muy alejada del concepto

Fig. 14. Anónimo, Cantada sola con violines y violeta, (ca. 1714?),  
(E-Mn M/2246), “All’assalto de pensieri”.

européo de *tutti di ripieno*. Por otra parte, sin embargo, el título presenta un uso moderno del léxico, haciendo referencia a la “Violetta” y dejando a un “Violincelo” (Fa4, tesitura RE-Re’) como —aparentemente— único instrumento de cuerda del grupo de “Bajos” [fig. 14].

Se trata de una obra que poco tiempo antes habría sido descrita en su encabezamiento como para dos violines, *violonzello* y violón, y ahora es retratada como para dos violines, violetta y “violincelo”. Una terminología avanzada que destaca frente a la escritura algo arcaica de la pieza. De hecho, estaríamos ante uno de los más tempranos usos en castellano del término ‘violoncello’ en su sentido moderno. Sin olvidar que, durante siglos, este instrumento continuará llamándose ‘violón’ en multitud de contextos [fig. 15].

Tras el examen de estas partituras destinadas a la escena madrileña en el corto periodo comprendido entre 1697 y 1714, podemos concluir que la denominación *violonzello* se refería a un instrumento —o a un abanico de instrumentos— en el rango de los tamaños comprendidos entre el violín y el violón. A falta de fuentes iconográficas locales, no es posible concretar si se trataba de algún tamaño de viola *da braccio*, de violoncellos *da spalla*, de *tenor violins* verticales, de instrumentos de 4 o 5 cuerdas, o de algún otro miembro de esta amplia familia. Plausiblemente los primeros ejecu-

**DEL VIOLON.**

28. El Violon tiene cuatro cuerdas afinadas en octava baja de las de la viola; y como en esta son bordones la tercera y cuarta. La clave en que se escribe es la de *fa* en cuarta línea para la parte baja y media, y la de *do* también en cuarta línea para la superior. Véase su temple y extension.



Podría hacerse uso de la clave de *sol* para las notas mas agudas; pero como algunos compositores hacen uso de esa misma clave en la suposicion de que la ejecucion sea una octava mas baja, aconsejamos á los que se dediquen á la instrumentacion, que, para evitar confusion, no usen mas que las dos claves antes mencionadas de *fa* y *do* en cuarta.

Fig. 15. H. Eslava, Escuela de composición; Tratado cuarto; De la instrumentación, Madrid, Santos Larxé y Blumestein, 1870, pp. 13-15.

tantes y sus instrumentos llegaron desde lugares variados: los territorios italianos, sí, pero también París y Flandes, entre otros. Por otra parte, los compositores que escribieron para el instrumento habían sido formados y practicaban su profesión en la tradición ibérica, sujeta a convenciones específicas. Cada uno de estos compositores desarrollarán su particular síntesis entre tradiciones locales y nuevos modelos, usos y expectativas importadas; siendo el uso del *violonzello* sólo un detalle puntual de esta reelaboración individual y colectiva. Se heredaron roles y funciones, como el de voz de *ripieno*; se experimentaron nuevos usos, concertándolos con los violines o con el violón; se buscaron fórmulas de coexistencia con la vihuela de arco. Se agrupó el instrumento por parejas o se empleó en solitario; se utilizó su sonoridad en una cierta proporción de los números de cada obra, sin llegar nunca a la presencia de los violines. Asimismo, y paradójicamente, hay indicios de que algunas líneas etiquetadas como violones fueron ejecutadas en instrumentos —quizá de menor tamaño— que habrían sido llamados violoncellos en otros territorios europeos. Y queda naturalmente la duda acerca del número de ocasiones —no reflejadas en las partituras generales que son nuestra principal fuente— en que estos *violonzellos* participaron sin dejar rastro.