

Descripción y análisis de un violín del siglo XVIII de colección particular española: ¿Matthia Popella, Napoli 17..?

Description and analysis of an 18th century violin from a private Spanish collection: Matthia Popella, Napoli 17..?

José Ignacio BARRÓN GARCÍA

Liceo Ginnasio Statale "Virgilio" (Roma)

igna.barron@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3150-7977>

Fecha de envío: 10/09/2020. Aceptado: 09/10/2020

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 3 (2020), pp. 81-120

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2020.sep.03.03>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



Resumen: Este artículo describe y analiza un violín de colección particular española, de autoría y procedencia geográfica inciertas, adscrito a la escuela alemana del siglo XVIII. Tal vez sea obra del maestro *Geigenbauer* Matthias Poppeller o Popella, llegado a Nápoles en el año 1685, siguiendo una larga tradición iniciada en el siglo XVI por otros artesanos transalpinos constructores de instrumentos de cuerda. Este hecho contribuyó decisivamente a la conformación de la escuela clásica napolitana de lutería durante los siglos XVIII y XIX. El autor centra su estudio en tres apartados fundamentales: la etiqueta, las características estéticas y formales, y los aspectos sonoros del instrumento.

Palabras clave: Matthias Poppeller; Mathia Popeller; escuela alemana de lutería; escuela clásica napolitana de lutería; violín barroco; lutier; violero.

Abstract: This article describes and analyzes a violin from a private Spanish collection, of uncertain authorship and geographical origin, assigned to the German school of the 18th century. It may be the work of the master *Geigenbauer* Matthias Poppeller or Popella, who arrived in Naples in 1685, following a long tradition begun in the 16th century by other transalpine craftsmen who built string instruments. This fact contributed decisively to the conformation of the classical Neapolitan school of violin making during the 18th and 19th centuries. The author focuses his study on three fundamental sections: the label, the aesthetic and formal characteristics, and the sound aspects of the instrument.

Keywords: Matthias Poppeller; Mathia Popeller; German school of lutherie; classical Neapolitan school of violin making; baroque violin; luthier.

Este violín forma parte de una respetable colección privada española de instrumentos de cuerda. Su origen más reciente se sitúa en la localidad de Ehingen-Erbstetten (región de Tubinga, Estado de Baden-Wurtemberg), y la



Fig. 1. Etiqueta del violín descrito. Siglo XVIII. Colección particular

única información sobre el mismo proviene del señor Herfried Ludwig, comerciante de instrumentos musicales antiguos y modernos. En nota manuscrita adjunta al violín, dando fe de su anterior pertenencia, figura la siguiente frase: “The violin is from an old estate. I had it for many years. More I do not know about the history”.

Partiendo de esta irrelevante aportación, emprendí una investigación adentrándome en los siguientes elementos distintivos: su etiqueta y los aspectos formales y estéticos que lo caracterizan, al objeto de aportar una hipótesis acerca de su autoría y procedencia. Al mismo tiempo, me dirigí al profesor Stefano Marconi, de la Sezione Archeologia e Numismatica (Laboratori di dendrocronologia e archeozoologia) de la Fondazione Museo Civico di Rovereto (Trentino), en Italia, para que llevase a cabo un análisis dendrocronológico con el que determinar la antigüedad de la madera empleada (*picea abies*) en la tabla armónica del instrumento. Desafortunadamente, éste ha dado un resultado negativo desechándose en el presente cualquier datación cronológica cierta mediante tal procedimiento¹.

1. ETIQUETA

Sabido es que, desde los orígenes del violín en el norte de Italia, en torno a mediados del siglo XVI, hasta hoy en día, la etiqueta no constituye una prueba indiscutible de autenticación, por el enorme fraude existente y la

¹ Agradezco al profesor Stefano Marconi y a la Fondazione Museo Civico di Rovereto el esfuerzo realizado a fin de llegar a una conclusión científicamente aceptable. La duda, en verdad irresoluble, una vez efectuadas las acciones pertinentes, dimana de la incierta posibilidad de adscribir la madera tanto al siglo XVII (alrededor del año 1652) como al siglo XIX (h. 1816): “I confronti”, arguye el profesor Marconi, “sono stati effettuati con una quindicina di cronologie diverse italiane, svizzere, austriache e tedesche, (alcune di queste ultime sono di strumenti musicali della zona del Mittenwald) ma nessuna di queste permette di dare una risposta definitiva. Mi dispiace quindi doverLe dire che l’analisi dendrocronologica in questo caso non può essere di aiuto nella determinazione dell’epoca di costruzione dello strumento (come Le dicevo può succedere)”;

Mensaje informático del 8 de setiembre del año 2020.

suplantación frecuente de la autoría. No obstante, sería un error descartar absolutamente esta fuente de información: la forma, sus elementos decorativos, el tipo de papel utilizado, y los datos que incluye, deben ser objeto de análisis e interpretación. Hay que precisar que, en el pasado, la producción de instrumentos musicales se servía habitualmente del trabajo de diversos artesanos en el interior de un mismo taller, y hasta de especialistas externos. La etiqueta a menudo expresaba una marca de distinción de calidad y tradición, de la cual no era exclusivamente depositario un solo individuo unívocamente responsable del diseño y de la creación material del bien final elaborado².

No desearía evidenciar un grado de escepticismo extremo sobre el violín que tengo en mis manos, bien que hasta un experto tan cualificado en la materia como Giovanni Iviglia llegara a manifestar que, “en sentido absoluto, es auténtico sólo aquel instrumento que hemos visto hacer o barnizar por un determinado lutier. Todo el resto se presta a la duda. Porque en ningún otro sector de la Historia del Arte las dificultades de verificación son tan grandes como en la lutería”³. Y esto afecta a todas sus escuelas sin distinción, y como señala Ernesto de Angelis para el caso de la napolitana, “las obras de Bairhoff, Eberle, Della Corte, Altavilla, etc., han sido sucesivamente reetiquetadas Gagliano, las de Contino a veces han devenido Postiglione, y muchos instrumentos Gagliano menores han sido a menudo rebautizados Gennaro Gagliano”⁴.

Gran parte de verdad hay en ello, mas en el fondo de la caja armónica de este violín, infortunadamente, sólo resta un fragmento de la mitad superior de la etiqueta en el que, a duras penas, intuyo el nombre y el apellido de su autor, Matthia Popella, la ciudad de Nápoles y los dos primeros números del año de fabricación, en letra manuscrita: “Matthi(?) Po(?)a Napoli 17...”.

Era oblonga y la bordeaba una serie continuada de cuadri-folios impresos, ornamentación que respeta la línea bastante común de los instrumentos de cuerda en Italia y en otros países europeos de los siglos XVII y XVIII, e incluso del XIX, según puede comprobarse en las más de 3000 etiquetas reproducidas en el *Dictionnaire universel des luthiers*, de René Vannes, en el acreditado diccionario de *liutai* (violeros o lauderos) italianos a cargo de Karel Jalovec⁵, y en las obras recopilatorias de Jules Gallay (1869), Antoine Vidal (1889), Willibald Lütgendorff (1904 y 1922)⁶, Heinrich Bauer (1911) y Fridolin Hamma (1931).

2 RESTELLI, Alessandro, *La falsificazione di strumenti musicali. Un'indagine storico-critica*, Milano, Università degli studi di Milano, 2012-2013, Tesi di Dottorato, pp. 4 y 23.

3 Prefacio a la obra de VANNES, René, *Dictionnaire universel des luthiers*, t. 1, Bruxelles, Les Amis de la Musique, 1972, p. VIII.

4 DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria ad arco a Napoli dal XVII secolo ai nostri giorni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009, p. 7.

5 JALOVEC, Karel, *Houslaři. Italie - Violin-makers. Italy*, Praha, Nákl. vlastním – Orbis, 1948.

6 LÜTGENDORFF, Willibald, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*,

En el Renacimiento y durante toda la Edad Moderna se generalizó el sentido simbólico de determinados adornos en diferentes manifestaciones artísticas y artesanales, pero no siempre se empleaban con tal valor, sino meramente con un significado ornamental. En su parte central figura un minúsculo trébol de cuatro hojas, dentro de un óvalo, flanqueado a derecha e izquierda por signos decorativos según era de uso ya en el siglo XVI en algunos libros impresos, a un lado y otro de las firmas de ciertos autores⁷. No es posible aventurar si los cuadrifolios de la orla de esta etiqueta alcanzan una expresión simbólica. Sabido es que las flores de tres y cuatro hojas tuvieron una difusión general desde la Edad Media. El trébol de San Patricio y el de San Colombano son un ejemplo de ello, entre otros, según la tradición, en aras de la fundamentación teológica del dogma trinitario, afirmado a partir de los concilios de Nicea y de Constantinopla en el siglo IV. El significado del 3 y del 4 se hace evidente en el mundo cristiano: la Trinidad, los cuatro evangelistas, los cuatro Padres de la Iglesia, los cuatro pilares de un baldaquino. Las cuatro hojas simplificadas en el centro de la etiqueta configuran, además, dos líneas que se cruzan perpendicularmente dando lugar a una cruz griega. No por casualidad un trébol de cuatro hojas y el óvalo que lo circunda, aunque sea insustancial su tamaño, ocupan el espacio más céntrico de la etiqueta del violín.

Una manifestación religiosa de este motivo decorativo se puede contemplar en la puerta principal de acceso a la iglesia de Santa Maria dei Raccomandati (siglo XVI), en Orvinio (Rieti), toda ella exuberantemente llena de cuadrifolios. En cuanto al óvalo, cabría interpretarlo como ejemplificación de un mundo de creación supraterrrenal y de espiritualidad cristiana, a la manera de las mandorlas románicas o góticas, envolviendo la cruz y la cuadrifolia, evocadoras a su vez de la divinidad de Cristo y de un catolicismo universal orientado hacia los cuatro puntos cardinales. Podría significar, asimismo, el astro solar asociado a Cristo: en el siglo IV, el crismón había sido adoptado y difundido dentro de un círculo, acaso como corona de laurel en señal de victoria, o bien en representación del sol divino, ya presente en los libros de Malaquías, de Isaías y de la Sabiduría, y a modo de sol de justicia que, al tiempo que porta rayos de curación espiritual, anuncia proféticamente la venida de Cristo.

Téngase en cuenta al respecto que la escuela napolitana de lutería de los siglos XVIII y XIX, más que ninguna otra de Italia o del resto de Europa, incorporaba signos diversos de valor simbólico religioso o incluso masónico

Frankfurt, Verlag von Heinrich Keller, 1904; edición posterior publicada en Frankfurt am Main, Frankfurter Verlags-Anstalt A.G., 1922, con 853 etiquetas (t. II, pp. 588-668).

7 PALATINO, Giovanni Battista, *Libro di M. Giovanbattista Palatino cittadino romano: nel qual s'insegna à scriuere*, Roma in Campo di Fiore, Antonio Blado asolano, 1548.



Figs. 2 y 3. *Inscripción y etiqueta de un violín de Ferdinando Gagliano, que reza: Ferdinando Gagliano Filius / Nicolai Fecit Neap. 1789.*

Fotografías de INGLES & HAYDAY

en el interior de los instrumentos. Con frecuencia, tales inscripciones no eran visibles ya que eran puestas en el taco superior o en el recalte del botón, o, más a menudo, en la parte interna de los pulmones de la tabla armónica, como ha hecho notar Ernesto de Angelis:

“Esse consistevano in genere in un triangolo con punta in basso, all’interno del quale, ai vertici, vi erano delle lettere, generalmente GMG o GGM, ed al centro spesso vi era un occhio. Non era affatto segno di ‘iettatura’ o ‘malocchio’ che dir si voglia, come riportato da qualcuno, ma solo segno di appartenenza a qualche loggia massonica, e le iniziali GMG o GGM indicavano: ‘Gesù, Maria, Giuseppe’ o ‘Gesù, Giuseppe, Maria’”⁸.

El estudio realizado por Balthazar Soulier de un violín de Ferdinando Gagliano, datado en el año 1789, uno de los atribuidos a esta ilustre dinastía de artesanos napolitanos que mejor conservan su estado original, ha revelado la existencia de una fascinante inscripción escrita a mano con tinta marrón junto a la barra armónica, en la parte central del instrumento. Este experto restaurador la describe así:

“It consists of eight initial letters divided by periods and ending with a cross surrounded by four dots. It seems to refer to a religious formula, though some letters are hard to decipher. Clear is a reference to Jesus Christ and the Holy Spirit. It’s possibly that two letters refer to the maker himself. We find some Gagliano family instruments with printed labels bearing religious mottos”⁹.

En efecto, trataríase de un acrónimo octopartito que culmina con el símbolo de la cruz y en el que son identificables las siglas siguientes: D(?).P.I.C.S.S.S.+ (*Deus Pater Iesus Christus Salvator Sanctissimus Spiritus Sanctus* +) (Fig. 2). Aunque resulta dudosa la segunda letra y no aparece la

8 DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria...*, p. 21.

9 “An immaculately preserved violin by Ferdinand Gagliano”, *INGLES & HAYDAY*, 6th September 2016; disponible: <https://ingleshayday.com/features/an-immaculately-preserved-violin-by-ferdinand-gagliano/>

primera, cabría la hipótesis de su relación con la persona de Dios Padre, iniciando la secuencia teológica de la Santísima Trinidad, en invocación de las tres personas sagradas que la constituyen: Padre, Hijo y Espíritu Santo. En cuanto al signo de la cruz, elemento que viene a rematar la inscripción, destacan en ella cuatro puntos confinantes, uno en cada cuadrante, y dos cortas líneas rectas, superior e inferior (*titulus crucis* y pedestal), tangenciales y perpendiculares al madero vertical, tal vez con la significación simbólica antedicha en torno al número cuatro o la de las cinco heridas de Jesucristo, si añadimos el quinto y principal componente: la cruz, como así pudiera ser también en el caso de la cruz de Jerusalén, uno de los símbolos recurrentes en el Reino de Nápoles desde la Baja Edad Media hasta el siglo XIX.

Referencias a la Virgen María y a la Santísima Trinidad se ocultan, asimismo, en el interior de algunos instrumentos de su padre, Nicola I Gagliano (h. 1695-1780), hecho resaltado por Willibald Lütgendorff, René Vannes y William Henley: “On retrouve dans certains instruments”¹⁰, revela el segundo, “des étiquettes dissimulées près du taquet du manche avec cette inscription: In conceptione tua Virgo Maria Immaculata fuisti / Ora pro nobis Patrem, cujus Filium Jesum de Sp. S. peperisti”¹¹.

Acaso también Ferdinando Gagliano quisiera reflejar la pertenencia a una de las asociaciones laico-religiosas más importantes de Nápoles desde la segunda mitad del *Cinquecento*: la *Confraternita del Santissimo Spirito Santo*, fundada en la iglesia dell’Annunziata di Sant’Antimo, en el año 1559, de considerable trascendencia en la vida espiritual y social de la capital del Reino durante la Edad Moderna, compuesta de maestros y cofrades (*confratelli*) bajo un compromiso firme de devoción al Santo Espíritu y de ayuda a los necesitados. De hecho, terminó convirtiéndose en un punto de referencia vital en la gestión de las obras de asistencia del territorio, y a ella se debe, en 1605, la creación de un *Monte di Pietà* en auxilio de los pobres de Sant’Antimo¹², entre los varios activos en la ciudad a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y

10 Según Lütgendorff, la inscripción que sigue aparecerá en la mayor parte de los instrumentos de Nicola Gagliano aún no abiertos; LÜTGENDORFF, Willibald, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter...*, 1922, p. 155. En un violonchelo de este autor, fechado en 1774, puesto a subasta por la casa *Brompton’s* el año 2011, es incluso visible la misma, impresa en una etiqueta justo encima de la que identifica el instrumento. Véase fotografía en <https://www.bromptons.co/auction/3rd-october-2011/lots/95-a-magnificent-italian-cello-by-nicolo-gagliano-naples-1774.html>

11 Traducción propia: “En tu concepción, ¡Oh Virgen María!, fuiste Inmaculada. / Ruega por nosotros al Padre, cuyo Hijo Jesús engendraste del Espíritu Santo”; VANNES, René, *Dictionnaire universel...*, t. 1, p. 118, y HENLEY, William, *Universal dictionary of violin and bow makers*, Rochester, Staples Printers Rochester Limited, 1973 (reimpresión de 1997), p. 427.

12 FLAGIELLO, Raffaele, “Per una storia dell’assistenza ai poveri a S. Antimo nei secoli XVI-XVIII”, *Raccolta. Rassegna Storica dei Comuni*, 14 (Diciembre 2010), pp. 112-121.

todos ellos con cruces y símbolos religiosos en sus enseñas y escudos. O bien la cruz con la cual concluye la inscripción no sea otra que la cruz de la iglesia del Spirito Santo. No en vano esta cruz alcanza verdadero y único protagonismo en el tímpano triangular de la puerta de entrada de la iglesia del *Spirito Santo dei Napoletani*, en Roma, confiada a la *Confraternita* homónima de la ciudad eterna a partir del año 1572¹³.

La cruz latina o griega, con cuatro puntos o glóbulos, tiene precedentes muy antiguos. No es frecuente durante el Medievo y la Edad Moderna e ignoramos la vía a través de la cual llegó a formar parte del patrón de vida espiritual o del ideario religioso de un humilde *liutaio* napolitano de la familia Gagliano. Otra posibilidad es que éste pretendiera estilizar la cruz de Jerusalén, con sus cuatro pequeñas cruces, una en cada cuarterón, la cual había sido incorporada al blasón de la dinastía angevina de Nápoles (siglos XIII-XV); a la bandera aragonesa del *rex Utriusque Siciliae* (1442), a la bandera y el escudo del Reino de Nápoles (*Regno di Sicilia Citeriore*) durante la hegemonía hispánica, desde el Renacimiento hasta comienzos del siglo XVIII, e incluso después, con la Monarquía borbónica, antes de su desaparición durante el periodo revolucionario francés, para retornar con el Reino de las Dos Sicilias (1816) y extinguirse oficialmente con el nacimiento del Reino de Italia (1861).

En todo caso ha de interpretarse como símbolo de identificación y veneración cristianas y de ruego de protección divina frente a todo mal, sustrayéndose a la vista general en virtud del principio bíblico de recogimiento de la fe individual. A partir del siglo XIX conocería una réplica en la medalla de San Benito de Nursia, de gran contenido simbólico y enorme trascendencia en el culto popular.

Sin embargo, no abundan los instrumentos de la familia Gagliano o de otros *liutai* napolitanos que lleven en su interior esta clase de inscripciones, tal vez debido a la costumbre en el pasado de reducir los espesores para modificar las cualidades tonales, y más aún tratándose de la escuela clásica de Nápoles, una de cuyas señas de identidad era un grosor de las tablas por lo común superior al aplicado en otras regiones de la península itálica¹⁴. No era

13 DIGIAMMARIA, Paola, *Spirito Santo dei Napoletani*, Roma, Palombi Editori, 2017 (seconda edizione aggiornata).

14 Con frecuencia los violines napolitanos antiguos tenían un espesor, bajo el *ponticello*, de 4 mm, no descendiendo de 3 mm en los pulmones superiores o inferiores. Ernesto de Angelis exclamaba: "È con questi spessori che si sono conquistati nel mondo la fama di strumenti con straordinarie qualità acustiche! Ma questi spessori li ho ritrovati essenzialmente negli strumenti oggetto di collezione che, per loro fortuna, non hanno subito le 'cure' di certi liutai moderni! Sappiamo tutti quale siano le moderne tendenze: molto suono e 'subito'"; DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria...*, pp. 15-17. Más aún: el grosor de las tablas de este violín de Ferdinando Gagliano se eleva hasta 4,5 mm en la zona del alma y 5,5 mm a lo largo de la barra



Figs. 4, 5 y 6. Incripciones encubiertas de dos violines de Vincenzo Postiglione. Finales del siglo XIX



Figs. 7 y 8. Etiquetas de Raffaele Trapani y Alfonso della Corte

inusual, por consiguiente, que en Nápoles se agregara una inscripción oculta alusiva al cristianismo, a menudo donde realmente no se puede leer a no ser que se abra el violín. Como explica Balthazar Soulier, no sabemos a ciencia cierta si estos símbolos religiosos eran concebidos bajo la recomendación o el mandato de la Iglesia; si se deseaba conferir un estado sagrado al trabajo o si los Gagliano, simplemente, pretendían dar fe de la profundidad de sus creencias. Puede que todo ello, en conjunto, formara parte de la concepción tradicional de aquellos humildes artesanos. Y de igual o parecida forma procedían *liutai* de la talla de Vincenzo Postiglione (1831-1916) (Figs. 4, 5 y 6), Francesco Verzella (1840-1866) y Alfonso Contino (1890-1963).

Otros, como Thomas Eberle (1727-1792), Raffaele Trapani (1780-1850?) (Fig. 7) y Alfonso della Corte (1820-1897) (Fig. 8) eran más explícitos. El primero, al menos en una variante de sus etiquetas, debajo del nombre y el apellido, añadía "Gesù, e Maria"¹⁵. Trapani hacía imprimir en ellas una escuadra con el hilo de la plomada, configurando un pequeño triángulo, prueba de su adhesión a la masonería, y Alfonso della Corte reproducía, entre el nombre y el apellido, un cuadrifolio con la cruz griega bien marcada, al igual que Giuseppe Tarantino (1878-1962) y su hijo Marino, continuando la tradición napolitana.

Digamos, además, que la costumbre de integrar mensajes o motivos ornamentales de contenido muy diverso en las superficies interna y sobre todo

armónica, por debajo del espesor del fondo, que es de 6 mm en el área central, lo que denota una idea constructiva distinta de la cremonesa.

15 Así, literalmente: "Thomas Eberle. Fecit Neap. 1778. Gesù, e Maria". Véanse otros dos modelos de etiqueta del mismo *liutaio* en JALOVEC, Karel, *Houslaři. Italie...*, p. 130.

externa del violín (signos, letras, frases, dibujos, pinturas, figuras en relieve, etc.), se remonta a los orígenes de este instrumento. Uno de los ejemplos más sobresalientes se debe a Andrea Amati, quien fuera el fundador de la más notable familia de *liutai* cremoneses. En un violín que dedicara al rey católico de Francia, Charles IX, hijo de *Caterina de' Medici*, en torno al año 1570, con letras de oro alrededor de los aros, puede leerse "*Pietate et Iustitia*", que era el lema de este monarca. Y Carlo D'Avenia, *lautaro* napolitano del *Settecento*, decoró el fondo de un violonchelo del año 1716 con una pintura al óleo que representa un ramo de peonías, claveles y tulipanes enlazados con una cinta roja. Estas muestras, como las precedentes, deben insertarse en el contexto general de una cultura popular omnipresente, porque ésta se desenvuelve también a través de los signos y los símbolos introducidos en las manufacturas creadas. "En efecto, en la decoración de instrumentos musicales", concluyen S. Giorgia Giuliano y Sandra Proto, "se recurre a símbolos que aluden tanto a la vida social-material como a la esfera ideológico-espiritual"¹⁶.

Una última apreciación sobre el fragmento de la etiqueta pegada en el fondo del instrumento. Como bien hace observar David Bonsey, "el reconocimiento de una etiqueta original es parte esencial de la autenticación de un violín antiguo, y su presencia naturalmente realzará el valor del violín"¹⁷.

Mutilada y desgastada, según se nos muestra en el interior de la caja de resonancia y no habiendo hallado ninguna otra igual o semejante, en cuanto al contenido, entre las que fueron diseñadas por *liutai* napolitanos o de otras partes de Italia y de Europa, en los siglos XVII, XVIII y XIX, me limito a subrayar que las características señaladas y la materia prima utilizada hacen pensar que es original, pero de un autor incierto y una procedencia hasta el momento imposible de verificar. En cualquier caso, el papel, no obstante su deficiente estado de conservación, reúne al menos una de las peculiaridades específicas del etiquetado de los instrumentos de cuerda con anterioridad, aproximadamente, al año 1850: la presencia de fibras de lino que dan lugar a una textura muy particular –sobre todo en sus bordes quebrados–, apreciable a primera vista y en la fotografía adjunta (Fig. 1). Es digno de atención también que, a pesar del deterioro sufrido por el paso del tiempo y el anómalo trato recibido, todavía se reconocen con nitidez los elementos decorativos que orlan la etiqueta, si cabe con mayor resalte que en la parte manuscrita antes citada.

16 GIULIANO, Selima Giorgia y PROTO, Sandra, "La decorazione degli strumenti musicali", en DI STEFANO, Giovanni Paolo; GIULIANO, Selima Giorgia y PROTO, Sandra (eds.), *Strumenti musicali in Sicilia*, Palermo, Cricd-Regione Siciliana, 2013, p. 111.

17 BONSEY, David, "Advice from an Expert Violin Appraiser: How to Identify an Original Violin Label", post 2011; disponible: <https://www.skinnerinc.com/news/blog/violin-appraiser-how-to-identify-violin-label/>. De este artículo me sirvo sustancialmente para aclarar tan importante aspecto de los instrumentos de cuerda.

Las etiquetas de los instrumentos clásicos que preceden al año 1850 estaban confeccionadas principalmente con papel verjurado, denominado también *vergueteado* o *listado*. Hecho a mano en un proceso laborioso, se componía de fibras de lino tomadas de trapos reciclados. Éstos se clasificaban según el color, luego se dividían en fibras y se colocaban en un baño de agua. Las fibras húmedas se ubicaban en un tamiz de alambre que permitía que el agua se escurriera y aquéllas se secasen. La impresión del tamiz formaba líneas de grosor variable llamadas “verguetas” en la superficie del papel. Esta cuadrícula resultante de líneas que se cruzaban es ostensible al trasluz y más aún cuando el polvo se deposita en las etiquetas. El proceso de impresión también se efectuaba a mano con tipos de plomo, presionando el papel. Debido a que el papel “listado” tiene una cierta resistencia natural al agua, corría poca tinta sobre su superficie, y la impresión generalmente dejaba un contorno nítido y limpio.

A partir de mediados del siglo XIX, el papel usualmente se elaboraba con pulpa de madera que las máquinas machacaban. Este papel tejido o “vitela” no exhibía líneas o verguetas, y las figuras tipográficas por lo común aparecían menos nítidas, con un contorno borroso. Para controlar que la tinta no se corriera, el papel se encolaba con una capa de alumbre para hacerlo más resistente al agua. El encolado era ácido, lo que hacía que las etiquetas fueran menos estables que las de papel verjurado y más propensas a rizarse y oscurecerse.

2. CARACTERÍSTICAS FORMALES Y ESTÉTICAS DEL INSTRUMENTO

Hecha la observación de que la originalidad de una etiqueta no implica forzosamente la autenticidad del instrumento –sabemos de la presencia de etiquetas originales hasta en instrumentos apócrifos de magistrales artesanos–, paso a describir sus elementos formales distintivos, y, en especial, los que se hacen más patentes desde el exterior, ya que de su interior sólo podría establecerse criterio general desencilando la tabla armónica, operación reservada a una restauración o a una reparación ineludibles, o sirviéndonos de aparatos y técnicas, fuera de mi alcance, que están proporcionando desde hace años tomografías computarizadas de inestimable valor en el campo de la investigación organológica.

La primera impresión visual que produce el instrumento es la de pertenecer a un pasado un tanto arcaizante¹⁸, en la línea estética de la denomina-

18 El empleo de este término con relación a la escuela alemana ha sido puesto en entredicho por ADELMANN, Olga, *Die Alemannische Schule. Archaischer Geigenbau des 17. Jahrhunderts im südlichen Schwarzwald und in der Schweiz*, Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, 1990.

da “escuela alemana” de instrumentos de arco durante el último tercio del siglo XVII y el siglo XVIII, distante de las pautas explícitas de la escuela de Cremona, creada por Andrea Amati (1505-1577) y sus descendientes. Así lo atestiguan el contorno, algo rectangular, del cuerpo superior de la caja de resonancia, sin llegar al perfil “angular” con curvatura plana de la tradición Hopf¹⁹ (Fig. 10), y unas *efes* u oídos ligeramente inclinadas hacia el interior, con marcadas muescas oblicuas en “v” (Fig. 11), dando las primeras sensación de rigidez, pues los tallos siguen una línea predominantemente recta desde el ala inferior hasta la superior. Sin embargo, no muestran las alas puntiagudas de los primeros instrumentos de la familia de violines de casi todos los orígenes, sino seccionadas en línea recta y oblicua respecto del eje vertical y longitudinal, y de un tamaño doblemente superior las inferiores que las superiores. Es de apreciar, de frente, por una simple impresión óptica, que las *efes* contienen una apertura con un diámetro más bien reducido y semejante en ambos lados, pero, vistas de lado, se observa que es superior en el oído derecho, no sólo para favorecer, probablemente, la entrada y la salida del alma, sino a causa también de los cambios sucesivos de ésta a lo largo del tiempo, lo cual ha originado una mínima elevación de la tapa en el lado de los agudos; es decir, una deformación, como con cierta frecuencia sucede en los violines de tan respetable antigüedad. El tamaño de los ojos superiores, sensiblemente más pequeños que los inferiores, se halla en sintonía con el habitual de la mayor parte de los violines italianos de los siglos XVII y XVIII, sin que se pueda afirmar que son particularmente espaciosos; pero con la singularidad de estar posicionados a una considerable distancia entre sí (47 mm), por encima de los clásicos cuatro centímetros.

Las *efes* tienen una longitud de 70 mm, dentro de lo regular, ya que ésta solía variar entre 69,1 y 74,1 mm en sentido vertical, según ha destacado Euro Peluzzi²⁰, y las alas superiores contrastan, por su menor extensión, con las inferiores. El violín que analizamos, aparte del tamaño normal del fondo, ofrece a su vez unas anchuras superior, central e inferior de 165, 119 (sobre el arco) y 207 mm, respectivamente, es decir, no diverge de la línea clásica, salvo en el medio, área más ancha que la de los violines cremoneses y napolitanos; de estos últimos en menor medida, aunque no faltan algunos de igual o incluso superior holgura, de las escuelas francesa, inglesa, alemana o italiana, como es el caso de ejemplares de gran tamaño (366 mm) de Giovanni Paolo Maggini, con 123 mm, y un Guarneri del Gesù de 1742, con 130 mm.

19 Caspar Hopf (1650-1711), natural de Graslitz (hoy Kraslice, en la República Checa), fue el fundador de la escuela de Klingenthal (Sajonia) y el primero de una notable dinastía de *Geigenmacher* que perduró durante las dos centurias siguientes.

20 PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva degli antichi liutai italiani*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1978, p. 195.

De otra parte, sus puntas prominentes, proyectadas con decisión hacia el exterior, rememoran algunos instrumentos de la influyente escuela de Brescia; no muestran una picadura de abeja particularmente extendida y la escotadura o distancia entre ellas es menor que la tradicional de los violines de los maestros clásicos cremoneses (Amati, Stradivari, Guarneri) y brescianos (Gasparo da Salò, Peregrino Zanetto, Giovanni Paolo Maggini)²¹. Este hecho diferencial viene contrarrestado por una longitud proporcionalmente algo superior de la sección alta y, principalmente, de la baja de la caja armónica con relación a la distancia longitudinal entre las esquinas o puntas superior e inferior, otorgando al instrumento una apariencia de robustez, además realzada por una anchura en el centro poco común²², en contraste con la armónica belleza, la simetría y la elegancia de líneas y superficies de la obra de los maestros clásicos cremoneses.

El resultado final es una espalda de 354 mm de longitud, a medio camino entre el violín de pequeño formato (en torno a 345 mm) y el de gran tamaño (unos 360 mm), tallada a partir de una sola pieza de arce, cortada radialmente²³, con un “flameado” de rizo horizontal de escasa anchura y no uniforme –como el de las fajas laterales–, y enfrentada a una tapa armónica de igual medida que se acerca a la regla casi canónica de la lutería cremonesa desde el inicio del siglo XVIII por obra de Stradivari (355,68 mm). Ésta se compone de dos piezas a mi parecer simétricas de abeto rojo (*abete rosso di risonanza*) de una veta recta, muy densa y regular, sin apenas titubear, que secuencialmente se va adelgazando desde los rebordes o cenefas hasta una línea casi invisible de unión entre ambas partes (Fig. 26). No es muy corriente encontrarse unas líneas de crecimiento tan excepcionalmente angostas en una tabla de resonancia, seguro proveniente de un árbol que hubo de madurar en un medio muy frío a gran altitud. Manifiesta se hace, asimismo en ella, la presencia de abundantes vetas onduladas y perpendiculares a las

21 BLOT, Eric, *Liutai in Brescia 1520-1724*, Cremona, Eric Blot Edizione, 2008.

22 Medida la tabla armónica de arriba a abajo, da el siguiente resultado: a) sección alta hasta la punta superior, 125 mm (35,3% del total); b) distancia entre esquinas del mismo lado, 75 mm (21,1%); c) sección inferior, 154 mm (43,5%). En el centro y en la parte inferior reside la diferencia, porque las dimensiones más frecuentes de los violines cremoneses o brescianos, e italianos en general, en tales secciones rondan, respectivamente, entre el 35% y el 37,2% (a); entre el 22% y el 23,6% (b), y entre el 37,2% y el 42,9% (c).

23 Este tipo de corte, que era el más usual, ofrecía a la madera características acústicas diferentes de las derivadas del corte tangencial, el cual nunca se reservaba para los fondos de dos partes. Los Amati y, en menor escala, Stradivari, se servían generalmente de este último para los instrumentos de una pieza. Guarneri del Gesù recurría a él raras veces, prefiriendo maderas de corte radial incluso para espaldas de un solo componente; CHIESA, Carlo, “Giuseppe Guarneri del Gesù, violino ‘Panette’ 1737”, *Archi Magazine*, 27 (gennaio-febbraio 2011); disponible: <https://www.archi-magazine.it/articoli.php?art=80>

fibras (*maschiatura*), con sus sombras oscilantes, propias de un particular y no común tipo de abeto, intensamente buscado en el ámbito de la lutería, aunque no esté demostrada una incidencia especial en la acústica de los instrumentos de cuerda.

Un aspecto sumamente crucial con vistas a la sonoridad del violín es el de los espesores, que, como ya advirtiera Antonio Bagatella, en 1782, deben ser mayores o menores a lo largo y ancho de ambas cubiertas en función de la densidad de la madera seleccionada. “En los instrumentos de los hermanos Amati”, anota por su parte Euro Peluzzi, “el abeto de la tabla armónica era generalmente de fibra compacta y muy resistente, y en consecuencia de gran densidad, causa ésta por la cual los espesores se mantenían delgados”²⁴. Sólo sirviéndome de un espesímetro magnético he conseguido externamente precisarlos en las partes más representativas del instrumento, debiéndose concluir que, distinguiéndose por su generosidad, se acomodan, tanto desde el punto de vista acústico como estático, a la teoría y la práctica de la lutería clásica del siglo XVIII: máximo espesor en el centro de ambas tablas, inferior y superior (4,9 y 4,5 mm, respectivamente), disminuyendo hacia los bordes (3,9 y 3,5 mm en los surcos perimetrales). Los aros, en cambio, presentan un espesor bastante menos significativo (1,2 mm) e, igualmente, con arreglo al patrón comúnmente establecido.

Digamos que la acepción “arcaica” o “arcaizante”, aplicada a una manufactura supuestamente más primitiva de instrumentos de arco por algunos estudiosos de la organología y círculos de construcción, resulta muy controvertida en atención a que la mayor parte de los así calificados son contemporáneos de las escuelas clásicas de violín en Italia, seguramente con diseños más sofisticados. Ciertamente que no son precursores de éste, pero constituyen una tradición autónoma muy meritoria por derecho propio y devaluada genéricamente, a veces, sin fundamento. La construcción del violín al norte de los Alpes reúne desde sus inicios algunas características en común, independientemente de las regiones de origen, hasta que éstas terminaron viéndose severamente influidas por los modelos clásicos italianos, desde Inglaterra, los Países Bajos, Mirecourt y las regiones alemanas, hasta Sajonia y Polonia. Entre ellas pueden citarse: a) una construcción sin molde interior (inconfundible desde el exterior por las esquinas puntiagudas y salientes, no soportadas por tacos angulares en el interior); b) un cuello y un taco superior hechos en una sola pieza; c) una barra tallada –no encolada– en el interior de la tabla superior, ya sea para contrarrestar la presión del puente y de las

24 “La pesadilla del nuevo lutier”, añade, “reside en la disposición de los espesores en las tablas, y en estos el secreto constructivo del maestro experto moderno”. Consúltense el capítulo V de la parte teórica (“Le regole di Antonio Bagatella”) del ya clásico estudio de PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva...*, p. 147, y el cap. IV de la práctica, p. 325.

cuerdas en la parte central, o, acaso ya, como una verdadera barra armónica transmisora de las ondas sonoras. Tal adjetivación suele alcanzar, como decimos, una dimensión peyorativa que ensombrece el auténtico nivel de artesanía de muchos de estos instrumentos, marcándose distancias respecto de los ejemplares clásicos italianos²⁵.

Rarísimo es el violín de los siglos XVII y XVIII que no haya sido abierto por alguna razón, y éste no es la excepción, pues revela signos externos de intervención en la cenefa de la zona superior derecha de la tabla armónica, siendo igualmente perceptible el cierre de varias grietas que, por su ubicación (fuera del área circundante del alma o poste sonoro), no comprometen la calidad tonal del instrumento. Seguramente ha sido cambiada la barra armónica, por lo cual no podemos certificar si inicialmente el violín dispuso o no de barra de bajos integrada o tallada, que solía ser más corta y delgada, por tener que soportar un menor empuje de las cuerdas que en el caso de los violines modernizados. Oculta revestimientos internos de pino²⁶, y tacos angulares de una especie leñosa que no he logrado particularizar desde el exterior, y de los cuales en modo alguno puedo aseverar si son los originales. Tampoco, con entera seguridad, si los refuerzos de los aros simplemente se topan con ellos o si, en cambio, han sido embutidos a la manera de Amati y Stainer, un procedimiento en general asociado al uso de un molde interno de tipo cremonés. Y de igual forma, si el autor decidió o no –a semejanza de muchos violines transalpinos hasta bien entrado el siglo XIX– la incorporación de los tacos (*zocchetti*) dentro de unas esquinas anguladas, romas por fuera, pero finamente curvadas hacia el interior de la cintura, una peculiaridad sin duda de este instrumento, y más apreciable en las de la tabla inferior, por ser éstas las que siempre resisten mejor el paso del tiempo.

Por otra parte, las líneas de unión de las costillas o fajas, en la parte derecha, muestran una pequeña asimetría, pues no forman dos rectas del todo paralelas, quizás por efecto de la ligera elevación de la tabla armónica en su zona central sobre el alma, ocasionada, según queda expuesto, por una presión ya secular de ésta en sentido ascensional. Asimetrías e irregularidades muy diversas, en la zona de los bajos o en la de los agudos, ya sea en cuanto a la talla, el grosor y hasta en el alma, se presentan incluso en instrumentos de grandes artesanos de todas las escuelas clásicas de lutería. Muy comentadas suelen ser ciertas imperfecciones en la obra de Guarneri del Gesù, un autor

25 OTTERSTEDT, Annette, "Presenting a violin-making tradition in its historical context: *Die Alemannische Schule* - Second Edition of Olga Adelmann's Monograph", en ELSTE, Martin; FONTANA, Eszter y KOSTER, John (eds.), *Regional traditions in instrument making. Challenges to the Museum Community*, Leipzig/Halle (Saale), CIMCIM Publication, 1999, n° 4, p. 8.

26 La escuela cremonesa prefería para el filete y los revestimientos internos el pino y el álamo, mientras que en Turín, Roma, Bolonia e incluso Nápoles se optaba más bien por el haya.

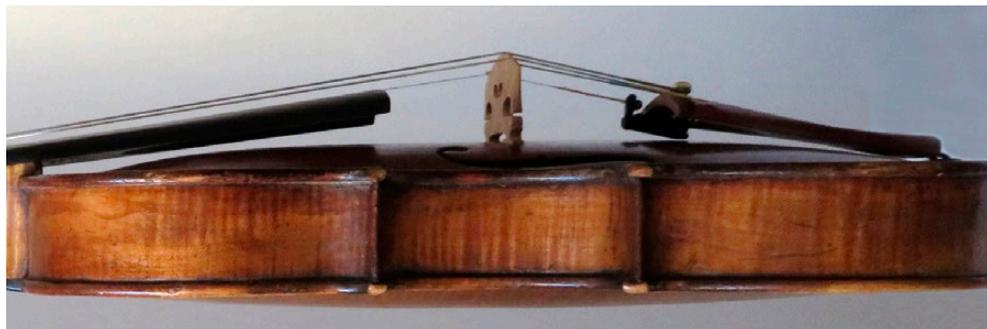


Fig. 9. Vista horizontal del violín analizado

considerado secundario hasta el siglo XIX, y, en especial, las de los años 1742 a 1744, últimos de su existencia, con volutas rudamente talladas, filetes incrustados de manera apresurada y *efes* asimétricas y dentadas. En verdad, más que por un refinamiento en el acabado, éste se preocupó por la consecución de una sonoridad potente y virtuosa, y por tal razón sus instrumentos, desde la época de Paganini, han sido deseados con predilección por muchos concertistas, por encima incluso de los de Stradivari.

Los bordes de la caja de resonancia, bien redondeados, son gruesos (4 mm), a diferencia en esta zona de la delicada medida de los violines de Nicolò Amati o Antonio Stradivari. Esta peculiaridad, muy germánica, y que según el ideal clásico italiano es síntoma de un acabado tosco o rudimentario, quizás tenga su raíz en técnicas iniciales constructivas llamadas a reforzar sólidamente los instrumentos. El ancho de los aros a lo largo de todo el cuerpo es de 30 mm, con exclusión de los extremos, cuyo grosor incrementa visiblemente tal dimensión. Una acanaladura bastante acentuada, ancha y profunda, recorre, respectivamente, las líneas perimetrales de la tapa y el fondo, concediendo un espacio holgado a la *filettatura*, con sus tres finas láminas (entre 1 y 1,2 mm de anchura juntas) bastante bien alineadas e incrustadas, nítidas y sin apenas temblores o inconsistencias, pero sin lograr la regularidad impecable de Nicolò Amati o Antonio Stradivari; las externas, sin desteñidos aparentes, tal vez de madera de peral ennegrecida, y de haya la del medio, doblemente ancha, y posicionadas a corta distancia de los rebordes (entre 3 y 3,3 mm). En esto difiere de buena parte de la manufactura napolitana por cuanto ésta prefería, particularmente en los instrumentos más económicos, antes que el peral oscurecido u otras maderas como el arce o el ébano, delgadas tiras de papel negro o simplemente tinta de este color o azul oscuro, rellenando las finas ranuras a un lado y otro de la banda central del filete.

El instrumento no es particularmente abombado, desplegando una mayor altura en la bóveda de la cubierta delantera (15 mm) que en la del fondo



Figs. 10, 11 y 12. Vistas posterior, anterior y lateral del violín descrito

(13 mm) y alcanzando una profundidad, debajo del puente, de 61 mm, inferior a la de muchos violines italianos o transalpinos (Figs. 9 y 12). La superficie arqueada de la tabla armónica ha sido seccionada de forma cuidadosa y controlada, y el corte es en especial agudo en la zona correspondiente a los ojos de las *efes*. Notable es, además, el uso del rascador en el área frontal y en el reverso, para dar al cuerpo del violín un acabado alisado y sin trazas visibles de la herramienta utilizada en su configuración externa.

La curvatura se inicia a partir de lo más hondo del surco o “valle”, ascendiendo más o menos inmediatamente, pero no con brusquedad, a una meseta ligeramente arqueada que cubre buena parte de ambas tablas, en especial entre los dos pies del *ponticello*, a lo largo de la cubierta y en la parte equivalente trasera, no divergiendo esencialmente en ello del patrón de bastantes instrumentos de la época. En realidad, el relieve de la tapa armónica se asemeja al del excepcional ejemplar barroco no modernizado de Jakob Stainer del año 1668 y, por extensión, al de otros muchos de más allá de los Alpes. También al de los violines de Nicolò Amati, salvo en la *sgucia* o acanaladura, menos acusada tanto en los ejemplares del cremonés como en los del maestro del Tirol.

En efecto, el modelo corporal de Stainer no discrepa notablemente del propio de muchos instrumentos de Nicolò Amati, quien optó en general por un tipo más arqueado y, por consiguiente, acústicamente menos poderoso que el de su abuelo Andrea; la curvatura es amplia en el maestro tirolés, pero la conformación de las tablas tiende transversalmente al cuadrado en mayor

medida, descendiendo de manera más decidida hacia las zanjas periféricas. La consecuencia acústica de ello era una respuesta tonal distinta: un sonido plateado, brillante y delgado, pero con la suficiente capacidad de penetración en las cámaras de los palacios y en las iglesias, donde habitualmente tenían lugar los acontecimientos musicales. Ésta quizás fuera la razón por la cual eran preferidos asiduamente los violines de Stainer a los de Cremona²⁷: se ajustaban mejor, según un criterio bastante extendido en Europa, a las condiciones específicas de entonces, durante el Barroco, las cuales cambiarían más adelante impulsando la superioridad de los violines de curvatura plana ideados a partir de 1700 por Stradivari y, posteriormente, por Guarneri del Gesù, más eficaces en la consecución de un sonido potente y rico, redondeado y profundo, y, por consiguiente, mejor adaptados a los grandes teatros y salas de concierto, aunque algunos del último periodo del maestro germánico, entre 1650 y 1667, se acercan en este sentido a los de los mejores artesanos de Cremona²⁸.

En la parte superior derecha de la tapa se hace ostensible una tosca restauración, un pequeño injerto, que afecta a la cenefa, al filete y a los anillos adyacentes de abeto (Fig. 24), cuya rectitud, estrechez excepcional y suma regularidad, asociadas en general a una buena sonoridad, pero sin garantizarla forzosamente, prevalecen en la faz general de la tabla armónica, y sobre todo en el centro. No sabemos si tal reemplazo de madera, que contrasta con el resto por ser de veta algo más ancha y de color más claro, obedeció a un impacto o caída infortunados del instrumento o fue la consecuencia de un mal a menudo frecuente en los ejemplares de tamaña antigüedad: la carcinoma, atraída en los instrumentos de arco especialmente por los componentes leñosos más blandos como los tacos angulares de sauce o de otras especies semejantes. Sólo un pequeño orificio es bien visible en el borde del aro opuesto en el fondo y casi a la misma altura de la zona intervenida. Un diagnóstico sobre la salud del instrumento requeriría una observación pericial interna y un análisis mediante escáner de tomografía.

La cabeza está tallada a partir de una pieza de madera no figurada, diversa de la empleada en el fondo y los aros, y el clavijero se dispone en forma de cuña (Fig. 14), curvándose notablemente hacia atrás. Abriga una profunda oquedad, espaciada entre dos paredes laterales más altas de lo acostumbrado, que, interna y externamente, ascienden hasta la voluta determinando

27 "The violins of Cremona", aclaraba John Hawkins en 1776, "are exceeded only by those of Stainer, a German whose instruments are remarkable for a full and piercing tone"; HAWKINS, Sir John, *A general history of the science and practice of music*, London, T. Payne and Son, 1776, vol. 4, p. 345; HAWEIS, H.R., *Old violins and violin lore*, London, William Reeves, [1893?], p. 92.

28 PEARCE, Joseph, *Violins and violin makers. Biographical dictionary of the great Italian artistes, their followers and imitators, to the present time. With essays on important subjects connected with the violin*, London, Longman and Co., 1866, p. 139.

asimismo una superior amplitud de la superficie de la primera y más extensa espiral. Su antigüedad se constata por los rellenos internos de madera, bien visibles en los agujeros cónicos de la caja de las clavijas, los cuales han debido sufrir un serio desgaste por un uso continuado desde que fuera construido en el siglo XVIII.

En la parte opuesta del clavijero, dos zanjas mantienen en paralelo su recorrido separadas por una céntrica y casi aguda estría, que acaba en un pequeño triángulo plano (Fig. 15) en medio del arco invertido inferior, muy rebajado y particularmente ancho. Rasgo éste en verdad inusitado y desemejante de la cabeza napolitana, cuya parte inferior trasera suele terminar en un arco circular, más angosto incluso que el cremonés, y en ocasiones de igual modo, con un triángulo en medio, pero de lados elegantemente curvados, a diferencia del violín aquí analizado. La presencia de esta diminuta y atractiva figura obedece a la forma en que a veces se tallaban y unían ambos surcos en su parte inferior, tanto en los violines italianos como en los transalpinos, aunque no he observado esta peculiaridad en los de la escuela de Cremona y sí en algunos de la napolitana y de la bresciana. No consiste solo en una mera y casual sugerencia, sino en un componente entre otros que, en conjunto, proclaman las intenciones estéticas de su autor, como así sucede en ciertos instrumentos de Alessandro Gagliano y de parte de sus descendientes; porque este detalle y otros más terminaron por conformar un estilo genuinamente napolitano, tal vez por influencia germánica, como en verdad acontece con otros elementos que identifican singularmente a la escuela de Nápoles.

La voluta es de proporciones reducidas, de menor tamaño con respecto al clavijero de estilo cremonés, y ha sido esculpida sin particular refinamiento y con trazos palpables de la herramienta utilizada. Sus bordes son más bien agudos y sin apenas achaflanar, lo cual contrasta con el redondeo generoso en las volutas de Alessandro Gagliano dando a la cabeza una apariencia de suavidad. La primera espiral se inicia con una moderada excavación, que tiende a pronunciarse conforme va llegando al ojo del centro, tallado a escuadra, verticalmente, sin tornear, y con la coma, en su parte final, solo torpemente insinuada con una leve incisión, siguiendo un amplio recorrido de modo no del todo desacostumbrado en la tradición alemana, pero sí en la italiana. Su diseño exhibe, en cambio, una particularidad inexistente en ejemplar alguno italiano, alemán o de cualquier otra región del continente europeo que yo haya visto hasta el presente, al menos de una forma tan peculiar y pronunciada. El maestro huye intencionadamente de la simétrica armonía y del equilibrio del modelo circular, en espiral, clásico y renacentista²⁹ (Figs. 17, 18

29 Es bien manifiesto el influjo del diseño renacentista italiano en la lutería del laúd y del violín, favorecido por la gran difusión de los tratados relativos a la arquitectura y al arte figurativo de Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*, 1485 construcción de la voluta jónica, lib.

y 19), para adoptar un diseño irregular frontalmente algo plano, en caída casi vertical, que deviene perceptible sólo si se observa de lado (Figs. 13 y 16). No creo que este atributo infrecuente sea la consecuencia de una falta de pericia artesanal o de una labor apresurada, sino el fruto de la voluntad expresa de su autor, el cual opta por un giro enroscado de apariencia moderna.

En definitiva, puede concluirse que, al margen de la rusticidad de alguno de sus elementos, la cabeza es el testimonio de una personalidad artesanal ordenada y apreciable con un sentido funcional. Ciertamente que hoy en día se da una importancia desmedida a la estética formal de los instrumentos, anegándose toda clase de imperfección o asimetría y plagiando con fría exactitud, más de lo que sería deseable, a los grandes artesanos del periodo clásico. En el pasado no era exactamente así, hecho en el que Ernesto de Angelis hacía tanto hincapié, fundamentalmente respecto de la escuela napolitana de los siglos XVIII y XIX. En verdad, la costumbre de servirse de modelos de autores acreditados estaba bien arraigada, pero, como éste nos advierte, se trataba muchas veces más de interpretaciones que de simples copias, y siempre a la búsqueda de una sonoridad reconocible³⁰. Es realmente ilustrativo, acerca del rango de reconocimiento y de prestigio de unas u otras escuelas de lutería y de sus exponentes, el criterio de un ideal de violín doblegado en exceso al concepto de belleza clásica sin la conveniente interrelación con el arte musical y la acústica, base sustancial del nacimiento de este singular oficio desde los tiempos más remotos³¹.

El barniz original, probablemente al aceite, uniforme, transparente y poco grueso, era de un color rojo oscuro, semejante al de ciertos violines

VII, cap. 8), y de Jacopo Barozzi da Vignola, basados a su vez en los principios de Arquímedes (*De spiralibus*) y Vitruvio (*De Architectura*). V. también "L'insegnamento del disegno nel Rinascimento", en FOCHT, Joseph; MARTIUS, Klaus y RIEDMILLER, Thomas, *La liuteria di Füssen. Un'eredità per l'Europa*, Lipsia, Friedrich Hofmeister, 2019, pp. 188-189. Lo más sorprendente a mi juicio es, sin embargo, la creación, en pleno Cinquecento, del más barroco de los objetos que se conozcan, con un aplastante predominio de la curva sobre la recta, ésta prácticamente inexistente, salvo en el mango, en el diapason y las cuerdas por fuera (más allá de las líneas de crecimiento del abeto y del arce), y en el alma y la barra armónica por dentro. En esto reside la estética fascinante del violín, al margen de lo principal: su sonora belleza.

30 DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria...*, p. 3.

31 Fabio Galgani ha definido a la perfección la esencia de esta profesión, "a caballo entre la ciencia, el arte y la artesanía": "Approfondite conoscenze organo-musicologiche, fisico-acustiche e matematiche, integrate da creatività e manualità, diventano arte quando nell'opera risultante, in armonia di forme e proporzioni, sia riconoscibile una bellezza pragmatica, che, soddisfacendo i canoni estetici, risulti complemento ideale alla sua funzione primaria di strumento musicale, quindi con caratteristiche acustiche in sintonia con le aspettative del costruttore e dei musicisti. Il connubio estetico-musicale si compie quando l'opera lascia trasparire l'impronta della personalità del liutaio, nel rispetto del rigore filologico"; GALGANI, Fabio, *Gli strumenti musicali nella Maestà di Ambrogio Lorenzetti a Massa Marittima. Analisi storica e ricostruzione*, Massa Marittima, Centro Studi Storici "A. Gabrielli", 2000, p. 70.



Figs. 13, 14, 15 y 16. *Vistas lateral izquierda, frontal, posterior y lateral derecha del clavijero y de la voluta del violín analizado*

venecianos, hoy casi enteramente desaparecido del instrumento, sobre una base o suelo marrón dorado, que ha resistido bien y terminado por imperar en toda su superficie. Hay algunos rasguños y abrasiones en la pátina del barniz, y en el área central del fondo se aprecia una parte de madera casi desnuda. A pesar de ello, la coloración inicial del siglo XVIII aún se hace manifiesta en la zona al abrigo de la apoyatura o barbada, en el área adyacente al otro lado del cordal y en parte de los bordes, y es más apreciable en fotografías de alta definición que a simple vista con luz natural. Parece también intuirse en la caja de las clavijas y hasta en el fino corte levemente biselado de los oídos, de 3,1 mm de grosor, el cual aumenta de tamaño en dirección al ámbito central de la tabla armónica para proporcionar al instrumento la solidez necesaria³².

En todo caso, la gradación de los espesores en el frente y en la espalda, tradicionalmente oscilantes en función de las distintas áreas de superficie, ofrece rasgos de ligereza en correspondencia con la elevada densidad de la madera utilizada, lo cual se traduce en un peso total del violín, sin la mentonera, de sólo 408 gramos. Y ello sin tomar en consideración otro factor derivado de la antigüedad de la madera del violín: la natural y evolutiva modificación en su estructura celular provocando la consolidación y el endurecimiento de la fibra, un cierto estrechamiento o retiro y una disminución del espesor, en mayor medida en la tabla armónica que en el fondo, por ser la primera de naturaleza más blanda que la segunda.

32 "Da questa disposizione", argumenta Euro Pelluzzi, "dal punto di vista statico ne consegue che la parte più giovane [del tronco del árbol] e quindi meno resistente viene a trovarsi ove maggiore è lo spessore della tavola, mentre nelle parti laterali, ove gradatamente gli spessori a cadenza divengono più sottili, avremo la parte pù vecchia della pianta, di maggiore resistenza e di pù nervosità"; PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva...*, p. 325.



Figs. 17, 18 y 19. De izquierda a derecha: a) *Voluta de Jacopo Barozzi da Vignola*, 1596; b) *Voluta de la fachada del Palazzo Sacchetti*, Roma, Antonio da Sangallo il Giovane, 1542-1552; c) *Voluta del violín Charles IX de Francia*, Andrea Amati, 1564

Este violín, en su apariencia externa, evoca parcialmente la obra de Frantz Straub (1690), Joseph Meyer (tercer cuarto del siglo XVII) y Hans Krouchdaler (1685) –muy influida por la escuela temprana de Brescia–, entre otros *Geigenbauer* del sur de Alemania, por el dibujo lineal del cuerpo, las esquinas, las acanaladuras y la forma de las *efes* (Fig. 22), la cual no es sólo propia de instrumentos transalpinos, sino, asimismo, de algunos ejemplares italianos del mismo periodo o anterior, como es el caso de un violín de Carlo Antonio Tononi (1721-1768), del que da cuenta Karel Jalovec en su diccionario de lutiers italianos³³. Esa percepción un tanto “arcaizante” a la cual me refiero viene confirmada por cierto aire de remota semejanza con la imagen adjunta de una viola de gamba ilustrada por Christopher Simpson en 1659³⁴, cuya área perimetral sombreada se corresponde con la acanaladura o amplio surco del violín del siglo XVIII (Figs. 20 y 21). También podría relacionarse con la obra de la familia Edlinger, en Augsburgo, a unos cien kilómetros de distancia al norte de Füssen, área donde a mediados del siglo XVII regía un modelo germánico de violín menos refinado que el desarrollado entonces por Jakob Stainer (1619-1683) en Absam (Austria). Contornos rectangulares, curvaturas pronunciadas, esquinas prominentes, surcos profundos y amplios en los extremos, *efes* verticales y volutas con ojos en resalte, constitu-

33 JALOVEC, Karel, *Houslaři. Itálie...*, p. 541.

34 SIMPSON, Christopher, *The division-violist: or an introduction to the playing upon a ground*, London, William Godbid, 1659, part. I, p. 1; disponible: <https://archive.org/details/divisionviolisto0000fait/page/n15/mode/2up>



Figs. 20, 21 y 22. a) *Viola de gamba*, Christopher Simpson, 1659; b) *Vista frontal de la caja de resonancia del violín analizado*; c) *Instrumentos de la escuela alemana de los siglos XVII y XVIII*: *altgeige* de Frantz Straub –Friedenweiler, h. 1690–; *diskantgeige* de Joseph Meyer –Grafenhausen, tercer cuarto del siglo XVII– y *kleine bassgeige* de Hans Krouchdaler –Oberbalm/Suiza, 1685–. Fotografías: Staatlichen Institut für Musikforschung (Berlín)

yen algunas señas de identidad de estos instrumentos. En cualquier caso, el violín analizado en este artículo no coincide en su integridad con ningún modelo o patrón reconocible.

En época ignota, supuestamente a partir de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX, la cabeza y el mango del violín fueron sometidos a una *modernización*, por las nuevas necesidades musicales que fueron gradualmente imponiéndose en toda Europa, y de entre ellas, la exigencia de una mayor fortaleza sonora y una calidad tonal más suave. Contrariamente a lo que algunos piensan, el sonido de los instrumentos barrocos no sobresalía por una mayor dulzura, sino más bien por su claridad y transparencia, dotado de hermosos armónicos y resonancias, con menor potencia, pero por lo general más brillante³⁵. Pierluigi Ferrari ha demostrado a partir de documentos originales del siglo XVIII que “la práctica de la modernización de los instrumentos de la familia del violín es sin duda muy anterior a lo que se

35 BOYDEN, David y WALLS, Peter, “Characteristics of ‘Baroque’ and ‘Classical’ violins”, *Grove Music Online*, “Violin, §I: The instrument, its technique and its repertory”, (14 de marzo de 2011), pp. 13-15; disponible: <https://is.muni.cz/el/1421/jaro2011/SHK19/um/Violin.pdf>

suponía; en el caso del violín se puede considerar que empezó en la primera mitad del siglo XVIII³⁶.

Tales requisitos contradecían las características estructurales y las prestaciones de los instrumentos barrocos. En consecuencia, el brazo tradicional de este violín, en línea recta, unido al cuerpo del instrumento continuando horizontalmente su eje longitudinal, fue sustituido por otro de arce de corte radial y con *marezzatura* perpendicular al diapason. Es menos grueso y algo más largo, inclinado, y con un batidor de mayor extensión, formando un ángulo anteriormente inexistente³⁷. En cambio, la cabeza, componente ciertamente singular de la personalidad artesanal del autor, y de madera muy poco figurada en contraste con la del nuevo mástil, ha sobrevivido tras una compleja y bien elaborada operación de injerto que se reserva la mayor de las veces a los violines de calidad. Porque es un hecho asaz convenido que el clavijero, con su voluta, constituye un factor ineludible para seguir estimando un instrumento como original³⁸.

Giovanni Antonio Marchi, Antonio Bagatella y el presbítero español Vicente Asensio (Assencio) se cuentan entre los muchos artesanos de la segunda mitad del siglo XVIII que participaron en este proceso de transformación, hoy conceptualizado “revolucionario”: la adaptación de instrumentos antiguos a los requerimientos modernos. La indiferencia con la que tales autores escriben³⁹ sobre lo que ahora elevamos a la categoría de alteraciones fundamentales en un instrumento, sugiere que gran parte de la modernización debió haberse llevado a cabo sin otro objetivo que el de aplicar las mejores prácticas del oficio. Fue solo a partir del inicio del siglo XIX cuando se reconoció explícitamente la labor de reemplazar las barras armónicas y restablecer los cuellos.

Otros elementos presentes en el violín son el recurso a pernos o pasadores de posición, bastante extendidos durante el Barroco, y situados en este

36 FERRARI, Pierluigi, *Los violines de Mozart y un recibo de Florencia, o sea: “con instrumentos originales” no siempre es mejor*, véase diapositiva 11, disponible: https://es.slideshare.net/ferraripier/los-violines-de-mozart-y-un-recibo-de-florencia?from_action=save

37 Ésta es la versión tradicional y generalmente aceptada, aunque discutida en parte por POLLENS, Stewart, “Alcune convinzioni errate riguardo al violino barocco”, *Performance Practice Review*, 14, 1 (2009), 12 pp.

38 Con todo, no puede certificarse que la cabeza actual constituya parte original del instrumento tras el proceso de modernización al cual me estoy refiriendo.

39 BAGATELLA, Antonio, *Regole per la costruzione de' violini viole, violoncelli e violini; memoria presentata all' Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova al concorso del premio dell'arti dell'anno MDCCLXXXII*, Padova, A spese dell'Accademia, 1786; reproducción facsimilar, Padova, Edizione Zanibon, s.f. Véase, asimismo MARCHI, Giovanni Antonio, *Librum secreti de Butthegha...*, breve cuaderno de apuntes del año 1795 donde se explica, para los violines contemporáneos, el nuevo posicionamiento del mango; transcrito en PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva...*, pp. 104-124.



Figs. 23, 24, 25 y 26 (de izquierda a derecha): a) *Parte inferior de la tabla armónica;*
 b) *Reborde y punta superior de la misma;* c) *Cejilla inferior de ébano con refuerzo;*
 d) *Veteado fino y uniforme de la madera de abeto de la tabla armónica*

caso en la parte central de la cubierta superior, junto a la cejilla inferior de ébano, debajo del cordal (Fig. 23). Al igual que Stainer, pues el genial maestro de Absam, aparentemente, no usaba de estos pequeños alfileres de fijación tan comunes en la obra de los maestros cremoneses, quienes los clavaban desde la espalda, perpendicularmente, en los tacos superior e inferior, sino que lo hacía desde el frente, en sentido contrapuesto, enmascarándolos bajo el diapasón y el cordal. De otro lado, la cejilla inferior ha sido apuntalada extendiéndose encima del botón mediante una pequeña pieza rectangular, también de ébano (Fig. 25), procedimiento ya utilizado dentro y fuera de Italia, y partes éstas, acaso, no originales del instrumento. El talón fue reforzado con una tira de ébano en forma de arco de medio punto peraltado, característica esta última más bien propia de la escuela de Cremona, divergente de la *nocetta* de tipo gótico, más o menos triangular, de buena parte de los violines napolitanos, los cuales, a su vez, recuerdan la escuela alemana.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: PROCEDENCIA DEL VIOLÍN, AUTORÍA Y ESCUELA A LA QUE PERTENECE

Hechas las precedentes consideraciones, me aventuro a dar una respuesta provisional sobre el origen geográfico del instrumento y la escuela de lutería en la que ha de integrarse. Si damos por válidas únicamente las observaciones relativas a la etiqueta, este instrumento podría catalogarse como originario de Nápoles, pero sin los rasgos estilísticos más comunes de la lutería clásica napolitana a partir de la obra inconfundible de Alessandro Gagliano, tal y

como han sido definidos por Ernesto de Angelis⁴⁰. En función de algunas características formales descritas, su procedencia sería germánica, debiéndose adscribir a la escuela alemana. ¿Cabría la posibilidad de una alternativa intermedia que hiciera compatibles ambas hipótesis? Es decir, ¿puede tratarse de un violín fabricado en una *bottega* napolitana a partir de un modelo más bien perteneciente a la lutería transalpina, pero basándose igualmente en principios tecnológico-constructivos de la tradición clásica italiana? Mi respuesta es eventualmente afirmativa como consecuencia de la siguiente valoración.

Resta aún mucho por descubrir acerca de la fabricación de instrumentos de cuerda en Italia y carecemos de un estudio profundo sobre la *liuteria* napolitana desde sus orígenes hasta la Edad Contemporánea, en el contexto histórico y cultural de una de las capitales más relumbrantes de la música sacra y profana europea, como ya dejara en claro, en 1820, Giuseppe Sigismondo, archivero del Conservatorio de Nápoles, en su *Apoteosi della Musica del Regno di Napoli in tre ultimi transundati Secoli*⁴¹. En él se da cuenta de los cuatro Conservatorios creados en la ciudad desde 1589, año de fundación del primer conservatorio musical propiamente dicho de Europa, durante la dominación española, una de cuyas consecuencias será el impulso de la lutería napolitana⁴²: el *Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo*, por Marcello Fossataro, terciario de la orden de San Francisco; el de *Sant'Onofrio a Capuana*, el de *Santa Maria di Loreto* y el de *Santa Maria della Pietà detta de' Torchini*, asociados a figuras memorables de la gran *Scuola Musicale Napoletana*, como Alessandro y Giuseppe Domenico Scarlatti, Nicola Porpora, Francesco Durante, Giovan Battista Pergolesi y Domenico Cimarosa, entre otros muchos.

A pesar de tal carencia, la historiografía específica más reciente va poco a poco ensanchándose alumbrando nuevos datos esclarecedores, provenientes no sólo de los instrumentos que han sobrevivido desde hace siglos, propiedad hoy de particulares, fundaciones e instituciones públicas o privadas, en muchos países del mundo, por el hecho de haberse ocasionado una verdadera diáspora de instrumentos napolitanos, sino a través de fuentes locales primarias que van saliendo a la luz a raíz de serias investigaciones en archivos civiles y eclesiásticos y en bibliotecas.

40 "Caratteristiche della scuola di liuteria napoletana"; DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria ad arco a Napoli...*, pp. 14-21.

41 Edición crítica en BACCIAGALUPPI, Giulia Giovanni y MELLACE, Raffaele (eds.), *Giuseppe Sigismondo. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016.

42 Evidencia documental de la actividad artesanal de la familia Gagliano y de su relación con los Conservatorios de Nápoles en el contexto de la lutería napolitana de los siglos XVIII y XIX, en OLIVIERI, Guido, "The Gaglianos: Two Centuries of Violin Making in Naples", en FORNEY, Kristine K. y SMITH, Jeremy L., *Sleuthing the muse: essays in honor of William Prizer*, Hilsdale N. Y., Pendragon Press, 2012, pp. 363-376.

Muestra de ello es el estudio de Luigi Sisto sobre *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario* (2010), destacado recientemente por la ya más que centenaria y prestigiosa revista *The Strad* en un artículo titulado "The gain in Spain: German makers in Naples"⁴³, que se centra en la lutería napolitana de los siglos XVI y XVII, a cuyo desarrollo contribuyeron también algunos judíos sefarditas. Esta investigación, que tiene la virtualidad de abordar de manera conjunta e interrelacionada aspectos históricos, culturales, sociales y económicos, y no meramente organológicos, certifica de forma concluyente que la configuración de un modo de hacer instrumentos de arco propiamente napolitanos no se concibe sin la presencia de un número respetable de artesanos de procedencia germánica, como sucede igualmente en otras áreas de la península itálica. "Desde sus inicios", afirma igualmente Guido Olivieri, "la historia de la fabricación de violines en Nápoles estuvo influenciada por la intersección de dos rasgos principales: la presencia en la ciudad de talleres establecidos por fabricantes alemanes y el impacto de las escuelas de lutiers del norte de Italia"⁴⁴.

Como acertadamente hizo notar Henri Coutagne, los lutiers, los músicos y sus violines viajaban más de lo que imaginamos hoy⁴⁵. Hermann Kopf, Georg Kayser, Jacob Stadler, Helmer Jörg, Jacob Lolij y Lucas y Peter Steger, entre otros, satisfacían en la capital del Virreinato de Nápoles, y lo propio pudiera afirmarse respecto de Palermo (Sicilia), durante la primera mitad del *Seicento*, una notable demanda de violines, violas, laúdes, guitarras y otros instrumentos de cuerda⁴⁶, abonando el campo fértil de quienes más adelante impulsarían una de las escuelas de lutería más relevantes de Italia y de Europa, aunque en su época no obtuviera el crédito y el renombre que hoy en día se reconocen sin discusión alguna.

"It has been noted that the early work of Alessandro Gagliano (1640-1725) appears to have been modelled on German instruments as opposed to those

43 *The Strad*, 9 January 2020, disponible: <https://www.thestrads.com/lutherie/the-gain-in-spain-german-makers-in-naples/10001.article> 3/7.

44 OLIVIERI, Guido, "The Gaglianos: Two Centuries of...", p. 365.

45 ROSENSTIEL, Marc, "French lutherie of the 17th century", *Tarisio. Fine instruments & bows*. <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/french-lutherie-17th-century/1/>

46 El concepto de *liutaio* limitado a la fabricación de una sola familia de instrumentos de cuerda no existía, por lo general, durante los siglos XVI al XIX, aunque sí un cierto grado de especialización. El 31 de enero de 1827, un artesano hoy bastante desconocido, Pietro Valenzano, que probablemente acababa de llegar a Nápoles, procedente de Roma, se hacía así anunciar en el *Giornale del Regno delle Due Sicilie*: "Pietro Valenzano, fabbricatore d'istrumenti di musica cioè: violini, viole, violoncelli, controbassi ec. fa noto che fabbrica ancora chitarre di recente costruzione cioè con due piani armonici, accorda piani forti, arpe a pedali e organi a cilindro. Abita a strada di Chiaia n. 55". Y así lo reflejan igualmente las etiquetas de los escasos instrumentos que de él aún perduran.

of the Cremonese school – even though several of his labels from that time claim he was ‘Alumnus Stradivari’. German makers such as Georg Bairhoff and Thomas Eberle were still active in the city by the time Gagliano⁴⁷ set up his workshop in c. 1700. At any rate, with the groundwork laid by the German community in Naples, the scene was set for the work of the Gagliano family, which would go on to dominate the trade in the city for the whole of the next century⁴⁸.

En efecto, los primeros instrumentos de Alessandro Gagliano revelan una idiosincrática confluencia del modo de hacer en el Tirol y en Italia, acaso por el influjo en Nápoles de algún artesano procedente de Füssen o de alguna otra localidad germánica. Otros *liutai* afincados en Nápoles durante el siglo XVIII, aparte de Georg Bairhoff (Füssen, 1712-Nápoles, 1763)) y de Tommaso Eberle (1727-h.1792), natural de Vils (a las puertas de Füssen, hoy en el Tirol), ambos alumnos de los Gagliano, fueron el bohemio Matthias Poppeller (Plann, h.1671-17??), Hans Germiller (1653-1727), Joseph Joachim Edlinger (1693-1748), Magnus IV Lang (1703-1749?), Benedikt Tentzel (1717) y Hans Mann (1710-1750), cuya labor se desconoce casi absolutamente. En el capítulo que cierra el libro que comentamos, su autor resalta el hecho de que, tras la grave epidemia de peste de 1656, en la capital del Virreinato de Nápoles, la lutería sufrió un tremendo revés y que los constructores transalpinos activos en la ciudad, como Matthias Poppeller, transparentaban ya un patrón constructivo fusionado con el propio de los artesanos autóctonos.

Esta comunidad alemana, de origen predominantemente bávaro, y, por consiguiente, de confesión católica, se integró con gran provecho individual y colectivo en el contexto socio-económico, cultural y religioso del Nápoles moderno. El centro espiritual principal de la misma lo constituyó la iglesia de *Santa Maria dell' Anima*, en via Sedile di Porto, con su respectiva y homónima *confraternita* o cofradía, que fue demolida en el transcurso del *Risanamento*, para dar paso, en 1900, a la actual iglesia nacional, de igual denominación, de la comunidad católica de lengua alemana residente en Nápoles, en Via del Parco Margherita (histórico Rione Amedeo), dentro del *quartiere* Chiaia, en el que notables *liutai* napolitanos, como Pietro Fabricatore, Pasquale Vincaccia o Pietro Valenzano, tenían abiertas sus *botteghe* artesanales. Tal vez un anónimo miembro de ella dejó su impronta cristiana en el *cartiglio* que fragmentaria y oscuramente resiste aún bien fijado en el fondo del instrumento. No sería ilógico pensar, por consiguiente, que algún *liutaio* o *Geigenbauer* de origen germánico domiciliado en Nápoles, presumiblemente Matthia Popella (nombre y apellido que se intuyen en la etiqueta) (Fig. 1), bajo la influen-

47 A la espera de un estudio biográfico más profundo de Alessandro Gagliano, lo más probable es que su vida se extendiera entre los años 1665 y 1735.

48 “The gain in Spain: German makers in Naples”, *The Strad*, London, January, 2020.

cia del estilo artesanal del sur de Alemania, pero sirviéndose también de la tradición italiana, fuera el autor del violín que acabo de presentar.

El anónimo maestro del violín que aquí se describe pudo haber seguido una trayectoria semejante a la de David Tecchler, antes de llegar a Roma, donde terminaría creando escuela. Éste había nacido en Augsburgo (Baviera) en torno al año 1666. John Dilworth supone que aquí comenzaría su instrucción como *Geigenmacher* (lutier) para continuar su carrera en la capital de los Estados Pontificios desde finales del siglo XVII⁴⁹, siendo por tanto contemporáneo de Matthias Poppeller, quien por esa época a su vez arribaría a Nápoles procedente de su tierra natal.

Philipp Blom se ha adentrado con amenidad, gran imaginación y acierto en las circunstancias existenciales de esta clase de inmigrantes alemanes, modestos artesanos que hubieron de cambiar de vida lejos de sus lugares de origen, adaptándose a las nuevas condiciones profesionales y sociales de las áreas de destino. Prácticamente nada se conoce de ellos: vagas referencias en documentos oficiales y ni siquiera hay certeza en la atribución de sus instrumentos. “No disponemos más que de nombres y fechas en un trozo de papel: algún garabato trazado con tinta es todo lo que resta de sus biografías”. Y concluye con notable aprovechamiento historiográfico:

“Gli artigiani attivi nelle varie città e regioni adottavano procedimenti diversi, si avvicinavano in modi determinati alla fabbricazione di strumenti, avevano preferenze estetiche individuali, ideali specifici, sagome e modelli di bottega. Naturalmente non mancavano le ibridazioni, come appunto nel caso degli artigiani tedeschi attivi all'estero, che giungevano in Italia con un certo repertorio di tecniche e poi finivano per adeguarsi allo stile del posto. Sta di fatto, però, che ciascun luogo e ciascuna scuola ha dato vita a un'immagine caratteristica e possiede una fisionomia riconoscibile. Spesso i maestri più grandi hanno sviluppato forme originali per poi venire imitati, copiati, contraffatti e perfezionati un po' ovunque”⁵⁰.

Acerca de Matthias Poppeller o Popella muy poco se sabe. Jalovec se limita a decir: “Popella. Naples. 17th Century. Little known master”⁵¹. James M. Fleming, en 1892, lo caracterizó solo como “an Italian cello maker of the 17th century”⁵². René Vannes, sin adjudicar un nombre, al igual que los dos precedentes, le dedica escasamente cinco líneas, basándose en una escueta

49 DILWORTH, John, “David Tecchler”, *Brompton's*. Published Thursday, 16th January 2014. <https://www.bromptons.co/reference/articles/details/david-tecchler.html>

50 BLOM, Philipp, *Un viaggio italiano: storia di una passione nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio Editori, 2020, pp. 104-105.

51 JALOVEC, Karel, *Houslaři. Itálie...*, p. 367.

52 FLEMING, James M., *The Fiddle Fancier's Guide: a Manual of Information Regarding Violins, Violas, Brasses and Bows of Classical and Modern Times*, London, Haynes, Foucher & Co., 1892, p. 200.

señalación de J. F. Schubert (*Musikalisches Conservatio Lexicon*), en Valdrighi y en Lütgendorff. Él cree que se trata de un miembro de la familia Pöpel o Poepel, identificada con imprecisión, y activa en las localidades bávaras de Bruck y Neukirchen en los últimos decenios del siglo XVII⁵³. Schubert presenta a Popella como “un antiguo y destacado fabricante de violines (*Geigenmacher*)”, asociando el apellido también a otra clase de oficios⁵⁴.

Luigi Francesco Valdrighi⁵⁵ se apoya en Justus Johann Friedrich Dotzauer, intérprete y compositor de la Escuela de Dresde, quien afirma de él, en su famoso método de violonchelo (*Violoncell-Schule*, Mainz, 1832), haber sido “uno de los mejores constructores de violonchelos del siglo XVII”⁵⁶. Por su parte, William Henley añade que el apellido “Popella” deriva de la italianización de Pöpel y que es conocido por haber fabricado violonchelos en Neukirchen durante el siglo XVII⁵⁷. Pero, en otra de sus entradas, cita a Matthia Pappella, de quien señala haber trabajado en Nápoles entre 1700 y 1720, y sentirse “orgulloso de ser alemán” al hacer imprimir en sus etiquetas el apelativo “Tedesco o Todesco” a continuación del nombre y el apellido, y que construyó algunos violonchelos “fina y bellamente acabados”⁵⁸.

Friedrich Niederheitmann (1877), Giovanni de Piccolellis (1885)⁵⁹, Antoine Vidal (1889), George Hart (1895) y Cecie Stainer (1896)⁶⁰ lo ignoran, al igual que otros muchos. Ni siquiera Luisa Cervelli lo incluye en su amplia relación de *liutai* alemanes, en Italia, durante los siglos XVI al XVIII⁶¹. Hay

53 VANNES, René, *Dictionnaire universel...*, pp. 283 y 285. Lütgendorff refiere la existencia de cuatro artesanos Pöpel o Popel (también Böpel o Bopel): Johann Adam (Bruck, 1664), Johann Adam (Mark-Neukirchen, 1677), Johann Gottfried (Mark-Neukirchen, 1678) y Johann Gottlieb (Mark-Neukirchen, 1690). LÜTGENDORFF, Willibald, *Die Geigen und Lauten-Macher...*, p. 500. Señala que probablemente los dos primeros fueran la misma persona, y lo propio sostiene respecto de los dos últimos. John Dilworth sitúa a las familias Pöpel y Placht en Schönbach, hoy en la República Checa, y con métodos de trabajo diferentes a los de las escuelas del Tirol. DILWORTH, John, “300 years of German violin makers”, *AMATI auctions*, <https://amati.com/en/makers-archive/article-page3>

54 “Popella”, en LÜTGENDORFF, Willibald, *Geigen und Lauten-Macher...*, p. 503.

55 VALDRIGHI, Luigi Francesco, *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia Elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato in Modena*, Modena, Coi tipi della Società Tipografica, 1884.

56 Tomo la referencia de VANNES, René, *Dictionnaire universel...*, p. 285.

57 HENLEY, William, *Universal dictionary of violin...*, p. 920.

58 HENLEY, William, *Universal dictionary of violin...*, p. 865. Concretamente menciona la etiqueta siguiente: “Matthia Papella Tedesco/Neapolis fecit 1709”.

59 PICCOLELLIS, Giovanni de, *Liutai antichi e moderni. Note criticobiografiche*, Firenze, Tipi dei successori Le Monnier, 1885.

60 STAINER, Cecie, *A dictionary of violin makers*, London, Novello and Company Limited, 1896.

61 CERVELLI, Luisa, “Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVIII”,

que esperar al estudio de Ernesto de Angelis para situarlo a finales del *Seicento* e inicios del *Settecento*, con su nombre completo, destacándose que se trata de un “constructor de óptimos instrumentos de arco” de origen bávaro y del que pocos ejemplares han llegado a nuestros días, entre los cuales, un “espléndido violonchelo”⁶².

Más recientemente, Luigi Sisto ha aportado nuevos y sustanciales datos biográficos acerca de Mathias Poppeller. Afirma de él ser de origen bohemio y haber llegado a Nápoles en el año 1685, proveniente de Plann, estableciéndose en la *strada di Santa Brigida*. A comienzos de 1700 contraería matrimonio con la napolitana Anna Margherita Rosa Riccio, fallecida en 1709, significándose por esos años como *liutai* restaurador de violas y violines al servicio del *Conservatorio di Santa Maria di Loreto*, y manteniendo relaciones de colaboración con numerosos *liutai* napolitanos entonces activos, y, principalmente, con Alessandro Gagliano. “Le relazioni tra i due trovano manifesta attestazione stilistica nelle tipologie costruttive proprie del nostro. Gli esemplari superstiti, alcuni inediti, rinvenuti in collezioni private, ostentano marcatamente l’ormai consapevole fusione tra le caratteristiche della sua liuteria e le più tipiche connotazioni della liuteria dei Gagliano”⁶³.

En apoyo de esa doble presencia de elementos de la escuela alemana y de la italiana, en la obra de Poppeller, Luigi Sisto nos muestra ilustraciones fotográficas de dos instrumentos del autor germano: un violonchelo de la colección privada Giacinto Caramia, datado en el año 1697, acaso el ya citado por Ernesto de Angelis, y un violín de 1708, perteneciente a un coleccionista de los Estados Unidos⁶⁴, hoy propiedad del Chimei Museum (Tainan). El primero, ciertamente, es un instrumento de apariencia bien dispar de la del violín aquí expuesto, y con una etiqueta en su interior igualmente diversa⁶⁵. Sin embargo, sí puede alegarse cierto parecido con el violonchelo Matthia Popella (1705), de Marc Pasciucco, cedido generosamente al joven violonchelista Zlatomir Fung. Mas ello no es suficiente razón para descartar una

Analecta Musicologica, V (1968), pp. 299-337.

62 DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria...*, p. 51.

63 “Mathias Poppeller e la liuteria ad arco a Napoli tra Sei e Settecento”; SISTO, Luigi, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010, pp. 126-127. En la documentación napolitana de la época, Matthias Poppeller es citado como *chitarraro* o *Lautenmacher*.

64 SISTO, Luigi, *I liutai tedeschi...*, pp. 144 y 161.

65 Reza así: “Mathia Poppeller Todefco Neap. fecit 1697”. En documento manuscrito conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Nápoles y dado a la luz por Luigi Sisto, aparece la siguiente firma: “Mattia Boppella”, quizás relacionado con los Popel o Böpel anteriormente citados, de origen germánico. Reproducción fotográfica de la misma en “The gain in Spain: German makers in Naples”, *The Strad*, London, January 2020.

hipotética adjudicación del violín a Popella; porque este maestro germánico acaso también hubiera decidido hacer instrumentos, en Nápoles, más próximos a los de la escuela de la que procedía, que a los de la clásica italiana, de la cual también se beneficia, por lo menos desde el punto de vista técnico-constructivo. No sería el único lutier que a lo largo de su carrera adoptase estilos variados huyendo de una homogeneidad por lo general inexistente en la obra de cualquier artista o artesano.

Tal fue el caso de Gofredo Cappa (1644-1717), de la escuela turinesa, quien inicialmente emprendió su obra bajo la indudable influencia de las escuelas de Füssen, holandesa y flamenca, para terminar adoptando el método cremonés; o el de Matteo Goffriller (h. 1659-1742), contemporáneo de Matthias Poppeller, sometido a múltiples influencias, quien procedente de Brixen (Bressanone), al sur del Tirol, llegaría a Venecia en 1685 para ingresar en el taller del maestro Martin Kaiser y fundar propiamente la escuela clásica de Venecia. Un alumno suyo, Domenico Montagnana (1687-1750), es presentado como ejemplo de autor de compleja evolución cronológica en su estilo, al haberse decantado por patrones y modelos contrapuestos. Y Francesco Gobetti (1675-1723), formado en esta misma ciudad, hizo instrumentos bajo el estilo clásico italiano del momento, pero algunos también a partir de un modelo germánico del que se sirvieron asimismo Montagnana y Carlo Tononi. Y lo propio pudiera establecerse respecto de un número crecido de artesanos de origen transalpino llegados a Turín (Cattenar), Verona (Zanolli), Milán (Landolfi), Bolzano (Albani), Bolonia (Panzfelt), Roma (Platner) y otras tantas localidades de Italia.

Pudo incluso haberse dado la situación específica de que un músico de la comunidad germánica de Nápoles le demandase, dadas sus preferencias personales, un ejemplar de tales características, en una época, además, en que los violines alemanes de Stainer, o de quienes le imitaban, gozaban de un prestigio a veces superior al de los clásicos italianos⁶⁶. Si así hubiera sido, estaríamos ante el hallazgo extraordinario de un violín particular y desconocido del maestro Matthias Poppeller en su etapa napolitana. Cuestión, en todo caso, muy difícil de resolver, a no ser que por fortuna aparezcan nuevos instrumentos llamados a despejar dudas y a cubrir las enormes lagunas existentes acerca de la obra y la biografía de este autor.

En realidad, el único violín hoy registrado perteneciente a la *bottega* de este *liutaio* de origen germánico figura en la excelente colección de instrumentos musicales del Chimei Museum, con sede en la ciudad de Tainan (Tai-

66 Guido Olivieri, basándose principalmente en un inventario de instrumentos pertenecientes al primer violinista de la Real Capilla de Nápoles, Pietro Marchitelli, en el año 1707, sugiere que los más sobresalientes violinistas de entonces preferían los violines de la escuela de Cremona y, en general, los del norte de Italia; OLIVIERI, Guido, "The Gaglianos: Two Centuries of...", p. 367.

wan). Data del año 1708, según consta en su etiqueta, semejante a las tres anteriormente citadas de 1697, 1705 y 1709, pero no enteramente coincidente⁶⁷, y ha sido certificado como original por el acreditado lutier e investigador, experto en lutería italiana, Eric Blot. Conviene centrarse en la información proporcionada sobre su autor y el propio instrumento por parte de esta institución cultural, aunque no se mencionan las fuentes documentales. Lo más llamativo y novedoso es la afirmación de que Alessandro Gagliano fue alumno de Mattia Poppella, y que éste, “autor desconocido del siglo XVIII”, descendiente de la familia Popel de *Geigenbauer* alemanes y del que se ignora el año de su nacimiento y el de su defunción, puede ser considerado el iniciador de la escuela napolitana. Como rasgo característico de sus instrumentos, se destaca la técnica de imprimación y el uso de un barniz generalmente de color amarillo tierra o amarillo dorado.

En lo que respecta al violín mencionado, a partir de la valoración efectuada por Eric Blot, se resalta su etiqueta original, su procedencia napolitana, la inexistencia de un documento que verifique la genealogía de su autor, el hecho significativo de ser propiamente el primer violín que perdura de la escuela napolitana y su enorme trascendencia en el “sistema de la lutería de Nápoles”. El fondo es de una pieza de “bellísima madera de arce duro”, procedente de la región *abruzzese*, y la curvatura, la cabeza y las *efes* siguen el diseño de David Tecchler, afinado en Roma, “pero los detalles están llenos de un toque personal”. El arco es más cuadrado y la tabla armónica presenta una acanaladura más profunda con arreglo al estilo de la escuela alemana⁶⁸.

La longitud del cuerpo es de 354 mm, la misma que la del violín aquí analizado, y coinciden asimismo en el diseño de las *efes* y en el llamativo alejamiento entre los agujeros superiores (47 mm) (Figs. 29-32), pero hay divergencias en la anchura de todas las secciones, menor en el instrumento del Chimei Museum, particularmente en la cintura o área central (108,2 mm y 119 mm, respectivamente). La altura de los aros superior e inferior es similar, al igual que la concepción de las bóvedas, algo más elevadas en el conservado en el país asiático (Figs. 33 y 35); la propensión al rectángulo se percibe en ambos (mayor en el que aquí se presenta) y hay cierta similitud en las puntas y los surcos de la tabla armónica y del fondo. Parece igualmente haber semejanza en el barniz empleado, compuesto de una capa superior de color rojo oscuro, en su mayor parte alterada o desaparecida, sobre un suelo marrón

67 “Mattia Poppella Todefco/ fece. Napoli 1708”.

68 Información del archivo digital del Chimei Museum; <http://cm2.chimeimuseum.org/tw/entryMaker.aspx?id=PE0974> y <http://cm2.chimeimuseum.org/tw/entry.aspx?id=Ita0126>. Véase, asimismo, ZHONG DAI TING, “奇美博物馆收藏的中意大利拿坡里 (Napoli) 学派 1700-1800年的经典提琴作品” (“Obras de violín clásico de la Escuela de Nápoles desde 1700 hasta 1800 conservadas en el Museo Chimei”); https://www.sohu.com/a/342277458_99902358



Figs. 27 y 28. Barnizado del violín estudiado y del Matthias Poppeller de 1708

dorado o amarillo, que ha terminado por prevalecer, según se deduce de la fotografía de la tabla armónica expuesta por Luigi Sisto (Figs. 27 y 28).

Sin embargo, el clavijero y la voluta ofrecen diferencias bien notables, al ser de paredes menos altas y de un refinamiento superior el violín certificado por Eric Blot, como puede apreciarse en las fotografías adjuntas (Figs. 34 y 36). También discrepan en la distancia entre las puntas superior e inferior de ambos lados. Con todo, no sería deseable de manera categórica una misma autoría para ambos instrumentos: el primero más nítidamente alemán y el segundo, sin dejar de reivindicar el modo de hacer transalpino, con elementos también propios del estilo italiano, en una hibridación llamada a tener una evidente repercusión en el desarrollo posterior de la escuela clásica napolitana. En cualquier caso, la inexistencia de otros ejemplares de referencia impide llegar a conclusiones firmes sobre la evolución estilística del maestro *Geigenbauer* Matthias Poppella desde el inicio de su formación más allá de los Alpes, a partir de mediados del *Seicento*, hasta la conclusión de su obra artesanal en torno al segundo decenio del *Settecento*.

4. CARACTERÍSTICAS SONORAS DEL INSTRUMENTO

Es de advertir que si, tras la detallada descripción que precede a este último apartado, el instrumento que analizamos no poseyera la más elemental virtud acústica, hubiera carecido de sentido el dedicarle un mínimo esfuerzo de investigación histórica. Sin embargo, las características que definen el mercado de violines, desenvuelto con enorme intensidad cuando menos a partir del siglo XIX hasta hoy en día, son el exponente claro de que, por encima de la sonoridad, han prevalecido otros criterios distantes del arte musical.

En fecha ya lejana de 1895, George Hart, tal vez con algo de exageración, expresaba que, en los viejos tiempos de los artesanos de Brescia y Cremona, la única consideración reconocida era la cualidad tonal de los instrumentos: "The violin had not then taken its place among curiosities. So, the tone was once the only value considered, presumably because the instrument was originally made to satisfy the requirements of players and not the curios-



Figs. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 y 36. Imágenes comparativas del frente y el reverso, de la vista lateral y la cabeza de un violín de Mattia Poppella –Nápoles, 1708–, y del violín objeto de estudio en el presente artículo. Fotografías del primero, Chimei Museum de Tainan (Taiwán)

ity-hunting instinct of collectors”⁶⁹. Más adelante, en 1916, Hidalgo Moya daría una atención especial y desenvoltura a esta cuestión en *Violin tone and violin makers*, al insistir en que el punto de vista de la mayor parte de cuantos se aproximaban al mundo del violín lo hacían bajo la perspectiva exclusiva del conocedor o del coleccionista, y no del intérprete⁷⁰. Acaso hoy no pueda afirmarse lo mismo con igual rotundidad, pero cierto es que no sólo los catálogos de instrumentos de las más importantes firmas comerciales, sino incluso las monografías y las revistas entregadas al vasto campo de la lutería siguen adoleciendo de un olvido bastante general sobre las cualidades acústicas de los instrumentos.

Es un hecho bien asumido que cada violín ofrece una personalidad propia y desigual a las demás. Esto es apreciado especialmente por el intérprete cuando se somete a la prueba de tocar un instrumento a continuación de otro, y no sólo en un único espacio, sino en diversos, porque las condiciones acústicas son muy variables en función del lugar donde se ejecuta. El violín es un ser de temperamento muy caprichoso: puede ofrecer resistencia en

69 Citado por MOYA, Hidalgo, *Violin tone and violin makers*, London, Chatto & Windus, 1916, p. 2; disponible: <https://archive.org/details/violintoneviolin00moyauoft>

70 MOYA, Hidalgo, *Violin tone and violin...*, “Introduction”, p. IX.

la proximidad, mostrándose con discreción al oyente, y, sin embargo, distinguirse en la distancia por una capacidad óptima de proyección sonora. Añádase a ello una particular sensibilidad a los cambios de temperatura y de humedad dada la naturaleza higroscópica de la madera, rindiendo de manera distinta incluso en un corto plazo de tiempo, y la frecuencia con que permanece activo, pues es sabido que un instrumento de cuerda frotada que no se haga vibrar terminará por adormecerse en sus facultades sonoras, logrando solo despertar en las manos de un avezado concertista tras un periodo de rehabilitación acústica.

La calidad tonal de un violín, por otro lado, tal y como es concebida hoy en día, no constituye un fenómeno unívoco e incontrovertible. Se trata de una cuestión que depende de gustos y criterios bien diferentes, lo cual no significa que hayamos de prescindir de elementos comunes de percepción, a los cuales voy a referirme a continuación. Mas antes conviene reiterar que instrumentos antiguos como éste, ya con varios siglos de vida, fueron concebidos en un contexto estético y musical muy distinto del actual. Se ha insistido bastante en el hecho de la modernización o conjunto de alteraciones introducidas en el violín u otros instrumentos de la misma familia para acomodarlos a unos requerimientos siempre en constante evolución.

Nunca sabremos con exactitud qué clase de prestaciones sonoras pudo exhibir este violín en el momento de su creación, ni siquiera haciéndolo retornar a las condiciones formales propias del Barroco en cuanto al mango, el diapasón, el puente y el cordal –en absoluto unívocas–, y utilizando cuerdas de tripa supuestamente originales, como las que entonces se producían en Italia o en Alemania, de las cuales desconocemos su tensión, afinándolas en uno de los diversos tonos acostumbrados en los siglos XVII y XVIII, y frotándolas con un arco de aquella época⁷¹, aparte de liberar al instrumento de la mentonera y la almohadilla, inexistentes entonces. Porque, además, el barniz no resulta ser ya el mismo en su integridad, y la materia prima básica en su elaboración –el abeto y el arce– sigue viva, condicionada por el medio ambiental, y sometida a una lenta transformación celular que sin duda alguna repercute en su propia sonoridad. Tal vez debido a ello tengan razón quienes, a la hora de definir o concretar la naturaleza acústica de estos antiguos y envejecidos instrumentos, hablan de un “sonido maduro”. Añádase que el sonido del violín no nace

71 En breve síntesis, durante el siglo XVIII convivieron un arco “corto”, al menos hasta mediados de siglo, de vara recta y curvada hacia el exterior en tensión; un arco “largo”, que posibilitaba una mayor agilidad y brillantez del sonido, usado hasta finales de la centuria, y, desde 1770, un arco de “transición” o “clásico”, a veces con la curva incrementada hacia el interior, que prevaleció hasta los primeros decenios del siglo XIX en que se impuso el arco “moderno” ideado por François Tourte. Todos ellos proporcionaban cualidades sonoras distintas; BOYDEN, David D., “The Violin bow in the 18th century”, *Early Music*, vol. 8/2, (1980), pp. 199-212. De importancia, asimismo, la calidad de las cerdas y la resina aplicada.

de un modo determinado y genéticamente inmutable, pues depende de los ajustes que en él se efectúen y, lógicamente, de la técnica interpretativa del músico ejecutante, siempre a partir de la virtualidad sonora del instrumento, que a su vez deriva de la artesanal maestría de su autor.

Así que la naturaleza del puente y su colocación sobre la tabla armónica, a lo largo de una línea más o menos cercana al alma, son factores decisivos de la cualidad tonal del instrumento. Por otro lado, es igualmente resolutoria la ubicación del alma entre ambas tablas, operando como un verdadero regulador acústico. Una fracción de milímetro en la colocación del alma y del puente puede marcar la diferencia. No en vano este insignificante poste de abeto, hoy algo más grueso que durante el Barroco, recibe el nombre de "alma" en Italia, Francia y España, "sintonizador" (*stimmstock*) o "voz" en alemán y *soundpost* en inglés. Y tampoco hay reglas fijas acerca del particular: "No se puede sostener un criterio homogéneo sobre la posición del alma en todos los instrumentos", exponía George Hart a finales del siglo XIX; "como hemos comentado antes en relación a la barra armónica, las variaciones en el grosor, contorno, modelo, etc. del violín son tan frecuentes que desafían la identidad de tratamiento; se ha buscado la uniformidad, pero sin éxito"⁷².

La puesta a punto del violín analizado ha sido llevada a cabo de manera idónea por Tatiana Scalercio, cualificada *liutaia* romana. Más antes de describir las características sonoras resultantes, veamos qué es lo que realmente distancia desde el punto de vista acústico a los mejores violines de los demás, según Michael Darnton, quien ha podido tener en sus manos una buena representación de los pertenecientes al periodo clásico de Cremona, únicos a su juicio con una sonoridad verdaderamente excepcional.

Responden al instante: cada nota comienza de forma neta e inmediata, sin ruidos ni asperezas; en los pasajes rápidos cada una de éstas alcanza su propia individualidad, con claridad y limpieza, dejando de sonar y no mezclándose con las demás notas. Es difícil o casi imposible hacer un mal ataque, lo cual facilita la labor del intérprete, ahorrándole energía. Carece de disonancias y los armónicos obran suavemente en sintonía, sin nada sucio o extraño, atrapando la atención del oyente. Gran presencia del sonido, dominando el escenario, incluso frente a otros instrumentos en principio más poderosos, y de tal modo que dificulta el saber la exacta ubicación del violín, como si el sonido no viniera de ningún lugar en particular. Dinámica, belleza y rico colorido del timbre asociado a una pureza tonal particularmente envolvente, sutil, equilibrada y difícil de caracterizar. "He escuchado muchos violines agradables, pero nunca escuché un violín que no fuera cremonés con tales prestaciones", concluye aquél. Otros elementos constituyentes de

72 HART, George, *The violin. Its famous makers and their imitators*, [S.l., s.n.], 188-?; p. 9.

un violín óptimo son la riqueza de armónicos altos en todo el registro, un timbre uniforme y volumen balanceado en todas sus partes; el *sustain* o continuidad de respuesta; una resonancia que parece adentrarse en el propio cuerpo del intérprete; la comodidad en el toque logrando que el músico se relaje y llegue incluso a olvidarse del instrumento para centrarse nada más en la libre expresión musical⁷³.

Diagnosticar en qué medida el violín aquí estudiado se aproxima a las cualidades tonales que acabo de relatar no es un asunto sencillo. Una dificultad proviene del hecho de que, siendo forzosa su ejecución a una distancia insignificante respecto del oído, compromete o disminuye la posibilidad de llegar a una justa perspectiva de evaluación. Siempre he preferido apreciar la sonoridad del violín a través de otros músicos, acercándome y alejándome de ellos, y alternando los espacios donde el sonido es emitido, con el fin de hacerme una idea más panorámica y objetiva del mismo.

Este violín se distingue por un sonido brillante y claro, en todo el registro, y de intensidad entre media y alta, quizás más apto para la música de cámara o de acompañamiento orquestal que para una ejecución de solista, tal y como ésta se concibe en el presente. El hecho de sobresalir por una anchura superior a la común proporciona, en el corazón del instrumento, una mayor superficie vibratoria de la madera, lo cual tal vez acentúe su volumen sonoro. La respuesta es inmediata y se identifica por una buena proyección acústica, como consecuencia de lo anterior y de albergar bóvedas no altas, y no obstante la amplitud y la hondura de los surcos, que seguramente afectan también, pero con probabilidad en sentido opuesto, al área de vibración de la tabla armónica.

En todo caso, tal conformación parece no consentir el poder y la profundidad de los violines de curvatura baja que terminaron por imponerse obedeciendo al patrón plano de Stradivari, seguramente bajo la parcial influencia de algunos instrumentos de la escuela de Brescia. Si el intérprete optase por una sonoridad algo oscura y cálida, particularmente en los graves, en mi criterio debería montar el violín con un juego de cuerdas de tripa entorchada, de tensión media⁷⁴, con el que favorecer esta clase de emisión. Es tesis

73 MARTIN SWAN VIOLINS, "Criteria for Violin Tone Evaluations", <https://www.martinswanviolins.com/tonal-evaluation-violins/>

74 En el siglo XVIII las cuatro cuerdas del violín estaban hechas de tripa, normalmente de cordero. Su grosor y la presión que ejercían es objeto hoy de un gran debate (POLLENS, Stewart, "Alcune convinzioni errate..."). Sólo la cuarta (Sol), desde mediados de la centuria anterior, empezó a revestirse de un fino hilo metálico de plata o de cobre, plateado o no, mediante el cual se lograba acentuar los sonidos más graves. Lo propio se hizo, en Francia, con la tercera (Re) a partir del *Settecento*. Esta situación no cambió sustancialmente hasta comienzos del siglo XX, en que la *prima* (Mi) pudo fabricarse de acero, la segunda continuar siendo solo de tripa o bien ser entorchada, y la tercera y la cuarta revestirse de aluminio. Hoy en día se presentan opciones sumamente variadas con resultados igualmente diversos en cuanto al sonido.

aceptada que un violín con curvaturas más altas que las de este instrumento resulta más apto para la producción de sonidos y colores cálidos, tal y como la interpretación barroca historicista de hoy en día generalmente demanda.

Estamos llegando al final de este ya extenso relato y no puede faltar una última consideración. Acerca de un violín ya secular como el presente pueden contemplarse una gran variedad de elementos, de orden estético y formal, específicos del arte de la lutería, como los que anteceden. Hay más allá, sin embargo, una dimensión oculta, dotada incluso de un halo de misterio indescifrable la mayoría de las veces, porque sólo a los instrumentos más célebres les es concedido el honor de una trayectoria existencial reconocible. Me refiero a su *intrahistoria*, consistente en las vicisitudes de todo tipo que ha debido atravesar al paso de un tiempo tan dilatado, las cuales forman parte de nuestra imaginación en el tiempo actual. Tales vicisitudes podrían dar lugar a todo un ensayo en la estela del elaborado por Philipp Blom, antes citado. Me congratulo de que una revista universitaria como la presente, al hacer posible la publicación de este breve estudio, contribuya a la justa y necesaria estima de un patrimonio histórico irrenunciable –la lutería–, que debería recibir una mayor atención e impulso por parte de las autoridades culturales del país. ¿Cómo? A través de la promoción de estudios de investigación organológica y la creación de museos de instrumentos musicales, enriqueciéndolos continuamente mediante la adquisición de ejemplares históricos de la escuela española y de otras ajenas, condenados muchos de ellos a integrarse en colecciones de instituciones y fundaciones foráneas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELMANN, Olga, *Die Alemannische Schule. Archaischer Geigenbau des 17. Jahrhunderts im südlichen Schwarzwald und in der Schweiz*, Berlin, Staatliches Institut für Musikforschung, Preussischer Kulturbesitz, 1990.
- BACCIAGALUPPI, Giulia Giovanni y MELLACE, Raffaele (eds.), *Giuseppe Sigismondo. Apoteosi della Musica del Regno di Napoli*, Roma, Società Editrice di Musicologia, 2016; disponible: <http://www.sedm.it/sedm/it/component/virtuemart/saggi/apoteosi-detail.html?Itemid=0>
- BAGATELLA, Antonio, *Regole per la costruzione de' violini viole, violoncelli e violini; memoria presentata all' Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova al concorso del premio dell'arti dell'anno MDCCLXXXII*, Padova, A spese dell' Accademia, 1786; reproducción facsimilar, Padova, Edizione Zanibon, s.f.; disponible parcialmente: <https://www.loc.gov/item/09006421/>
- BLOM, Philipp, *Un viaggio italiano: storia di una passione nell'Europa del Settecento*, Venezia, Marsilio Editori, 2020.
- BLOT, Eric, *Liutai in Brescia 1520-1724*, Cremona, Eric Blot Edizione, 2008.
- BONSEY, David, "Advice from an Expert Violin Appraiser: How to Identify an Original Violin Label", post 2011; disponible: <https://www.skinnerinc.com/news/>

- blog/violin-appraiser-how-to-identify-violin-label/
- BOYDEN, David D., "The Violin bow in the 18th century", *Early Music*, vol. 8/2, (1980), pp. 199-212; <https://doi.org/10.1093/earlyj/8.2.199>
- CERVELLI, Luisa, "Brevi note sui liutai tedeschi attivi in Italia dal secolo XVI al XVII", *Analecta Musicologica*, V (1968), pp. 299-337.
- CHIESA, Carlo, "Giuseppe Guarneri del Gesù, violino 'Panette' 1737", *Archi Magazine*, 27 (gennaio-febbraio 2011); disponible: <https://www.archi-magazine.it/articoli.php?art=80>
- DE ANGELIS, Ernesto, *La liuteria ad arco a Napoli dal XVII secolo ai nostri giorni*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2009.
- DI GIAMMARRIA, Paola, *Spirito Santo dei Napoletani*, Roma, Palombi Editori, 2017 (seconda edizione aggiornata).
- DI STEFANO, Giovanni Paolo; GIULIANO, Selima Giorgia y PROTO, Sandra (eds.), *Strumenti musicali in Sicilia*, Palermo, Cricd-Regione Siciliana, 2013.
- ELSTE, Martin; FONTANA, Eszter y KOSTER, John (eds.), *Regional traditions in instrument making. Challenges to the Museum Community*, Leipzig/Halle (Saale), CIMCIM Publication, 1999; disponible: http://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2019/01/Publication_No._4_1999_Regional_Traditions_in_Musical_Instrument_Making.pdf
- FLEMING, James M., *The Fiddle Fancier's Guide: a Manual of Information Regarding Violins, Violas, Brasses and Bows of Classical and Modern Times*, London, Haynes, Foucher & Co., 1892.
- FOCHT, Joseph; MARTIUS, Klaus y RIEDMILLER, Thomas, *La liuteria di Füssen. Un'eredità per l'Europa*, Lipsia, Friedrich Hofmeister, 2019 (edición italiana).
- FORNEY, Kristine K. y SMITH, Jeremy L., *Sleuthing the muse: essays in honor of William Prizer*, Hilsdale N. Y., Pendragon Press, 2012.
- GALGANI, Fabio, *Gli strumenti musicali nella Maestà di Ambrogio Lorenzetti a Massa Marittima. Analisi storica e ricostruzione*, Massa Marittima, Centro Studi Storici "A. Gabrielli", 2000.
- HART, George, *The violin. Its famous makers and their imitators*, [S.l., s.n.], 188-?; disponible: <https://archive.org/details/violinitsfamousm00hartiala/page/8/mode/2up>
- HAWEIS, H. R., *Old violins and violin lore*, London, William Reeves, [1893?]; disponible: <https://archive.org/details/oldviolinsviolin00haweuoft>
- HAWKINS, Sir John, *A general history of the science and practice of music*, London, T. Payne and Son, 1776, 5 vols; disponible: <https://archive.org/details/generalhistoryof04hawk/page/344/mode/2up>
- HENLEY, William, *Universal dictionary of violin and bow makers*, Rochester, Staples Printers Rochester Limited, 1973 (reimpresión de 1997).
- JALOVEC, Karel, *Houslaři. Itálie - Violin-makers. Italy*, Praha, Nákl. vlastním - Orbis, 1948.
- LÜTGENDORFF, Willibald, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Frankfurt, Verlag von Heinrich Keller, 1904; disponible: <https://archive.org/details/diegeigenundlau00vongoog>; ed. 1922: <https://archive.org/details/diegeigenundlaut02lt/page/n5/mode/2up>
- MOYA, Hidalgo, *Violin tone and violin makers*, London, Chatto & Windus, 1916; disponible: <https://archive.org/details/violintoneviolin00moyauoft>

- OTTERSTEDT, Annette, "Presenting a violin-making tradition in its historical context: *Die Alemannische Schule* - Second Edition of Olga Adelmann's Monograph", en ELSTE, Martin; FONTANA, Eszter y KOSTER, John (eds.), *Regional traditions in instrument making. Challenges to the Museum Community*, Leipzig/Halle (Saale), CIMCIM Publication, 1999, pp. 7-22; disponible: http://cimcim.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/7/2019/01/Publication_No._4_1999_Regional_Traditions_in_Musical_Instrument_Making.pdf
- PALATINO, Giovanni Battista, *Libro di M. Giovanbattista Palatino cittadino romano: nel qual s'insegna à scriuere*, Roma in Campo di Fiore, Antonio Blado asolano, 1548; disponible: <https://archive.org/details/librodimgiovanba00pala/page/n9/mode/2up>
- PEARCE, Joseph, *Violins and violin makers. Biographical dictionary of the great Italian artistes, their followers and imitators, to the present time. With essays on important subjects connected with the violin*, London, Longman and Co., 1866; disponible: <https://archive.org/details/violinsviolinmak00pear/page/n7/mode/2up>
- PELUZZI, Euro, *Tecnica costruttiva degli antichi liutai italiani*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1978.
- PICCOLELLIS, Giovanni de, *Liutai antichi e moderni. Note criticobiografiche*, Firenze, Tipi dei successori Le Monnier, 1885.
- POLLENS, Stewart, "Alcune convinzioni errate riguardo al violino barocco", *Performance Practice Review*, 14, 1 (2009), 12 pp.; disponible: https://www.academia.edu/19716564/S_Pollens_Alcune_convinzioni_errate_riguardo_al_Violino_Barocco
- RESTELLI, Alessandro, *La falsificazione di strumenti musicali. Un'indagine storico-critica*, Milano, Università degli studi di Milano, 2012-2013, Tesi di Dottorato; disponible: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/233396/305355/phd_unimi_R09337.pdf
- SIMPSON, Christopher, *The division-violist: or an introduction to the playing upon a ground*, London, William Godbid, 1659, part. I, p. 1; disponible: <https://archive.org/details/divisionviolisto0000fait/page/n15/mode/2up> (ed. de 1667: *Chelys, minuritionum artificio exornata: sive, Minuritiones ad basin, etiam ex tempore modulandi ratio. In tres partes distributa. The division-viol, or, The art of playing ex tempore upon a ground*, London, W. Godbid for H. Brome, 1667; disponible: <https://archive.org/details/chelysminurition0000simp/page/n17/mode/2up>
- SISTO, Luigi, *I liutai tedeschi a Napoli tra Cinque e Seicento. Storia di una migrazione in senso contrario*, Roma, Istituto Italiano per la Storia della Musica, 2010.
- STAINER, Cecie, *A dictionary of violin makers*, London, Novello and Company Limited, 1896; disponible: https://archive.org/details/dictionaryofviol00stai_0/mode/2up
- VALDRIGHI, Luigi Francesco, *Nomocheliurgografia antica e moderna ossia Elenco di fabbricatori di strumenti armonici con note esplicative e documenti estratti dall'Archivio di Stato in Modena*, Modena, Coi tipi della Società Tipografica, 1884.
- VANNES, René, *Dictionnaire universel des luthiers*, Bruxelles, Les Amis de la Musique, 1972.
- VIDAL, Antoine, *La lutherie et les luthiers*, Paris, Maison Quantin, 1889; disponible: <https://archive.org/details/lalutherieetlesl00vida>