

---

---

**LOS CAMINOS DE SION LLORAN:  
UN EJEMPLO DEL USO DE LA FLAUTA DULCE  
EN LA CORTE MADRILEÑA DE 1766**

**THE PATHWAYS TO SION CRY:  
AN EXAMPLE OF THE USE OF THE RECORDER  
IN THE MADRID COURT OF 1766**

**Marco A. Moreno Esquinas•  
Universidad Rey Juan Carlos**

**RESUMEN**

Este trabajo presenta los primeros resultados obtenidos de un estudio realizado en el Archivo General del Palacio Real de Madrid que justifican el uso de la flauta dulce en el contexto musical de la corte de Carlos III en la segunda mitad del siglo XVIII. Las lamentaciones de Nicolás Conforto, compuestas en 1766, aportan tres testimonios del uso simbólico de la flauta dulce en un contexto profesional en el que este instrumento convivía con el oboe y la flauta travesera, siendo interpretados los tres por los mismos músicos. Tras ofrecer una génesis de la recepción de la flauta dulce barroca en España y su presencia a lo largo del siglo XVIII, se ofrece una visión global del género de la lamentación, así como los cambios musicales introducidos por Carlos III durante su reinado. Finalmente, se comenta el uso de la flauta dulce en estas composiciones, así como su transcripción hasta ahora inédita, que suponen la constatación del uso tardío de la flauta dulce en la corte madrileña durante la segunda mitad del siglo XVIII.

---

• Maestro por vocación, desarrolla su labor profesional en el CEIP La Zarzuela de Torrejón de Ardoz desde 2002. Comprometido con la escuela y la educación, amplía estudios de grado y postgrado en ramas relacionadas con la formación instrumental y psicopedagógica recibiendo premio final de carrera por el trabajo de investigación «La Flauta de Pico en España» en el Real Conservatorio de Música de Madrid en 2010. Ha colaborado en diversas producciones musicales con Aktuel Ensemble, Clásicos de Verano de la Comunidad de Madrid, Tecnología del Espectáculo, Corral de Comedias de Alcalá de Henares, interpretaciones en directo por RNE en el Día Europeo de la Música, así como la participación en la grabación del disco que acompaña a la obra *Creadoras de Música* editado por el Instituto de la mujer. Es miembro de la Orquesta de la Universidad de Alcalá de Henares desde 2010 y colabora musicalmente en actos ligados al mundo poético-literario en el corredor del Henares de la Comunidad de Madrid, así como en el Octopus Recorder Quartet. Desde 2018 compagina su labor profesional con los estudios de doctorado a través de la investigación «La flauta dulce en las instituciones reales españolas». El fomento de la «participación musical activa» es uno de los pilares fundamentales que guían su labor profesional sintetizado en el modelo de Educación Musical: «Musicate: una manera de vivir la música en la escuela».

Recepción del artículo: 05-04-2021. Aceptación del artículo: 31-05-2021.

**Palabras clave:** flauta dulce barroca; Nicolás Conforto; Carlos III; siglo XVIII; Capilla Real de Madrid.

#### ABSTRACT

This research article reports the first results obtained from a work carried out in the General Archive of the Royal Palace of Madrid, results that justify the use of the recorder in the musical context of the court of Charles III in the second half of the eighteenth century. The lamentations of Nicolás Conforto, composed in 1766, provide three testimonies of the symbolic use of the recorder in a professional context in which this instrument coexisted with the oboe and the transverse flute, all three being performed by the same musicians. After offering a genesis of the reception of the baroque recorder in Spain and its presence throughout the eighteenth century, a global view of the genre of lamentation is offered, as well as the musical changes introduced by Charles III during his reign. Finally, it is commented on the use of the recorder in these compositions, as well as its transcription so far unreleased, which imply the realization of the late use of the recorder in the Madrid court during the second half of the eighteenth century.

**Key words:** baroque recorder; Nicolás Conforto; Charles III; 18<sup>th</sup> Century; Musical Chapel of Madrid.

## I. INTRODUCCIÓN

El incendio acaecido en el Real Alcázar de Madrid la Nochebuena del año 1734 supuso la pérdida del archivo de música y con él de un gran legado cultural que limita el acceso a la información directa de los repertorios usados durante el siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII. El nuevo Palacio Real, construido en el solar del antiguo Real Alcázar y estrenado en el año 1764, se convirtió en la sede del nuevo archivo musical, reconstruido en 1751 por orden de Fernando VI, quien mostraba interés por la conservación de los fondos musicales. Este encargo fue realizado a Francisco Courcelle (1705-1778), que debía componer música nueva, así como recuperar obras de compositores anteriores, cuyas copias estaban en manos de sus herederos, además de otras que pudieran ser de interés para el culto en la Real Capilla.<sup>1</sup>

De esta forma, el archivo fue incrementando su repertorio, que era incorporado al inventario que cada maestro de capilla elaboraba durante su mandato y traspasaba a su sucesor. Tal es el caso del primer inventario que recoge Antonio Ugena en 1778, tras el repentino fallecimiento de Francisco Courcelle, en el que sólo están incluidas las «obras de Música Eclesiástica, respectivas, y propias de la

---

<sup>1</sup> Paulino Capdepón Verdú, «Maestros de la Real Capilla madrileña (III): Francesco Corselli (1702-1778)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 53 (2013): 256. Acceso el 25 de noviembre de 2020, [https://www.academia.edu/2145609/Maestros\\_de\\_la\\_Real\\_Capilla\\_de\\_Madrid\\_III\\_Francisco\\_Corselli\\_1702\\_1778](https://www.academia.edu/2145609/Maestros_de_la_Real_Capilla_de_Madrid_III_Francisco_Corselli_1702_1778).

R. Capilla de S.M.»<sup>2</sup>, entre las que no se mencionan las composiciones de Nicolás Conforto, y que sin embargo estuvieron vinculadas con el repertorio habitual de esta institución.

Los procesos de reorganización y catalogación del archivo de música de la Real Capilla y la Real Cámara durante el siglo xx han sido ya descritos por Judith Ortega Rodríguez, aportando las claves que permiten diferenciar en el actual catálogo de 1993 las obras pertenecientes a la Real Capilla y las pertenecientes a las Real Cámara.<sup>3</sup> Por un lado, el número de catálogo que José García Marcellán estampó en las páginas de los manuscritos, siendo el número 1310 la línea divisoria entre los catálogos mencionados y, por otro, el sello que se estampó en la primera fase de catalogación, hasta 1918, con el texto «Archivo Musical de la Real Capilla de Palacio» y el sello de los fondos provenientes de la Real Biblioteca y otras dependencias, con el texto «Archivo de Música del Palacio Nacional», que fueron incorporados hasta 1938.<sup>4</sup> En este segundo bloque de obras se localizó la producción musical de Nicolás Conforto, del que forman parte las lamentaciones que estudiamos en este artículo y que suponen un ejemplo del uso tardío de la flauta dulce en la corte madrileña en la segunda mitad del siglo xviii.

En cualquier caso, el resultado del proceso de catalogación final, materializado en el catálogo de referencia para la investigación en el Archivo General de Palacio, se caracterizó por ofrecer información mucho más detallada de cada una de las composiciones, dando la posibilidad de constatar los diferentes cambios tímbricos, entre otros parámetros musicales, que fueron produciéndose durante el siglo xviii.<sup>5</sup> Uno de estos cambios tímbricos lo encontramos en la incorporación de la *flauta*<sup>6</sup> a las plantillas instrumentales de la corte madrileña en la última década del siglo xvii, siendo delicado el poder determinar a qué tipo de flauta se refiere, teniendo en cuenta que existen diferentes nomenclaturas que conviven de forma paralela: flauta como término general, flauta dulce y flauta travesera. En este sentido, la historiografía musical actual ha tenido en cuenta la existencia de ambos tipos de flauta, estableciéndose dos líneas de análisis complementarias, como veremos más adelante.

<sup>2</sup> [Francisco Courcelle], «Nómina e inventario de todas las obras de música eclesiástica, respectivas y propias de la Real Capilla e S. M., que existían en poder de Dn. Francisco Courcelle como maestro que fue de la misma...», en *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real, manuscrito* (Madrid: s. e., [1778]), fol. 170-177, acceso el 27 de agosto de 2020. <http://bdh-rd.bnc.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>.

<sup>3</sup> Judith Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 241-255, acceso el 25 de agosto de 2020, <https://eprints.ucm.es/11739/>.

<sup>4</sup> José García Marcellán, *Catálogo del archivo de música del Palacio Real* (Madrid: Editora Nacional, 1938).

<sup>5</sup> José Peris Lacasa *et al.*, coords., *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1993), 13-17.

<sup>6</sup> Respecto a esta cursiva, ver las consideraciones organológicas y terminológicas que se incluyen en el contenido de este artículo.

Los estudios sobre la Capilla de Música en la segunda mitad del siglo xvii, que analizan la incorporación de instrumentos musicales en la corte, entre otros aspectos, nos informan de que se planteó realizar una reforma con el fin de moderar el gasto, pero que este, sin embargo, siguió aumentando y se siguieron contratando músicos de gran habilidad,<sup>7</sup> muchos de ellos integrados a la Capilla como respuesta a las innovaciones tímbricas propuestas en 1677 por Juan José de Austria (1629-1679), a su vuelta a la corte madrileña tras su etapa de gobernador de la Armada y virrey de Sicilia y de Flandes.<sup>8</sup> En este contexto, se produjo la llegada de la flauta a la corte madrileña, concretamente de la mano de los hermanos Miguel y José Hauteloche<sup>9</sup>, músicos de procedencia francesa, de violín y flauta, sin que esté especificado el tipo de flauta que utilizaban, acerca de lo cual se han establecido dos líneas argumentativas:

- Por un lado, hay quien considera que la flauta barroca importada a España es la denominada flauta travesera barroca, ello por influencia de la corte de Düsseldorf a través de Mariana de Neoburgo.<sup>10</sup>
- Por otro, las investigaciones desarrolladas por Beryl Kenyon de Pascual en el entorno de la Capilla Real defienden la modalidad de flauta dulce barroca, a tenor de las tesituras y escritura musical, además de que el término flauta travesera no aparece especificado en las partituras hasta la tercera década del siglo xviii.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Juan Antonio Sánchez Belén, «La Capilla Real de Palacio a finales del siglo xvii», en *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*, ed. por Fernando Villaverde y Agustín Vergara (Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001), 417-418.

<sup>8</sup> Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández, «Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)» (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003), 107.

<sup>9</sup> El apellido de estos hermanos aparece en las fuentes documentales de varias formas: Hambt Clopc; Hambot; Hantbt; Haute Cloche; Hautecloche y Hauteloche. Naturales de Cambray y músicos de profesión, acuden a Madrid en 1690 con el fin de ser admitidos en la Real Capilla como músicos de violín y flauta, pero no lo consiguen hasta enero de 1693. Hasta ese momento, la documentación de archivo refiere que participaron en dos funciones en el Retiro, quizá en las celebraciones de las segundas nupcias de Carlos II con Mariana de Neoburgo, así como en Aranjuez u otros sitios reales, además de servir en la Real Cámara. Al poco tiempo de su admisión José Hauteloche muere y su hermano Miguel permanece en la corte como músico de la Reina y de la Real Capilla hasta marzo de 1695, momento en el que solicita ayuda de costa para volverse a su patria. Ver: AGP. RC Caja 120 Exp.1 y Caja 122 Exp.1.

<sup>10</sup> Como ejemplo de esta tendencia véase: María Díez-Canedo Flores, «La flauta travesera en las dos orillas: Una sonata de flauta de Luis Misón en México», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 14 (2007): 46-47, acceso el 20 de marzo de 2021, <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61170>.

<sup>11</sup> Beryl Kenyon de Pascual, «Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749», en *España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, año europeo de la música*, vol. 2, ed. por José López Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio (Salamanca: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las artes Escénicas y de la Música, 1987), 94-95.

Las fuentes teóricas de la época tampoco contribuyen a clarificar la diferenciación entre flauta travesera y flauta dulce. En este sentido, y como desarrollaremos en el segundo apartado de este artículo, los tratados de Pedro Rabassa (1724-1738) y Pablo Minguet<sup>12</sup> (1754) sí contemplan ambos tipos de flauta, mientras que los de Pablo Nasarre (1723-1724) y Francisco Valls (1742) tratan el término de forma general.<sup>13</sup> Además, las fuentes lexicográficas españolas tampoco clarifican estos términos hasta bien entrado el siglo XVIII, concretamente con el tercer volumen del *Diccionario de Autoridades*, de 1732, en el que como veremos el término flauta hace referencia específica a la flauta dulce, y su nueva edición de 1791 en el que el término general engloba las variedades de flauta dulce y flauta travesera.

En consecuencia, teniendo en cuenta las líneas de investigación anteriores y las fuentes teóricas del siglo XVIII, nos encontramos con una falta de especificación terminológica que no nos ayuda a comprender la realidad y presencia respectiva de cada tipo de flauta en la corte madrileña de dicho siglo. Es por ello por lo que se hace necesaria una revisión historiográfica completa de los términos *flauta dulce* y *flauta travesera* estudiados en su contexto general, con el fin de arrojar algo más de claridad en una época de constantes transformaciones como fue el siglo XVIII.

Para analizar el uso de la flauta dulce en las lamentaciones de Nicolás Conforto estudiaremos, en primer lugar, la recepción de la flauta dulce barroca a finales del siglo XVII y su proyección durante el siglo XVIII y, en segundo lugar, toda una serie de aspectos generales sobre la forma lamentación y su contexto en la corte de Carlos III. Finalmente, se analizarán las intervenciones musicales específicas de 1766 localizadas en el Archivo General de Palacio de Madrid.

<sup>12</sup> En este sentido, es importante reseñar la consideración que Joseba Berrocal realiza en torno a la flauta dulce en el tratado de Pablo Minguet, al valorar la importancia de la extensión de su tesitura en el contexto de la segunda mitad del siglo XVIII. Ver: Joseba Berrocal Cebrián, «Consideraciones sobre el papel del oboe en las “reglas y advertencias generales” de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)», *Artigrama: Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 26 (2011): 829. Acceso el 24 de diciembre de 2020, <https://www.unizar.es/artigrama/pdf/26/3varia/15.pdf>.

<sup>13</sup> De forma colateral es importante considerar que la flauta dulce estuvo presente como objeto mercantil en diferentes fuentes hemerográficas del siglo XVIII. La *Gaceta de Madrid* y *papeles periódicos* o el *Diario de Madrid* fueron el escaparate del instrumento y todo su entorno (constructores, vendedores, partituras...) como un elemento más dentro del mercado de la música. Ver: Beryl Kenyon de Pascual, «Venta de instrumentos en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Revista de musicología* 5, n.º 2 (1982): 309-324. Acceso el 14 de marzo de 2020, <https://www.jstor.org/stable/20794856?seq=1>; e Ignacio Sustaeta Llombart, «La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la “Gaceta de Madrid” y artículos de música en los papeles periódicos madrileños» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993).

## II. DE LA FLAUTA DULCE RENACENTISTA AL MODELO BARROCO MODERNO DEL SIGLO XVIII: FUENTES TEÓRICAS Y DOCUMENTALES

La principal fuente lexicográfica en la que encontramos el término *flauta* durante el siglo XVII en España es el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias Orozco del año 1611. En ella incluye una descripción del instrumento y de la formación de su sonido, asociándose con el modelo de flauta dulce que, por la fecha de publicación, entendemos hace referencia al prototipo de flauta de transición, que había evolucionado del anterior prototipo renacentista:

Instrumento músico muy conocido y ordinario, es un trozo de palo redondo, hueco, y con cierto número de agujeros, que se tapan con los dedos, y dándole el soplo de la boca por lo alto, donde tiene un agujero prolongado con su lengüeta mudando los dedos con tapar, y destapar los agujeros hace varios sonidos dulces y apacibles.<sup>14</sup>

Describe, por tanto, una flauta que se sopla por la parte superior, con un largo agujero con su lengüeta, refiriéndose al canal por donde circula el aire hacia el bisel. En este sentido, debemos entender el término lengüeta como «ciertas laminillas»<sup>15</sup> que tienen los instrumentos de viento, tal y como el propio Covarrubias explica en su diccionario.

Unas décadas más tarde, durante la segunda mitad del siglo XVII, se vivió un proceso de transformación constructiva<sup>16</sup> fruto de las innovaciones desarrolladas en la segunda mitad de siglo (1660-1670) por miembros de las familias Hotteterre y Philidor, que desarrollaron un prototipo de flauta dulce en fa para el que Étienne Loulié elaboró un método en torno a 1694<sup>17</sup>. De forma paralela, en Italia, se materializó un modelo de flauta dulce en sol, que quedó reflejado en el tratado *Compendio musicale* de Bartolomeo Bismantova de 1677<sup>18</sup>, que incluye el dibujo con la forma característica del

<sup>14</sup> Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Luis Sánchez, impresor del Rey N.S., 1611), 407r- 408. Acceso el 8 de diciembre de 2020, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 588.

<sup>16</sup> La desaparición progresiva de la música para conjunto de flautas fomentó la aparición de un nuevo estilo en el que la melodía cobraba un mayor protagonismo. De esta forma, un miembro de la familia destacó sobre el resto, la flauta contralto, que desarrolló prototipos en fa y en sol. Técnicamente, la flauta barroca se caracteriza por la construcción en varias piezas, innovación del taller de la familia Hotteterre de instrumentistas y constructores de instrumentos de viento que permitió, en la segunda mitad del siglo XVII, tornearse con mayor precisión el taladro interior, que comenzó a caracterizarse por realizarse en forma de cono invertido, posibilitando que los agujeros fueran más pequeños y pudieran colocarse más próximos, facilitando de esta forma la interpretación de pasajes más propios del virtuosismo instrumental. Ver: Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History* (Londres: Faber and Faber, 1967), 275-277.

<sup>17</sup> Étienne Loulié, «Méthode pour apprendre a jouer de la flûte douce. Ms.ca.1694», en *Méthodes & Traités Flûte à Bec Europe 1500-1800*, vol. 2. (Courlay: J.M. Fuzeau, 2001), 218-273.

<sup>18</sup> Bartolomeo Bismantova, «Compendio Musicale. In cui s'insegna à Principanti il vero modo, A imparare con facilità, le Regole del Canto Figurato, e Canto Fermo; come anche A Comporre, e suonare il Basso Continuo;

modelo de flauta barroca (imagen 1). En 1696 los constructores Johann Christoph Denner (1655-1707) y Johann Schell (1660-1732) solicitaron permiso a las autoridades de Nüremberg para construir el modelo de flauta desarrollado por los franceses años antes.<sup>19</sup>

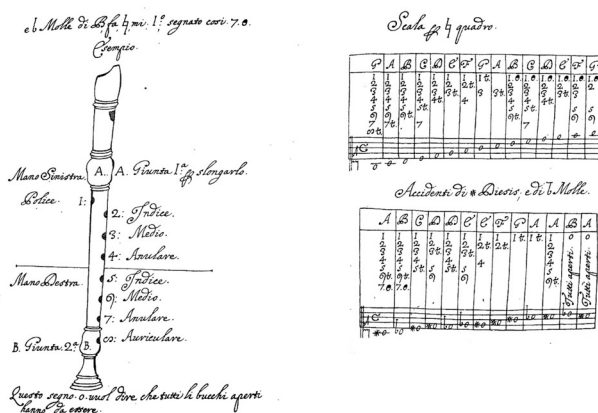


Imagen 1. Dibujo y tabla de digitación de la flauta dulce barroca<sup>20</sup>

Siguiendo la línea de investigación propuesta por Beryl Kenyon de Pascual, y como ya se ha anunciado en el primer apartado de este artículo, el modelo de flauta dulce en fa habría sido introducido en la corte de Carlos II<sup>21</sup> por los hermanos Miguel y José Hauteloche.<sup>22</sup> Estos músicos llegaron a Madrid en 1690, en el contexto de las segundas nupcias del rey con Mariana de Neoburgo, y participaron tocando violín y flauta en las actuaciones musicales previas que se celebraron en el Palacio del Buen Retiro. En aquel momento, el violín era un instrumento de necesidad en la Real Capilla y

Il Flauto, Cornetto, e Violino. Ms.ca.1677», en *Méthodes & Traités Flûte à Bec Europe 1500-1800*, vol. 2. (Courlay: J.M. Fuzeau, 2001), 125-139.

<sup>19</sup> Inés de Avena, «Dolce Napoli: approaches for performance - Recorders for the Napolitan Baroque repertoire, 1695-1759» (tesis doctoral, Universiteit Leiden, 2015), 12-14. Acceso el 19 de enero de 2020, <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/33729>.

<sup>20</sup> Bismantova, «Compendio Musicale...», 127-128.

<sup>21</sup> Existe la hipótesis de que los oboístas que acudieron a Madrid en las primeras nupcias de Carlos II con María Luisa de Orleans en 1679 tocaban también la flauta, hipótesis aún sin constatar. Ver: Marcelle Benoit, «Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, Reine d'Espagne», *La revue musicale*, n.º 226 (1955): 48-60.

<sup>22</sup> Beryl Kenyon de Pascual, «The Recorder Revival in Late Seventeenth-Century Spain», en *The recorder in the 17th century: proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*, ed. por David Lasocki (Utrecht: Foundation for Historical Performance Practique, 1995), 70.



la flauta era considerada «instrumento de novedad y armonioso acompañado de otros»<sup>23</sup>, tal y como indicó el Patriarca de las Indias en el memorial de 1693 por el que estos hermanos fueron admitidos definitivamente en la plantilla de la Real Capilla.

Poco tiempo después, en agosto de 1697, el siciliano Bernardo Esmorto llegó a la corte madrileña donde solicitó acceder a la Real Capilla para el uso de la flauta y alegaba tener referencias del duque de Uceda en el tiempo en que este fue virrey de Sicilia.

Sólo dos meses más tarde, el 15 de octubre de 1697, se ordenó que «dos cuatro violines, quatro flautas, dos violones, de la Capilla; D.<sup>o</sup> Antonio Literes; Manuelico, y el que toca el clarín, acudan a los ensayos de la comedia»<sup>24</sup> para la representación del 28 de noviembre.<sup>25</sup> Años más tarde, en 1704, los bajonistas de la Real Capilla solicitaron un aumento de sueldo por haber tenido que aprender a tocar las nuevas flautas, que sus antecesores no habían tenido que tocar, lo que confirma el uso de este instrumento en el seno de la corte.<sup>26</sup>

En los datos aportados entre 1690 y 1704 se menciona la flauta como término genérico, dentro de un mismo orden de cosas que hemos tenido ocasión de destacar más arriba. No obstante, en el contexto español y siguiendo la línea de investigación de Beryl Kenyon de Pascual, el empleo de la clave de do en tercera en las composiciones de Sebastián Durón<sup>27</sup>, así como el ajuste de la tesitura del violín a la de la flauta en las obras de Francisco José de Torres,<sup>28</sup> nos indican que seguramente las partituras que prescriben el uso de flautas en las primeras décadas del siglo XVIII estuvieran concebidas para ser interpretadas con flauta dulce.<sup>29</sup>

Además, para comprender la pervivencia de la flauta dulce hasta la segunda mitad del siglo XVIII, es necesario remitirse a otras fuentes teóricas y lexicográficas de la época que aportan una mayor especificación terminológica. Como marco general, en el siglo XVIII debemos de tener en cuenta la ya

<sup>23</sup> AGP. RC Caja. 122 Exp.1.

<sup>24</sup> AGP. RC Caja 121 Exp.1.

<sup>25</sup> Las cuatro flautas a las que se refiere el memorial son los cuatro flautistas venidos desde Düsseldorf y que participaron en la representación de la obra teatral con música *Muerte en amor es la ausencia* con libreto de Antonio Zamora y música de Sebastián Durón en el contexto de la celebración del cumpleaños de Carlos II. Ver: Alejandra Ulloa Lorenzo, «Sobre el estreno de *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora: el testimonio de los embajadores toscanos», *Theatralia: revista de poética del teatro*, n.º 12 (2010): 150.

<sup>26</sup> AGP. RC Caja 126 Exp.1

<sup>27</sup> Kenyon de Pascual, «The Recorder Revival...», 71-72.

<sup>28</sup> Antoni Pons Seguí, «La flauta travesera en la Capilla Real de Felipe V: Los flautistas Claudio Vuyenne y Luis Bucquet», *Sinfonía Virtual: Revista de música clásica y reflexión musical*, n.º 22 (2012). Acceso el 28 de diciembre de 2020, [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta\\_travesera\\_voyenne\\_bucquet.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta_travesera_voyenne_bucquet.php).

<sup>29</sup> Para un estudio sobre la obra de estos compositores, como complemento a los estudios de Begoña Lolo ya referenciados véase: Paulino Capdepón Verdú y Juan Pastor, *Sebastián Durón y la música de su época* (Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2013).



mencionada publicación del tercer tomo del *Diccionario de Autoridades* en Madrid, publicado en 1732, que define el término flauta asociado directamente con la variedad de flauta dulce, en especial al hacer referencia a la ventana cercana al lugar por donde se sopla:

instrumento músico de los de viento, que se compone de un cañón cilíndrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone en la boca, y una ventanilla cerca de él con la superficie esquinada y oblicua, y varios agujeros hacia la parte inferior, los cuales se tapan y destapan con los dedos para formar los puntos de la música. Esta se llama regularmente Flauta dulce. Viene del latino flare, que significa soplar o respirar. Latín. Fístula. Tibia.<sup>30</sup>

Unos años más tarde, en el 5.º volumen publicado en 1739, encontramos el término travesero/a como adjetivo, indicando que es «lo que se pone al través. Se dice Flauta Travesera, por su postura atravesada»<sup>31</sup>. Además, este adjetivo aparece junto a la descripción del término *pífano* o *pífaru*, como instrumento militar que se usa en infantería junto con la caja especificando que «es una pequeña flauta, de muy sonora y aguda voz, que se toca atravesada»<sup>32</sup>.

Las siguientes ediciones del *Diccionario de Autoridades*, de 1780 y 1783, mantienen estos conceptos hasta que, en la cuarta edición de 1791, se produce un cambio en la especificación lexicográfica, que contempla la voz *flauta* como término genérico para las variedades de flauta dulce y flauta travesera<sup>33</sup>:

instrumento músico de viento en forma de cañón hueco con varios agujeros en su longitud para formar los diversos tonos, tapándolos ó destapándolos. Llámese FLAUTA DULCE la que tiene una boquilla en la parte superior para introducir el aire y formar el sonido, y travesera la que está cerrada por arriba, recibiendo el aire por un agujero igual al de los puntos, por lo cual se aplica a la boca de través para tocarla. Fístula, tibia, blanda, transversa.<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases y modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, 6 vols. (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739), n.º 3, 763, acceso el 1 de julio de 2020, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>.

<sup>31</sup> *Ibid.*, n.º 6, 344.

<sup>32</sup> *Ibid.*, n.º 5, 269.

<sup>33</sup> Recientemente se han digitalizado y publicado on-line los manuscritos de la segunda edición del *Diccionario de Autoridades* del que sólo llegó a publicarse en 1770 el primer tomo con las dos primeras letras. La consulta de estos manuscritos inéditos ofrece desarrollado el término flauta, así como las variedades de flauta dulce y flauta travesera. Sin embargo, y como se explica en el cuerpo del texto, estas especificaciones no se incluyeron hasta la edición de 1791 bajo el término general y de forma resumida. Ver: «Manuscritos para la segunda edición del Diccionario de Autoridades», Real Academia Española, legajo 6, pp. 424-426, acceso el 2 de abril de 2021, <https://www.rae.es/archivo/fondos-del-archivo-de-la-rae/manuscritos-para-la-segunda-edicion-del-diccionario-de>.

<sup>34</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los cuales se*

Por su parte, Esteban de Terreros y Pando, en su diccionario de 1787, describe de forma genérica el instrumento pudiéndose referir a ambos prototipos. Posteriormente, pasa a especificar sus diferentes tipos:

FLAUTA, instrumento de Música, y boca el más sencillo, y que muda los tonos, abriendo, y cerrando con los dedos los agujeros que tiene en su longitud.

FLAUTA ALEMANA, v. Pífano: la flauta travesera se llama también *Alemana*: tiene la embocadura en la longitud, y así mismo seis agujeros.

FLAUTA DULCE, cierto instrumento músico muy suave.

FLAUTA PASTORIL, zampona.<sup>35</sup>

Por otro lado, y de forma más específica, los tratados musicales del siglo XVIII español nos aportan una visión que refleja el periodo de convivencia de ambos instrumentos en su versión moderna, con la dificultad añadida que los de Pedro Rabassa y Pablo Minguet toman en cuenta ambas variedades, mientras que los de Pablo Nasarre y Francisco Valls no.

El tratado de Pedro Rabassa<sup>36</sup> contempla la existencia de ambos tipos de flauta e incluye la extensión de tesitura de cada una de ellas. En el caso de la flauta dulce, instrumento clasificado junto al violín y el oboe<sup>37</sup>, la tesitura responde a un prototipo de flauta alto en fa (imagen 2). El mismo tratadista señala que existen otros de la misma familia<sup>38</sup> y, por tanto, pueden ajustarse a tesituras diferentes<sup>39</sup>.

*dará un suplemento separado* (Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1791), 429, acceso el 1 de julio de 2020, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>.

<sup>35</sup> Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* 2 (Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra Hijos y Compañía, 1787), 169. Acceso el 1 de julio de 2020, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/29230>.

<sup>36</sup> Pedro Rabassa, *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Música compuesta Por el Licenciado Pedro Rabassa Presbitero, Mro, de la Capilla en la S.<sup>ta</sup> Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Valencia Año de 1720 y desde el año de 1724 Mro. De Capilla de la S.<sup>ta</sup> Metropolitana y Patriarcal de Sevilla asta el, de, 1767* (Edición facsímil, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1990).

<sup>37</sup> *Ibid.*, 493-494.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 508.

<sup>39</sup> En este sentido, es importante señalar que el Museo de Artes Decorativas de Madrid tiene en depósito una flauta dulce bajo del constructor francés Jean-Jacques Rippert (1645-1724), que en 1995 fue restaurada en el Museo de la Música de Barcelona, siendo Romà Escalas el encargado de emitir memoria de la recuperación y descripción de dicho instrumento. La procedencia original y uso de esta flauta dulce bajo, antes de integrarse a los fondos del museo donde hoy se conserva, aún está estudiándose como elemento colateral al proceso de investigación sobre la flauta dulce en el siglo XVIII. No obstante, y de forma general, podemos afirmar que formaba parte de los instrumentos de la iglesia y biblioteca del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares. A mediados del siglo XIX, se trasladaron los diferentes objetos de la Universidad de Alcalá a la Biblioteca de la Universidad Central en Madrid y por falta de espacio se traspasó esta flauta dulce bajo al Museo Arqueológico en 1868 y, en 1946, al Museo de Artes

Imagen 2. Extensión de flauta dulce<sup>40</sup>

En el caso del tratado de Pablo Nasarre<sup>41</sup> considera que la flauta, junto con otros instrumentos flatulentos, no son menos necesitados en las capillas musicales, pero en el caso de las flautas refiere que su uso «no es yà tanto en los modernos, como en los antiguos»<sup>42</sup>. Nos describe a la flauta como instrumento suave en el que el sonido se produce «entrando el aire por un extremo de ella, hiere en el labio de la boca que está contigua, donde se parte en iguales cantidades, la una por dentro del cóncavo, y la otra por fuera; y esta división de cantidades es causa del sonido»<sup>43</sup>. Esta descripción de la producción del sonido no determina el que pudiera referirse a la flauta dulce o a la flauta travesera.

Igualmente, el tratado de Francisco Valls<sup>44</sup> trata el término flauta de forma general en conjunto con el oboe, aportando una extensión de tesitura que arranca en el do<sub>3</sub>, extendiéndose a lo largo de dos octavas (imagen 3). Si contrastamos esta tesitura con la propuesta por Pedro Rabassa, veremos que las notas graves no pueden tocarse con una flauta contralto, pero sí con otras clases de flauta dulce que el propio Rabassa contempla en los comentarios que acompañan a la extensión de tesitura.<sup>45</sup>

---

Decorativas de Madrid. Este podría ser un ejemplo de que la familia de estos instrumentos musicales estaba presente en la práctica de los intérpretes de la época.

<sup>40</sup> Rabassa, *Guia para los principiantes...*, 508.

<sup>41</sup> Pablo Nasarre, *Escuela Música según la práctica moderna dividida en primera y segunda* (Zaragoza: herederos de Diego de Larumbe, 1723/1724). Acceso el 8 de diciembre de 2020, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000014534>.

<sup>42</sup> *Ibid.*, tomo 1, 477.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 479.

<sup>44</sup> Francisco Valls, *Mapa armonico practico: breve resumen de las principales reglas de la música sacado de los mas classicos autores especulativos, y practicos, antiguos, y modernos: ilustrado con diferentes exemplares, para la mas facil y segura enseñanza de muchachos / escriviole el Rdo. Francisco de Valls presbitero, y maestro de capilla jubilado de la Santa Iglesia de Barcelona* (Barcelona: fuente manuscrita en BNE, 1742). Acceso el 15 de enero de 2021, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000013569>

<sup>45</sup> En este sentido tenemos conocimiento de que en 1722 se inventó una flauta travesera en do con el fin de ofrecer mejoras en el instrumento. Esta supuesta mejora afectaba negativamente a su afinación y a su sonoridad, por lo que no llegó a ponerse de moda tal y como Johann Joachim Quantz indicó en su tratado para flauta travesera de 1752. Ver: María Dolores Sánchez Lorca, «La presencia de la flauta travesera en los principales tratados teóricos españoles en la primera mitad del siglo XVIII: Rabassa, Nasarre, Valls», *Revista AV Notas*, n.º 5, (2018): 102. Acceso el 23 de diciembre de 2019, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7600320>.

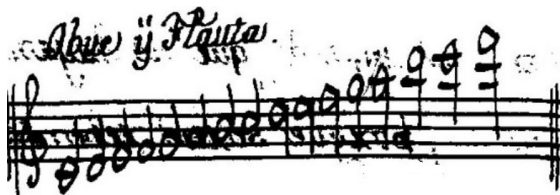


Imagen 3. Extensión de oboe-flauta<sup>46</sup>

Finalmente, el tratado de Pablo Minguet<sup>47</sup> contempla ambos tipos de instrumentos incluyendo tabla de digitación y extensión de tesitura (imagen 4), que en el caso de la flauta dulce se ajusta a un prototipo de flauta contralto en fa, con tabla de posiciones cromáticas que alcanzan hasta la mitad de la tercera octava del instrumento.<sup>48</sup>

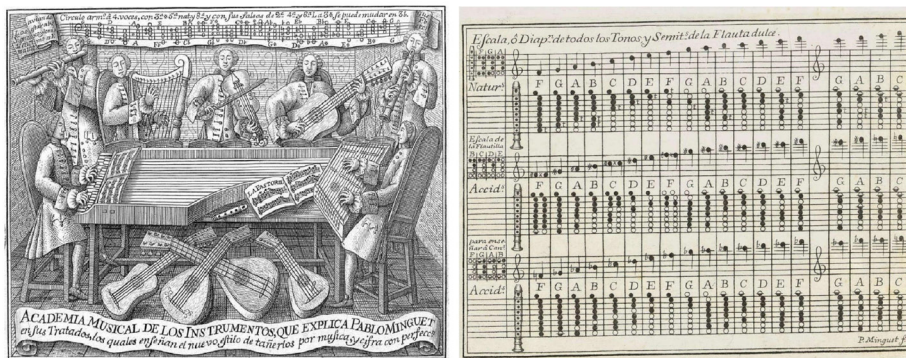


Imagen 4. Ilustración y tabla de digitación<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Valls, *Mapa armónico práctico...*, 172.

<sup>47</sup> Pablo Minguet y Irol, *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1754). Acceso el 8 de diciembre de 2020, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161188&page=1>.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 144-147.

<sup>49</sup> Minguet. *Reglas y advertencias generales...*, 20 y 147.



<p><b>Pedro Rabassa (1720/25-1738)</b></p> <p>Indica extensión de la flauta dulce No aporta tabla de digitación Indica que aún sube tres o cuatro puntos más Indica que existen otros tipos de flauta dulce</p>	<p><b>Francisco Valls (1742)</b></p> <p>Indica extensión de la flauta-oboe No aporta tabla de digitación</p>	<p><b>Pablo Minguet (1754-1774)</b></p> <p>Indica extensión de la flauta dulce Aporta tabla de digitación Incluye tabla de digitación notas alteradas</p>
---	--	---

Imagen 5. Resumen de tesituras en los tratados españoles del siglo XVIII

De esta forma, y teniendo en cuenta todo lo expuesto, a principios del siglo XVIII, el término genérico flauta parece hacer referencia a un conjunto de instrumentos que podían incluir las variedades de flauta travesera y flauta dulce. La flauta travesera como tal vino de la mano de los oboístas franceses Claudio Vuyenne y Luis Bucquet<sup>50</sup>, que procedían de las Guardias Reales e ingresaron en la Capilla Real en 1724 y 1732, respectivamente, para tocar los instrumentos de oboe y flauta. Esta práctica se consolidó institucionalmente en las Plantas de 1749 y 1756 (la Planta de 1756 continuó vigente hasta el año 1808), al crearse 4 plazas que requerían esta doble condición como perfil de acceso a estos cargos en la corte.<sup>51</sup> No se especifica que la flauta debiera ser exclusivamente travesera, pues existe música escrita específicamente bajo las diferentes denominaciones de flauta dulce, *flauto dolce*, flauta travesera, y los genéricos *flauti*, flauta o *flauto*. De esta forma, la flauta dulce junto con la flauta travesera pudieron formar parte de la competencia profesional de los oboístas que accedían a estas plazas, utilizándose ambos tipos, según la necesidad, en un campo de uso que estaba generalmente restringido a obras en latín como misas de réquiem, misereres o lamentaciones y también obras en castellano como villancicos y cantadas,<sup>52</sup> en comparación con una mayor presencia de escritura musical destinada al oboe.

### III. LAS LAMENTACIONES DE NICOLÁS CONFORTO EN EL CONTEXTO DE LA MÚSICA DE CORTE DURANTE EL REINADO DE CARLOS III

Como acabamos de ver, uno de los géneros en los que las flautas eran requeridas en la plantilla instrumental de forma habitual fue el de las lamentaciones de Semana Santa. Eran conocidas como lecciones (*lectio* en singular) o lecturas de Tinieblas y estaban contextualizadas en la liturgia del Oficio

<sup>50</sup> Para un estudio específico de la introducción del oboe en la península ibérica y la vinculación del oboe con la flauta, véase: Joseba Endika Berrocal Cebrián, «La Recepción del oboe en España en el Siglo XVIII» (tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2016), 39-49.

<sup>51</sup> Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», 65.

<sup>52</sup> Kenyon de Pascual, «Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros...», 94-95.

Divino a través del que se articulaba la oración de los fieles en conexión con algún acontecimiento de la vida de Cristo.<sup>53</sup> Estas lamentaciones, que toman su texto del *Libro de las Lamentaciones de Jeremías*<sup>54</sup>, integraban antiguas melodías medievales<sup>55</sup> a modo de *cantus firmus* que, en el caso español, hunden sus raíces en una tradición de origen no gregoriano, más concretamente en la supervivencia de una tradición autóctona ibérica basada en el entorno musical del antiguo rito hispánico y distinta a la que se practicaba en otros ritos europeos.<sup>56</sup> Además, estas melodías estuvieron conectadas en su mayor parte con el uso de un *tonus lamentationum* dominante principal y fueron también la base compositiva de las lamentaciones polifónicas pretridentinas y postridentinas, incluso hasta la primera mitad del siglo XVII,<sup>57</sup> momento en el que apareció la música instrumental y la música *a papeles*<sup>58</sup>.

La incorporación de conjuntos instrumentales en el ámbito cortesano, inicialmente dedicados a la música escénica durante el siglo XVII, tuvo como consecuencia que, en diferentes capillas reales y catedralicias europeas, sus soberanos quisieran «trasladar también a sus capillas el ideal de suntuosidad sonora que cada vez con más fuerza se imponía en el ámbito de la cámara»<sup>59</sup>. De esta forma, se produjo una transformación del repertorio litúrgico y las capillas reales de España y Francia se alejaron del modelo musical establecido, en favor de una mayor presencia de música vocal con acompañamiento instrumental.<sup>60</sup>

<sup>53</sup> Matilde Olarte Martínez, «Estudio de la forma lamentación», *Anuario Musical*, n.º 47 (1992): 81-101. Acceso el 15 de noviembre de 2020, [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/101876/DDEMPC\\_Olarte\\_Martinez\\_M\\_La\\_forma\\_musical\\_de\\_la\\_lamentacion.pdf;jsessionid=3FE995D1C41AED44082D2A2BC9384421?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/101876/DDEMPC_Olarte_Martinez_M_La_forma_musical_de_la_lamentacion.pdf;jsessionid=3FE995D1C41AED44082D2A2BC9384421?sequence=1).

<sup>54</sup> En este libro incluido en la Biblia, en el apartado de los *Libros Proféticos*, Jeremías narra el asedio y destrucción que el rey babilonio Nabucodonosor llevó a cabo en Jerusalén y su templo en el año 587 a. C. Posteriormente, estos textos fueron usados en la Semana Santa como manera de representar simbólicamente la muerte de Cristo.

<sup>55</sup> Estas melodías están recogidas en el *Liber usualis* que contiene diferentes cantos oficiales para la liturgia y entre ellas un bloque importante dedicado a la Semana Santa.

<sup>56</sup> Para un análisis de estos ritos ver: José Eloy Hortal Muñoz, Félix Labrador Arroyo, Jesús Bravo Lozano y África Espíldora, coords., *La configuración de la Monarquía Católica: el ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro* (Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020).

<sup>57</sup> Manuel Gómez del Sol, «La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2016), 294-303. Acceso el 5 de diciembre de 2020, <https://eprints.ucm.es/39500/>. Para un estudio más profundo sobre la forma lamentación ver: Luis Antonio González Marín, «Lamentación», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6, ed. por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo (Madrid: Fundación Autor-S.G.A.E., 2000), 719-726; y José López Calo, «Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José Vaquedano. Un estudio sobre la melodía barroca española», *Anuario Musical*, n.º 43 (1988): 121-161.

<sup>58</sup> Entendemos por *música a papeles*, aquellas composiciones destinadas a voces con acompañamiento instrumental que, en el entorno de la Capilla a mediados del siglo XVIII, se la denominaba *música moderna*. Ver: Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», 42.

<sup>59</sup> Luis López Morillo, «Les Bourbons sacrés: Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles (1745-1789)» (tesis doctoral, Universidad de la Rioja, 2018), 411. Acceso el 22 de octubre de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=208389>.

<sup>60</sup> *Idem*.



Con relación al uso de instrumentos en el género de las lamentaciones dentro del entorno cortesano madrileño, debemos considerar que forman parte de un proceso que describiremos a continuación, que abarca desde el último tercio del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII.

Las primeras lamentaciones con acompañamiento instrumental las encontramos durante la segunda mitad del siglo XVII en las composiciones de Cristóbal Galán (1620-1684), que fue maestro de capilla en la corte de Carlos II entre 1680 y 1684.<sup>61</sup> Durante la primera mitad del siglo XVIII, las lamentaciones habían pasado a la música *a papeles* transformándose en una de las obligaciones principales de los maestros de capilla, ya que los maitines de Tinieblas formaban parte del grupo reducido de ceremonias a las que la familia real asistía por completo y para las que cada año se escribía un ciclo nuevo.

Así, el siglo XVIII, supuso la convivencia del estilo polifónico-policoral, representado por una serie de obras de Sebastián Durón (1660-1716) o Francisco José de Torres (1670-1738),<sup>62</sup> con otras nuevas en las que los instrumentos de la orquesta cobran un mayor protagonismo e independencia en el tratamiento de la textura y de la tímbrica. Esto se observa ya en Torres de forma ocasional con la inclusión de pequeños solos instrumentales,<sup>63</sup> así como en las tonadas de Durón con instrumentos, que son muestra del proceso de cambio hacia una nueva concepción musical en la que los rasgos hasta entonces típicos de la música española se amalgaman con las tendencias de un lenguaje internacional de nuevo cuño, que hacen entonces su entrada en nuestro país.<sup>64</sup> En la segunda mitad del siglo XVIII, los elementos característicos del mundo teatral entran en interacción con el contexto litúrgico y se abandona poco a poco el modelo de lamentación polifónica hacia una forma musical cercana al aria a solo con acompañamiento.<sup>65</sup> Estas nuevas características musicales supusieron un nuevo atractivo «como elemento de reclamo de los fieles en su aplicación a textos latinos de los oficios de la Semana Santa»<sup>66</sup>.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 433.

<sup>62</sup> En este caso en el Archivo General de Palacio se conservan tres lamentaciones de los años 1720 y 1726 que requieren en su plantilla instrumental el uso de flautas:

- AGP-2210. Lamentación 1.ª del Miércoles del año 1720.
- AGP-2212. Lamentación 1.ª de Viernes S.to del año 1720.
- AGP-2211. Lamentación 1.ª del Jueves del año 1726.

<sup>63</sup> Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)* (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990), 141.

<sup>64</sup> Para conocer aspectos musicales más concretos en este tiempo de cambio y asimilación de estilos europeos ver: Pedro Bonet Planes, «Notas al CD», en *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones*. Grupo de música barroca La Folia: director Pedro Bonet Planes. [CD] Valencia: Dahiz Produccions. 2004.

<sup>65</sup> López Morillo, «Les Bourbons sacrés...», 434.

<sup>66</sup> José Máximo Leza y Miguel Ángel Marín, «1730-1759: la asimilación del espacio europeo», en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, ed. por José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014), 261-264.



La composición de estas obras figuraba entre las obligaciones de los respectivos maestros y vicemaestros de la Real Capilla, pero en ocasiones puntuales, concretamente entre los años 1760 y 1775, también hubo colaboración de compositores externos a la misma. Tal fue el caso del ciclo completo de lamentaciones que compuso en 1766 Nicolás Conforto (imágenes 6 y 7), compositor vinculado al ámbito de la Real Cámara. Otro ejemplo de ello son las compuestas en los años 1770, 1774 y 1775 por Antonio Ugena, que en aquellos años era alumno de Francisco Courcelle<sup>67</sup> en el Real Colegio de Niños Cantores, institución adscrita a la Real Capilla.

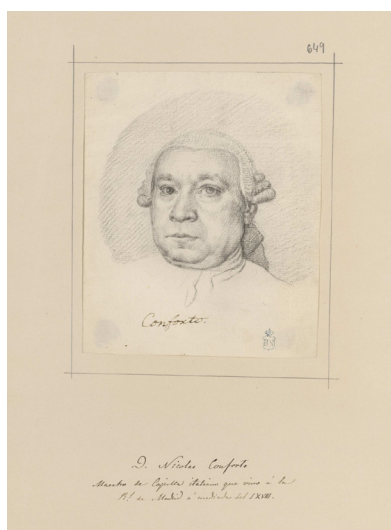


Imagen 6. Retrato de Nicola Conforto.

Anónimo (s. XVIII). Dibujo a lápiz negro sobre papel amarillento verjurado. BNE. DIB/15/30/49

Imagen 7. Firma autógrafa de Nicolás Conforto en su testamento de 1787  
Conforto. AHPM. T.21795, f.205r.

<sup>67</sup> López Morillo, «Les Bourbons sacrés...», 434.

Las composiciones estudiadas de Nicolás Conforto<sup>68</sup>, y que prescriben el uso de oboe, flauta dulce y flauta travesera en la misma composición, se enmarcan en un momento de transformación y ruptura con el concepto de actividad musical que habían fomentado los monarcas anteriores, Felipe V y Fernando VI.<sup>69</sup> En este sentido, Carlos III delimitó los elementos fundamentales que debían definir la identidad musical de la nación española, que se concretaron en tres aspectos básicos sintetizados por Begoña Lolo<sup>70</sup>:

- La españolización de la plantilla de músicos que formaban parte de la Real Capilla,<sup>71</sup> proceso que ya inició Carlos Patiño durante el reinado de Felipe IV a través de la una mayor presencia de músicos españoles o formados en centros catedralicios de la península.<sup>72</sup>
- La articulación de una identidad sonora común en el ámbito militar a través la publicación del *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la ynfanta. española compuestos por Dn. Manuel Espinosa*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de España.<sup>73</sup>
- La restricción en la representación en la corte de teatro lírico, que generalmente tenía un fuerte componente de influencia estilística italiana. No obstante, se exceptuaban aquellas ocasiones que no podían evitarse por protocolo, como eran los cumpleaños del rey o de miembros

<sup>68</sup> Nicolás Conforto (Nápoles 1718-Aranjuez 1793) forma parte de un conjunto de músicos italianos que estuvieron presentes en la corte, contribuyeron a la difusión del género operístico y después españolizaron su nombre, como Francesco Courcelle (1705-1778), Domenico Scarlatti (1685-1757), Carlo Broschi (1705-1782), Francesco Corradini (1700-1769), Giovanni Battista Mele (1701-1752), Francesco Geminiani (1687-1762) y Domenico Porreti (1709-1784), entre otros. Conforto llegó a Madrid en 1755 por invitación de Fernando VI y desempeñó labores de compositor de ópera y de música para otros eventos que pudieran realizarse en el Real Teatro o en los Sitios Reales. Con la llegada al trono de Carlos III, en diciembre de 1759, reorientó su labor hacia la composición de música festiva ocasional y el desempeño como músico de la Real Cámara, que entre sus cometidos tenía a su cargo la educación musical de los príncipes e infantes, además de realizar la gestión de copias y adquisición de repertorio. Para un análisis más completo de la biografía de este compositor ver: Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», apéndices 26-28. Debemos indicar que Conforto también gozó de una buena situación financiera que le permitió tener al final de su vida 6 acciones de dos mil reales cada una en el Banco Nacional de la corte. Estas acciones fueron repartidas por igual entre sus hijos D.<sup>a</sup> Ana Rosa Conforto, D.<sup>n</sup> Manuel Conforto y D.<sup>n</sup> Genaro Conforto. AHPM. T. 21795, fol. 202-205.

<sup>69</sup> Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», 15-16.

<sup>70</sup> Patrimonio Nacional, «Música: luces y sombras. Simposio Carlos III. Las claves de un reinado», vídeo de YouTube, 1:14:39, publicado el 22 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=5dsoFycOoPc>.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 0:20:45.

<sup>72</sup> Álvaro Torrente, «Música de plata en un siglo de oro», en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 3, ed. por Álvaro Torrente (Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016), 45-48.

<sup>73</sup> Manuel Espinosa de los Monteros. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la ynfanta. española compuestos por Dn. Manuel Espinosa* (Madrid: gravados por Juan Moreno Tejada, 1769), acceso el 17 de octubre de 2020, <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000111410>. Ver también: Patrimonio Nacional, «Música: luces y sombras...», 0:35:52.

cercanos de su familia, la subida al trono o la onomástica, y suponían la representación de una ópera o zarzuela de estreno. Por contraposición al concepto italiano, surgen nuevos géneros como las tonadillas y los sainetes, que incorporan elementos de la música popular española, en los que destacó Luis Misón, instrumentista de oboe y flauta de la Real Capilla.<sup>74</sup>

En este contexto musical general, debemos señalar que las instituciones más importantes en torno a las que se desarrollaba la actividad musical, aparte de las catedrales<sup>75</sup> y otras instituciones eclesiásticas importantes, eran la Real Capilla, el Real Colegio de Niños Cantores, que servía de cantera para la Real Capilla y la Real Cámara, en la que participaban músicos de la propia Real Capilla, junto a otros que podían ser llamados a colaborar.

El campo de acción de los músicos inscritos en estas instituciones reales se extendía desde la sede de la Real Capilla de Palacio a los Reales Sitios<sup>76</sup> —cuando el calendario estacional de la corte así lo requería— y también era frecuente su presencia para el ejercicio profesional en las actividades musicales de otros centros urbanos independientes, como iglesias, salones y teatros. De esta forma, la corte, junto con el abanico de ocasiones laborales externas que podía brindar su presencia en ella, era el destino máspreciado por el músico de la época.<sup>77</sup> El maestro de la Capilla, principal cargo de la Casa Real en el ámbito musical, fue, en la época de Nicolás Conforto, Francisco Courcelle, que ocupó el cargo entre 1738 y 1778. Entre sus cometidos estaba el ocuparse de proveer a la Real Capilla de repertorio, tanto nacional como internacional, además de fomentar el que otros compositores realizaran nuevas producciones para la institución, algo especialmente acuciante tras el incendio del Real Alcázar de Madrid en 1734, tal y como se ha comentado en la introducción de este artículo.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> Patrimonio Nacional, «Música: luces y sombras...», 0:42:53.

<sup>75</sup> La flauta dulce estuvo presente en diferentes centros catedralicios españoles a lo largo del siglo XVIII, con referencias específicas al instrumento. Ver: Mariano Pérez Prieto, «Presencia de la flauta de pico y de la travesera en tres capillas musicales salmantinas: Catedralicia, Universitaria y de San Martín, durante el periodo 1700-1750», *Revista de Flauta de Pico*, n.º 2 (1995): 3-6. Acceso el 27 de septiembre de 2020, <https://revistadeflautadepico.wordpress.com/>; y Antonia Molina Ruiz, «Flauta travesera obligada en la obra de Juan Francés de Iribarren (1740-1766): una muestra del asentamiento del travesero en la vida musical española del siglo XVIII» (trabajo final de máster, Escuela Superior de Música de Cataluña - Universidad Autónoma de Barcelona, 2012).

<sup>76</sup> Hasta el año 1734, la sede principal para los músicos de la Capilla fue el Real Alcázar de Madrid, que se incendió el día de Nochebuena de ese mismo año tal y como se ha expuesto al inicio de este artículo. Durante la construcción del nuevo palacio, que no concluyó hasta 1764, las ceremonias se realizaban en la capilla de la calle del Tesoro, en el caso de estar ausentes los monarcas, o en la capilla de San Jerónimo del Palacio del Buen Retiro en el caso de estar presentes.

<sup>77</sup> José Máximo Leza Cruz, «El Siglo XVIII: Historia, Instituciones, Discursos», en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 4, ed. por José Máximo Leza (Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014), 77-88.

<sup>78</sup> Paulino Capdepón Verdú, *La música en la Real Capilla de Madrid – Siglo XVIII* (Madrid: Fundación amigos de Madrid 1992), 17.

#### IV. LA FLAUTA DULCE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII: EL CASO DE LAS LAMENTACIONES DE NICOLÁS CONFORTO

La composición de obras nuevas para la liturgia real, tal y como hemos comentado, tuvo en cuenta la incorporación de las flautas entre sus efectivos, cuyo uso puede clasificarse en tres categorías. Por un lado, un uso convencional, en el que el instrumento dobla la cuerda en la orquesta, generando así una contribución tímbrica al resultado sonoro global<sup>79</sup>; por otro, un uso efectista-simbólico<sup>80</sup>, en el que el instrumento se asocia a escenas de muerte, sobrenaturales, de amor, pastorales y de imitación de los pájaros; y finalmente, su uso como un instrumento solista más.

En el caso del género de las lamentaciones, el uso de la flauta dulce se enmarcaba en el significado simbólico y efectista, relacionado con lo sobrenatural, con lo fúnebre, así como con lo ceremonial, lo mágico o lo religioso. Para ello se aprovecharon las propias características acústicas del instrumento, un sonido pobre en armónicos superiores, lo que facilitó que en el pasado se usara con la intención de provocar un cierto sonido puro, mágico o sobrenatural, aspecto que ha quedado reflejado en parte del repertorio característico de la flauta dulce.<sup>81</sup>

Como ya hemos comentado, el *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid* incluye un ciclo completo de nueve lamentaciones que Nicolás Conforto compuso en 1766<sup>82</sup>, especificándose sólo en una de ellas el uso de flauta dulce además de flauta travesera, única referencia específica en todo el catálogo de este compositor.<sup>83</sup> Además, tal y como anunciamos en el primer apartado, estas composiciones no formaron parte de los inventarios de obras de la Real Capilla,<sup>84</sup> pero sí aparecieron con el conjunto de obras que pudieron formar parte de la Real Cámara, lugar en el que Nicolás Conforto desarrollaba su trabajo profesional en ese momento. De esta forma, este ciclo de lamentaciones se enmarca entre el conjunto de composiciones para las que la Real Capilla pudo solicitar colaboración a otras instituciones externas, en este caso para la celebración de la Semana Santa del año 1766. No tenemos datos concretos sobre si estas lamentaciones fueron interpretadas ese año, pero sí sabemos

<sup>79</sup> Thurston Dart, *La interpretación de la música* (Madrid: A. Machado-Mínimo Tránsito, 2002), 110-111.

<sup>80</sup> Edgard Hunt, *The Recorder and its Music* (Londres: Ernst Eulenburg Ltd., 1977), 49.

<sup>81</sup> Algunos ejemplos del uso simbólico de la flauta dulce pueden encontrarse en la Cantata BWV 106 *Actus tragicus* de Johann Sebastian Bach (Mühlhausen, ¿1708?) y en el 2.º acto de la ópera de Henry Purcell *Dioclesian* (*The Prophetess: or, The History of Dioclesian*. Londres, 1690). Nótese como efectos mágicos el de la noche en la ópera *Le Triomphe de l'amour* de Jean Baptiste Lully o en *El vuelo de la alondra* de la ópera infantil *El arca de Noé* (*Noye's Flutte*. Aldeburgh, 1958) de Benjamin Britten.

<sup>82</sup> Peris Lacasa *et al.*, *Catálogo del Archivo de Música...*, 128.

<sup>83</sup> Concretamente la referencia 494 del catálogo de 1993.

<sup>84</sup> De las 68 referencias del catálogo de Nicolás Conforto, sólo una parece haber formado parte del catálogo de la Real Capilla en algún momento, concretamente una sinfonía con violines con el número de referencia 491. No aparece esta referencia en el catálogo de traspaso de Francisco Courcelle a Antonio Ugena de 1778 ni en los traspasos anteriores, lo cual podría ser un reflejo del intercambio de papeles que pudieron producirse entre ambos departamentos musicales.

que Carlos III se trasladó con el resto de la familia real a Aranjuez la madrugada del 25 de marzo de 1766<sup>85</sup> y asistieron «S.M. con SS.AA. en la Capilla de aquel Palacio el Miercoles, Jueves, Viernes, y Sabado *Santo*, y el Domingo de Pasqua con su acostumbrada devoción á los Oficios respectivos de cada día, que celebra la Iglesia, y executaron los Cantores de la Capilla Real»<sup>86</sup>.

La consulta en el Archivo General de Palacio de Madrid y la revisión que he realizado del resto de partituras del catálogo del autor (tabla 1), ha supuesto la localización de dos referencias más a la flauta dulce que no aparecen especificadas en los datos aportados en el catálogo. Esto supone una novedad en el estado de la cuestión sobre la especificación terminológica de este instrumento en composiciones de la segunda mitad del siglo XVIII en el entorno cortesano madrileño.

Tabla 1. Resumen tímbrico general de la serie de lamentaciones de 1766 de Nicolás Conforto.  
Elaboración propia a partir de la documentación de archivo

	«in Cena Domini» 1766			«in Parasceve» 1766			«in Sabbato» 1766		
	Lectio 1. <sup>a</sup>	Lectio 2. <sup>a</sup>	Lectio 3. <sup>a</sup>	Lectio 1. <sup>a</sup>	Lectio 2. <sup>a</sup>	Lectio 3. <sup>a</sup>	Lectio 1. <sup>a</sup>	Lectio 2. <sup>a</sup>	Lectio 3. <sup>a</sup>
Voz	S	A	S	T	S	T	S	A-T	S
Violín	X	X	X	-	-	-	X	X	X
Viola	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Viola de amor	-	-	-	-	-	-	X	-	-
Violonchelo	X	X	X	X	X	X	X	X	-
Contrabajo	X	X	X	X	X	X	X	X	-
Oboe	X	X	X	-	-	-	-	X	X
Fl. Dulce	X	X	X	-	-	-	-	-	-
Fl. Travesera	X	-	X	-	-	-	X	-	-
Fagot	-	X	X	X	X	X	X	X	-
Trompa	-	X	X	-	-	-	X	X	X

El uso de la flauta dulce en estas lamentaciones se concreta en tres pequeñas intervenciones incluidas en las tres primeras lamentaciones de la serie del año 1766, que estaban destinadas al primer día de Tinieblas denominadas «in Cena Domini». En estas composiciones se refiere al uso de la flauta dulce en combinación con la flauta travesera y el oboe en la misma partichela, reflejando así un modelo

<sup>85</sup> El traslado hacia Aranjuez se contextualiza en pleno motín de Esquilache iniciado el domingo 23 de marzo. Ver: Santos M. Coronas González, «El motín de 1766 y la constitución de Estado», *Anuario de historia del derecho español*, n.º 67 (1997): 707-720. Acceso el 30 de diciembre de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=134738>.

<sup>86</sup> «Boletín Oficial del Estado-Gaceta: colección histórica», acceso 14 de marzo de 2020, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1766/013/A00108-00108.pdf>.

de músico que dominaba varios instrumentos, con el fin de poder atender a los diferentes efectos tímbricos que el discurso musical requiriera. En este sentido, es preciso señalar que, a mediados del siglo XVIII, la incorporación oficial de músicos de oboe a la plantilla suponía, además, que debían tocar la flauta, sin que hubiera una especificación del tipo de flauta. El auge que fue tomando la flauta travesera y su asentamiento a lo largo del siglo XVIII se ha traducido en que generalmente se haya querido entender que la flauta que usaban esos oboístas era la travesera.

Sin embargo, la localización de estas nuevas referencias específicas a la flauta dulce, así como otras que existen tanto en el entorno cortesano madrileño,<sup>87</sup> como en otros centros catedralicios del territorio español,<sup>88</sup> hacen tomar en consideración que el tocar la flauta dulce barroca era un recurso

<sup>87</sup> En el transcurso de redacción de este artículo se han localizado nuevas referencias específicas a la flauta dulce en convivencia con la flauta travesera. Concretamente en el *Oficio de difuntos* de Francisco Courcelle de 1764 y en el *Villancico de Inocentes* de Antonio Ugena de 1773. Otras referencias localizadas en Palacio incluyen papeles que requieren el uso de flauta sin especificación y en algún movimiento concreto el uso de flauta travesera.

<sup>88</sup> Una muestra de la presencia de la flauta dulce fuera del contexto de la corte, en relación con centros catedralicios de diferentes puntos geográficos de la península, puede consultarse en las siguientes referencias bibliográficas:

- Catedral de Salamanca: una referencia específica para flauta dulce en 1758, nueve para flauta travesera y diecisiete no especificadas en la obra de Martín Ramos. Ver: Josefa Montero García *et al.*, dir., *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca* (Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 2011), 749-1010. Acceso el 16 de julio de 2020, <https://catedralsalamanca.org/wp-content/uploads/CatalogoFondosMusicales.pdf>.
- Catedral de Toledo: cuatro referencias específicas para flauta dulce, cinco para uso combinado de flauta travesera-dulce, cuatro referencias para flauta-flauta dulce y flauta-flauta travesera respectivamente, además de veinte referencias generales al término flauta en la obra de Jaime Casellas. Ver: Carlos Martínez Gil y Miguel Ángel Ríos Muñoz, *Catálogo de música del Archivo Capitular de la Catedral de Toledo: fondo moderno (1600-1930)*. En vías de publicación. Agradezco en estas líneas la información facilitada por Carlos Martínez Gil para poder extraer los datos de este compositor de referencia en la catedral toledana.
- Catedral de Málaga: treinta referencias específicas a flauta dulce, veintinueve a flauta travesera, cuatro usos combinados de ambos tipos, ocho referencias al término general flauta, ocho referencias al término *flautino* y una referencia de uso combinado de flauta travesera y flautino en la obra de Juan Francés de Iribarren. Ver: Antonio Martín Moreno *et al.*, *Catálogo de música de la Catedral de Málaga* (Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2003), 52-561. Acceso el 5 de septiembre de 2020, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1000146>. Este catálogo también incluye un villancico de Jaime Torrens de 1773 que usa flauta dulce. Ver: Martín Moreno *et al.*, *Catálogo de música...*, 972.
- Catedral de Sevilla: una referencia específica a flauta dulce en la obra de Pedro Rabassa en 1724. Ver: Rosa Isusi-Fagoaga, *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*, vol. 2 (Consejería de Cultura y Deporte, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2012), 435. Acceso el 1 de julio de 2019, <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2012/sevilla-musica-pedro-rabassa>. De su etapa en Valencia se conservan también dos Misereres que también usan flauta dulce.

que estos músicos debían tener incorporado en su formación musical en combinación con el resto de instrumentos,<sup>89</sup> lo que aumentaba sus posibilidades de contratación.

Las lamentaciones de Nicolás Conforto están conservadas en el Archivo General de Palacio de Madrid en forma de partichelas sueltas, atribuidas a José Salvador Llombart, copista de la Real Capilla entre 1751 y 1777, sin que se haya localizado por el momento partitura general.<sup>90</sup> Esto es muestra de un contexto organológico que avanza hacia nuevos horizontes tímbricos en los que el fagot barroco y la trompa están representados, además de los instrumentos de cuerda que son la base sólida de la agrupación. No obstante, realizando un análisis de los usos tímbricos de la flauta dulce junto a otros instrumentos, podemos afirmar que en estas composiciones la flauta dulce se combinó con la voz y la cuerda como elementos base, además del fagot.

Además, el análisis de las partichelas de otros instrumentos nos revelan la particularidad de la falta de especificación terminológica en su contenido. Tal es el caso de la partichela del primer violonchelo de la primera lección, en cuya portada se especifica el uso de «flautas y flautas» (imagen 8).

---

<sup>89</sup> Los oboe-flauta que estaban en activo en el año 1766 en la corte madrileña eran Manuel Cavaza, que ingresó en 1744, Francisco Mestres, que ingresó en 1747, Juan López, que ingresó en 1747, y Manuel Espinosa, que ingresó en ella el mismo año de 1766 después del fallecimiento de Luis Misón, en enero de ese año. De Manuel Espinosa, sabemos que era llamado a la Real Cámara por el príncipe Carlos, futuro Carlos IV, a participar en actividades musicales antes de su nombramiento. Ver anexos documentales en: Ortega Rodríguez, «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...», 32.

<sup>90</sup> Para la asignación de la autoría de estas partichelas, se han tenido en cuenta las investigaciones previas realizadas por Judith Ortega sobre los copistas del rey. Esto aporta el dato de la vinculación de estas obras no solo con el entorno de la Real Capilla, sino también con el trabajo de un músico profesional adscrito a dicha institución y que realizaba una labor previa a los procesos de interpretación musical. Ver: Judith Ortega, «Los copistas del rey: la transmisión de la música en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII», en *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*, ed. por Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (Kassel: Reichenberger, 2014), 147-182.



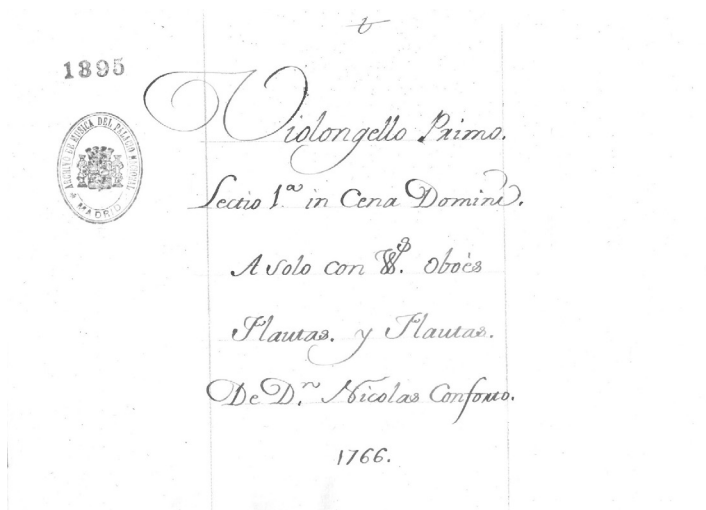


Imagen 8. Conforto. Lectio 1ª in cena Domini.

Portada de la partichela de violonchelo AGP-RC 1013-1395 Copyright © Patrimonio Nacional

A continuación, se comentan cada una de las tres intervenciones musicales mencionadas asociadas de manera directa a la flauta dulce, tanto en relación con parámetros musicales básicos como con su vinculación a la teoría de los afectos.<sup>91</sup> También se establece una relación entre el texto cantado y su expresión musical,<sup>92</sup> y al final del artículo se incluye la partitura general de las secciones de las tres lamentaciones en cuestión, transcrita a partir de las partichelas originales consultadas en el Archivo General de Palacio.

En nuestro primer exponente, la *Lectio 1ª in Cena Domini a solo, con violines, oboes, flautas y flautas*,<sup>93</sup> cabe destacar que nos encontramos con la posibilidad de elegir entre dos instrumentos: *flauto dulce*, o *pure flauto traverso* (imágenes 9 y 10). La escritura musical está en compás ternario, en una tonalidad de sol menor con dos bemoles en la armadura que le confiere un afecto de ternura, dulzura y nostalgia moderada.

<sup>91</sup> Las referencias a los afectos musicales de las diferentes tonalidades han sido consultadas en: Fernando Marín Corbí, «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música», *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, n.º 23 (2007): 48-49. Acceso el 15 de diciembre de 2020, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2711328>.

<sup>92</sup> Las traducciones de los diferentes textos han sido tomadas de: José Rigual, *Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua en latín y castellano* (Madrid: Imprenta Real, 1817). Acceso el 20 de diciembre de 2020, <https://archive.org/details/oficiodelaseman00catgoog>.

<sup>93</sup> AGP-RC 1013-1395.

**A tempo giusto**

Soprano  
Da - leth Vi - ae sion lu - gent eo quod non

Flauta doce a solo,  
o pure flauto traverso

8  
sint qui ve - niant qui ve - niant ad so - lem - ni - ta - tem

Imagen 9. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1395

Tabla 2. Análisis a partir del texto y perfil musical

Texto original	Traducción	Comentario musical
<i>Viae Sion Lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem.</i>	Los caminos de Sion lloran, porque no hay quien venga a sus solemnidades.	<p>Cromatismo descendente entre el primer y quinto grado del modo menor, conocido convencionalmente en la época como <i>basso di lamento</i> cromático, que luego prosigue diatónicamente hasta el tercer grado de la escala.</p> <p>La flauta está ligada a la escritura de la voz de soprano, de la que dobla al unísono en valores largos algunas de las notas principales de la melodía, salvo en los compases 12-13 en los cuales dobla octava superior.</p>

En este caso, asistimos al uso de la flauta dulce o travesera (*flauto dolce o pure flauto traverso*), según decisión del instrumentista (o eventualmente del maestro de capilla), su mayor o menor competencia y circunstancia u oportunidad en el uso de un tipo u otro de flauta, con el fin de expresar una asociación entre las lágrimas de los caminos de Sion y su representación musical a través de un movimiento cromático descendente en la línea melódica.

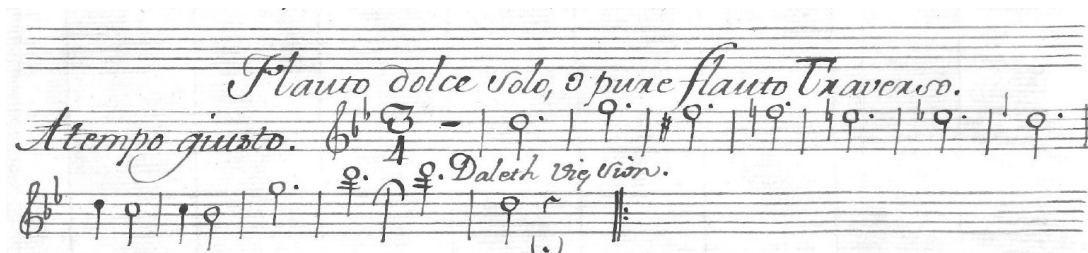


Imagen 10. Conforto. Lectio 1 in Cena Domini.

Detalle de la partichela original. AGP-RC 1013-1395 Copyright © Patrimonio Nacional

En nuestro segundo exponente, la *Lectio 2º in Cena Domini a solo, con violines, oboes, trompas y fagotes*<sup>94</sup>, encontramos la especificación con *flauta dulce* en la partichela de oboe 1.º (imágenes 11 y 12). La escritura musical está en compás binario de C partida, con un bemol en la armadura, y marca un proceso armónico de establecimiento y reposo en la tonalidad de re menor que le confiere un afecto de calma, dulzura y tristeza.

**A tempo giusto**

Alto  
Ip - sa au - tem ge - mens con - ver - sa est,

Flauta dulce

9  
Con - ver - sa est re - tro sum. Teth

**Allegretto** 3

Imagen 11. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1396

<sup>94</sup> AGP-RC 1013-1396.

Tabla 3. Análisis a partir del texto y perfil musical

Texto original	Traducción	Comentario musical
<i>Ipsa autem gemens convérsa est retrórsim.</i>	Y ella gimiendo volvió la cara atrás.	En el primer pasaje la flauta dulce mantiene una larga nota tenida la en la octava superior mientras la voz articula las sílabas <i>Ip-sa au-tem</i> sobre un tetracordo diatónico descendente desde la nota la hasta la nota mi, que responde a la típica convención del <i>basso di lamento</i> diatónico, y a continuación dobla la flauta en valores largos en la octava superior la sencilla melodía de la voz hasta desembocar en una cadencia donde ambas hacen una glosa disminuida en la que prima el movimiento paralelo.

En este caso, nos encontramos con la asociación tímbrica de la flauta dulce con una escena de dolor provocada por la mirada a la ciudad de Jerusalén. En esta escena, la flauta dulce usa parte de su registro agudo, lo que le confiere una presencia tímbrica destacada en la interpretación musical.

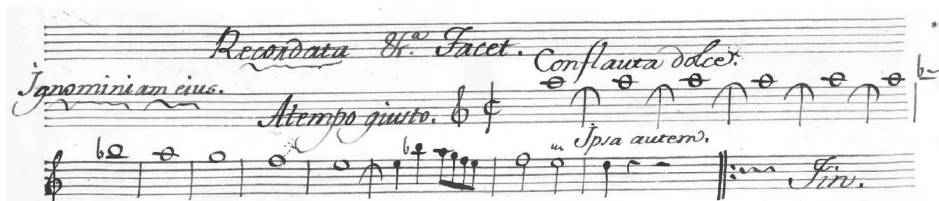


Imagen 12. Conforto. Lectio 2 in Cena Domini Detalle de la partichela original. AGP-RC 1013-1396. Copyright © Patrimonio Nacional

Finalmente, en nuestro tercer exponente, *la Lectio 3ª in Cena Domini, a solo con violines, oboes, flautas, trompas*<sup>95</sup>, localizamos en una misma partichela los usos de oboe, flauta travesera y *flauto dolce a solo* (imágenes 13 y 14). La escritura musical está en compás de compasillo y en la tonalidad de mi bemol mayor, con tres bemoles en la armadura, que le confiere un afecto de dureza, patetismo, serenidad, reflexión y lástima. En este caso, el manuscrito original incluye la parte de voz a modo de guía o referencia para el intérprete, siendo el pentagrama inferior el correspondiente a la escritura musical para flauta dulce, y no el superior como inicialmente podría entenderse. Incluye, además, la indicación dinámica *poco fe* al igual que el resto de instrumentos que intervienen en esos dos puntos del discurso musical.

<sup>95</sup> AGP- RC 1013-1397.

Rez.º - Grave

Soprano

O vos omnes qui transitis per viam, attendite, et videte sicut dolor meus

Flauto dulce a solo

Poco fe

Poco fe

9

Allegro

quoniam vindeminauit me, ut locutus est Dominus in die ire, furoris sui

Men.

Imagen 13. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1397

Tabla 4. Análisis a partir del texto y perfil musical

Texto original	Traducción	Comentario musical
<i>O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, et videte si est dolor sicut dolor meus.</i>	Vosotros todos, los que pasáis por el camino, considerar y ved si hay dolor como mi dolor.	La escritura para flauta dulce acota con dos notas largas el inicio y final de la voz de la soprano en el primer pasaje del recitativo.

Flauto dolce: a solo.

Rez.º

O vos omnes

sicut dolor

Grave.

Poco fe.

sicut dolor meus.

Imagen 14. Conforto. Lectio 3ª in Cena Domini.  
Detalle de la partichela original. AGP-RC 1013-1397.  
Copyright © Patrimonio Nacional

Finalmente, y en este tercer caso, nos encontramos en un contexto temático de dolor y sufrimiento que vuelve a ser usado con efecto simbólico<sup>96</sup>. En este pasaje, la flauta dulce enmarca el texto litúrgico inicial con dos notas tenidas que se interpretan de forma simultánea junto con los giros descendentes del primer y segundo violín (imagen 15).

The image shows a musical score with three staves. The top staff is for the flute, featuring two long, sustained notes. Below it are two staves for violins, each with a rhythmic pattern of eighth notes. The text 'Poco fe' is written below the first violin staff, and 'poco fe' is written below the second violin staff.

Imagen 15. Detalle de la transcripción de la tercera lección con la intervención musical de la flauta dulce y los violines 1.º y 2.º que enmarcan el texto litúrgico

## V. CONCLUSIONES

La investigación iniciada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, que forma parte de una investigación más amplia que estudia la presencia de la flauta dulce en las instituciones reales españolas en los siglos XVII y XVIII, nos permite establecer dos conclusiones generales y una tercera orientada a la continuación de la línea de investigación propuesta a lo largo de este artículo:

En primer lugar, la localización de partituras con la especificación de *flauta dulce*, que utilizaban los músicos de la corte en el año 1766, contribuye a plantear que el modelo barroco de este instrumento estuvo presente hasta la segunda mitad de siglo XVIII dentro de las competencias profesionales de los músicos destinados a cubrir las plazas de oboe-flauta. De esta forma, convivió con el resto de los

<sup>96</sup> El uso de simbolismo en la escritura musical para retratar dolor está bien documentado en otras referencias musicales. Un ejemplo muy claro de ello es la *Pavana Lachrimae* de John Dowland, melodía para la que Jacob van Eyck escribió un conjunto de variaciones para flauta dulce publicadas en su *Der Flykten Lust-hof* (Ámsterdam, 1644), junto con otras melodías y sus correspondientes variaciones. En este sentido los instrumentos altos simbolizan elementos como el aire, fuego, el cielo o la montaña, mientras que los instrumentos bajos, como es el caso de las flautas, simbolizan la profundidad, el horror, la oscuridad o la tierra. Ver: Ksenia Starkova, «“Todo lo que tiene que acompañar la música, para que el concepto vaya hermanado con el acento”: la música y la palabra en las misas de Francesc Valls (1671-1747)», *Revista Catalana de Musicologia*, n.º 13 (2020): 50. Acceso el 29 de marzo de 2021, <https://www.raco.cat/index.php/RevistaMusicologia/article/view/383922>.

instrumentos modernos, en un pleno proceso de evolución tímbrica de las diferentes agrupaciones musicales en el que la flauta travesera terminó por asentarse de forma permanente.

En segundo lugar, la flauta dulce aparece generalmente enmarcada dentro de usos simbólicos y ceremoniales que formaban parte de la herencia cultural musical del pasado, en la que la utilización de las dos convenciones del *basso di lamento* —tanto en su versión cromática como diatónica— siguen vigentes en 1766.<sup>97</sup> Con gran vinculación con el significado de la letra, la flauta dulce era usada como recurso tímbrico para generar un efecto en combinación con el resto de los instrumentos, en el conjunto global de la obra, y en especial en combinación con la voz cantada.

Finalmente, y con el fin de corroborar las dos conclusiones anteriores, se hace necesaria una revisión historiográfica clara de la recepción del instrumento en España y su consolidación a lo largo del siglo XVIII, así como la revisión pormenorizada del término flauta, sus posibles variantes y los correspondientes usos. En este proceso, y a partir de la documentación conservada en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, sería necesario recuperar y transcribir, de forma fiel a las fuentes originales, los testimonios localizados, tal y como se presenta a modo de ejemplo en las partituras que acompañan a este artículo. De esta forma, se podrán mejorar los criterios de interpretación musical históricamente informada en la que la flauta dulce debe ser un protagonista más, dentro de la amplia paleta tímbrica de los instrumentos del siglo XVIII.

La realización de un estudio de estas características se enfrenta a los problemas propios de trabajos de investigación realizados en archivos históricos, que pueden ir ofreciendo datos nuevos y relevantes al estado de la cuestión general. La falta de especificación terminológica es una de las mayores dificultades, además de la gran cantidad de fuentes primarias que es necesario consultar para poder ofrecer datos de calado. Sólo a través de un proceso sistemático de análisis de los datos que proporcionan las partituras de Palacio, se podrá llegar a ofrecer una visión global de la realidad y uso de la flauta dulce a lo largo del siglo XVIII en esta institución real, que era el referente principal para el resto de centros musicales hispanos.

---

<sup>97</sup> Este bajo fue profusamente utilizado por Henry Purcell, siendo el «Lamento de Dido» de su ópera *Dido y Eneas* (Londres, [1688]), uno de los ejemplos más notables y expresivos de la historia de la música.



ANEXO 1. FACSIMILES DE LAS PARTICHELAS<sup>98</sup>



Imagen 16. Conforto. Lectio 1 in Cena Domini. Partichela original AGP-RC 1013-1395.  
Copyright © Patrimonio Nacional

<sup>98</sup> Agradecer a Juan José Alonso Martín y Javier Fernández Fernández, director y subdirector del Archivo General de Palacio, su colaboración directa en la gestión de las imágenes de los manuscritos incluidas en este artículo.



Imagen 17. Conforto. Lectio 2 in Cena Domini.  
Partichela original AGP-RC 1013-1396. Copyright © Patrimonio Nacional

Oboe 1. *Con staccato* *Lectio 3. in Cena Domini.*  
1397 *Al tempo giusto con poco di moto.* *Jo.*

*Con flautato* *And.<sup>te</sup>*  
*ff* *Dederunt.* *Lament.*

*Flauto dolce: a solo.* *no* *Re.*

*Grove.* *Poco ff* *Omni omnes* *sicut dolox*

*sicut dolox meus.* *Poco ff*

*Buelted.*

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Oboe 1, Flute, and Bassoon. The score is written in a historical style with various performance instructions and dynamics. The Oboe part starts with a tempo marking of 'Al tempo giusto con poco di moto' and includes a section marked 'Lament.' The Flute part is marked 'Flauto dolce: a solo' and 'no'. The Bassoon part is marked 'Grove.' and 'Poco ff'. The score includes a large circular stamp on the left side and a signature 'Jo.' at the beginning. The text '1397' is written in the left margin. The title 'Lectio 3. in Cena Domini.' is written above the Oboe part. The word 'Buelted.' appears at the end of the score.

Imagen 18. Conforto. Lectio 3 in Cena Domini.  
Partichela original AGP-RC 1013-1397. Copyright © Patrimonio Nacional

## ANEXO 2. TRANSCRIPCIONES

Se incluye aquí la reconstrucción de la partitura general de los movimientos donde se requiere el uso de flauta dulce, y que ha sido elaborada a partir de las partichelas sueltas de todos los instrumentos que se han conservado en el Archivo General de Palacio. Estas tres intervenciones suponen un ejemplo del uso tardío de la flauta dulce en la música litúrgica de la corte madrileña en la segunda mitad del siglo XVIII.

### Lectio 1 in Cena Domini

Nicolás Conforto (1718-1793)  
AGP-RC Leg.1609 Cat.1395

**A tempo giusto**

Soprano  
Da leth Vi æ sion lu gent eo quod non

Flauta  
Flauta dulce a solo, o pure flauto traverso

Violin 1 y 2  
Solo  
*p.<sup>e</sup>*

Viola 1 y 2  
*f.e* *p.<sup>e</sup>*

Fagot solo  
*f.e* *p.<sup>e</sup>*

8  
sint qui ve niant qui ve niant ad so lem ni ta tem

Imagen 19. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1395

## Lectio 2 In Cena Domini

Nicolás Conforto (1718-1793)  
AGP-RC Leg.1609 Cat.1396

*A tempo giusto*

Alto  
Flauta dulce  
Violín 1  
Violín 2  
Viola  
Violoncello 1 y 2  
Contrabajo

ip sa au tem ge mens con ver sa est,  
Con ver sa est ie tro.  
sum. Teti.

*A tempo giusto*  
*Allegretto*

*p.º*  
*p.º*  
*p.º*  
*p.º*  
*p.º*  
*p.º*  
*fe*  
*fe*  
*fe*  
*fe*  
*fe*

Imagen 20. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1396

# Lectio 3 in Cena Domini

NICOLÁS CONFORTO (1718-1793)

Rez.<sup>o</sup> - Grave

Soprano  
Flauto dolce a solo  
Violino 1º  
Violino 2º  
Viola 1 y 2  
Violoncello  
Fagot  
Contrabasso

O - vos om - nes qui transi - tis per vi - am, a - tendite, et vi -  
de - te si exi - do - lor si - cut do - lor me - us quoniam vin - de - mi - a - vit me, ut lo -  
cu - tus est Dominus in die i - re, fu - ro - ris su - i

Rez.<sup>o</sup> - Grave

Allegro

Men.

Imagen 21. Transcripción propia a partir de AGP-RC 1013-1397

## VI. REFERENCIAS

- Avena Braga, Inês de. «Dolce Napoli: approaches for performance - Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire, 1695-1759». Tesis doctoral. Universiteit Leiden, 2015. Acceso el 19 de enero de 2020. <https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/33729>.
- Baines, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. Londres: Faber and Faber, 1967.
- Bernoit, Marcelle. «Les musiciens français de Marie-Luise D'Orleans, Reine d'Espagne». *La revue musicale*, n.º 226 (1955): 48-60.
- Berrocal Cebrián, Joseba Endika. «La Recepción del oboe en España en el Siglo XVIII». Tesis Doctoral. Universidad de Zaragoza, 2016.
- \_\_\_\_\_. «Consideraciones sobre el papel del oboe en las “reglas y advertencias generales” de Pablo Minguet y Irol (1752-1774)». *Artígrama: Revista del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n.º 26 (2011): 817-836.
- Bismantova, Bartolomeo. «Compendio Musicale. In cui s'insegna à Principanti il vero modo, A impararecon facilità, le Regole del Canto Figurato, e Canto Fermo; come anche A Comporre, e suonare il Basso Continuo; Il Flauto, Cornetto, e Violino. Ms.ca.1677». En *Méthodes & Traités Flûte à Bec Europe 1500-1800*, vol. 2, Dirigido por Jean Saint-Arroman, 125-139. Courlay: J.M. Fuzeau, 2001.
- «Boletín Oficial del Estado-Gaceta: colección histórica». Acceso 14 de marzo de 2020. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1766/013/A00108-00108.pdf>.
- Bonet Planes, Pedro. «Notas al CD», en *Música en la corte de Felipe V y de los Borbones*. Grupo de música barroca La Folia: director Pedro Bonet Planes. [CD] Valencia: Dahiz Produccions, 2004.
- Capdepón Verdú, Paulino y Juan Pastor. *Sebastián Durón y la música de su época*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2013.
- \_\_\_\_\_. «Maestros de la Real Capilla madrileña (III): Francesco Corselli (1702-1778)». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n.º 53 (2013): 243-276.
- \_\_\_\_\_. *La música en la Real Capilla de Madrid – Siglo XVIII*. Madrid: Fundación amigos de Madrid, 1992.
- Checa, Fernando, dir. *El Real Alcázar de Madrid: dos siglos de arquitectura y coleccionismo en la corte de los Reyes de España*. Madrid: Comunidad de Madrid-Editorial Nerea, 1994. Acceso el 15 de enero de 2021, <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/el-real-alcazar-de-madrid-dos-siglos-de/ff7b3cfa-3cdf-4a76-98d2-dae15346b5ac#>.



- [Courcelle, Francisco]. «Nómina e inventario de todas las obras de música eclesiástica, respectivas y propias de la Real Capilla e S. M., que existían en poder de Dn. Francisco Courcelle como maestro que fue de la misma...». En *Colección de documentos, originales en parte, referentes a la Capilla Real, manuscrito*. Madrid: s. e., [1778]. Acceso el 27 de agosto de 2020. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106077&page=1>.
- Coronas González, Santos M. «El motín de 1766 y la constitución de Estado». *Anuario de historia del derecho español*, n.º 67 (1997): 707-720.
- Covarrubias Orozco, Sebastian de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sanchez, impresor del Rey N.S., 1611. Acceso el 8 de diciembre de 2020, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178994&page=1>.
- Dart, Thurston. *La interpretación de la música*. Madrid: Mínimo Tránsito, 2002.
- Diez-Canedo Flores, María. «La flauta travesera en las dos orillas: Una sonata de flauta de Luis Misón en México». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n.º 14 (2007): 41-72.
- Espinosa de los Monteros, Manuel. *Libro de la ordenanza de los toques de pífanos y tambores que se tocan nuevamente en la ynfanta. española compuestos por Dn. Manuel Espinosa*. Madrid: gravados por Juan Moreno Tejada, 1769. Acceso el 17 de octubre de 2020. <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh000011410>.
- García Marcellán, José. *Catálogo del archivo de música del Palacio Real*. Madrid: Editora Nacional, 1938.
- Gómez del Sol, Manuel del. «La tradición monódica hispana en las lamentaciones polifónicas del Renacimiento en España». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016. Acceso el 5 de diciembre de 2020. <https://eprints.ucm.es/39500/>.
- González Marín, Luis Antonio. «Lamentación». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 6. Editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López-Calo, 719-726. Madrid: Fundación Autor - SGAE, 2000.
- Hortal Muñoz, José Eloy, Félix Labrador Arroyo, Jesús Bravo Lozano y África Espíldora García, eds. *La configuración de la Monarquía Católica: el ceremonial de la Capilla Real de Manuel Ribeiro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2020.
- Hunt, Edgard. *The Recorder and its Music*. Londres: Ernst Eulenburg Ltd., 1977.
- Isusi-Fagoaga, Rosa. *Sevilla y la música de Pedro Rabassa: los sonidos de la catedral y su contexto urbano en el s. XVIII*, vol. 2. Málaga: Consejería de Cultura y Deporte, Centro de Documentación Musical de Andalucía,

2012. Acceso el 1 de julio de 2020. <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2012/sevilla-musica-pedro-rabassa>.
- Kenyon de Pascual, Beryl. «Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Real Capilla desde 1701 hasta 1749». En *España en la música de occidente: Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, año europeo de la música*, vol. 2. Editado por José López Caló, Ismael Fernández de la Cuesta y Emilio Casares Rodicio, 93-98. Salamanca: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las artes Escénicas y de la Música, 1987.
- \_\_\_\_\_. «The Recorder Revival in Late Seventeenth-Century Spain». En *The recorder in the 17th century: proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*. Editado por David Lasocki, 65-74. Utrecht: Foundation for Historical Performance Practique, 1995.
- \_\_\_\_\_. «Venta de instrumentos en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII». *Revista de musicología* 5, n.º 2 (1982): 309-323.
- Leza Cruz, José Máximo. «El Siglo XVIII: Historia, Instituciones, Discursos». En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 4. Editado por José Máximo Leza, 29-123. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014.
- Lolo, Begoña. *La música en la Real Capilla de Madrid, José de Torres y Martínez Bravo (h.1670-1738)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- López Calo, José. «Las lamentaciones solísticas de Miguel de Irizar y de José Vaquedano. Un estudio sobre la melodía barroca española». *Anuario Musical*, n.º 43 (1988): 121-161.
- López Morillo, Luis. «Les Bourbons sacrés: Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles (1745-1789)». Tesis doctoral. Universidad de la Rioja, 2018. Acceso el 22 de octubre de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=208389>.
- Loulié, Etienne. «Méthode pour apprendre a jouer de la flûte douce. Ms.ca.1694». En *Méthodes & Traités Flûte à Bec Europe 1500-1800* 2. Dirigido por Jean Saint-Arroman, 218-273. Courlay: J.M. Fuzeau, 2001.
- Marín Corbí, Fernando. «Figuras, gesto, afecto y retórica en la música». *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, n.º 23 (2007): 11-52.
- Martínez Gil, Carlos y Miguel Ángel Ríos Muñoz. *Catálogo de música del Archivo Capitular de la Catedral de Toledo: fondo moderno (1600-1930)*. Próxima publicación.
- Martín Moreno, Antonio, dir., Gloria Empanan Boada, Vidal González Sánchez, Mariangeles Martín Quiñones, Gonzalo Martín Tenllado, Francisco Martínez González, Carlos Messa Poulet,

- Pilar Ramos López y Julieta Vega García, cols. *Catálogo de música de la Catedral de Málaga*. Granada: Junta de Andalucía, 2003.
- Máximo Leza, José y Miguel Ángel Marín. «1730-1759: la asimilación del espacio europeo». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4. Editado por José Máximo Leza, 223-352. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España 2014.
- Minguet y Irol, Pablo. *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla, con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demostradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalán y francés*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1754. Acceso el 8 de diciembre de 2020. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161188&page=1>.
- Molina Ruiz, Antonia «Flauta travesera obligada en la obra de Juan Francés de Iribarren (1740-1766): una muestra del asentamiento del traveso en la vida musical española del siglo XVIII». Trabajo final de máster. Escuela Superior de Música de Cataluña - Universidad Autónoma de Barcelona, 2012.
- Montero García, Josefa, dir., Raúl Vicente Baz, Pedro José Gómez González, Víctor José Rodríguez Martín y Patricia Burgueño Rioja, cols. *Catálogo de los fondos musicales del archivo Catedral de Salamanca*. Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca Ministerio de Cultura. Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, 2011. Acceso el 16 de julio de 2020. <https://catedralsalamanca.org/wp-content/uploads/CatalogoFondosMusicales.pdf>
- Nasarre, Pablo. *Escuela Música según la práctica moderna dividida en primera y segunda*, tomo 1. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724. Acceso el 8 de diciembre de 2020. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014534&page=1>.
- Olarte Martínez, Matilde. «Estudio de la forma lamentación». *Anuario Musical*, n.º 47 (1992): 81-101.
- Ortega Rodríguez, Judith. «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2010. Acceso el 25 de agosto de 2020. <https://eprints.ucm.es/11739/>.
- \_\_\_\_\_. «Los copistas del rey: la transmisión de la música en la corte española en la segunda mitad del siglo XVIII». En *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Editado por Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó, 147-182. Kassel: Reichenberger, 2014.

- Patrimonio Nacional. «Música: luces y sombras. Simposio Carlos III. Las claves de un reinado». Vídeo de YouTube, 1:14:39. Publicado el 22 de diciembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=5dsoFycOoPc>.
- Pérez Prieto, Mariano. «Presencia de la flauta de pico y de la travesera en tres capillas musicales salmantinas: Catedralicia, universitaria y de San Martín, durante el periodo 1700-1750». *Revista de Flauta de Pico*, n.º 2 (1995): 3-6.
- Peris Lacasa, José e Ignacio María Sanuy, coords., Begoña Lolo Herranz, Alfredo Vicent López, Carmelo Pecina y Paloma Martín Amorós, cols. *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.
- Pons Seguí, Antoni. «La flauta travesera en la Capilla Real de Felipe V: Los flautistas Claudio Voyerne y Luis Bucquet». *Sinfonía Virtual: Revista de música clásica y reflexión musical*, n.º 22 (2012). Acceso el 28 de diciembre de 2020. [http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta\\_travesera\\_voyerne\\_bucquet.php](http://www.sinfoniavirtual.com/revista/022/flauta_travesera_voyerne_bucquet.php).
- Rabassa, Pedro. *Guía para los Principiantes que desean Perfeccionarse en la Composición de la Musica compuesta Por el Licenciado Pedro Rabassa Presbitero, Mro, de la Capilla en la S.<sup>ta</sup> Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Valencia Año de 1720 y desde el año de 1724 Mro. De Capilla de la S.<sup>ta</sup> Metropolitana y Patriarcal de Sevilla asta elde, 1767*. Edición facsímil. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la cual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los cuales se dará un suplemento separado*. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra, 1791. Acceso el 1 de julio de 2020. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases y modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739. Acceso el 1 de julio de 2020. <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtll>
- \_\_\_\_\_. «Manuscritos para la segunda edición del Diccionario de Autoridades». Acceso el 2 de abril de 2021. <https://www.rae.es/archivo/fondos-del-archivo-de-la-rae/manuscritos-para-la-segunda-edicion-del-diccionario-de>.
- Rigual, José. *Oficio de la Semana Santa y Semana de Pascua en latín y castellano*. Madrid: Imprenta Real, 1817. Acceso el 20 de diciembre de 2020. <https://archive.org/details/oficiodelaseman00catgoog/page/n4/mode/2up>.

- Rodríguez Fernández, Pablo Lorenzo. «Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)». Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2003.
- Sánchez Belén, Juan Antonio. «La Capilla Real de Palacio a finales del siglo XVII». En *La Capilla Real de los Austrias: Música y ritual de corte en la Europa moderna*. Editado por Fernando Villaverde y Agustín Vergara, 411-447. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2001.
- Sánchez Lorca, María Dolores. «La presencia de la flauta travesera en los principales tratados teóricos españoles en la primera mitad del siglo XVIII: Rabassa, Nasarre, Valls». *Revista AV Notas*, n.º 5 (2018): 96-107.
- Starkova, Ksenia. «“Todo lo que tiene que acompañar la música, para que el concepto vaya hermanado con el acento”: la música y la palabra en las misas de Francesc Valls (1671-1747)». *Revista Catalana de Musicologia*, n.º 13 (2020): 43-76.
- Sustaeta Llombart, Ignacio. «La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la “Gaceta de Madrid” y artículos de música en los papeles periódicos madrileños». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Terreros y Pando, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana 2*. Madrid: Viuda de Joaquín Ibarra Hijos y Compañía, 1787. Acceso el 1 de julio de 2020. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/29230>.
- Torrente, Álvaro. «Música de plata en un siglo de oro». En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 3. Editado por Álvaro Torrente, 29-83. Madrid: Fondo de cultura económica de España, 2016.
- Ulloa Lorenzo, Alejandra. «Sobre el estreno de *Muerte en amor es la ausencia* de Antonio de Zamora: el testimonio de los embajadores toscanos». *Theatralia: revista de poética del teatro*, n.º 12 (2010): 147-157.
- Valls, Francisco. *Mapa armonico practico: breve resumen de las principales reglas de la música sacado de los mas classicos autores especulativos, y practicos, antiguos, y modernos : ilustrado con diferentes exemplares, para la mas facil y segura enseñanza de muchachos / escriviole el Rdo. Francisco de Valls presbitero, y maestro de capilla jubilado de la Santa Iglesia de Barcelona*. Barcelona: fuente manuscrita en BNE, 1742. Acceso el 15 de enero de 2021, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000013569> ■