

# ENTRE ÓRGANOS Y VIOLINES: GUILLERMO D'ENOYER Y EL VI CONDE DE LUQUE (1739-1796)

BETWEEN PIPE ORGANS AND VIOLINS: GUILLERMO  
D'ENOYER AND THE 6<sup>TH</sup> CONDE DE LUQUE (1739-1796)

PEDRO LUENGO  
Universidad de Sevilla. España  
ORCID: 0000-0003-0462-4921  
pedroluengo@us.es

El contexto musical de la corte del VI conde de Luque ha sido subrayado por estudios previos, pero no así el origen de sus instrumentos. Este trabajo pretende reconstruir algunos procesos de adquisición y construcción, así como sus autores. Para ello, se ha partido de la documentación histórica conservada. Como resultado se han identificado varias obras del organero francés Guillermo d'Enoyer, la construcción de instrumentos de cuerda frotada para una orquesta completa, así como la adquisición de violines italianos o una caja de música. Gracias a estos datos se entiende con más detalle el grado de internacionalización y actualidad musical ofrecida por la corte del conde de Luque.

Palabras clave: lutería; Música; Josef Haydn; Stradivarius; siglo XVIII.

The musical context of the court of the 6th Count of Luque has been highlighted by previous studies, but not the origin of its instruments. This paper aims to reconstruct some acquisition and construction processes, as well as their authors. To do this, we have started from the preserved historical documentation. As a result, several works by the French organ builder Guillermo d'Enoyer have been identified, the construction of stringed instruments for a complete orchestra, as well as the acquisition of Italian violins or a music box. Thanks to these data, the level of internationalization and musical news offered by the court of the Count of Luque is understood in more detail.

Keywords: instrument building; Music; Josef Haydn; Stradivarius; eighteenth century.

La segunda mitad del siglo XVIII supuso un notable cambio musical en España protagonizado por el impulso de la corte borbónica<sup>1</sup> seguida de numerosos

---

<sup>1</sup> Ortega, 2010.

nobles<sup>2</sup>. Aspectos como el mayor protagonismo de los violines en las formaciones musicales, la apuesta por las composiciones de Josef Haydn o las innovaciones en la construcción de instrumentos como el incipiente fortepiano o los violines<sup>3</sup>, son sólo algunos de los ejemplos de este nuevo contexto. Este artículo pretende identificar algunos procesos constructivos de instrumentos musicales en el entorno de la corte del VI conde de Luque en las décadas finales del siglo XVIII. En concreto, se centra en la figura del organero francés Guillermo d'Enoyer, quien, a pesar de mantener una actividad laboral independiente en toda Andalucía, mantuvo una estrecha relación con el conde como se desprende de su correspondencia. Junto a la labor del organero, se extraen de estas mismas fuentes informaciones sobre la adquisición de un violín construido por Claudio Juliani, así como los materiales para realizar veinticuatro instrumentos entre violines, violas y violones para esta corte. Para todo esto se ha partido de la información contenida en la sección Correspondencia del Archivo Luque, conservado en el Archivo Histórico de la Nobleza (Toledo), complementada con otros documentos históricos.

## MÚSICA EN LA CORTE DEL VI CONDE DE LUQUE

Francisco de Paula Fernández de Córdoba y Venegas de Córdoba, VI conde de Luque, V marqués de Algarinejo y X marqués de Cardeñosa (1739-1796) fue un reconocido promotor de las artes, y en concreto de la música de su tiempo<sup>4</sup>. La documentación conservada, principalmente su correspondencia, es prolija en datos sobre sus intereses y contactos. Desde su posición nobiliaria, y de reconocido violinista, formó una capilla musical a medio camino entre Madrid, Loja o Algarinejo, dirigida por Juan Santiago Pérez, manteniendo relaciones con compositores nacionales como Francisco Javier García Fajer, en ese momento en Zaragoza, Alfonso Martínez, de la Catedral de Granada, y según la nueva documentación localizada con Esteban Redondo, entonces en la catedral malagueña<sup>5</sup>. Con ellos mantuvo interesantes discusiones sobre las composiciones, rechazando algunas y solicitando la modificación de otras, demostrando un profundo conocimiento técnico. Esto muestra que el conde de Luque se mantuvo actualizado de la realidad contemporánea, aunque utilizando vías diferentes a las de otros nobles españoles. Gracias a los cónsules holandeses en Málaga y Granada, Nicolás Luis Koops y Juan Esteban Lamair, consiguió hacerse con instrumentos y partituras europeas que renovarían el panorama musical de su corte, según la documentación consultada, aunque no se han localizado ni los unos ni las otras. De esta

---

<sup>2</sup> Truett Hollis, 1993. Ortega, 2004.

<sup>3</sup> Pozas, 2015.

<sup>4</sup> Gembero-Ustároz, 2013. Falcón Eito, 2013.

<sup>5</sup> Sánchez Ordoñez, 2015.

forma, tenía acceso a las nuevas composiciones centroeuropeas a través de comerciantes holandeses e italianos a través de sus contactos en Zaragoza.

Para valorar la evolución de la colección es interesante observar el número de instrumentos incluidos en un primer inventario de bienes de la casa del VI conde de Luque al fallecimiento de su mujer en agosto de 1766<sup>6</sup> con el del propio personaje en 1796<sup>7</sup>. Entre las piezas inventariadas en el primero se encuentran: “un cajón del monocordio sin tapa” (4r), “un arco de violón” (6v), “dos monocordios con sus pies” (12r), “otro monocordio” (12v), “cinco arcos de violón viejos” (13r), “un cajón de pino con algunos pitos del órgano” (13v), “el órgano” (13v), “un salterio” (14r), “un facistol del clave que está en la iglesia” (14r), “un violón con su funda” (15r) y “cinco cuadernos de música empergamadas” (15r). El segundo es mucho más rico, incluyendo dos violines, uno de ellos atribuido a Stradivarius y otro a Vicente Assensio<sup>8</sup>, violero de Carlos IV conocido como “el curita”, una viola, y un clave forte piano, así como múltiples materiales para construir violines de gran riqueza<sup>9</sup>. Cabe destacar que con el término “clave forte piano” se insiste en un instrumento a medio camino entre ambos extremos. En Andalucía este tipo de experimentos estaban encabezados por el constructor Francisco Pérez de Mirabal, con sede en Sevilla, y que pudo trabajar para el conde<sup>10</sup>.

En cuanto a las partituras, se encuentran autores como Josef Haydn (1732-1809)<sup>11</sup>, Ignace Johann Baptist Wanhäl (1739-1813), Maddalena Laura Sirmen (1745-1818), Giovanni Antonio Capuzzi (1755-1818), Joseph Pleyel (1757-1831), Carel Anton Fodor (1768-1846), Luigi Borghi (1772-1794) y otros menos conocidos como Enrique Cabalt de Ataíde. A estos habría que unir a Homeister, quizás Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) y Davanto, que no ha podido vincularse con ningún autor conocido. Algunas de estas obras han podido identificarse además en la correspondencia. Así, el 14 de septiembre de 1787, Lamair escribe al conde indicándole que estaba intentando conseguir las óperas de Josef Haydn y Václav Pichl (1741-1805)<sup>12</sup>. Toda ella se trata de una notable colección que muestra el grado de actualización de este noble, que emulaba así a Carlos IV y se asemejaba a otras cortes contemporáneas. Esto muestra la comparación con el inventario de 1768, así como la apuesta decidida por la música para violín.

<sup>6</sup> Archivo Histórico de la Nobleza (AHNo), Luque, C. 864, D. 56.

<sup>7</sup> Archivo documental. AHNo, Luque, C. 471, D. 2.

<sup>8</sup> Fonseca Sánchez-Jara, 2017.

<sup>9</sup> Sobre el comercio de instrumentos de cuerda y tecla en estos años véase el capítulo de Cristina Bordas en Morales/Latcham, 2016: 39-62.

<sup>10</sup> Sobre su producción véase Kenyon de Pascual, 1987 y más recientemente Morales/Latcham, 2016: 63-76.

<sup>11</sup> El temprano interés español por Haydn fue puesto de manifiesto por diferentes estudios como Stevenson, 1982 y más recientemente Marín, 2014.

<sup>12</sup> Ver Anexo Documento 4. Archivo histórico de la Nobleza, Luque C. 234, D. 309.

Probablemente como resultado de su interés de contar con una capilla musical informada de las novedades europeas, el conde entabló una relación laboral estable con el organero francés Guillermo d'Enoyer, quien hacía poco había establecido contacto con los círculos granadinos de Leonardo Fernández Dávila, en esos años.

## EL ORGANERO FRANCÉS GUILLERMO D'ENOYER

Diferentes estudios previos han abordado tangencialmente la obra de este personaje<sup>13</sup>, aunque no ha sido hasta la reciente publicación de Jambou cuando se cuenta con una primera reseña biográfica<sup>14</sup>. La localización de nueva documentación permite detallarla más. Guillermo d'Enoyer debió nacer en 1745 en Francia, según su declaración de edad en un proceso inquisitorial. Parece que trabajó inicialmente con Jean-François Lepine (1732-1817) que realizaba el órgano de la Catedral de Sarlat (Perigord) en 1752. En esta localidad nació el 2 de diciembre de 1737 Guillaume Monturus, quien establecería en pocos años una estrecha relación con d'Enoyer. Durante estos años, ambos oficiales tendrían acceso a la tradición de la familia Lepine, con quien Dom Bedós mantuvo relación. A pesar de lo que indica Candendo, el conocimiento por parte de d'Enoyer del tratado francés no sería difícil<sup>15</sup>. De hecho, probablemente la traducción del tratado *L'Art du facteur d'orgues* de Dom Bedos de Celles (París, 1766-1778) realizada por Fernando Antonio de Madrid bajo el título *Cartas instructivas sobre los órganos* en 1790 debe relacionarse con d'Enoyer.

Después de formarse inicialmente con Lepine, tanto Monturus como d'Enoyer iniciaron una actividad independiente en Francia. Suyo parece ser el órgano de Millau, mientras que el 11 de julio de 1769 d'Enoyer firma el contrato de construcción de un órgano para Notre Dame de l'Espinasse (Aveyron)<sup>16</sup>. La relación personal entre ambos queda además apoyada en que el 5 de abril de 1768 Jean Guillaume Martial Desnoyers fue padrino de bautismo en Limoges de Jean Monturus hijo del organero Guillaume Monturus. Ambos también tomarían la decisión de dejar Francia para buscar trabajo en el sur, aunque poco después de cruzar los Pirineos separaran sus carreras. Probablemente la saga Monturus sea la misma de la de los organeros franceses que trabajaron en Talavera de la Reina<sup>17</sup>, mientras que d'Enoyer tuvo un desarrollo predominantemente andaluz.

Más adelante, d'Enoyer informará sobre algunos trabajos llevados a cabo en estos años. Así indica que “deja acreditada su pericia en Marsella, y Aviñón, con

---

<sup>13</sup> Cea Galán/Chia Trigos, 1995.

<sup>14</sup> Jambou, 2019: 127-128.

<sup>15</sup> Clastrier/Candendo, 1994: 145-212.

<sup>16</sup> Girard, 1957.

<sup>17</sup> Galtier, 2007.

un precioso órgano que ha fabricado en cada una de estas dos ciudades, ahora modernamente, y otros muchos en París. Dará razón de su alojamiento el relojero, que está en la plaza de Palacio”<sup>18</sup>. Todos estos antecedentes hacen pensar que su trabajo se extendió desde la capital hasta Aquitania, Lemosín, Provenza y Occitania. Parece que este recorrido, entre el centro y el suroeste francés, no encajaría con una posible relación con la Alsacia como se había apuntado<sup>19</sup>. En concreto, en la catedral de Estrasburgo era maestro de capilla y organista en la primera mitad del siglo XVIII Jacques Antoine Denoyé (¿-1783), quien mantuvo relación epistolar con el distinguido organero Johann Andreas Silbermann entre 1735 y 1759<sup>20</sup>. Con los datos disponibles es difícil valorar si se podría tratar de un familiar, aunque en cualquier caso de una generación anterior.

En 1770 se encuentra realizando el órgano de Vélez Rubio (Almería) pasando posteriormente a Málaga, donde debía estar asentado antes de 1776 cuando presenta su propuesta para la Catedral<sup>21</sup>. En junio de 1772 el *Diario curioso* de Barcelona indica que “También ha llegado el señor, Guillermo de Noyer de Nación francés, que combida al público, con la habilidad de hacer órganos grandes, y chicos, capaces de llevarlos de casa en casa, construidos sobre una mesa, que los nombran Juego de Regalo”<sup>22</sup>. No debió pasar demasiado tiempo en Barcelona, y quizás fue en este momento cuando pasó a Reus, y de ahí a Francia, como indica un colaborador suyo durante un futuro proceso<sup>23</sup>. Lo que sí parece más probable es que sea en este momento cuando tuvo alguna relación con la sede zaragozana, ya que el maestro de capilla, García Fajer, quien trabajaría también más adelante para el conde de Luque, mandó saludos para “un francés”<sup>24</sup>. Resulta probable que se trate del mismo ya que no se ha localizado otro artista de esta nacionalidad en la corte. En 1776 parece que estaba ya en Jerez de la Frontera haciendo el órgano de San Miguel<sup>25</sup>, mientras que en 1781 realizaría otro para el convento del Espíritu Santo de la misma localidad. Como indican Cea y Chía<sup>26</sup>, su labor en Cádiz debió ser muy activa en estos años, a tenor de la tubería encontrada en otros órganos, cuyas características y calidad serían propias de la tradición francesa.

---

<sup>18</sup> Pomar, 2017: 241. Cita original en *Diario curioso*. Barcelona: Carlos Casas, 17 de junio de 1772.

<sup>19</sup> Cea Galán/Luengo Gutiérrez, 2010: 44-45.

<sup>20</sup> Schaefer, 1994: 60.

<sup>21</sup> Martínez Solaesa, 1996.

<sup>22</sup> Pomar, 2017: 241. Cita original en *Diario curioso*...

<sup>23</sup> “que dicho Francés desde la villa de Reus se fue a París y lo habían hecho obispo en aquella capital”. AHN, Inquisición, 3730, Exp. 40.

<sup>24</sup> Gembero-Ustároz, 2013: 2107 y 2117.

<sup>25</sup> Pomar, 2017: 240-241.

<sup>26</sup> Cea Galán/Chia Trigos, 1995.

Durante los siguientes cuatro años no se conoce el paradero del organero que pudo visitar Sevilla a tenor de los contactos establecidos. También puede ser en este momento cuando comenzó su relación con el conde. De hecho, el criado del noble informa desde Granada el 23 de septiembre de 1785: “Remito igualmente con dicho arriero los / buriles de ebanistería que han llegado de / Francia por encargo que *Vuestra Señoría* le tenía hecho a *don /* Guillermo de Noller, y me acaban de entregar / ahora”<sup>27</sup>. El término “buril de ebanistería” parece una traducción directa del francés “burin à bois”, lo que podría hacer referencia a gubias más que a formones planos. Los primeros son habituales en la construcción de violines o en la talla de las cajas de órganos, pero no en la labor del organero. Por otro lado, parece extraño que un profesional solicitara un juego nuevo en plena actividad, siendo más lógico que planeara abordar nuevos proyectos fuera de la organería.

Quizás relacionado con los vínculos con el noble, es posible que desde Jerez obtuviera el encargo del órgano de la Catedral de Ceuta, terminado en 1786, y de San Roque (Cádiz), también datado en el mismo año. En la sede africana contaba el conde con contactos fluidos con el canónigo Joaquín Catani de Sotomayor y con Antonio Duarte. A pesar de encontrarse en Cádiz, en 1785 se conoce el encargo de dos órganos para la iglesia de Santa Fe en Granada, uno sonoro y una caja meramente decorativa. También este año envía una carta a otro organero extranjero en la zona, el portugués José Antonio Morón, quien trabajaba en Sevilla y debió conocer durante los años inmediatamente anteriores<sup>28</sup>.

En diciembre de 1787 d’Enoyer escribe, por primera vez conocida, al VI conde de Luque<sup>29</sup>. A pesar de esto, la carta muestra que debían tener una cierta relación previa ya que indica que “pocos días de haber salido de su villa pasé a Málaga con mis oficiales para embarcarme y a los dos días de haber llegado me dio una calentura”. Pasando la enfermedad mientras estuvo embarcado, fue informado de que su mujer estaba en peligro de muerte, obligándole a volver a Granada, donde residía. En la carta hace referencia a algunos trabajos realizados para el conde aunque es difícil valorar en qué instrumentos. Teniendo en cuenta el volumen de compromisos del organero, y su distancia de Loja entre 1785 y 1787, parece posible que estos trabajos fueran anteriores. Otra posibilidad es que su labor en San Roque y Ceuta fuera considerada como parte de las obligaciones del organero con el conde. En agosto de 1787, esta vez desde Granada, el constructor informa de que su mujer ha mejorado de salud y que podrá volver a San Roque, probablemente a alguna tarea de mantenimiento<sup>30</sup>. Esto se confirma con otra carta desde la localidad gaditana el 12 de diciembre de 1787<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> AHNo, Luque, C. 395, D. 227.

<sup>28</sup> Luengo Gutiérrez, 2008: 289-302.

<sup>29</sup> AHNo, Luque, C. 234, D. 457.

<sup>30</sup> AHNo, Luque, C. 234, D. 660.

<sup>31</sup> AHNo, Luque, C. 234, D. 703.

Como ocurriera anteriormente, su paso por San Roque estuvo relacionado con sus trabajos en Ceuta. Así, el 27 de junio de 1788 el conde le responde indicándole que le escribiría a Antonio Duarte, prebendado de esta catedral, sobre la vuelta del organero a la finalización de sus trabajos<sup>32</sup>. Además, le reitera su interés en el cajón de música, que se observa en otras cartas destinadas a San Roque el 1 de julio del mismo año<sup>33</sup>. En agosto vuelve a recibirse respuesta tanto de Duarte, desde Ceuta, como de d'Enoyer desde San Roque, indicando que el órgano de la catedral seguía sin terminarse por los efectos del calor en las maderas<sup>34</sup>. Habría que esperar al 2 de septiembre de 1788 cuando el conde escribiera al organero a Granada para enviarle a su arriero a recogerlo con las herramientas<sup>35</sup>. De la documentación se desprendería que estaría unos días en la corte para volver a Granada el 26 de septiembre, donde había empezado una obra que no ha trascendido, aunque podría ser la de Santa Fe<sup>36</sup>.

Con el órgano de San Roque se alcanza el último de los instrumentos conservados del organero francés, junto a su participación en Sarlat, al de Vélez Rubio (Almería), a los de Jerez de la Frontera (Cádiz) y al de Santa Fe (Granada). Especial mención merecen sus cajas, por ofrecer una composición y decoración muy diferente a la habitual en Andalucía en esas fechas. Ninguna parece haber recibido policromía, con la excepción granadina, siendo la de San Roque la más francesa en diseño. Resulta significativo el uso de los óculos con tubería en el segundo cuerpo de las calles que flanquean la principal, un recurso novedoso en la zona. En la misma línea son cajas que incorporan paneles de decoración vegetal calada sobre la tubería, como se observa en los dos casos de la provincia de Cádiz y en otros ejemplos franceses contemporáneos. Por último, resulta significativa su temprana adopción de diseños más clásicos, con frontones triangulares como en Vélez Rubio o composiciones como la de Santa Fe, con una particular interpretación de unos modelos de nuevo más franceses que andaluces.

Los últimos años conocidos de la vida del organero están vinculados con los procesos judiciales. En 1790 Sebastián de Escaño y Mora, su discípulo, denunció a d'Enoyer ante la Inquisición de Granada, aunque el proceso se alargó en el tiempo. Indicaba que el 25 de octubre de ese año, en casa del organista granadino de 29 años Miguel González<sup>37</sup>, se había hablado de que pasara este junto a un organista jerónimo a evaluar el instrumento construido para San Antón Abad por

---

<sup>32</sup> AHNo, Luque, C. 284, D.171, f. 2r.

<sup>33</sup> AHNo, Luque C. 284, D.171, f. 9v.

<sup>34</sup> AHNo, Luque C. 284, D.171, ff. 33v-34r.

<sup>35</sup> AHNo, Luque C. 284, D.171, f. 60r.

<sup>36</sup> AHNo, Luque C. 284, D.171, 69r.

<sup>37</sup> Probablemente se trate del también organero Miguel González Auriol quien trabajó en diferentes instrumentos granadinos a principios del siglo XIX. Agradezco esta nota al investigador Andrés Cea Galán.

Fernando Madrid. En la conversación se indicó que d'Enoyer, junto con el organista de la catedral Juan Hidalgo y "Fulano" Pabón le habían dicho que el órgano "no valía nada ni merecía aprobación". Enterado Madrid, indicó que "el francés Don Guillermo sea un hereje *para que* se ocupe en tan malas obras causando perjuicio". Ese año, 1792, d'Enoyer residía en Alcalá la Real y tenía 47 años<sup>38</sup>.

La relación con el conde de Luque continuó en años venideros. Así, afrontaría la construcción del órgano de los Terceros de Alcalá la Real en octubre de 1794, aunque es probable que llevara años trabajando allí<sup>39</sup>. En abril de 1795, aún trabajando en esta localidad le llegó la oferta para hacer otro instrumento para Alcaudete, hoy también perdido<sup>40</sup>. En esta documentación alude a Casimiro López como oficial y a Vélez Rubio como uno de sus trabajos pendientes, en lo que debe interpretarse como algún tipo de tarea de mantenimiento, como se ha visto eran habituales en el francés. A partir de aquí las referencias al organero desaparecen lo que hace pensar que pudo fallecer, dejando tras de sí una notable nómina de obras que apoyaron la actualización del contexto musical andaluz en cuanto a la construcción de órganos, la decoración de sus cajas, y probablemente también en la construcción de violines.

## LA CONSTRUCCIÓN DE VIOLINES

El gusto musical del VI conde de Luque se centra en la música para violín, y en la adquisición de instrumentos. Además de los incluidos en su inventario, su correspondencia hace alusión a otras piezas. Así, el 4 de abril de 1786 el criado del conde, Antonio Ruiz Diosayuda le informa desde Granada:

"En cuanto a el violín, no quiere don Antonio / Guifrida menos de 1100 por el que se remitió últi/mamente a *Vuestra Señoría* sin querer de modo alguno cambi/ar con el que *Vuestra Señoría* me remitió y ahora devuelvo en / el propio cajón que vino en cuyo supuesto y lo / que *Vuestra Señoría* me dice, de que si no quiere el cambio / que lo remita, para que *Vuestra Señoría* remita ese, lo practica / en la inteligencia de que quiere don Antonio Guifrida que el Domingo de Ramos esté aquí su / violín, en la caja que lo remití, porque le hace / para entonces falta, según hoy me ha dicho"<sup>41</sup>.

Antonio Guifrida es un conocido bajón en instituciones andaluzas, aunque parece que el objetivo del conde era mayor. De hecho, encargó un violín a Málaga en 1787<sup>42</sup>, que debió llegar poco después, ya que Lamair le escribió desde Totalán

<sup>38</sup> Noyer, Guillermo de. AHN, Inquisición, 3730, Exp. 40.

<sup>39</sup> AHNo, Luque, C. 129, D. 446.

<sup>40</sup> AHNo, Luque, C. 129, D. 447-448.

<sup>41</sup> AHNo, Luque, C. 395, D. 53.

<sup>42</sup> AHNo, Luque C. 234, D. 272.



(Málaga) el 10 de mayo de 1787<sup>43</sup>. Se trataba de un instrumento realizado originalmente para el conde de Galve y que estaba en posesión de un violinista de apellido Chiconiani, o más probablemente Cicognani, que no se ha identificado. El mismo día le escribía desde Málaga Nicolás Luis Koops<sup>44</sup>. Según indica el cónsul se trataba de un violín construido por Claudio Juliani, un autor difícil de identificar, aunque podría tratarse del cremonés Giuliani o Guiliani, activo en el siglo XVII. En cualquier caso, la fuente es clara en su relación con Francia.

Estas adquisiciones estarían destinadas al solista de la orquesta del conde, pero parece que requeriría de un mayor número de instrumentos para esta. Probablemente aquí haya que incluir el encargo de maderas para veinticuatro instrumentos realizados en diciembre de 1795<sup>45</sup>. El nivel de detalle exige que fuera un violero con conocimiento de la tradición internacional el que la realizara. Desgraciadamente la nómina de personajes incluidos en la correspondencia no incluye a ninguno que haya podido identificarse con este perfil. Por ello, cabe la posibilidad de que fuera el propio organero francés el que se atreviera con este encargo. Esto explicaría varias cuestiones, como por ejemplo el hecho de que en septiembre de 1785 hubiera obtenido las gubias francesas que había encargado. También explicaría la insistencia del conde en que volviera de Ceuta para continuar con sus trabajos.

Los datos aportados anteriormente muestran como la adquisición de instrumentos fue pareja a la renovación musical apoyada por el VI conde de Luque a finales del siglo XVIII. Entre ellos cabe destacar la relación con el organero francés Guillermo d'Enoyer, que trabajó para el noble además de desarrollar una activa producción en diferentes puntos de la geografía andaluza desde Ceuta hasta Almería. Sus instrumentos, además de novedosos en el plano musical, plantearon una decoración escultórica en sus cajas muy diferente a la habitual en ese momento en Andalucía, fruto de su formación francesa. Además de estos instrumentos, el conde tuvo a su disposición varios monacordios, es decir clavicordios, y claves que fueron complementados con un órgano y un fortepiano, más propio de la época. En cuanto a los instrumentos de cuerda frotada adquirió un violín de Juliani y un Stradivarius, que fueron completados con varias violas y violones, así como el encargo de la madera correspondiente a veinticuatro instrumentos más. Todo ello sería puesto a disposición de una plantilla ya estudiada por Gembero Ustarroz para afrontar un repertorio muy internacional y actualizado que iba desde las obras del maestro de capilla malagueño Esteban Redondo hasta las de Haydn o Pleyel pasando por las del maestro de capilla zaragozano Javier García Fajer.

---

<sup>43</sup> AHNo, Luque, C. 234, D. 274, Anexo documental Doc. 1.

<sup>44</sup> Anexo documental Doc. 2. AHNo, Luque, C. 234, D.273.

<sup>45</sup> Anexo documental Doc. 4. AHNo, Luque, C. 123, D.380.

## ANEXO DOCUMENTAL

Documento 1. Correspondencia entre Nicolás Luis Koops, cónsul de la república báltava en Granada, y Francisco de Paula Fernández de Córdoba Venegas, VI conde de Luque. 4 de mayo de 1787. AHNo, Luque, C. 234, D.272.

“Entre tanto me tomo la libertad como cónsul adjunto de / responder a *Vsted* para informarle que con su mozo Antonio / Ávila remito a sus manos el consabido violín que era / destinado para el conde de Galvez, en un cajón basto y / bien custodiado, puesto por el profesor Chiconiani, que quise / lo colocase como inteligente, y quien me encarga de prevenir a *Vsted* que en el caso de no agradarle (lo que no se / persuade pues lo considera por excelente) y lo volviese, sea mandándolo encajonar en los mismos términos y que / no se le toque de ningún modo en el puente, por perder / en él toda su excelencia, así mismo no quiere el dueño / menos de los 60 pesos que ha costado, por prometerse que / si lo remite a Madrid logrará 25 doblones, y no ha sido / poca fortuna el haberlo persuadido a que lo conceda para / su prueba pues estuvo muy remiso con varias pretensio/nes que todas pudo la autoridad del *señor* cónsul insinuada / por mi influjo vencer, y me servirá de la mayor satis/facción el haber podido completar el particular gusto de *Vsted* en esta parte.

También lleva el mismo conductor los papeles de música que hasta ahora se han podido adquirir, consistiendo // en cuatro conciertos y seis solos; el de órgano / obligado no se ha podido aun encontrar, pero se procura / con empeño del mayor gusto, cual deseo lo den a *Vsted* esos / papeles y que igualmente lo sean las cuerdas que acom/pañan... también van 4 paqueticos cuerdas de violín”.

Documento. 2. Correspondencia entre Nicolás Luis Koops y Francisco de Paula Fernández de Córdoba Venegas, VI conde de Luque. 10 de mayo de 1787. AHNo, Luque, C. 234, D.273.

“mucho he celebrado que el violín haya satisfecho el / especial gusto y deseo de *Vsted* correspondiendo con las circuns/tancias anunciadas, he trabajado extremadamente con el / dueño por no querer ceder de los sesenta pesos pretendidos / por proponerse que enviándolo a Madrid podría granjear / de dos a tres mil y por último le obligué a que se contentase / con 850 *reales de vellón* que le entregué aunque con el disgusto de haberlos / aceptado: el artifice es uno que pasó a Módena con el envia/do de Francia y que no tratando de otras obras las emplea / todas en París, y ha construido algunos para diferentes príncipes de Italia, siendo el que *Vuestra Merced* ya tiene para el infante *don Felipe* cuando le llegó la comisión por Francia / del conde de Gálvez, a quien luego lo dedicó, siendo dicho / autor moderno y de acreditada habilidad llamado *don Claudio Juliani* / que sirva a *Vsted* de gobierno/

También me alegro que los papeles de música y cuerdas / sea del agrado de *Vsted* el que tendré yo como el *señor* cónsul en / procurarle los demás papeles que desea, para lo que tengo ya / advertido a otro amigo que conserva algunos especiales no / disponga de ellos hasta que yo entre eligiendo los de mejor / gusto pero la casualidad de hallarse este sujeto cerca de / un mes divirtiéndose en el campo, impide el verificar el cumplimiento / de este encargo, que espero luego que se restituya asegurar / principalmente los de las clases que *Vuestra Merced* cita y sin pérdida / de tiempo se

remitirán a *Vsted* de quien no interesamos más//<sup>2r</sup> por ellos y las cuerdas más que agradecerle y servirle”.

Documento 3. Correspondencia entre Juan Esteban Lamair, cónsul de Holanda, y Francisco de Paula Fernández de Córdoba Venegas, VI conde de Luque. 14 de septiembre de 1787. AHNo, Luque, C. 234, D. 309.

“Debo desimpresionar a *Vuestra merced* del engaño que ha / creído puede haber para conmigo en la música, por / cuanto el amigo de aquí de quien me valí para que la // pidiese a Holanda, no trata de ella, y sí solo como aficionado encarga únicamente la que necesita / para su propio uso y diversión, y se vale de otro / correspondiente de los muchos que tratan en ella, en / quien únicamente puede haber la sospecha de haber / comprendido algunos papeles servidos, bien que / toda ella es nueva, el cajoncito aún desembarco / se trajo en derecha a esta su casa de *Vuestra merced* y sólo / se abrió para aumentar las dos óperas de Pich / y Haydn, pareciéndole a este amigo llevaría más / el gusto de *Vuestra merced* como famosas y al completo de las / demás obras que comprendía, por cuyas razones / me parece que sólo podrá *Vuestra merced* mandarme de vuelta / las dos citadas óperas siempre que no se contentase / de ellas porque el interesado las aprecia sobrema/nera entre sus papeles y no le están de más, pero los / otros traídos directamente de Holanda considero que no / debe hacérsele responsable para que los reciba, bien / que sí a *Vuestra merced* no le acomodan, los recojeré yo para / que no le sirvan de disgusto, por cuanto todos mis// deseos se dirigen a la satisfacción de *Vuestra merced* con la que puede siempre mandar con toda franqueza y confianza a su afectísimo y más fino amigo de corazón. Lamair (rúbrica)”.

Documento 4. Correspondencia con Francisco de Paula Fernández de Córdoba Venegas, VI conde de Luque acerca del encargo de madera de achano a Cádiz. Diciembre de 1795. AHNo, Luque, C. 123, D.380.

Apuntación de madera de achano o/ acer de Italia para suelos o fondos de / violín, de viola y violón; que el *señor don* José / Sorzano se ha de servir encargar a Cádiz, y en su defecto a otra parte; para / el conde de Luque/ Para suelos o fondos/ de violín. / Para 24 fondos se necesitan 48 pie/zas que cada una ha de tener de largo una / cuarta y siete pulgadas; y de ancho 5 pul/gadas: y de grueso 6 una orilla una pul/gada cumplida y 6 la otra tres líneas / procurando que cada dos piezas sean her/manas y venga señalado cada par./ Para 24 mangos/ con sus cabezas / de la misma / madera. / Cada mango con su cabeza ha de /tener de largo once pulgadas: de grueso / dos y media y lo mismo de ancho //<sup>lv</sup>

Para cercos de dichos / violines. / Se necesitan 4 palos de la misma / madera; su largo media vara y dos / pulgadas: su grueso pulgada y media / cumplida y lo mismo su ancho: y otros / cuatro palos de media vara y media / cuarta de largo; y sus gruesos y anchos / como los cuatro anteriores y los ocho / han de ser de la misma madera de / acer./ Maderas para dos/ violas. / Para dos fondos se necesitan cuatro piezas de dicho hacer: el largo de cada uno / es una cuarta y ocho pulgadas: su an/cho 5 pulgadas: su grueso 6 una orilla / pulgada y media; y por la otra cuatro / líneas, procurando que cada par sean / hermanos

y vengan señalados. / Para los dos mangos de dichas violas / con sus cabezas se necesitan dos // <sup>er</sup> palos del mismo acer, cuyo largo ha de / ser once pulgadas y media de ancho, dos / y media, y lo mismo de grueso. / Para cercos de dichas violas, dos palos de la misma madera de dos pulgadas de / ancho, una de grueso, y su largo media / vara y tres pulgadas/ Para tapas de dichas violas se necesi/tan cuatro palos de pinabete de los mis/mos largos, anchos, y gruesos que quedan / referidos para los fondos de dichas violas./ Para dos violones./ Se necesitan para dos fondos, cuatro / piezas de madera de acer: su largo 3 / cuartas y 5 pulgadas: s ancho una / cuarta y una pulgada: su grueso 6 / una orilla pulgada y media y 6 la / otra media pulgada./ Para cercos de dichos violones cuatro / palos de 5 pulgadas de ancho: una pulga/da de grueso y el largo de estos palos ha / de ser, uno de tres cuartas y siete pulgadas//2v dos de media vara y media cuarta y / otro de tres cuartas./ Para las dos cabezas de dichos violone/s se necesitan dos palos de media / vara y 5 pulgadas de largo, 3 pulgadas / de grueso, y 6 de ancho./ Para las dos tapas de dichos violones / se necesitan cuatro piezas de pinabete / de los mismos largos, anchos, y gruesos / que se ha dicho de los fondos de los referi/dos violones./ Se previene que el pinabete ha de ser muy blanco, muy vetimenuado, muy seco, y muy especial. / El acer ha de ser de muy buena calidad, muy seco, y de aquel que hace / unas aguas muy hermosas *por derecho* en / contradas con la veta; y últimamente / se procurará que dichas maderas sean todas muy especiales.

Documento 5. Lista de papeles de música e instrumentos en el inventario de bienes del testamento del VI conde de Luque. 1796. Archivo Histórico Nacional, Nobleza, Luque, C. 471, D. 2, ff. 11r-11v

Música elegida /2.301 Seis cuartetos concertantes de Homeirten / opera séptima 30/ 2.304 It. Seis cuartetos de Pleyel dedicados al rey / de Prusia 30/ 2.305 It. Seis id. Para el mismo 30/ 2.306 Las 7 palabras, por Haydn 40/ 2.307 It. Seis de Fodor opera 13. Imprenta 30/ 2.251 It. Ocho sinfonías de Pleyel a grande orquesta 160/ 2.357 It. Tres quintetos de Pleyel, imprenta 30/ 2.358 It. Tres de id. De imprenta 30/ 2.359 It. Tres de id. 30/ 2.356 It. Seis cuartetos por *don* Enrique Ataide 20/ 2.255 It. Tres sinfonías de Pleyel 30/ 2.256 It. Id. Por id. 30/ 2.268 It. Cuatro sinfonías de Haydn 60/ 2.267 It. Seis id. Por el mismo 20/ 2.252 It. Sinfonía concertante de Capuci 25/ 2.253 It. Concertante de Davanto 19/ 2.250 It. Id. de Homeister 2.321 It. Tres conciertos de violín *principal* por Madame Sirmen 30/ 2.320 It. Id. Por Borchi 30/ 2.292 It. Seis cuartetos de Vanhal 30/ 2.247 It. Todo el papel pautado para música 20/ 2.228 It. El violín de Estradivari, en 800/ 2.229 it. El otro del curita 600/ 2.234 it. La viola 80/ 2.238 it. El clave forte-piano 1.100/ 2.239 it. Una caja de violín, cuadrada, con dos órdenes de tachuelas 79/ 2.430 it. Otra id. Charolada y tachonada 75/ 2.248 it. Cuatro arcos sueltos 60/ 2.245 it. Las cuerdas finas de violín y de clave 200/ 1.233 it. La caja arquita de embutidos, con las armas 400/ 2.439 it. Una caja de hojalata, charolada de verde, para cuerdas de violín, con varias divisiones se regula en 18 [...] [14r] 1.314 seis pedazos de madera de hacer 60/ [...] 1.316 un pedazo de pinabete 19/ [...] 1.320 tres tapas de violín 12/ [...] 1.322 otro de pinabete, 14/[...] [15r] 2.225 Doce clavillos de tirantes de violín, burilados de plata 36/ [...] [23v] 2.119 once piezas de plata *para* violines 50/ [...] 2.122 La caja de violines con aldabones, cantoneras, / tachuelas y tapas 600”.

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2020.

Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2021.

## BIBLIOGRAFÍA

- Boyd, Malcolm/Carreras, Juan José (coord.) (1998): *Music in Spain during the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cea Galán, Andrés/Chia Trigos, Isabel (1995): *Órganos en la provincia de Cádiz. Inventario y catálogo*. Granada: Centro de documentación musical de Andalucía.
- Cea Galán, Andrés/Luengo Gutiérrez, Pedro Manuel (2010): “Órganos”. En: Moreno De Soto, Pedro Jaime (coord). *Intervenciones de Conservación y Restauración. Bienes Muebles*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Clastrier, François/Candendo, Óscar (1994): “Órganos franceses en el País Vasco y Navarra (1855-1925)”. En: *Cuadernos de Sección. Música*, 7, pp. 145-212.
- Galtier, Roland (2007): “Dom Bedos de Celles et les facteurs d’orgues de son temps”. En: *Les Cahiers d’Artes*, 2, pp. 19-42.
- Falcón Eito, Ignacio (2013): “Mecenazgo nobiliar y música sacra en España a finales del s. XVIII, el caso del Conde Luque y F. J. García Fajer, Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza”. En: *Ars & Renovatio*, 1, pp. 215-230.
- Ferro Ríos, Inmaculada/Linares López, Antonio (2000): *Órganos en la provincia de Granada. Inventario y Catálogo*. Granada: Centro de documentación musical de Andalucía.
- Fonseca Sánchez-Jara, Elsa María (2017): *Violeros en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII. “Obras y composturas”*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gembero-Ustárroz, María (2013): “Música de Francisco Javier García Fajer para el Conde de Luque (1794-95)”. En: Marín López, Javier/Gan Quesada, Germán/Torres Clemente, Elena/Ramos López, Pilar (coord.). *Musicología global, musicología local*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, pp. 2097-2126.
- Girard, Georges (1957): “La vie de Claude Peyrot poète occitan ancien prieur de Pradinas (1709-1795)”. En: *Revue du Rouergue*, 43, pp. 335-352.
- Jambou, Louis (2019): *Les Facteurs d’orgues en Espagne 1400-1850. ¿París?: La Maison du dictionnaire*.
- Kenyon De Pascual, Beryl (1987): “Francisco Pérez Mirabal’s harpsichords and the early Spanish piano”. En: *Early Music*, 15(4), pp. 503-510.
- Luengo Gutiérrez, Pedro (2008): “Epistolario del organero José Antonio Morón (1780-1785)”. En: *Archivo Hispalense*, 91(276-278), pp. 289-302.
- Marín, Miguel Ángel/Bernadó, Màrius (ed.) (2014): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Martínez Solaesa, Adalberto (1996): *Catedral de Málaga: órganos y música de su entorno*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Morales, Luisa/Latcham, Michael (coord.) (2016): *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*. Almería: FIMTE.

- Ortega, Judith (2004): “El mecenazgo musical de la casa de Osuna durante la segunda mitad del siglo XVIII: el entorno musical de Luigi Boccherini en Madrid”. En: *Revista de Musicología*, 27(2), pp. 643-697.
- (2010): *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Pomar, Pablo (2017): “Música, espacio y función. Apuntes acerca de los órganos, tribunas y facistoles de la Colegiata y parroquias de Jerez de la Frontera”. En: *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 10, pp. 231-248.
- Pozas, Jorge (coord.) (2015): *The Golden Age of Violin Making in Spain*. Barcelona: Tritó Edicions.
- Sánchez Ordóñez, José Joaquín (2015): *Esteban Redondo: Organista, compositor, organero*. Tesis doctoral. Málaga: Universidad de Málaga.
- Schaefer, Marc (1994): *Das Silbermann-Archiv: der handschriftliche Nachlass des Orgelmachers Johann Andreas Silbermann (1712-1783)*. Winterthur: Amadeus.
- Stevenson, Robert (1982): “Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico”. En: *Revista Musical Chilena*, 36(157), pp. 3-39.
- Truett Hollis, George (1993): “Musical patronage in eighteenth century Spain: The music library and music instrument collection of the XII Duke of Alba (d. 1776)”. En: *Revista de Musicología*, 16(6), pp. 3476-3481.