

*La música italiana
en el discurso del poder de Felipe V**

Begoña Lolo

¿Y qué es la vida cortesana sino una mal disfrazada esclavitud? Compónense las cortes de los que gobiernan y de los que pretenden. Y considero que hay una recíproca esclavitud de unos a otros. Los pretendientes son esclavos de los gobernantes, y los gobernantes de los pretendientes. Aquellos, porque ni aun de su propia respiración son dueños, debiendo compararla según supersticiosamente adivinan, sea más grata al ídolo que veneran; éstos, porque por más que los opriman, sofoquen y angustien las inoportunidades de los pretendientes, se ven por mil motivos precisados a suplirlos, cómo el más vil esclavo al más imperioso dueño¹.

En 1725 Benito Feijoo visitaba por primera vez la corte de Madrid, venía a tratar el asunto de la edición de su magna obra *Teatro crítico universal*, experiencia que repitió tan sólo en una ocasión posterior, en 1728, por la misma razón. A pesar de los esfuerzos hechos por Felipe V para retenerle en la corte ofreciéndole primero el cargo de abad del Monasterio de San Martín de Madrid y posteriormente la dirección del equipo que debía traducir el *Diccionario histórico* de Moreri²,

* Este estudio entra dentro de los resultados del proyecto *Sólo Madrid es Corte. La construcción de la Monarquía Católica. Siglos XVII-XVIII*. Red de investigación de la Comunidad de Madrid HUM2007-0425.

¹ B. FEIJOO: *Teatro crítico universal. Cartas eruditas y curiosas (Antología)*, selección, prólogo y notas de C. Martín Gaité, Madrid 1970, III, pp. 175-178, carta XXV.

² M^a SANHUESA: “Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid 1999, 5, pp. 8-9. Fueron varias las personalidades que intercedieron para que aceptase las sucesivas propuestas que le fue haciendo el monarca, entre

Feijoo rechazó ambas propuestas, la negativa experiencia de sus dos viajes y del ambiente que se encontró en la corte fueron suficientes para tomar esta decisión y su impresión quedó reflejada en dos de sus Cartas eruditas: *Molestias del trato humano e Ingrata habitación la de la corte*.

Se desconoce si durante su estancia en Madrid el monje benedictino tuvo ocasión de estar presente en las honras fúnebres que se celebraron, los días 25 y 26 de febrero, por la muerte de Luis I en el monasterio de la Encarnación, una vez guardado el luto oficial de los seis meses³. Para tan señalada ocasión escribió José de Torres, el maestro de la Real Capilla, una *Misa de Difuntos* para dos coros y orquesta cuya sonoridad está impregnada del estilo de la música italiana, muy apoyada en el uso de los instrumentos de cuerda, en particular violines, y con un clara utilización de arias asentadas en melodías de una gran expresividad⁴. En cualquier caso, sí parece razonable considerar, que tuvo que escuchar alguna de las obras de similares características que se interpretaban en la capilla del antiguo Alcázar bajo la dirección de José de Torres.

La música que habitualmente escuchaba Feijoo en la catedral de Oviedo era muy tradicional⁵ y muy diferente a la que pudo escuchar en Madrid interpretada por la Real Capilla, caracterizada por el uso de una gran coro y de una gran orquesta integrada en 1725, por 12 violines y 6 violones, además de otros

otros, Campomanes y su alumno fray Martín de Sarmiento monje precisamente en el monasterio de San Martín. Feijoo acababa de ser nombrado en 1724 maestro general de la orden de San Benito y catedrático de Vísperas de Teología, es muy probable que este nombramiento a la vez que su rechazo al estilo de vida en la corte fuesen los factores determinantes en esta negativa.

³ AGP, Reinado Luis I, C^a 8, Expediente 7: *Muerte, entierro y exequias del Señor Rey Dn. Luis Primero. Año de 1724*, reproducido en la obra de B. LOLO: *Días de Gloria y Muerte. Misas en honor de Luis I de José de Torres*, Madrid 2000, pp. 35-36.

⁴ B. LOLO: *Días de Gloria y Muerte...*, *op. cit.*, pp. 25-28, consúltese para un estudio estilístico. Además de la edición crítica de la *Misa Defunctorum* tuvo ocasión de realizar la grabación de esta misa en CD: *Días de Gloria y Muerte. Dos misas de José de Torres (1670-1738). Estil Concertant*, dir. J. R. Gil Tárrega, Sociedad Española de Musicología n^o 6, 2001. Para observar este proceso de italianización en particular la *Sequentia* (“Dies Irae” y el “Recordare Jesu pie”).

⁵ A. MARTÍN MORENO: “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII”, en *Anuario Musical* 28/29 (1973-1974), p. 241. A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense 1976.

instrumentos, es decir, por una acusada presencia de instrumentos de cuerda ⁶. Esta nutrida formación era la consecuencia de la fusión de dos capillas de música, es decir, de anexionar a la Real Capilla del antiguo Alcázar, dirigida por el maestro José de Torres, la nuevamente creada por Felipe V en su retiro de la Granja de San Ildefonso, durante el periodo en el que se produjo su abdicación a favor de su hijo Luis I, capilla que fue dirigida por el compositor italiano Felipe Falconi. El prematuro fallecimiento del joven rey y el inicio del segundo mandato de Felipe V supusieron una vuelta de la corte a Madrid y el cierre de la Granja, una parte de los criados que entonces se encontraban a su servicio destinados allí pasaron a integrarse en la Casa del rey, en el caso del cuerpo de músicos fueron nueve los que se incorporaron a la Real Capilla que pasó a ver aumentada su plantilla de 45 músicos a 54, con un claro crecimiento de los instrumentos de cuerda y de las voces agudas de tiple, produciéndose además el solapamiento del cargo de maestro de la capilla que pasó a estar ocupado además de por José de Torres, por Felipe Falconi en calidad de suplente, situación excepcional que no volvió a repetirse posteriormente dentro de la historia de la Capilla ⁷.

Aunque no ha sido tomado en consideración, es muy posible que el viaje a Madrid y la música que pudo escuchar en la corte, fuesen el detonante que llevó a Feijoo a terminar de escribir uno de los textos más emblemáticos en la historiografía musical del siglo XVIII, su *Discurso Sobre la música de los templos*, escrito precisamente en 1725 e inserto en el primer volumen de su *Teatro crítico*, editado el siguiente año. Tal y como ha estudiado Martín Moreno el texto era una crítica frontal a la música religiosa, la cual se asentaba sobre dos pilares fundamentales: la inadecuada utilización del uso de los violines en la música religiosa por su carácter profanizante ⁸, por otro, en la presencia de los recursos

⁶ B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid 1990, pp. 43-51.

⁷ B. LOLO: "Phelipe Falconi maestro de música de la Real Capilla (1721-1738). Semblanza biográfica", *Anuario Musical XLIV* (1990), pp. 117-132. Para un estudio detallado del funcionamiento de la Real Capilla de San Ildefonso, AGP, Expediente Personal, C^a 16883/17.

⁸ C. MARTÍNEZ GIL: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Castilla-La Mancha 2003, p. 355. Exactamente la misma argumentación se había podido escuchar en 1716, el cabildo de la catedral de Toledo debatía la pertinencia o no de incorporar dos violines en su capilla argumentando los que no eran

propios del teatro, y mas concretamente de la ópera en el templo, tal y como escribía:

Si con todo quisieren los compositores que pase esta música porque es a la moda, allá se lo hayan con ella en los teatros y en los salones; pero no nos la metan en las iglesias porque para los templos no se hicieron las modas. Si el oficio Divino no admite mudanzas de modas, ni de vestiduras, ni en ritos, ¿porqué las ha de admitir en composiciones músicas? ⁹.

Ahora bien la crítica de Feijoo no fue en absoluto novedosa, el monje se limitó a reflejar una realidad definitivamente asentada en la corte de Madrid, la música italiana procedente del teatro con el protagonismo dominante de los violines, la utilización de arias y recitados había invadido la música religiosa, pasando a formar parte de ella de manera constitucional, alterando un modelo convencional canonizado de lo que debía ser la música para el templo. El nuevo estilo rompía por completo con la tradición musical religiosa española, opuesta siempre a la introducción de elementos profanos en el espacio sagrado ¹⁰.

Su obra encendió una de las polémicas de carácter estético mas cruciales dentro de la música española del siglo XVIII, cuya repercusión se dejó sentir en todo el país, dividiendo a los músicos. Los partidarios de la música española defendían la necesidad de seguir manteniendo unas formas, usos, lenguaje y gusto estético que respetase la tradición y, en definitiva, unos rasgos de identidad propios y los defensores de la música italiana que apoyaban la introducción de unas innovaciones necesarias y acordes con el tiempo presente ¹¹, innovaciones

partidarios: “teniéndolos por muy impropios de la gravedad y religiosidad del Choro de esta Santa Iglesia, y por novedad, que en su sentir, no debía hacerse” (Actas Capitulares de la catedral de Toledo, vol. 54, fols. 365-366).

⁹ B. FEIJOO: *Teatro crítico universal*, Palencia 2005, pp. 24-47.

¹⁰ N. OTAÑO: *La música religiosa y la legislación eclesiástica*, Barcelona 1912, cit. en A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, *op. cit.*, p. 130 : “los que quisieren mostrar ser músicos, compongan música honesta que convide y despierte a la virtud y al servicio de Dios, a imitación de los Santos y de los músicos graves”, tal y como propugnaba Fray Bermudo.

¹¹ Para un estudio en profundidad de los aspectos estéticos, así como para el análisis de la relación completa de los muchos opúsculos que se escribieron a favor y en contra del *Discurso* se deben de consultar los trabajos ya citados de A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, *op. cit.*, y “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles...”, *op.*

que en ningún caso significaron una anulación de la identidad de la música española, sino un proceso de modernización.

Llama poderosamente la atención el impacto que tuvo su *Discurso* sobre todo por la tardía fecha de su publicación y porque además este debate ya había sido planteado en la obra *Memorial sobre la música de los templos* del tiple de la Real Capilla, Pedro Paris y Royo, publicado en 1706, en el que pedía al monarca lo mismo que Feijoo reclamaba años más tarde, es decir, la supresión de “arietas, recitados, cantinelas y violines” de la música eclesiástica¹², que fue rebatido el mismo año por Joaquín Martínez de la Roca en su opúsculo: *Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban contra el dictamen de D. Pedro Paris y Royo ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantinelas, Violines y Clarines en el Canto Eclesiástico*¹³. Convencionalmente se ha analizado el *Discurso* como un problema de orden estético, sin desestimar este importante enfoque considero que subyace en el texto otra lectura, ya que en realidad lo que Feijoo planteaba era una confrontación entre dos modelos cortesanos: el de los Austrias representado por la música antigua y el de los Borbones por la moderna, para el monje era muy evidente que la música religiosa que se hacía en la corte de Madrid y por tanto aquella que representaba no sólo la imagen del poder del monarca, sino fundamentalmente a la monarquía hispana, había mudado el gusto o lo que es igual representaba un nuevo modelo cortesano.

En su *Discurso* Feijoo abogaba por recuperar la tradición de la música antigua española, que no era otra que la de la polifonía del siglo XVI, música muy en consonancia con las prácticas de la escuela romana que Palestrina instaurase después del Concilio de Trento y que se caracterizaba por el predominio del

cit., p. 241. El autor estima que Feijoo podía estar presionado por un sector importante de músicos conservadores, opinión que ya había expuesto A. V. ROEL DEL RÍO: *Razón natural y científica de la música en muchas de sus más importantes materias*, Santiago 1760.

¹² C. CABALLERO FERNÁNDEZ RUFETE: “Dos memoriales sobre la música de los templos”, *Revista de Musicología* XV/1 (1992), pp. 323-361. El opúsculo de Paris y Royo no tiene en realidad título, es reconocido científicamente como *Memorial de la música de los templos*. Ya Martín Moreno plantea que Feijoo se había inspirado en esta obra, A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, *op. cit.*, pp. 192 ss.

¹³ J. MARTÍNEZ DE LA ROCA: *Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantinelas, Violines y Clarines en el Canto Eclesiástico*.

canto gregoriano ¹⁴, escasa utilización de instrumentos en el templo, conservadurismo en la utilización de estructuras formales, prudencia en el uso de la disonancia, predominio de lo devocional y contención en la expresividad. Era la música grave y solemne que elevaba el pensamiento hacia el recogimiento espiritual, una música perdurable en el tiempo tal y como correspondía al servicio a Dios, no condicionada por las modas ni el gusto cortesano, que se acompañaba con el órgano, el instrumento por excelencia religioso y no por los violines con su carácter frívolo y teatral y que tenía en las voces graves de hombre su máxima representación sonora, frente al predominio de las voces agudas con su virtuosismo vacuo propias de la música italiana, mas centradas en deleitar el oído que en propiciar el recogimiento espiritual. En definitiva, propugnaba esencialmente la vuelta a la música del Siglo de Oro o aquella que conciliaba la práctica antigua con la moderación en la introducción de algunas de las innovaciones modernas, la música que representaba mejor que cualquier otra el esplendor del imperio hispano de la monarquía de los Austrias, la época gloriosa, frente a la época presente encarnada por los Borbones. Hablaba en definitiva de un nuevo modelo cortesano que se veía representado con un nuevo estilo musical religioso.

Este cambio hacia una nueva forma de representación de la imagen sonora de la monarquía hispana que Feijoo criticaba en su *Discurso*, se había ido produciendo lentamente desde finales del siglo precedente y había tomado carta de presencia desde la llegada de Felipe V, era común por otra parte a un proceso de cambio profundo que ya había quedado reflejado en la pintura, la arquitectura y la literatura ¹⁵, así como en muchos otros aspectos de la vida y costumbres de la España de las primeras décadas del siglo XVIII. No en vano Fray José de Haro dejaba constancia de ello en 1728:

Los hombres que por el traje español se hacían mas respetuosos y venerables están oy afeminados, que temo que, alargando mas las chupas un poco, y las casacas, ahorren de calzón, y anden con basquiña ¹⁶.

¹⁴ B. FEIJOO: *Teatro crítico universal...*, *op. cit.*, *Discurso*, III, p. 27: “¡Oh, cuánto mejor estuviera la Iglesia con aquel canto llano, que fue el único que se conoció en muchos siglos, y en que fueron los máximos maestros del orbe los monjes de San Benito”.

¹⁵ Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid 1986, p. 261.

¹⁶ Fray J. HARO DE SAN CLEMENTE: *El chichisveo impugnado*, [s.l, s.n.] 1729, 2ª ed. Sevilla 1754, pp. 2-4. 17-noviembre de 1728, cit. en J. CARO BAROJA: “Feijoo en su medio cultural, o la crisis de la superstición”, en *El Padre Feijoo y su siglo*, Oviedo 1981-1983, pp. 158-159.

LA REAL CAPILLA QUE HEREDÓ FELIPE V

Entre las primeras decisiones que había adoptado Felipe V nada más llegar una de las más trascendentes, en lo que afectó a la actividad musical, fue la reforma de la planta de 1701 que había inferido a la Real Capilla el 1 de mayo de ese año, reforma que se asentaba sobre un criterio de centralización del gasto y los recursos económicos, pero también, y en lo referente a los aspectos artísticos, en una ordenación nueva y coherente de la estructura interna de la capilla, que pasaba por determinar y definir su composición, lo que significaba para el caso del cuerpo de músicos delimitar el número de contratados para cada voz e instrumento estableciendo un orden de prelación acorde con su cualificación, determinar los salarios que les correspondían atendiendo a un presupuesto fijo y prever el acceso a través del sistema de oposiciones¹⁷, sistema que garantizaba que los músicos eran seleccionados gracias a un proceso basado en sus competencias y habilidades y no en la proximidad al poder. Esta nueva planta, al igual que sucedió en el resto de las administraciones del gobierno se caracterizaba por “la uniformidad de unas mismas leyes, usos, costumbres y tribunales”¹⁸.

Esta nueva organización permitía contar con una capilla estable lo que facilitaba el trabajo de composición y organización del maestro de capilla, a la vez que rompía con las profundas desigualdades que tanto la habían caracterizado en el siglo precedente. Es importante recordar que la política musical de los Austrias, en lo que afectaba al sistema de selección de músicos se basaba en la elección y designio directo, tal y como reflejase Mateo Frasso en su *Tratado de la Real Capilla* en 1685 y no en un proceso de oposición:

... y siendo como es la proposición de cantores por elección siempre se propone lo mejor y más selecto que se halla: pues en siendo relevantes en la destreza y la voz se mandan venir de qualquier parte donde estuvieren

¹⁷ Para un estudio de la reforma y sus consecuencias consúltese B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pp. 22-40. C. GÓMEZ CENTURIÓN: *La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Madrid 1998. J. C. SAAVEDRA ZAPATER: *El primer reformismo borbónico en Palacio: La Capilla Real (1750-1750)*, Madrid 2003. N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid 2007.

¹⁸ V. LEÓN: “La oposición de los Borbones españoles: los austracistas en el exilio (1)”, en A. MESTRE SANCHÍS y E. GIMÉNEZ LÓPEZ (eds.): *Disidencias y exilios en la España Moderna*, Alicante 1997, pp. 469-499.

para servir en la capilla con esto se supone que el agregado de los cantores de la Capilla Real es el compuesto mas perfecto de todas quantas capillas tiene España ¹⁹.

La capilla heredada y reorganizada por el nuevo monarca contaba en 1701 con la presencia de seis músicos italianos, cinco de ellos asentados en la cuerda: los violinistas Antonio Milani, Carlos Philipis, Jacome Guisi, Francisco Gutiérrez y el violon Nuncio Brancati, además del contralto de voz Angelo Marengui²⁰. Su presencia había empezado a dejarse sentir de forma mas continuada a partir de 1677, en el periodo en el que D. Juan José de Austria había querido introducir en la Real Capilla una reforma que iba encaminada a reducir el gasto del erario público, en momentos en los que la economía estaba muy debilitada, propuesta que entraba dentro de un proceso de reforma global de la Casa real. Pero es muy posible también que la presencia de músicos italianos se debiese al interés de D. Juan de reproducir en la corte de Madrid la experiencia vivida en Italia durante los años que había estado como gobernador general de la armada y virrey de Sicilia (1647-1653)²¹, buscando fortalecer la música instrumental, de hecho algunos de los músicos italianos que figuraban en la capilla heredada por Felipe V entraron al servicio de Carlos II en estas fechas, como es el caso de Antonio Milani²². Lamentablemente el proyecto de reforma no se llevó a cabo al producirse la muerte de D. Juan dos años mas tarde en 1679²³, pero el acomodo de los músicos de violín en la capilla palatina se estabilizó y la presencia de italianos también²⁴ a pesar de la

¹⁹ RAH, Ms. 9/454bis y Ms. 9/708. M. FRASSO: *Tratado de la Capilla Real de los Serenísimos Reyes Católicos de España Nuestros Señores*, Madrid 1685. Otro ejemplar en BL, Ms. Egerton 1.822-1.823: *Tratado de las ceremonias o culto que se da a Dios en la real capilla de los reyes cathólicos nuestros señores (Dios los guarde), dividido en dos partes*, ca. 1677, copia del siglo XVIII de la primera parte en AGP, Real Capilla, C^a 223.

²⁰ AGP, Felipe V, Leg. 347, Nómina de 1701. B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

²¹ J. CALVO POYATO: *Juan José de Austria. Un bastardo regio*, Barcelona 2002.

²² AGP, Expediente Personal, C^a 682/16. Se le nombró el 11 de agosto de 1677

²³ AGP, Real Capilla, C^a 70/1. Copia del proyecto en el manuscrito escrito por el tenor de la Real Capilla Vicente Pérez conservado en la BNE, Legado Barbieri, Mss. 14.018/11.

²⁴ B. LOLO: "Patronazgo real en tiempos de los Austrias. Circulación y recepción de músicos en la Real Capilla de Felipe IV", en *La monarquía de las naciones. Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España*, Madrid 2004, pp. 247-261.

oposición del Patriarca de las Indias, Antonio Manrique, quien consideraba este instrumento poco propicio para el templo, sugiriendo que “no vuelvan a tocar en la capilla ni en iglesia alguna”²⁵.

El número de músicos italianos se mantuvo sin apenas alteración durante los primeros años del gobierno de Felipe V, fue a partir de 1711 cuando empezaron a ser cada vez más visibles dentro de la capilla, al igual que estaba sucediendo en las altas esferas del poder después de la crisis desatada en las relaciones hispano-francesas por la retirada de las tropas francesas de España, ordenada por Louis XIV, en 1709²⁶. Pero cuando en realidad esta presencia se hizo más significativa fue a partir de 1715, fecha en la que concurrieron varios sucesos importantes, me refiero al fallecimiento de Luis XIV, el segundo matrimonio del monarca con la parmesana Isabel de Farnesio y la expulsión de la princesa de los Ursinos que tan importante influencia había tenido en la vida política de los primeros años del reinado de Felipe V, así como el cese de Orry, fue el momento en el que se dio por terminada la época de influencia francesa. A partir de entonces el interés del monarca se centró en Italia con la finalidad de recuperar los dominios perdidos por el tratado de Utrech para los hijos que concibió con Isabel de Farnesio.

Este cambio de orientación en la política dejó abiertamente su huella en la capilla que pasó de tener 8 músicos italianos en 1714, en vida de M^a Luisa Gabriela de Saboya, a 10 en 1716, 13 en 1720 y 24 en 1725, casi todos ellos se acomodaron en los instrumentos de cuerda, en particular en los violines, llegando a controlar este cuerpo por su gran dominio de la técnica y también en el cuerpo de voces, preferentemente en las de tiple²⁷. La existencia de este numeroso y cualificado grupo de instrumentistas de cuerda propició que los compositores le diesen un protagonismo, impensable pocos años antes en sus obras religiosas, utilizando y destacando todas sus posibilidades idiomáticas con la introducción de *solos* de violín y pasajes de virtuosismo instrumental que permitiesen su lucimiento y cuya incidencia no se limitó simplemente a la Real Capilla, sino a otras catedrales y centros religiosos de España, propagando una nueva sonoridad en el templo que era en definitiva la que Feijoo criticaba.

²⁵ AGP, Real Capilla, C^a 70/1.

²⁶ A. BAUDRILLART: *Felipe V y la corte de Francia según los documentos inéditos extraídos de los archivos españoles de Simancas y de Alcalá de Henares* [...]. *Felipe V y Luis XIV*, Murcia 2001, pp. 295-317.

²⁷ AGP, Felipe V, Nóminas, Leg. 347. Ver Apéndice.

No hay que olvidar que la música que se hacía en la capilla palatina era tomada como modelo del estilo musical cortesano, progresivamente se empezó a contratar violinistas en otros centros religiosos, tal y como de facto sucedió en el caso de la catedral de Salamanca con la contratación de 2 violinistas en 1710, entre ellos el famoso Corominas. En Oviedo, lugar de residencia de Feijoo, ya se cita la existencia de un violín y un violón en la catedral en 1702²⁸. Nadie quería ser menos que la capilla del monarca pues tal y como argumentaba el cabildo de la catedral de Toledo en 1716: “regularmente se han tenido los instrumentos que mas se estilan”, razón que sirvió para justificar la contratación de dos violinistas, instrumentos que se incorporaron igualmente en la catedral de Segovia en 1722 y en la de Palencia en 1726²⁹. El colectivo de músicos italianos llegó a constituir en algunos momentos del reinado de Felipe V mas del cincuenta por ciento de los músicos que integraban la capilla palatina. En 1738, fecha de la defunción de sus dos maestros José de Torres y Felipe Falconi su presencia era dominante, en total 22 músicos sobre un total de 54³⁰.

Pero este exponencial crecimiento de los músicos italianos fue consecuencia no sólo de las razones políticas, sino también de las preferencias y gusto estético del rey Felipe V, muy en consonancia con la realidad existente en otras cortes europeas, gusto que por otra parte había sido incentivado por la princesa de los Ursinos en los primeros años de su reinado³¹, y sobre todo por su segunda esposa Isabel de Farnesio. Fueron, sin duda, uno de los factores determinantes en el proceso de recepción y circulación de la música italiana, pero también de la presencia de la música española en Italia, tal y como sucedió con José de Torres, según informaba en un oficio el Patriarca de las Indias en 1712:

Sólo he hallado a Dn. Joseph de Torres, segundo organista de la Real Capilla de quien tengo la experiencia de su havididad, no sólo de estos seis años últimos en que ha estado vacante este ministerio, sino es de antes y

²⁸ E. CASARES: *La música en la catedral de Oviedo*, Oviedo 1980, pp. 114-115.

²⁹ C. MARTÍNEZ GIL: *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, *op. cit.*, pp. 356-358.

³⁰ AGP, Felipe V, Leg. 348. Véase el Apéndice.

³¹ F. BOYER: “La princesse des Ursins et la musique italienne”, *Revue musicale* 5/VI (avril 1924), pp. 37-41. El 16 de abril de 1701 escribía la princesa de los Ursinos, desde Roma, al conde de Ayen reprochándole que no tuviese las composiciones de Scarlatti, asunto que consideraba “imperdonable en un hombre de buen gusto”, cit. en Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, *op. cit.*, p. 257.

en los mas iglesias catedrales de España, se están cantando actualmente sus obras, que también han salido para la Italia y otros reynos, y en todas partes han corrido con la aprobación ³².

EL TEATRO CON MÚSICA ITALIANO Y SU FUNCIÓN CORTESANA

El 8 de abril de 1702 Felipe V partía desde Barcelona para Italia, dejando a su esposa M^a Luisa Gabriela de Saboya al frente del reino. Este viaje fue concebido por el marqués de Louville siguiendo los consejos de Louis XIV, su finalidad era que el rey pudiese conocer las posesiones de la monarquía hispana en tierras italianas, a la vez que dar la oportunidad a los súbditos italianos que formaban parte de los virreinos de la corona española de conocer a su nuevo rey, desde Carlos V ningún monarca español había vuelto a visitar Italia ³³. Felipe V llegó a Nápoles el 16 de abril de 1702, ciudad de gran actividad musical, en la que se había desarrollado la ópera napolitana, es decir, la ópera bufa. Nápoles era además uno de los epicentros musicales más importantes de Italia junto con Venecia y Roma. Durante su estancia, que se prolongó hasta el 2 de junio de 1702, Felipe V fue agasajado con la representación de diversas serenatas, entró en contacto con la música religiosa de Alessandro Scarlatti del que pudo escuchar una cantata en la catedral y pudo asistir al estreno en privado de la ópera *Tiberio imperatore d'Oriente* que se representó en el Palacio Real de Nápoles, 8 de mayo de 1702, con música también de Alessandro Scarlatti y texto de Pallavicino. Esta ópera seria fue una auténtica revelación para el monarca, no había tenido ocasión de escuchar este tipo de género musical en la corte de Versalles y por supuesto tampoco en la española, a partir de ese momento empezó a asistir a todas las representaciones que se realizaban en el teatro público de San Bartolomeo casi de secreto, afición que causó problemas de seguridad ante el temor de un atentado por parte de los partidarios de la causa austracista, y que fue una de las razones que aconsejaron su partida hacia Milán ³⁴.

³² AGP, Real Capilla, C^a 138, 2 de septiembre de 1712, reproducido en B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, op. cit., pp. 142, 226-227

³³ J. A. VIDAL SALES: *La vida y la época de Felipe V*, Madrid 1997.

³⁴ N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, op. cit., pp. 167-168. Deben utilizarse con prudencia las signaturas de AGP en lo relativo a expedientes de Personal, no están actualizadas.

Además del teatro con música Felipe V asistió a las representaciones de los bufones *della commedia del arte*, posiblemente incitado por el Marqués de Medina Sidonia, escudero del rey, y hombre de gran cultura, el gusto por este tipo de teatro propició la contratación de la compañía de los trufaldines que acompañaron y entretuvieron al rey durante su estancia en Milán y posterior retorno a España, lo que suscitó el recelo del grupo de músicos franceses que habían venido con Felipe V en su séquito desde París y que formaban parte de su *Real cámara de música*, a cuyo frente se encontraba el compositor francés Henry Desmarests³⁵. La finalidad de este grupo era la de implantar una música de cámara francesa en la corte española que permitiese al rey mantener el natural contacto con la cultura musical de su país, así como la de representar óperas francesas en los teatros cortesanos, razón por la cual Desmarest fue el encargado de escribir el *Divertimento para el matrimonio del Rey de España*³⁶ que fue expresamente compuesto para la celebración de los desposorios con M^a Luisa Gabriela de Saboya y ejecutado en Figueras el 3 de noviembre de 1701³⁷. Este grupo estaba bajo la protección del marqués de Louville que fue el primero en mostrar su extrañeza por la contratación del grupo de cómicos italianos, deseaba reforzar el poder de la casa francesa dentro de la corte española, por eso en carta dirigida a Torcy desde Milán, el 3 de noviembre de 1702, escribía:

Se nos ha hecho contratar a un grupo de comediantes italianos. No se la razón, y el rey tampoco, pues me ha dicho que el prefería mucho más

³⁵ M. ANTOINE: *Henry Desmarest (1661-1741). Biographie critique*, Paris 1965, sigue siendo fundamental para el estudio de este compositor. N. MORALES: “L’exil d’Henry Desmarests à la cour de Philippe V, premier Bourbon d’Espagne: 1701-1706”, en *Henry Desmarests (1661-1741). Exils d’un musicien Dans l’Europe du Grand Siècle*, Paris 2005, pp. 33-42.

³⁶ El texto fue escrito por Mme. de SAINTONGE: *Poésies diverses*, 2 vols., Dijon 1714. En el tomo II se encuentra el *Divertissement représenté à Barcelona pour le mariage de leurs Majestés Catholiques en octobre 1701*. De esta misma autora fueron los libretos de *Idille pour la fête du roi d’Espagne* y el *Idille sur le retour du roi d’Espagne à Madrid*, posteriores al viaje de Italia. Cit. en Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, *op. cit.*, p. 335, n. 110.

³⁷ M. ANTOINE: *Henry Desmarest...*, *op. cit.*, pp. 113, 194, sitúa la escena en Barcelona y apunta que se interpretaron además cantatas. J. J. CARRERAS: “L’Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d’Espagne (1679-1714)”, en François LESURE (ed.): *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XVIIIe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze*, Académie Musicale de Villecroze 2000, p. 77, sigue esta última fuente y equivocadamente sitúa los desposorios en 1702 en Barcelona, un año después de que se celebrasen.

al grupo de comediantes franceses que le podían recitar las tragedias de Corneille y Racine, porque es el único divertimento que le place y que le agrada³⁸.

Como apunta Torrione la decisión de la contratación de la compañía italiana en ningún momento se pudo hacer a espaldas del rey, en realidad su presencia respondía al propio gusto y preferencias del monarca, razón por la cual vinieron contratados desde Italia: “a quienes por real decreto otorgó mil doblones anuales, librables por mesadas, a partir del 1º de diciembre de 1702”³⁹. Las sospechas de Louville fueron ciertas, Felipe V hacía su entrada triunfal en Madrid el 17 de enero de 1703 con la compañía de los trufaldines, el 2 de febrero en carta dirigida a Luis XIV, le hacía saber su intención de despedir a los músicos franceses y a la troupe italiana para evitar mayores cargas al erario público, no parecía oportuno este dispendio en tiempos de guerra, a lo que el monarca francés le respondía que siendo excelente su buena voluntad, no dejaba de ser un débil recurso atendiendo a las muchas necesidades del estado⁴⁰. A pesar del consejo el 14 de mayo de 1703 ordenaba el monarca español que los doce músicos franceses de cámara retornasen a su país de origen, quedando tan sólo a su servicio Henry Desmarest quien dejaba definitivamente la corte en diciembre de 1706, para ir a prestar sus servicios, en calidad de superintendente de música, en la corte de Lorraine bajo el patronazgo del duque Leopoldo I⁴¹, sin haber conseguido el objetivo de establecer la música francesa en la corte española.

Aunque la intención de Felipe V fue deshacerse también de la compañía italiana para evitar grabar al erario público, lo cierto es que permanecieron en España. La razón de su presencia se justifica mas bien por el deseo del rey de seguir manteniendo los gustos cortesanos de Versalles, había conocido en su juventud la *commedia dell'arte* gracias a los cómicos italianos que habían trabajado en la Comédie Italienne en París hasta 1697, fecha en la que habían sido expulsados⁴².

³⁸ N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'Espagne du XVIII siècle...*, *op. cit.*, p. 173.

³⁹ M. TORRIONE: “*Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias. Felipe V y el teatro de los Trufaldines (1703-1725)*”, en E. SERRANO MARTÍN (ed.): *Felipe V y su tiempo*, Zaragoza 2004, II, p. 763.

⁴⁰ M. ANTOINE: *Henry Desmarest...*, *op. cit.*, p. 112.

⁴¹ *Ibidem*, p. 113.

⁴² M. TORRIONE: “*Como a Vuestra Majestad le gustan las comedias. Felipe V y el teatro...*”, *op. cit.*, p. 754.

Felipe V al llegar a la corte de Madrid mantuvo además del gusto por las comedias francesas la representación de comedias italianas e incorporó las españolas⁴³, tal y como anunciaba la *Gaceta de Madrid* el 20 de febrero de 1703: “Sus Majestades gozan de perfecta salud, y estos días de Carnestolendas se divierten con las comedias españolas e italianas”⁴⁴.

Tan sólo un mes después de su llegada la compañía de los trufaldines comenzó la representación de comedias italianas, en marzo de 1703 recibía orden el conserje del Buen Retiro de ceder el Real Coliseo a la “compañía de farsa italiana que ha mandado SM venir de esta corte”⁴⁵. Varios meses después, el 25 de agosto, festividad de San Luis, la compañía representaba en el Coliseo del Buen Retiro la alegoría cómica *El pomo de oro para la mas hermosa*⁴⁶, para festejar el

⁴³ Poco se ha adelantado en el estudio de las programaciones teatrales en la corte de Felipe V desde su llegada y sobre todo durante el periodo de la Guerra de Sucesión. Sobre el particular y en lo que afecta al caso francés Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V.*, op. cit. A. MARTÍN MORENO: *Salir el amor al mundo*, zarzuela de Sebastián Durón, Málaga 1979, debe de consultarse el estudio preliminar. W. M. BUSSEY: *French and Italian influence on the zarzuela 1700-1770*, UMI, 1982, en particular los apéndices. A. MARTÍN MORENO: “El teatro musical en la corte de Carlos II y Felipe V: Francisco Bances Candamo y Sebastián Durón”, en J. A. GÓMEZ y B. MARTÍNEZ DEL FRESNO (eds.): *Francisco Bances Candamo y el teatro musical de su tiempo*, Oviedo 1994. Para todo lo relativo a la documentación administrativa es imprescindible la colección *Fuentes para la Historia del Teatro*, en particular los volúmenes de J. VAREY-N. D. SHERGOLD-Ch. DAVIS: *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745*, Madrid-Londres 1994, y *Los libros de cuentas de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719*, Madrid-Londres 1994; I. LÓPEZ ALEMANY: *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724*, Woodbridge 2006. Más recientemente la obra de A. LÓPEZ DE JOSÉ: *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid 2006.

⁴⁴ *Gaceta de Madrid*, 20 de febrero de 1703. E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid 1917, ed. facsímil: Madrid 2004, p. 27.

⁴⁵ AGP, Leg. 667. F. DOMÉNECH: *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral (La commedia dell'arte en la España de Felipe V)*, Madrid 2007, es en este momento el estudio mas completo sobre la compañía de los trufaldines, lo tomo como referencia.

⁴⁶ AGP, Leg. 667. Existe copia manuscrita en el Legado Barbieri de la BNE, Mss. 14605/6: *Compendio de la famosa comedia que se intitula El pomo de oro para la más hermosa, que se representa por la compañía italiana de su Mag[estad] en su Real Coliseo del Buen Retiro. En el día de la solemne fiesta de S. Luis, por festejo de los nombres de Luisa, Reyna de España, nuestra señora. Y del señor de Francia, Luis XIV, el Grande*. Es un resumen de la versión italiana. Se conserva también la versión en italiano del libreto en BNE, Mss.14855. Esta obra fue editada por I. BAJINI: “*Il pomo d'oro alla corte di Filippo V re di Spagna*”, en M^a T. CATTANEO (ed.): *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo*, Milán 1997, pp. 115-190.

santo de la reina y del rey Luis XIV. La situación política y militar de Felipe V atravesaba un momento de crisis, sólo podía contar con la ayuda de Francia su gran aliada, en este contexto la representación se convirtió en un acto de exaltación política de la alianza entre Francia y España que se tradujo en un gran despliegue de medios y de propaganda⁴⁷. La obra narra la conocida fábula de la manzana de la Discordia y el juicio de Paris, mezcla los personajes mitológicos con las máscaras de la comedia del arte e incorpora la inclusión del personaje del Trufaldino, en sustitución de Mercurio, era la introducción del elemento cómico que tanto éxito les otorgó y que tenía su precedente en el gracioso de la comedia española⁴⁸. *El pomo de oro* era una comedia con música incidental, y no una ópera, en el *Compendio* de la obra traducido al castellano como resumen de la obra en italiano las indicaciones de los números con música ni siquiera figuran⁴⁹, a diferencia de lo que sí sucedió con la escenografía que es descrita con todo lujo de detalles para recordar la magnificencia del espectáculo y la ocasión de la celebración.

Esta obra fue confundida, posiblemente por la similitud de títulos, con la ópera de Marco Antonio Cesti titulada también *Il pomo d'oro*, que se representó en la corte imperial de Viena en 1667, con ocasión de las bodas de Leopoldo I con la infanta Margarita Teresa de Austria, adjudicándosele por esta razón a la compañía de los trufaldines el mérito de haber introducido la ópera italiana en la corte de Madrid. Como ya demostrase Bajini *Il pomo d'oro* era una ópera centrada en la exaltación de la monarquía austríaca, es imposible que pudiese repopularse en 1703 habida cuenta del enfrentamiento que en esas fechas sostenía Felipe V con el bando austracista por la legitimación del trono de España⁵⁰. Las coincidencias entre ambas obras se limitan al título, algunos aspectos de la trama argumental, la dedicatoria a las respectivas reinas, así como en su objetivo de exaltar a la monarquía.

⁴⁷ F. DOMÉNECH: *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, *op. cit.*, pp. 198-208. Considera que es una obra de circunstancias creada para adular a los nuevos reyes y a Luis XIV en una determinada situación política.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 208.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 202.

⁵⁰ Fue I. BAJINI: "*Il pomo d'oro* alla corte di Filippo V...", *op. cit.*, quien dio a conocer que la compañía de los trufaldines no era una compañía de ópera italiana y que la obra representada en la corte de Madrid tampoco podía ser confundida con una ópera.

El 20 de septiembre se representaba la alegoría cómica *La guerra y la paz entre los elementos*, para celebrar el cumpleaños de la reina, nuevamente se programó una comedia mitológica y alegórica destinada a la exaltación de la monarquía. Esta obra tenía su origen en el ballet ecuestre *La contesa dell'Aria e dell'Acqua* representado en Viena en 1667⁵¹. Las coincidencias textuales con la anterior son muchas, y en esta ocasión además de los números de danzas, se cerraba cada uno de los tres actos con un número de música en forma de coplas o coplillas⁵². Tanto en un caso como en otro no se ha localizado la partitura. Ambas obras fueron durante mucho tiempo consideradas las primeras óperas italianas que se representaron en la corte de Madrid en el siglo XVIII. Esta interpretación se ha sostenido basándose en los textos del corregidor Armona quien en sus *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, publicado en 1785, hacía la primera aproximación historiográfica “Sobre las óperas y el teatro de los Caños del Peral” adjudicando a los trufaldines este mérito:

Esta guerra que tanto cerraba los caminos al comercio de las cosas necesarias, no pudo cerrarlos a una compañía de cómicos y operistas italianos, ni pudo impedir que ella no trajese a Madrid con los encantos de Melpómene y Apolo, un lenitivo suave contra el furor sangriento y las amarguras de Marte. En 1704 apareció esta compañía en la corte⁵³.

Ahora bien, la contratación de esta compañía de representantes de la *commedia dell'arte* es muy posible que respondiese no sólo a razones de gusto personal del monarca, sino también al escaso interés que le suscitaba el teatro español. Todavía

⁵¹ A. SOMMER-MATHIS: “Música y teatro en la cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón”, en *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la monarquía de España*, Madrid 2008, p. 184.

⁵² AGP, Leg. 667. BNE, Mss. 14605/5, versión en castellano *La guerra y la paz entre los elementos. Alegoría cómica, alusiva al glorioso día del feliz nacimiento de Maria Luis Gabriela, Reyna de España, nuestra Señora (que Dios guarde)*.

⁵³ J. A. de ARMONA: *Memorias cronológicas sobre la representación de las comedias en España*, ed. de E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos, M^a del Carmen Sánchez, Vitoria 1988, p. 262. El texto de Armona fue seguido por Barbieri en el prólogo que escribió en la obra de L. CARMENA Y MILLÁN: *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid 1878 y mas tarde por E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España...*, *op. cit.*, pp. 28-29: “Estas obras eran pues, verdaderos melodramas al estilo de los mas antiguos que se compusieron en Italia”, asentando ambos en la historiografía musicológica un error que se ha sostenido hasta el citado trabajo de Bajini y posteriormente.

en una fecha tan tardía como el 17 de noviembre de 1707, en la representación de la zarzuela *Todo lo vence el amor*⁵⁴, texto de Antonio de Zamora y música de compositor desconocido⁵⁵, organizada por el Ayuntamiento de Madrid para celebrar el feliz nacimiento del infante D. Luis y estrenada el 17 de noviembre en el coliseo del Buen Retiro, se podía leer lo siguiente en la *Instrucción* del texto:

No es dudable, Señor, que no acostumbrado Vuestra Majestad, ni la Reyna nuestra Señora a estos fetejos nacionales, avrá tenido no poco que estrañar la vista, ò que construir el discurso entre las confusiones del Theatro; y aun por esso estampó oy nuestro cuidado la obra, sin mas fin, que el de que en Vuestras Magestades satisfaga à la alta comprehension las dudas la facilidad de las lineas...⁵⁶.

Al escaso interés por las representaciones españolas se sumaba la dificultad de poder contar con una compañía estable de teatro francés que le entretuviese, teniendo que conformarse con actores de paso o aficionados, según escribía al duque de Gramont el 9 de febrero de 1708:

Tenemos esta noche la diversión del *Médecin malgré luy*, cuya representación está tan bien hecha como por los comediantes de París, aunque los de aquí no sean de profesión⁵⁷.

No es de extrañar, por tanto, que la compañía de teatro italiana ocupase un lugar muy destacado en la vida cortesana durante los primeros años de su reinado.

⁵⁴ *Comedia nueva intitulada. Todo lo vence el amor. Fiesta que se executó a sus Majestades en el Coliseo del Sitio real de el Buen Retiro. En celebridad del deseado feliz nacimiento de nuestro Serenísimo Príncipe don Luis Fernando de Borbón. A expensas de la muy noble, leal, imperial, coronada villa de Madrid. Quien la dedica a la alta católica Majestad del Rey nuestro señor (que Dios guarde...).* Escribióla Antonio Zamora, *Gentilhombre de la casa del rey nuestro señor, y oficial de la Secretaría de la Nueva España. Año de 1707.* [Madrid s.n.]. BNE, T/ 19.651. El libreto fue impreso por P^a de Villafranca, grabador real, los gastos corrieron a cargo del Ayuntamiento con gran fasto, el nacimiento del infante garantizaba la estabilidad del gobierno y sobre todo la legitimidad y continuidad de la dinastía borbónica, en momentos críticos de la Guerra de Sucesión.

⁵⁵ L. IGLESIAS DE SOUZA: *Teatro lírico español*, A Coruña, III, p. 753. E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España...*, *op. cit.*, pp. 71 y 74, estima que hacía siete años que no se cantaba en Madrid una obra en castellano.

⁵⁶ *Ibidem*. Se repitió el 7 de diciembre para que la viese el duque de Orleáns y el 9 en los teatros públicos.

⁵⁷ Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, *op. cit.*, p. 330.

Conviene recordar que fue precisamente en 1702, durante su breve estancia en Nápoles, cuando el rey sufrió su primer ataque de melancolía, este episodio fue una llamada de atención importante sobre la existencia de un problema serio de salud mental que tenía sus consecuencias más directas, también, en el ámbito político ante su incapacidad para gobernar, pero permitió comprobar como el recurso a la utilización del teatro y la música tenían un carácter terapéutico que le ayudaba a superar los estados de crisis. Este recurso fue utilizado en otros momentos claves de su reinado, especialmente después del matrimonio con su segunda esposa la reina Isabel de Farnesio mujer cultivada en las artes y gran aficionada a la música⁵⁸. Nada más llegar la reina solicitó a Alberoni hiciese venir nuevamente a los cómicos italianos para la representación de comedias, ante la insatisfacción que le producían las comedias españolas, favoreciendo la reconstrucción de la compañía de los trufaldines que se encontraba por entonces desmantelada y que de forma tan destacada había sido protegida por el rey en su primera época. El 15 de octubre de 1715 estaba ya formada la compañía, algunos de cuyos integrantes habían estado anteriormente en España⁵⁹, este mismo día los cómicos firmaban sus contratos en Parma. El 1 de enero de 1716 se encontraban ya en Madrid en condiciones de representar en el coliseo del Buen Retiro⁶⁰.

Al menos se pueden contabilizar tres ocasiones significativas durante el reinado de Felipe V, en las que la música ejerció esta función terapéutica: es el caso del año 1720 que analizo a continuación; posteriormente los años 1728-1733, cuando se produjo el traslado de la corte, primero, a Badajoz para celebrar los desposorios del príncipe de Asturias (Fernando VI) con Bárbara de Braganza y después la estancia en Sevilla. Como ya sugiriese Tortella en esta ciudad residía la Regia Sociedad de Medicina y otras Ciencias, una de cuyas especialidades era la musicoterapia aplicada a la sanación de la mente y el espíritu, es muy posible

⁵⁸ J. MARTÍNEZ MILLÁN: “La Casa de la reina Isabel de Farnesio (1715-1766)”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M^a P. MARÇAL LOURENÇO (coords.): *Las Relaciones Discretas entre las Monarquías Hispánica y Portuguesa: Las Casas de las Reinas*, Madrid 2008, I, pp. 584-618. Es de obligada consulta para un estudio de la casa de la reina y para una visión renovadora del reinado de Felipe V y el papel ejercido por su segunda esposa.

⁵⁹ N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, *op. cit.*, p. 207, puede consultarse el listado completo de los cómicos.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 211. F. DOMÉNECH: *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, *op. cit.*, fija esta fecha el 4 de mayo de 1716.

que la permanencia de la corte durante un periodo tan prolongado se debiese, entre otras causas, a la necesidad de comprobar si esta aplicación de la medicina solucionaba el problema regio ⁶¹. Durante esta estancia el rey se hizo acompañar por una parte de la compañía italiana de teatro y además por algunos músicos que estuvieron bajo la dirección del “director de las óperas italianas”, Felipe Falconi, a quien el rey había otorgado este nombramiento, ellos fueron los encargados de entretener sus horas de ocio ⁶². En esta idea del carácter terapéutico de la música incide también Cotarelo y Mori:

Una parte de la compañía [italiana de teatro], fue también a Andalucía, pues consta en las historias que para divertir las negras melancolías del rey Felipe se cantaban, en ciertas noches en las que el Monarca parecía vivir como racional, serenatas italianas, género de música que de era muy pagado ⁶³.

Y por último el momento álgido con la contratación del castrato Farinelli en 1737, ampliamente estudiado. En todas las ocasiones la música elegida para esta función fue preferentemente la del teatro con música italiano o interpretada y dirigida por músicos italianos. Los estados depresivos del rey empezaron a ser mas acusados a partir de 1717, fecha en la que sufrió una gran crisis que le llevó a Alberoni a decir: “Fue acometido por tan larga agonía que creimos que iba a expirar de un momento a otro” ⁶⁴. Pero fue el pesar que le causó la conspiración del príncipe de Cellamare y la traición de la familia francesa que desembocó en la guerra de 1719, la causa directa de que el rey entrase en un grave estado depresivo, que le llevó el 27 de julio de 1720 a redactar con su esposa un voto secreto comprometiéndose a dejar el trono antes del día de todos los Santos de 1723 ⁶⁵, su salud mental se había deteriorado propiciando severos cuadros depresivos. Y fue precisamente este año de 1720 cuando se observa el inicio de una

⁶¹ J. TORTELLA: “Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música”, en E. SERRANO MARTÍN (ed.): *Felipe V y su tiempo...*, op. cit., II, pp. 709-732.

⁶² P. BOLAÑOS: “Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V (1729-1733)”, en K. SABIK (ed.): *Théâtre, Musique & Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovia 1997.

⁶³ E. COTARELO Y MORI: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España...*, op. cit., p. 59.

⁶⁴ C. MARTÍNEZ SHAW: *Felipe V*, Madrid 2001, p. 104.

⁶⁵ AGP, Felipe V, Leg. 215/1.

gran efervescencia en la actividad musical teatral en la corte que llama poderosamente la atención si se compara con la programación de las décadas precedentes⁶⁶. Fue precisamente en 1720 cuando se contrataron de golpe tres nuevos músicos italianos para la Real Capilla, dos de ellos de voz y un tercero violinista, tal y como figura en el siguiente oficio:

También da cuenta a V.M. de haver en la Iglesia de Sevilla dos músicos eclesiásticos, tiple y contralto, ytalianos, de buena voz y destreza a quienes conocen algunos de la capilla, y los más tienen noticia de ellos, para que si V.M. gusta de que vengan a ella, los llame el Patriarca, como a recibidos, previniendo que lo menos que se les puede señalar a cada uno son mil ducados. Y para en este caso, dize hará presente a V.M. como se podrán desembarazar de la Capilla dos plazas de quinientos cada una, y el modo de acomodar a los músicos que la sirven, sin gravamen de la Rl hazienda, y que solo le tenga mil ducados por la autoridad y servizio de los dos músicos de Sevilla, que ayudarán mucho a componer el todo de la Capilla⁶⁷.

Estos músicos de voz no eran otros que Justino Pirochi (tiple) y Sebastián Nalducci (contralto), a los que se otorgó el mismo salario de 1.000 ducados que al primer tiple, el sueldo más alto entre los músicos de voz, contraviniendo con esta decisión, no sólo el sistema de acceso por oposiciones que el propio monarca había estipulado en la reforma de la planta de 1701, sino también la adjudicación de un sueldo que en ningún caso les correspondía atendiendo al orden de prelación, Pirochi era el último tiple y Nalducci el último contralto. Su incorporación aumentó el número de voces pasando los tiples de 5 a 6 y los contraltos de 4 a 5, dejando un tanto descompensado el cuerpo de voces de la capilla, ya que sólo contaba con 3 tenores y 2 voces de bajo⁶⁸.

Es muy posible que la belleza de su voz fuese el factor determinante para recibir este trato privilegiado, tal y como apuntaba el Patriarca y que además de cantar en la capilla lo hiciesen en privado para el rey, como sucedió posteriormente con Farinelli, en 1737, sólo así se explica que en las jornadas realizadas entre 1725 y 1733 estuviesen siempre presentes en el séquito del monarca, y

⁶⁶ R. ANDIOC-M. COULON: *Cartelera teatral madrileña 1708-1808*, 2 vols., Madrid 2008. Debe de utilizarse para ver la programación en los teatros urbanos. Consúltense los apéndices de la obra de W. M. BUSSEY: *French and Italian influence on the zarzuela...*, *op. cit.*

⁶⁷ AGP, Expediente Personal Giacomo Facco, 16882/18. 22-I-1720.

⁶⁸ AGP, Felipe V, Leg. 348.

que fuesen además dos de los músicos de voz elegidos para acompañarle en la prolongada estancia de la corte en Sevilla ⁶⁹, de hecho Pirochi falleció en esta ciudad en 1731. Fueron también elegidos para formar parte de la nueva capilla creada por el rey en San Ildefonso en 1724, en el momento de la abdicación ⁷⁰. Cuando se produjo el segundo mandato de Felipe V y su retorno a la corte de Madrid estos músicos volvieron a sus puestos originales en la capilla palatina del antiguo Alcázar, su sueldo había mejorado ostensiblemente desde su contratación en 1720, pasando de 1.000 ducados a 1.600 que era lo que cobraban en San Ildefonso, al gratificarse a los músicos de voz con un aumento de 600 ducados por el cambio de destino. Esta gratificación se les mantuvo al incorporarse nuevamente a la Real Capilla pues tal y como ordenase el rey debían volver con “los mismos gozes que se les señalaron y tenían en aquel sitio” ⁷¹, cobrando tanto Justino Pirochi como Sebastián Nalducci un sueldo superior al del maestro de la Real Capilla, José de Torres, que era el puesto de mayor responsabilidad y representatividad dentro de la estructura de la capilla palatina y, por tanto, el mejor remunerado con 1.500 ducados ⁷². Estimo que estos músicos deben de ser considerados como el precedente más directo de las funciones terapéuticas que después ejerciese Farinelli.

El tercer músico contratado fue el compositor y violinista veneciano Giacomo Facco que había estado al servicio del marqués de los Balbases, D. Carlo Filippo Antonio Spínola y Colonna, virrey de Sicilia, en calidad de maestro de capilla y virtuoso de violín, había estrenado en Palermo en 1705 el *Convite hecho por José*, oratorio a 4 voces e instrumentos. En 1708 el marqués se trasladó a vivir a Messina y Facco le siguió componiendo el diálogo *La contienda entre la piedad y la incredulidad* (1708) y la serenata *Augurio de Victorias* (1710), dedicada al rey Felipe V. La pérdida de este virreinato a favor de la casa de Saboya, forzó el retorno del virrey a la corte española en junio de 1713 ⁷³, sin embargo, los lazos entre el músico y el marqués nunca se rompieron y años más tarde el compositor

⁶⁹ N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, *op. cit.*, pp. 486-487.

⁷⁰ B. LOLO: “Phelipe Falconi maestro de música de la Real Capilla...”, *op. cit.*, pp. 117-132.

⁷¹ AGP, Real Capilla, C^a 103. B. LOLO: *La música en la Real Capilla de Madrid...*, *op. cit.*, pp. 44-45.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ A. CETRANGOLO: *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America: Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Florence 1992, pp. 42 ss.

le dedicaba su colección el *Pensieri adriarmonici*, doce conciertos para cuerda, publicado en Amsterdam en 1716 el primer libro y el segundo en 1718. No están documentadas las razones que determinaron la llegada de Facco a la corte de Madrid, y si fue el marqués quien se encargó de introducirlo en la corte, como parecería lógico, pero lo cierto es que el 22 de enero de 1720 entraba al servicio del infante D. Luis I en calidad de maestro de música, puesto que estaba vacante por el fallecimiento del también italiano Joseph Dragui Cardinalino⁷⁴. Por estas mismas fechas (22 de enero) recibía el músico el ofrecimiento de Joao V, rey de Portugal, para entrar a trabajar en la Real Capilla de Lisboa e inmediatamente proponía el Patriarca que se le retuviese al servicio por ser muy necesario, y se le acomodase en la Real Capilla aunque no hubiese entonces ninguna vacante:

Dize que se halla en esta corte Jacome Facco hombre de la primera habilidad en el violón y violín, y en otras partes de la música, y es propio para que sirva en la Rl. Capilla, como le han solicitado para la de Portugal: Que aunq. no ay plaza vacante en su cuerda, se le puede recibir con seiscientos ducados, los trescientos de ellos que gozava Dn. Gabriel de Saavedra, arpista supernumerario, y a entrado en número, y no haze falta oy, la plaza supernumeraria, porque los dos arpistas son mozos, y se instituyó, por no serlo, y tener muchos achaques los q. antes las servían, y los otros trescientos ducados se le podrán asignar en vacantes de jubilados que actualmente ay en la Rl. Capilla y huviere en adelante, quedando este músico con la obligación de asistir a las funciones de capilla con el instrumento y papel, que le repartiere el maestro de ella⁷⁵.

Pocos meses después de su llegada, Facco era el encargado de componer la música de la ópera italiana *Las Amazonas de España*⁷⁶, que se estrenó el 27 de

⁷⁴ AGP, Expediente Personal Giacomo Facco, 16882/18. 22 –I-1720.

⁷⁵ *Ibidem*. Facco ingresó en la Real Capilla en la vacante que había dejado el italiano Giacomo Guisi por fallecimiento. AGP, Expediente Personal, C^a 487/22. Buena parte de los documentos del Archivo de Palacio relativos a este músico fueron reproducidos por J. SUBIRÁ: “Jaime Facco y su obra musical en Madrid” *Anuario Musical* III (1948), pp. 109-132.

⁷⁶ *Las amazonas de España. Drama musical, que se ha de representar en el Real Coliseo del Buen Retiro. En solemnidad del feliz natalicio del Serenísimo Señor Don Felipe de Borbon Infante de Castilla. Consagrada a las sacras, Católicas, Augustas Majestades, Don Felipe Quinto, y Doña Isabel Farnesio, monarcas de ambos Mundos. Por la Imperial, y coronada villa de Madrid, su dichosa, y fidelissima Corte. Año de 1720.*

abril de 1720, con motivo de la celebración del nacimiento del infante don Felipe⁷⁷, en esta ocasión el libreto escrito por José de Cañizares fue expresamente seleccionado por Isabel de Farnesio. La obra está inspirada en un pasaje de Plutarco que cuenta el paso de Aníbal por los Pirineos y su encuentro con unas mujeres guerreras, las amazonas⁷⁸. Esta ópera constituyó todo un acontecimiento. A diferencia de las numerosas ocasiones que se habían podido escuchar óperas italianas en la corte de Barcelona siendo rey Carlos III de Habsburgo, durante la Guerra de Sucesión⁷⁹, este género era poco frecuente en la corte de Madrid. Entre abril de 1720 y enero de 1724 fecha de la definitiva abdicación de Felipe V, la actividad musical fue muy importante en lo que se refiere a la representación de óperas de estilo italiano de estreno, en su mayor parte compuestas por este músico italiano, era un intento por parte de la reina de sacar al rey de su aislamiento y también de garantizar una visibilidad del monarca ante la corte, función que se vio apoyada por el trabajo del marqués Scotti nombrado por el rey, en 1721, protector y director de las óperas que se representaban en el teatro de los Caños del Peral⁸⁰. Fue, además, el principio de una serie de representaciones dramático-musicales organizadas por la Villa de Madrid en honor de los monarcas, que se realizaron en el coliseo del Buen Retiro.

⁷⁷ R. ANDIOC-M. COULON: *Cartelera teatral madrileña...*, *op. cit.*, I, p. 97. Suspensión de las representaciones teatrales desde el 14 de abril hasta el 18 de mayo: “Desde 14 de abril cesaron las representaciones por ensayar la comedia del Coliseo [del Retiro] que se hizo a sus Majestades, a los Consejos, a Madrid, y al pueblo durante 16 días, desde el 27 de abril hasta el 13 de mayo [...] al feliz nacimiento del infante don Felipe”. No volvió a haber representaciones hasta el 13 de mayo.

⁷⁸ S. CASADEMUNT I FIOU: “Las Amazonas de Espanya de Jaime Facco” *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia* III (1995), pp. 85-96. Se conserva un ejemplar de la partitura en la Biblioteca de Cataluña Mss. /32/29.

⁷⁹ A. SOMMER-MATHIS: “Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena...”, *op. cit.*, pp. 184-193. Sobre la presencia de músicos italianos en la corte de Carlos III y su importancia en la implantación de la música italiana D. LIPP: “Músicos italianos entre las cortes de Carlos III/VI en Barcelona y Viena”, en *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión...*, *op. cit.*, pp. 159-180.

⁸⁰ J. SUBIRÁ: *El teatro del real Palacio (1849-1851)*, Madrid 1950, pp. 17-40, fundamental para las fuentes musicales en el reinado de Felipe V. J. J. CARRERAS: “Entre la zarzuela y la ópera de corte. Representaciones cortesanas en el Buen Retiro (1720-1724)”, en R. KLEINERTZ (ed.): *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel 1996, pp. 49-77, para los aspectos de dramaturgia.

En enero de 1721 Facco ponía música al melodrama al estilo italiano *Amor es toda invencion Júpiter y Amphitrion* con libreto de Cañizares/Diamante, compuesta para celebrar los desposorios del príncipe de Asturias con Isabel de Orleans, se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro⁸¹. El siguiente año escribía la serenata a cuatro voces *Festejo para los días de la Reyna Nuestra Señora*, letra de Cañizares y música de Facco y también la ópera *Angelica y Medoro* (1722), para celebrar los desposorios de Luis I con M^a Luisa de Borbón, texto de Antonio de Zamora con la colaboración de José de San Juan⁸². Pero fue en este año precisamente cuando se representó en el teatro de los Caños del Peral, bajo la dirección de Scotti, la primera ópera cantada por la compañía de los trufaldines bajo el título de *L'interesse schernito dal proprio inganno* con música de Gioacchino Landi, dedicada en esta ocasión a la reina Isabel de Farnesio, en el prólogo los cómicos reconocían, no obstante, sus limitaciones en el arte de la ópera: “*che chi canta non é sua professione, ma tuti principiante per diletto, e senza vanità di meritar titolo di virtuoso*”⁸³.

El siguiente año de 1723 volvía a estrenar la compañía de los trufaldines otra ópera del mismo compositor, Gioacchino Landi y texto de Sebastián Biancardi (seudónimo de Domenico Lalli), con el título de *Ottone in villa*, dedicada en esta ocasión a Felipe V. Según los propios trufaldines su mayor interés radicaba en que era un drama famoso de autor conocido y de gran éxito en Italia “*del celebre Domenico Lalli, fatto già più volte con approvazione in Italia*”. Esta ópera era además conocida en el repertorio veneciano por haber sido puesta en música en su primera versión, en 1713, por Antonio Vivaldi⁸⁴. Doménech considera que esta incursión de la compañía de teatro en el repertorio operístico, después del tiempo transcurrido desde su llegada de Italia, se debió a la necesidad de buscar en la novedad de la música italiana una nueva forma de granjearse el favor del público,

⁸¹ BNE, T/5217: *Melodrama al estilo ytaliano, su titulo, Amor, es, todo, ymbenzion, Júpiter, y Amphitrion. Fiesta, que se, represento, a sus Magestades en el Coliseo del Buen Retiro: letras de Dn Joseph Cañizares, y Musica, de Dn. Jaime Facco, año, de, 1721*. Un estudio pormenorizado del libreto en el artículo citado de J. SUBIRÁ: “Jaime Facco y su obra musical...”, *op. cit.* Dio noticia de la existencia de la partitura en la Biblioteca Pública de Evora, C1'2-7/91, A. CETRANGOLO: *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America...*, *op. cit.*, pp. 80-86.

⁸² Y. BOTTINEAU: *El arte cortesano en la España de Felipe V...*, *op. cit.*, p. 383, y J. J. CARRERAS: “Entre la zarzuela y la ópera de corte...”, *op. cit.*, pp. 56-58.

⁸³ F. DOMÉNECH: *Los trufaldines y el teatro de los Caños del Peral...*, *op. cit.*, p. 218.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 221.

cuyas preferencias se centraban en la zarzuela española, pero quizás haya que buscar otra justificación en la competencia de la programación de ópera italiana que se estaba haciendo en el coliseo del Buen Retiro para la corte, es muy posible que intentasen imitar un modelo que era muy del gusto de los monarcas, no en vano dedicaban las dos óperas tanto al rey como a la reina. No obstante parece que no hubo intentos ulteriores, la falta de cantantes virtuosos y de experiencia en el nuevo género, determinaron el fin de los experimentos de la compañía que se disolvió en 1725⁸⁵.

Pero fue también en 1723 con motivo de los desposorios del infante don Carlos con la princesa de Beaujolais, Felipa de Orléans, cuando se representó la ópera *La hazaña mayor de Alcides*, texto de Cañizares y música una vez mas de Giacome Facco. La importancia de la música en esta obra es muy grande, tal y como se refleja en la acotación en el segundo acto:

Ércules en un caballo de fachada con dos timbales dorados midiendo en movimiento suabe y continuo el ayre, y al compás del aria, tocándolos y la una y otra parte, Cetoy Calais con espadas y rodela y, de la otra, las dos arpías combatiéndose en buelo subcedido [*sic*] de suerte que los golpes llev[an] en el compás mismo que Hércules⁸⁶.

La última obra que se pudo ver en este marco cronológico (1720-1724) fue precisamente *Fieras afemina amor* (1724), una zarzuela a la italiana que sirvió para celebrar el ascenso al trono de Luis I⁸⁷. Era una adaptación de Alejandro Rodríguez de la obra de Calderón y música una vez mas de Giacome Facco que además compuso la de la loa y los sainetes⁸⁸. En las óperas que se representaron

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 73-76.

⁸⁶ *La hazaña mayor de Alcides*, fol. 21r, cit. en I. LÓPEZ ALEMANY: *El teatro palaciego en Madrid...*, *op. cit.*, pp. 28-29.

⁸⁷ R. ANDIOC-M. COULON: *Cartelera teatral madrileña...*, *op. cit.*, II, p. 119.

“Desde el primer día de Pascua de Resurrección hasta el 12 de mayo no representaron las compañías por estar haciendo la comedia en el Retiro por la exaltación al trono a nuestro rey Dn. Luis I en fuerza de la renuncia que hizo Felipe 5º su padre”.

⁸⁸ *Gaceta de Madrid*, 23 de abril de 1720. I. LÓPEZ ALEMANY: *El teatro palaciego en Madrid...*, *op. cit.*, pp. 28-29. Adjudica la adaptación de la obra de Calderón a Alejandro Rodríguez y “ponerla los metros para la música arreglándola al estilo presente para la mayor diversión de SSMM y el público”, cobró por esta intervención 400 ducados, al igual que Facco. Convencionalmente se le adjudica esta adaptación a Cañizares, ver J. HERRERA NAVARRO: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid 1993, p. 79.

durante este periodo destaca la incorporación del aria da capo, la utilización de los recursos del bel canto, la introducción en ocasiones de intermedios bailados en los entreactos en sustitución de entremeses y sainetes y una puesta en escena cada vez mas elaborada y espectacular, con la clara intención de crear un efecto mágico y sorprendente entre el público, así por ejemplo en la zarzuela *Fieras afemina amor* (1724) se contó con una orquesta compuesta por 35 instrumentistas. El cese de esta continuada programación de óperas italianas, que evidenciaban un gusto cortesano preferente, se produjo precisamente al producirse la abdicación de Felipe V.

EPÍLOGO

Es evidente que en 1725, cuando Feijoo viajó a la corte de Madrid, el grupo de músicos italianos al servicio del monarca constituía a todos los efectos un núcleo de poder, bajo su responsabilidad se encontraban los puestos mas importantes en el organigrama de la Casa del rey, es decir, la educación musical de los infantes⁸⁹, el aprendizaje de la danza, el puesto de maestro de la Real Capilla cuando se produjo la abdicación de Felipe V, el de director de las óperas italianas en la estancia de la corte en Sevilla, además de su aplastante predominio en el cuerpo de los instrumentos de cuerda y de voz de la capilla palatina. Su presencia alteró algunas de las normas establecidas en la reforma de la planta de 1701 instaurada por Felipe V, cuyas consecuencias se dejaron sentir en el sistema retributivo así como en el de acceso por oposiciones que en ocasiones no se respetaron, tal y como sucedió en la contratación de los músicos de voz Nalducci y Pirochi. Con el tiempo se volvió a recuperar el entramado de redes familiares que tanto caracterizaron a la capilla durante el gobierno de los Austrias, los músicos italianos fueron abriendo paso a la incorporación de sus hijos y demás familiares dentro de la estructura de la capilla, de esta manera Jacome Facco, facilitó el acceso a su hijo Pablo Facco que llegó a ser uno de los violinistas mas importantes en tiempos de Fernando VI⁹⁰.

⁸⁹ Por citar un ejemplo Felipe Falconi era el maestro de música de María Ana Victoria, Giacomo Facco lo fue de Luis I y posteriormente de Carlos III, Domenico Scarlatti de Bárbara de Braganza, Francesco Corselli de los infantes mas pequeños.

⁹⁰ AGP, Expediente Personal, C^o16882/20. Pablo Facco formó parte del prestigioso cuarteto de cuerda formado por Gabriel Terri, Antonio Marquesini y Francisco Manalt que interpretaba música de cámara para el rey Fernando VI.

Teodosio Dalp pudo colocar a sus tres hijos también violinistas: Jerónimo, Felipe y Manuel ⁹¹, Carlos Philipis a su hijo Manuel Philipis ⁹², Jacome Cler a Santiago Cler ⁹³.

Este núcleo de músicos fue, sin duda, uno de los factores determinantes en el proceso de recepción y circulación de la música italiana, su impronta también dejó huella en los inventarios realizados por los notarios en la testificación de las librerías o papeleras de música de muchos músicos relevantes al servicio del monarca Felipe V. Es el caso de los bienes del maestro de danza Sebastián Cristiani de Scío, en cuya biblioteca se tasaron, además de libros de cantadas y conciertos que posiblemente fuesen de autores italianos, los que se anuncian a continuación:

105 libros de diversas comedias y óperas en idiomas italiano y español; 39 libros grandes de comedias y óperas de mano escritas en italiano; 10 libros de diversas comedias en italiano y el uno de ellos en español; [...] 6 libros de sonatas de Vivaldi atados en pergamino que se componen, primer violín, segundo y tercero violín, viola, órgano y vaxo; 3 libros de sonatas de Corelli, atados en pergamino que se componen de primero y segundo violín, y vaxo; 3 libros de sonatas de Corelli, atados en pergamino que se componen de primero, segundo violín y vaxo; 3 libros de sonatas de Corelli atados en cartón pintado que se componen de primero, segundo violín y vaxo; 3 libros de sonatas de Maschetti atados en pergamino que se componen de primero, segundo violín y vaxo; Un libro de sonatas de mano escrito de Machetti [*sic*] ⁹⁴.

Y también el de José Peralta, violinista al servicio de la catedral de Toledo, en cuya biblioteca figuraban obras de compositores italianos de primer orden como Corelli, la serie de sonate a tre y tres colecciones de sus obras de cámara,

⁹¹ AGP, Expedientes de Personal, C^a 16837/20; C^a 19101/55; C^a 12920/20.

⁹² *Ibidem*, C^a 12916/32.

⁹³ *Ibidem*, C^a 16792/23.

⁹⁴ AHPM, escribano Joaquín Becerreiro y Quiroga, protocolo 16856, fols. 418-422. Madrid, 12-VII-1737. cit. en N. MORALES: *L'Artiste de Cour dans l'espagne du XVIII siècle...*, *op. cit.*, p. 472. El compositor "Maschetti" no existe, tal y como figura en el acta notarial y como lo recoge Morales, es evidente que se refiere a Michele Mascitti importante maestro de violín que trabajó en París desde 1704, fue considerado el sucesor de Corelli y Albinoni.

Vivaldi con *La Stravaganza*, Albinoni o Veracini con sus sonatas para violín solo, Michele Mascitti representado por sus trío-sonatas y por sus obras a solo de violín, además de otros menos conocidos como Giuseppe Valentini, Carlos Marini, Andrea Fiore⁹⁵. Su presencia supuso la introducción de una nueva cultura musical, en consonancia con el gusto imperante en las restantes cortes europeas.

Cuando Feijoo escribió en 1725 su polémico *Discurso sobre la música de los templos* se limitó a reflejar una realidad socialmente asentada, la presencia de la música italiana era ya parte constituyente del estilo musical de la corte española. Es muy posible que su reciente nombramiento como maestro general de la orden de San Benito y catedrático de Vísperas de Teología en 1724, fuesen un factor determinante en la incidencia que su pensamiento y opiniones tuvieron en la época. Años más tarde sus observaciones sobre la música religiosa todavía eran alabadas y tomadas en consideración por el papa Benedicto XIV y su influencia se dejó sentir en la encíclica pastoral *Annus qui* de 1749, en la que el pensamiento de Feijoo era citado por tres veces, en ella el papa exhortaba a los obispos a que prohibiesen los abusos introducidos en la música religiosa, aunque también admitía de forma oficial el nuevo estilo concertado y la utilización del uso de los violines en el templo⁹⁶. A pesar de la trascendencia que su obra tuvo, *El Discurso* no fue en ningún caso innovador en sus planteamientos⁹⁷, era un texto excesivamente conservador y en ocasiones ambiguo que entraba en profunda contradicción con el espíritu general de la obra del monje benedictino, claro partidario de apostar por la modernización de una España de gran pobreza intelectual, en comparación con otras naciones europeas⁹⁸.

⁹⁵ Archivo Histórico de Protocolos de Toledo, escribano Francisco Juárez López, protocolo nº 778. Toledo, 15-XI-1734. Cit. en C. MARTÍNEZ GIL: *La capilla de música de la catedral de Toledo...*, op. cit., pp. 359-361.

⁹⁶ A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, op. cit., pp. 270-273. M^a SANHUESA: "Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo...", op. cit., p. 9.

⁹⁷ C. CABALLERO FERNÁNDEZ RUFETE: "Dos memoriales sobre la música...", op. cit., pp. 323-361. Es muy posible que el opúsculo de Paris y Royo conocido científicamente como *Memorial de la música de los templos* sirviese de inspiración al monje benedictino, como apunta A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, op. cit., pp. 192 ss.

⁹⁸ J. A. GONZÁLEZ FEJOO: *El pensamiento ético-político de B.J. Feijoo*, Oviedo 1991, pp. 69-74 para un estudio de la incidencia de los autores franceses en su pensamiento político, en particular: Bayle, Fontenelle, Fenelon, La Bruyere, Bossuet, Montesquieu.

Sin embargo, el interés del texto, mas allá de la polémica que levantó, hay que buscarlo en otra interpretación. La presencia de una nueva dinastía había supuesto un cambio claro del gusto cortesano que Feijoo denunciaba y que tenía su representación en la música italiana, cuya influencia había impregnado el ámbito inmutable de la música religiosa introduciendo elementos claramente profanizantes, muy centrados en la sensualidad y la expresión de la emocionalidad propios de la música del teatro, y por tanto alterando el recogimiento que el templo exigía. Era una música pensada para “el deleite del oído” que en definitiva reflejaba un nuevo modelo de expresión de la devoción y la religiosidad, en consonancia con una progresiva secularización que preocupaba a la orden benedictina⁹⁹, en la que Feijoo era una autoridad.

El 17 de noviembre de 1748, Fernando VI promulgaba un decreto en el que manifestaba públicamente su apoyo a la obra de Feijoo acallando una polémica que se había prolongado extraordinariamente durante más de 20 años. En el mismo decreto nombraba Consejero a Feijoo, cargo honorífico que aceptaba el monje benedictino al no obligarle a tener que permanecer en la corte de Madrid:

Por cuando la general aprobación y aplauso que ha merecido en la república literaria a propios y extraños las útiles y eruditas obras de Vos, el Maestro Benito Jerónimo Feijoo, digno hijo de la religión benedictina, mueven mi real ánimo a hacer manifiesta mi gratitud a tan provechosos trabajos y a que sea notorio el deseo que me asiste de que continúen con igual acierto para mayor lustre de mis vasallos. Y que he tenido a bien, conociéndolos acreedor al señalado título de mi Consejo, condecoraros con él¹⁰⁰.

Era el cierre de un proceso en el que la intervención del nuevo monarca fue decisiva. Poco después, en 1753 Feijoo editaba, dentro del cuarto volumen de sus *Cartas eruditas y curiosas*, uno de sus textos mas importantes sobre el arte sonoro *El deleite de la Música acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del*

⁹⁹ En este sentido se pronuncia G. DELPY: *L'Espagne et l'esprit européen: L'oeuvre de Feijoo (1725-1760)*, Paris 1936, pp. 199-200. Cit. en A. MARTÍN MORENO: *El padre Feijoo y las ideologías musicales...*, *op. cit.*

¹⁰⁰ J. PÉREZ DE GUZMÁN: “Documentos históricos. Honores al padre Benito Feijoo”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 56 (1910), p. 184. Cit. en el prólogo escrito por Carmen Martín Gaité en la edición de la obra de B. FEIJOO: *Teatro crítico universal...*, p. 13.

cielo, en el prólogo se retractaba de buena parte de las ideas expuestas en su *Discurso* y en particular de lo que afectaba a la incorporación de los violines en el templo¹⁰¹. Por estas fechas la presencia de los músicos italianos y de su música era ya una parte irrenunciable de la vida en la corte española.

¹⁰¹ Sobre el modernismo de Feijoo ver A. MARTÍN MORENO: “El P. Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles...”, *op. cit.*, pp. 234-237, estima que fue la obediencia al Papa una de las causas del cambio de opinión.

APÉNDICE

MÚSICOS DE LA REAL CAPILLA ¹⁰²

1701		
<i>Maestro de Capilla</i>	Sebastián Durón	
<i>Órgano</i>	Diego Jaraba José de Torres José Sanz Manuel del Campo	
<i>Arpas</i>	Juan Francisco de Navas Antonio Armendáriz	
<i>Archilaúd</i>	Manuel Pano	
<i>Violines</i>	Manuel Isidro Pardo	Antonio Milani Carlos Philipis Jacome Guisi Francisco Gutiérrez
<i>Violones</i>	Antonio Literes	Nuncio Brancati
<i>Bajones</i>	Antonio Valdivieso Ignacio Monzón José Sánchez Pedro Carrión	
<i>Trompas</i>	Gregorio Fernández de la Cuerda Francisco Díaz Guitián	
<i>Soprano</i>	Pedro Paris y Royo	
<i>Contraltos</i>	Bartolomé Jimeno	Juan Angelo Marengui
<i>Tenores</i>	Isidro Urreta Pedro García Vaquedano	
<i>Bajo</i>	Mateo Cabrer	
TOTAL MÚSICOS: 27		

¹⁰² Esta información ha sido obtenida de AGP, Felipe V, Nóminas, Legs. 347 y 348. Se han reproducido los nombres de los músicos respetando los originales, es decir, castellanizados. En la columna de la derecha los músicos italianos.

1720		
<i>Maestro de Capilla</i>	José de Torres	
<i>Órgano</i>	Diego de Lana Gabriel de Saavedra Ignacio Pérez José Sanz	
<i>Arpa</i>	Pedro Peralta	
<i>Violines</i>		Jaime Facco Manuel Philipis Carlos Philipis Ignacio Amato Antonio Milani Teodosio Dalp
<i>Violones</i>	Antonio Literes	Francisco Fleuri Nuncio Brancati Juan Cuzoni
<i>Bajones</i>	Antonio Valdivieso José Sánchez Antonio Loreita	
<i>Oboes</i>	José Jezebek	
<i>Trompas</i>	Gregorio Fernández de la Cuerda	
<i>Sopranos</i>	Vicente Paje Diego González Manuel de las Herrerías José Gutiérrez	Justino Pirochi Hipólito Nicolás Querubini
<i>Contraltos</i>	Casiano López Andrés Moreno Francisco Piquer	Sebastián Nalducci José Ignacio Ferrari
<i>Tenores</i>	Francisco Larraz Esteban Canal de la Fuente Felipe Torices	
<i>Bajos</i>	Mateo Cabrer Nicolás de Humanes	
TOTAL MÚSICOS: 37		

La música italiana en el discurso del poder de Felipe V

1725		
<i>Maestros de Capilla</i>	José de Torres	Felipe Falconi
<i>Órgano</i>	Ignacio Pérez José Sanz José Sánchez José de Nebra Diego de Lana	
<i>Arpa</i>	Pedro Peralta	
<i>Violines</i>	Antonio Raja Mateo Bayer	Pedro Innaci Ignacio Amato Antonio Milani Jaime Facco Manuel Philipis Jerónimo Dalp Cosme Pereli Gabriel Terri Miguel Geminiani Jacome Cler
<i>Violones</i>	Antonio Literes Pedro Sterlic	Juan Cuzoni Bernardo Alberich Nuncio Brancati Francisco Fleuri
<i>Bajones</i>	José Sánchez Antonio Loreita Alfonso Rubio	
<i>Oboes</i>	José Jezebek Claudio Boyenne	
<i>Trompas</i>	Gregorio Fernández de la Cuerda	Vicente Mantelli
<i>Sopranos</i>	Vicente Paje Diego González José Gutiérrez Manuel de las Herrerías	Juan Rapaccioli Jerónimo Bartholucci Buenaventura Gerbi Justino Pirochi
<i>Contraltos</i>	Casiano López Andrés Moreno Francisco Piquer	José Galletti Sebastián Nalducci

1725 (Cont.)		
<i>Tenores</i>	Francisco Larraz Esteban Canal de la Fuente Felipe Torices José de Alzate	José Luccioli
<i>Bajos</i>	Esteban Pasqual Mateo Cabrer	José Ignacio Ferrari
TOTAL MÚSICOS: 54		

1738		
<i>Maestros de Capilla</i>	José de Torres (†3-VI-1738)	Felipe Falconi (†9-IV-1738) Francisco Corselli
<i>Órgano</i>	Ignacio Pérez José Sánchez Manuel Martín Delgado José de Nebra Pedro Cifuentes Antonio Literes	
<i>Arpas</i>	Francisco de León	
<i>Violines</i>	Antonio Raja Francisco Manalt	Manuel Philipis Gabriel Terri Jaime Facco Miguel Geminiani Cosme Pereli Pablo Facco Felipe Dalp Santiago Cler
<i>Violones</i>	Antonio Literes Pedro Sterlic Francisco Zayas José Literes José Sánchez	Bernardo Alberich Francisco Fleuri Domingo Porreti

La música italiana en el discurso del poder de Felipe V

1738 (Cont.)		
<i>Bajones</i>	Antonio Loreita Alfonso Rubio Juan Pérez	
<i>Oboes</i>	José Jezebek Claudio Boyenne Luis Bucquet	
<i>Trompas</i>	Gregorio Fernández de la Cuerda	Vicente Mantelli
<i>Sopranos</i>	Vicente Paje Diego González José Gutiérrez Manuel de las Herrerías	Juan Rapaccioli Jerónimo Bartholucci Buenaventura Gerbi Francisco Giovanini
<i>Contraltos</i>	Casiano López Andrés Moreno Francisco Piquer	Sebastián Nalducci José Gallicani
<i>Contraltos</i>	Francisco Barrera y Beltrán Tomás de Layna Antonio Carmona Barrera	José Luccioli
<i>Bajos</i>		José Canovani Antonio Montagnana
TOTAL MÚSICOS: 54 ¹⁰³		

¹⁰³ En el cómputo total no se contabilizan a José de Torres y Felipe Falconi como maestros de la Real Capilla al fallecer este año, sí a Corselli.