

Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu

Tess Knighton
Ascensión Mazuela
(ed.)

Juan José Carreras
Danièle Lipp
Andrea Sommer-Mathis
José María Domínguez
Álvaro Torrente
Xavier Torres
Lluís Bertran



Ajuntament
de Barcelona

EDICIONS DE LA CENTRAL



**Consell d'Administració de l'Institut
de cultura de Barcelona:**

President:

Jaume Collboni Cuadrado

Vicepresidenta:

Gala Pin Ferrando

Vocals:

Jaume Ciurana i Llevadot, Joan Josep
Puigcorbè i Benaiges, Pau Guix Pérez,
Guillem Espriu Avendaño, Alfredo Bergua
Valls, Pere Casas Zarzuela, Ricard Vinyes
Ribas, Martina Millà Bernad, Arantxa García
Terente, Fèlix Ortega Sanz, Antonio Ramírez
González, Núria Sempere Comas, Eduard
Escoffet Coca

Secretària:

Montserrat Oriol Bellot

Gerent:

Valentí Oviedo Cornejo

**Consell d'Edicions i Publicacions
de l'Ajuntament de Barcelona:**

Gerardo Pisarello Prados, Josep M. Montaner
Martorell, Laura Pérez Castallo, Jordi Campillo
Gámez, Joan Llinares Gómez, Marc Andreu
Acebal, Águeda Bañón Pérez, José Pérez
Freijo, Pilar Roca Viola, Maria Truñó i
Salvadó, Anna Giralt Brunet

Coordinació editorial: Ana Shelly
Correcció català i castellà: Joan Lluís Quilis
Disseny de coberta: Carlos Ortega i Jaume Palau
Maquetació: Addenda
Impressió: Crown Quarto, S.L.

Primera edició: maig 2017

© de l'edició: Museu d'Història de Barcelona, Institució Milà i Fontanals (IMF), Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA), Marie Skłodowska-Curie Actions

© dels texts: els seus autors

© de les imatges: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Biblioteca Nacional de Catalunya (BNC), Biblioteca Nacional Austríaca, Staatliche Graphische Sammlung.

Imatge de coberta: *Cant dels aucells quant arriben los vaxells devant de Barcelona, y del desembarc de Carles III, 1705 (?)*. BNC

ISSN 2014-3516

DL B 29.943-2010

En queda prohibida la reproducció total o parcial sense el permís exprés de l'editor en els termes marcats per la llei.

barcelona.cat/barcelonallibres
www.museuhistoria.bcn.cat
<https://urbanmusics.wordpress.com/>

Sumari

Introducción. La corte de Carlos III en Barcelona: impacto y legado musicales en el contexto político europeo Tess Knighton	5
Política, música, musicología: la ópera de corte en la historiografía catalana Juan José Carreras	13
La Capilla Real de Barcelona (1705-1713): constitución de la capilla y migración de músicos a la corte de Barcelona y a la corte imperial vienesa Danièle Lipp	29
La transferencia de músicos y música de la corte real de Barcelona a la corte imperial de Viena en las primeras décadas del siglo XVIII Andrea Sommer-Mathis	47
Vincenzo Grimani y el uso político de la música al servicio de la Casa de Austria en tiempos de Carlos III José María Domínguez	63
«Este es el Rey que los cielos te envían»: música, política y religión en la Barcelona del archiduque Carlos Álvaro Torrente	79
Entre Itàlia i Espanya: la geopolítica de l'oratori català setcentista Xavier Torres	113
Oratoris i villancets entre la ciutat i el territori (1715-1808) Lluís Bertran	133



Introducción

La corte de Carlos III en Barcelona: impacto y legado musicales en el contexto político europeo

Tess Knighton
ICREA / CSIC-IMF

Esta colección de ensayos tiene sus raíces en un seminario que se celebró en Barcelona bajo los auspicios del MUHBA en junio de 2014 como parte de un año de conmemoraciones y debates artísticos del breve reinado de Carlos III tres siglos antes. El concepto del seminario se expresó en su título: *Música i política. La cort de Carles III i l'atracció de Barcelona a Europa, 1705-1713*. Es decir, las conferencias —las cuales ya forman parte de este volumen— no pretendían presentar una historia descriptiva de la música de los años del reinado de Carlos III en Barcelona, sino que tenían como objetivo contextualizar el impacto y tendencias musicales que resultaron de su breve estancia desde una perspectiva europea y explorar cómo y hasta qué punto los sucesos políticos desencadenaban o posibilitaban la recepción, absorción y adaptación de estilos y géneros musicales que circulaban o entraban a la estela del conflicto político o la actividad diplomática. Dos aspectos fundamentales fueron planteados y examinados: la movilidad de músicos y la transmisión y circulación de repertorios, estilos y prácticas musicales durante estos años, cuando Barcelona era un nodo importante en el circuito europeo, y el impacto sobre la ciudad y su *hinterland* durante y después de la presencia de la corte real de Carlos III.

De esta manera, la intención del presente volumen es intentar ir más allá de una sencilla narrativa de causa y efecto para problematizar la realidad de un encuentro político-cultural como el que supuso la presencia en la Ciudad Condal de la corte habsbúrgica entre los años 1705 y 1713 y reevaluar su significación a la luz de

la experiencia musical de los que vivieron en aquellos años y a través de la óptica de los intereses particulares que determinaron su legado cultural. Las implicaciones musicales de estos años de principios del siglo XVIII responden no solo a la presencia de esta corte, en muchos sentidos ajena a la infraestructura política y las prácticas culturales imperantes, sino también a su ausencia posterior. Dos preguntas clave surgen de estas consideraciones: ¿sería posible considerar la percepción de la presencia de la corte —una corte tan inextricablemente vinculada al modelo vienés en que se había formado Carlos III— dentro de un contexto más amplio de lo local y lo paneuropeo?, y ¿sería posible vislumbrar las huellas de un proceso de aculturación o hibridación musical en las décadas posteriores?

Responder a tales preguntas resulta problemático dada la complejidad de la situación político-histórica, una tradición historiográfica musical ideologizada y los huecos que aún se encuentran tanto en la documentación como en la investigación. Sin embargo, este volumen —que se puede ver como complementario al estudio *Dansa i música. Barcelona 1700* (2009), coordinado por Albert García Espuche, y su excelente panorama de las actividades musicales de Barcelona en torno al año de 1700— intenta avanzar en esta dirección, problematizando y matizando las conclusiones.

El caso de Barcelona entre 1705 y 1713 fue sin duda excepcional y, como señala Juan José Carreras en su ensayo, ofreció un contraste llamativo con la corte real madrileña, donde los cambios se efectuaron más paulatinamente. En realidad, ambas cortes reflejaban las tendencias paneuropeas: por ejemplo, en cuanto a la movilidad de músicos, de un protagonismo cada vez más marcado a través de las redes socioculturales de Europa, y también en cuanto al proceso, cada vez más acelerado, de la italianización musical que se difundía inexorablemente por todo el continente. No cabe duda de que la llegada de la corte de Carlos III a Barcelona en octubre de 1705 y la implantación de su ceremonial y manifestaciones artísticas —al menos entre la elite social, tanto política como eclesiástica— habrían tenido un impacto más o menos inmediato. Y hay que recordar que esta implantación sucedió en dos fases: la llegada del Archiduque en 1705 y la de su mujer, Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel, en 1708, que supuso una intensificación de nuevas actividades musicales. Pero queda por estudiar el con-

texto en el cual fue recibido: se cita el caso de los cinco músicos italianos pagados a instancias del maestro de capilla catedralicio Francesc Valls unos meses antes de la llegada de Carlos III como excepcional, pero no sabemos si en realidad lo era —las redes y rutas de migración entre músicos italianos y españoles, sobre todo entre regiones y ciudades dentro de la esfera política española como Nápoles o Milán, ya estaban bien establecidas desde hacía siglos—. Las fiestas celebradas en la ciudad por el rey borbónico Felipe V en 1701 sirvieron como modelo unos años más tarde para la llegada de Carlos de Austria e introdujeron elementos culturales franceses: instrumentos como los oboes y danzas como el *minuet*.¹

Álvaro Torrente ha demostrado que los villancicos cantados en Barcelona en torno a 1700 evidencian como los vientos del cambio musical ya soplaban, por ejemplo, en el uso de instrumentos *obbli-gati*. La adaptabilidad formal y estilística del villancico —que en la España de la época servía en ocasiones políticas como una expresión de *Staatsmusik* o música representativa del estado— resultó en un sincretismo de elementos musicales indígenas, franceses e italianos para captar la atención de los oyentes y hacer resaltar el mensaje político que se comunicaba en entradas y otras ceremonias reales.² En este volumen, Torrente analiza cómo las misas y villancicos policorales del maestro de capilla catedralicio Francesc Valls (1671-1747) interpretados en momentos políticos clave de la estancia barcelonesa de Carlos III reflejan el incipiente proceso de italianización en su obra. La introducción de las corrientes musicales francesas en Barcelona aún está por estudiar con más detalle, sobre todo cómo las innovaciones formales y estilísticas se difundían a través de la Academia «dels Desconfiats».³ Se establecieron rápidamente; en 1720, el sacerdote y poeta Francesc Tagell (fl. 1720-1752) hacía referencia en su *Poema anafòric* a los cambios en estilos y

¹ Josep DOLCET, «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)», en Albert GARCÍA ESPUCHE (coord.), *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, págs. 165-224, esp. pág. 198.

² Álvaro TORRENTE, «Villancicos de Reyes: propaganda sacro-musical en Cataluña ante la sucesión de la Corona española (1700-1702)», en Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO, Bernardo J. GARCÍA y Virginia LEÓN (eds.), *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, págs. 199-246.

³ DOLCET, «Músiques de la...», págs. 184-189.

gustos musicales: «Deixa pels rústics», escribió, «los instruments aspres» y «no toques Follies, / Canaris, Passacalles ni Pavanés, / Villanos ni Sardanes», sino los «nous Minuès, airores Contradanses, / estudiades danses / que la moda francesa / ha introduït».⁴

Sin duda, la presencia de la corte habsbúrgica dio un impulso y un enfoque inauditos a las tendencias culturales europeas de la primera década del siglo XVIII, pero tampoco ocurrió en un vacío cultural. Danièle Lipp señala en su ensayo que la llegada de Carlos III suponía la creación de una nueva infraestructura para establecer una capilla real, ya que no existía la institución como tal para cumplir con las necesidades de la música religiosa y de la ceremonia y el fasto cortesanos desde el reinado de Fernando el Católico (1479-1516), cuya corte residía poco en Barcelona. Así, se puso en marcha el reclutamiento de algunos de los mejores músicos de Europa, mayormente de Italia, pero también de Austria (véase el efecto de triangulación en el mapa 3.2), y se intensificó la migración de músicos, que es uno de los sellos característicos de la vida musical de la época.⁵ Hay evidencia de que estos músicos extranjeros enseñaron a músicos locales durante su estancia en Barcelona. La ausencia de una capilla real antes y después de la breve estancia de Carlos III en Barcelona no quiere decir que no hubiera capillas importantes en la ciudad, como las de la catedral,⁶ la iglesia de Santa María del Mar (sede para muchas ceremonias reales)⁷ y la del Palau de la Comtessa,⁸ que tuvieron contacto durante varios años con los músicos reales.

⁴ Citado en la exposición «Les músiques dels 1714s», celebrada en el Museu de la Música. Barcelona, junio de 2014.

⁵ Reinhard STROHM, *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001.

⁶ Josep PAVIA I SIMÓ, «La capella de música de la Seu de Barcelona des de l'inici del segle XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)», *Anuario Musical*, 45 (1990), págs. 71-113.

⁷ Francesc BALDELLÓ, «La música en la Basílica de Santa María del Mar», *Anuario Musical*, 17 (1962), págs. 209-241; Daniel CODINA I GIOL, «La música religiosa a la ciutat de Barcelona (s. XVII-XIX)», *Anuario Musical*, 57 (2002), págs. 97-111; Sergi CASADEMUNT I FIOL, «La capella reial de Carles III a Barcelona. Nova documentació sobre la música a la ciutat durant la guerra de Successió (1705-1713)», *Revista Catalana de Musicologia*, 4 (2011), págs. 81-100, en la pág. 83 y *passim*.

⁸ DOLCET, «Músiques de la...», págs. 171-173; César ALCALÁ, «El Palacio de la Condesa y su capilla musical», *Revista de Musicología*, 21/1 (1998), págs. 197-214; Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «La música al Palau de la Comtessa de Barcelona durant el

Parece ser que no se conservan las nóminas de los sueldos de los músicos de la casa real pero, según la «Lista del vino ha de menester lo Real Palau», la estructura de los músicos de corte seguía modelos cortesanos bien establecidos: doce trompetas; dos atabaleros y un aprendiz de atabalero; seis «xaramias de la musica»; un maestro de capilla, el vicemaestro de capilla y doce músicos o cantores; y el «maestro de los violines».⁹ En su ensayo, Lipp incluye un apéndice que proporciona un resumen de los detalles sobre los músicos que servían en la corte de Barcelona, y deja ver claramente de dónde venían y quiénes se marcharon después a Viena.

Si el trasfondo del cambio cultural en los años de la presencia de la corte habsbúrgica es mucho más complejo de lo que la tradición historiográfica musical sugeriría, también lo es su ausencia posterior. La retirada de Barcelona sucedió también en dos fases, con la vuelta de Carlos III a Viena después de la muerte de su hermano, José I, en 1711 para asumir la corona imperial como Carlos VI, y la partida de su esposa de Barcelona en 1713. En su ensayo, Juan José Carreras resume con claridad los dos extremos historiográficos que siguen subyaciendo —de forma más o menos explícita— en los discursos que han formado la percepción del caso de Barcelona. Por una parte, Josep Rafael Carreras i Bulbena, en su *Carlos d'Àustria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona (Musiques, Festes, Càrrechs Palatins, Defensa de l'Emperador, Religiositat d'aquests Monarques)* (1902), defendió la importancia de la influencia de la corte en la recepción de géneros musicales internacionales como la ópera y la serenata y su influencia en compositores locales. Por la otra, cuando unos años después Emilio Cotarelo y Mori publicó su *Orígenes y establecimiento de la ópera italiana en España hasta 1800* (1917), ni siquiera citó el libro de Carreras i Bulbena y, en tono despectivo, minimizó las posibles ramificaciones de la presencia de la corte habsbúrgica en Barcelona.

Para Cotarelo y Mori, Barcelona quedaba en la periferia de tendencias madrileñas, mientras que para Carreras i Bulbena, la Ciudad Condal era el centro de difusión cultural con un impacto perdurable: el efecto «austrianisme persistent» del que habla Xavier

govern de l'Arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)», *Revista Catalana de Musicologia*, 2 (2004), págs. 131-143.

⁹ CASADEMUNT, «La capella reial...», pág. 83.

Torres en su ensayo sobre el desarrollo y difusión del oratorio en Cataluña durante el siglo XVIII. Como señala Torres, falta una revisión analítica de la poca evidencia que hasta ahora ha salido a la luz del papel de la corte de Barcelona en cuanto a la transmisión de aquel género musical, género italiano ya establecido en la corte vienesa hacia finales del siglo XVII. No hay duda de que hacia 1711 se escuchó en los círculos cortesanos de Barcelona el oratorio italiano *L'esaltazione de Salomone*, del compositor napolitano Giuseppe Porsile, entonces maestro de capilla del Archiduque, si bien sabemos poco sobre su impacto y recepción entre los oyentes. Carreras i Bulbena supone que es «gairebé segur» que Lluís Serra, maestro de capilla de Santa María del Mar, compusiese «algun oratori» casi inmediatamente después de este evento importante, pero la conclusión no es necesariamente determinante. Como sugiere Torres, el fenómeno del oratorio italiano en Cataluña a partir de la década de 1720 habría resultado de la coyuntura compleja de influencias musicales, las necesidades funcionales en ámbitos políticos y eclesiásticos, y también de las prácticas de mecenazgo, no solo entre los miembros de la elite social, sino también entre las órdenes religiosas y congregaciones devocionales.

Mientras que el protagonismo de la corte de Carlos III en la transmisión del oratorio italiano en Barcelona está aún por matizar, la difusión del género por Cataluña durante el siglo XVIII queda bien clara, gracias a la investigación de Lluís Bertrán. Su análisis de los libretos de los textos de oratorios y villancicos demuestra que llegaron a ser interpretados y escuchados en más de setenta iglesias de la región entre 1670 y 1808. Aún más llamativo es que esta cifra parece representar tan solo la punta del iceberg de esta eclosión musical según fuentes contemporáneas como el *Calaix de sastre*, de Rafael d'Amat i de Cortada, barón de Maldà (1746-1819). Esta fuente nos permite vislumbrar la dinámica social que resultó en la dispersión del oratorio en Cataluña durante las visitas bianuales —en primavera y a principios del otoño— de las elites sociales a sus casas de campo. Las descripciones de Maldà sugieren un nivel de colaboración importante entre músicos profesionales llevados de Barcelona y músicos locales en *moments musicaux*, incluyendo la interpretación de arias de óperas italianas.

El legado operístico de la corte de Carlos III presenta otra serie de dudas y preguntas. El ensayo de Andrea Sommer-Mathis subra-

ya la continuidad en la interpretación de la ópera italiana en la corte desde la práctica establecida en Viena durante el siglo XVII, el periodo en Barcelona en el que Carlos III buscó a los cantantes, instrumentistas y escenógrafos italianos adecuados, y su vuelta a Viena, acompañado por casi la totalidad de su capilla musical barcelonesa. Algunas de las óperas escritas para Barcelona fueron interpretadas posteriormente en Viena. Durante unos años, Barcelona destacó en el circuito internacional de la ópera, y se convirtió en una ciudad de prestigio artístico al nivel de otros centros europeos —al menos en los círculos cortesanos—. Como demuestra José María Domínguez en su contribución, a principios del siglo XVIII la ópera servía no solo para hacer resaltar la magnificencia principesca, sino también para comunicar mensajes políticos a través de una doble lectura de sus tramas y personajes. El diplomático Vincenzo Grimani (1655-1710), que era partidario constante de la causa habsbúrgica y llegó a ser en los últimos años de su vida virrey de Nápoles (y como tal, responsable del pago de los músicos de la Capilla Real en Barcelona), era una de las figuras clave en el mecenazgo de la ópera política europea entre Venecia, Viena, Roma y Nápoles. En este sentido, tanto la *Agrippina* de Handel como la *Scipione nelle Spagne* de Apostolo Zeno (libreto) y Antonio Caldara (música), estrenada en Barcelona en 1709, formaban parte del mismo discurso artístico-político, ensalzando en este último caso la dinastía habsbúrgica y proyectándola en el contexto europeo.

El impacto de las óperas y serenatas, escritas e interpretadas en Barcelona (como en Viena, Venecia, Roma y Nápoles) para celebrar los cumpleaños y otras festividades dinásticas, resonaba mientras la corte real estaba presente en la Ciudad Condal, pero ¿hasta qué punto quedaba memoria de esta resonancia en su ausencia? Juan José Carreras señala que, para el barón de Maldà, el periodo de esplendor de la ópera italiana en Barcelona se remontaba solamente a mediados del siglo XVIII, y el mecenazgo artístico de Jaime de Guzmán-Dávalos y Spínola, II marqués de la Mina (1690-1767), como capitán general de Cataluña a partir de 1749, y su sucesor Ambrosio Funes de Villalpando (1720-1780), conde de Riela, entre 1768 y 1772: parece ser que ya se había olvidado de los esplendores operísticos de principios del siglo, si bien esta ausencia de memoria puede ser más aparente que real. Sin embargo, la complejidad de las circunstancias políticas problematiza el papel de Bar-

celona como encrucijada cultural entre Europa y la península Ibérica: las nuevas tendencias musicales, tanto de Francia como de Italia, llegaron directamente a las cortes reales en Madrid y Lisboa por otras rutas y otras alianzas políticas y diplomáticas.

Los siete ensayos de este volumen abren nuevas perspectivas de una época de actividad musical de gran envergadura para la ciudad de Barcelona y su zona de influencia. Por las circunstancias políticas peculiares de los años comprendidos entre 1705 y 1713, la ciudad ofrece un extraordinario microcosmos: de manera inauditamente concentrada, se reproduce lo que aconteció en otras ciudades europeas desde finales del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII. A la vez, estos textos pueden servir como contribución crítica e inspiradora para futuras investigaciones sobre cuestiones tales como la migración de músicos y la transmisión e hibridación de géneros y repertorios musicales como resultado de sucesos y necesidades políticos en el contexto europeo.

Política, música, musicología: la ópera de corte en la historiografía catalana

Juan José Carreras

Universidad de Zaragoza

Hay muchas maneras de enfocar la cuestión de las relaciones entre música y política. Una que puede ser útil considera la música desde el punto de vista de las prácticas culturales artísticas tal y como se producen en la Edad Moderna. En este sentido, las relaciones entre la música y el poder son profundas, en tanto que hablamos de un arte cuyas implicaciones materiales y representativas son muy relevantes.

Como práctica social y simbólica, el arte musical necesita casi siempre de unos medios que van más allá de la pluma y el papel en el caso del escritor, o de la tela y los colores, en el caso del pintor. La música, para producirse como evento sonoro, más allá de la pluma y el papel que la hacen posible como composición, es decir, como objeto imaginario, necesita de unos medios cuya disponibilidad implica una repercusión social y económica. En lo social, la interpretación musical ocupa físicamente y *llena* acústicamente un determinado espacio (la nave de un templo, una plaza, un escenario, un salón). En lo económico, necesita de unos medios performativos o interpretativos, como puede ser un grupo de cantantes e instrumentistas, prestaciones especializadas que hay que pagar. Estoy naturalmente simplificando una cuestión mucho más compleja, pues habría que señalar, por ejemplo, que también el escritor forma parte de un sistema cultural que implica grupos de lectores, tecnologías y dispositivos de multiplicación y distribución como la imprenta y las editoriales, pero la comparación señala bien la especial dependencia de los medios performativos de prácticas artísticas como la música, la danza y el teatro.¹

¹ Sobre la cuestión, véase el conjunto de ensayos reunidos por Javier GOMÁ LANZÓN (ed.), *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2012.

Además, el acontecimiento sonoro precisa igualmente de una audiencia o grupo de personas que escuche. Estas situaciones de audición son muy diversas: en algunos casos, parecen acercarse a lo que nosotros entendemos hoy en día como un concierto o una representación teatral; en otros, la música acompaña un rito determinado, religioso o civil (una misa, una procesión, un baile, o una sesión académica). Por otro lado, como sabemos, en la misma presencia acústica de la música está su debilidad: una vez que se desvanece el último eco de su interpretación, desaparece también su actualidad, y se convierte en memoria de los que la han escuchado. Por ello, al igual que el rito, su presencia real se garantiza únicamente a través de la repetición. Pero debemos añadir que la memoria de lo escuchado y visto puede archivarse a través de textos e imágenes que recuerden ese preciso evento. En el caso de la fiesta cortesana, particularmente en el de la ópera de corte, estos testimonios escritos y visuales resultan ser un privilegiado medio de comunicación y representación política: la ópera como *instrumentum regni*. Estos monumentos o recuerdos intencionados como son, por ejemplo, las partituras y libretos impresos, los grabados y las relaciones festivas, que junto a las huellas o trazas documentales que involuntariamente deja detrás de sí todo evento (como recibos por gastos de iluminación o calefacción, órdenes de desplazamiento, contratos de cantantes, *particellas* y materiales de ejecución, por citar tan solo algunos) son las fuentes que precisamente nos permiten (re)construir distintos aspectos o facetas de un determinado pasado musical como, por ejemplo, el de la Barcelona del Archiduque. Las trazas documentales permiten igualmente acercarnos a otra dimensión de la vida musical —olvidada con frecuencia en la Edad Moderna— como es el de la presencia cotidiana de las prácticas musicales, la cultura festiva y las estructuras económicas que la hacen posible: la ciudad de las danzas y de las guitarras descrita por Albert García Espuche.²

El historiador de la música debe, además, tener en cuenta que el trabajo sobre las fuentes del pasado no se produce de forma inmediata, sino que viene acompañado de una narrativa previa, de

² Véase, por ejemplo, Albert GARCÍA ESPUCHE, «Una ciutat de danses i guitarres», en Albert GARCÍA ESPUCHE *et al.*, *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2009, págs. 19-79.

una experiencia musical contemporánea y de unos intereses determinados, que, como veremos y a pesar de su importancia, no siempre se han tenido suficientemente en cuenta. Por ello comenzaré con una serie de reflexiones historiográficas sobre las primeras investigaciones realizadas en torno a la música de la corte del Archiduque, investigaciones que han dejado una huella profunda en nuestra visión actual del tema, para pasar después a considerar brevemente algunos aspectos del caso barcelonés desde el punto de vista más amplio de la circulación de los músicos de corte en la península Ibérica, lo que nos permitirá llegar, espero, a algunas conclusiones útiles acerca del significado e interés de este singular episodio histórico.

Ideología e historiografía

La importancia de la relación entre ideología e historiografía es particularmente significativa en los estudios sobre el siglo XVIII en Cataluña y causa cierta sorpresa la ausencia de reflexiones críticas de la musicología en este ámbito concreto. Desde la historia general, el historiador Roberto Fernández ha señalado la persistencia desde el siglo XIX de una historiografía fuertemente ideologizada, en la que «frente a un españolismo historiográfico filoborbónico se ha ido creando un catalanismo historiográfico filoaustracista», dificultando aproximaciones más matizadas y críticas.³ Como se muestra a continuación, una oposición binaria semejante puede rastrearse también en los estudios en torno a la ópera de corte en Barcelona.

En 1917 se publicó una obra que sigue siendo hoy en día capital en la historiografía de la recepción hispana de la ópera italiana. Me refiero a la monografía titulada *Orígenes y establecimiento de la ópera italiana en España hasta 1800*, del erudito Emilio Cotarelo y Mori, a la sazón secretario perpetuo de la Real Academia Española. En realidad y pese a su título, la obra de Cotarelo trataba fundamentalmente de la ópera italiana en Madrid, si bien el capítulo VIII de la obra dedicaba una cincuentena de páginas a la ópera en

³ Roberto FERNÁNDEZ, *Cataluña y el absolutismo borbónico. Historia y política*, Barcelona, Crítica, 2014, pág. 577.

Barcelona, donde esta aparece como la *otra* ciudad de la ópera en España. Al tratar de la investigación catalana en la introducción al aludido capítulo octavo, Cotarelo la enjuicia con gran severidad:

Ni hechos, ni datos, ni bibliografía, ni nada, en fin, que pueda servir de apoyo al generalizador. Así, tales trabajos suelen ser de escaso mérito, porque el autor tiene que rellenar con ideas vagas y comunes el espacio que deberían ocupar las afirmaciones concretas y las narraciones de los sucesos reales. [En nota al pie se añade:] De estas divagaciones inútiles dan ejemplo el citado Virella y J[osep] Yxart, a quien su gran talento no le libró de escribir un gran número de inexactitudes al hablar de la ópera en Barcelona (v. *El año pasado*, 1889, pág. 124 y ss.) ¡Y pensar que los papeles antiguos del hospital de Santa Cruz están esperando a quien les *sacuda el polvo*!⁴

Seguidamente, Cotarelo cita la *Relación de festejos reales* de 1708 de Rafael Figueró para desestimar a continuación la información de que se pudiera haber cantado alguna ópera italiana en Barcelona en esa fecha, concluyendo que en todo caso se trataría de una «zarzuela a la italiana», como ya se habían representado en la corte madrileña en la segunda mitad del siglo XVII.

En relación con nuestro tema, llaman poderosamente la atención dos cuestiones. La primera, el desprecio de Cotarelo por la obra de Francisco Virella i Cassañes, *La ópera en Barcelona: Estudio Histórico-Crítico*, publicada en 1888, así como el juicio que merecen las observaciones de Josep Yxart a propósito de la publicación de esta monografía; la segunda, la significativa ausencia en el volumen de Cotarelo de la obra del erudito catalán Josep Rafael Carreras i Bulbena. La obra de Virella i Cassañes aportaba una serie de reflexiones generales sobre el significado de la ópera italiana de corte en la ciudad de Madrid, en la que la ópera aparecía «como remedio a la cruel hipocondría de un Rey», en oposición a Barcelo-

⁴ Emilio COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1917, pág. 212. El estudio documental de la recepción de la ópera italiana en la Barcelona del siglo XVIII que reclamaba Cotarelo tuvo que esperar a la aparición de la monografía de Roger ALIER, *L'òpera a Barcelona, orígens, desenvolupament i consolidació com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans y Societat Catalana de Musicologia, 1990.

na, donde las primeras representaciones de ópera aparecían «a expensas y por iniciativa de un príncipe aclamado como soberano por una ciudad libre», en clara alusión a la profunda divergencia política y cultural de las dos ciudades.⁵ Además, el autor recogía el dato relevante de la noticia de la interpretación del drama pastoral *Dafni* del barón de Astorga en Barcelona, dato que Cotarelo decidió no tener en cuenta,⁶ a pesar de que la existencia de una partitura que la relacionaba con una representación en Barcelona en 1709 se conocía en realidad desde 1839 y de que en 1911 se hubiera publicado un estudio sobre esta fuente.⁷

Más grave resulta la ignorancia de Cotarelo de un título que había sido publicado en Barcelona quince años antes de la monogra-

⁵ FRANCISCO VIRELLA CASSAÑES, *La ópera en Barcelona. Estudio Histórico-Crítico*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888, pág. 52. Sobre la importancia de la cultura en la construcción de las capitalidades contrapuestas de Barcelona y Madrid, véanse las esclarecedoras reflexiones de ENRIC UCELAY-DA CAL, *Llegar a capital: Rango urbano, rivalidades interurbanas y la imaginación nacionalista en la España del siglo XX* [Papers de la Fundació, 137], Barcelona, Fundació Rafael Campalans, 1997.

⁶ VIRELLA, *La ópera en...*, págs. 63-64. La referencia de Virella es confusa en cuanto atribuye el dato de la ejecución de la ópera de D'Astorga a un inexistente *Dictionnaire bibliographique des musiciens* editado por George Grove en París en 1872. En la segunda edición de la *Biographie universelle des musiciens* (París, 1873), de François-Joseph Fétis, vol. 1, pág. 159, se cita incorrectamente esta ópera como *Dafne* y se ignora la referencia barcelonesa, mientras sí aparece en el primer volumen del *Dictionary of Music and Musicians* editado por George Grove (Londres, 1879), que contenía, en efecto, un sólido artículo de Carl Ferdinand Pohl dedicado a D'Astorga que incluía la referencia barcelonesa.

⁷ «Wir besitzen hier in Wien ein Exemplar der Oper *Dafni* von alter, augenscheinlich exotischer, wemgleich nicht italienischer, glaublich von spanischer Hand geschrieben, dessen Originaltitel also lautet: *Dafni, Drama Pastorale per Musica Tenuto a Barcellona avanti le loro Maestà Cattoliche. L'anno 1709 alli di... Giugno. Musica del Barone d'Astorga*». SIMON MOLITOR, «Bemerkungen zur Lebensgeschichte Emanuels, genannt der Baron von Astorga», *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 41 (1839), pág. 226, donde se añade que la partitura formaba parte de un códice con ópera italiana del primer tercio del siglo XVIII perteneciente a la colección de Rafael Kiesewetter y que provenía de Moravia. Se trata del manuscrito SA.68.B.2 Mus de la Österreichische Nationalbibliothek que conserva tan solo el primer acto de la obra y en el que Hans Volkmann (Hans VOLKMANN, *Emanuel d'Astorga*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1911, vol. 1, pág. 63) distingue una mano veneciana y otra alemana.

fía madrileña y que documentaba asimismo la presencia de la ópera italiana en la Barcelona del Archiduque. Se trata de la obra de Josep Rafael Carreras i Bulbena (1860-1931), *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona (Musiques, Festes, Càrrechs Palatins, Defensa de l'Emperador, Religiositat d'aquests Monarques)*, la primera monografía dedicada a documentar las fiestas y la música en la Barcelona del Archiduque (también con algunas noticias de Gerona, aunque el grueso del libro está dedicado a la Ciudad Condal). El libro de Carreras i Bulbena merece un breve análisis al ser uno de los puntos de partida de la imagen que tenemos de la cultura musical de la Barcelona de 1714.

La idea inicial del libro es bien interesante, al plantearse una reconstrucción general de la cultura musical de los años del Archiduque desde las distintas capillas eclesiásticas a la música de corte, pasando por la música tañida por los ministriles ciegos en procesiones y marchas. Años antes, el gran crítico teatral Josep Yxart, al que Cotarelo también había regañado desde Madrid por la falta de «datos concretos», había ya propuesto un nuevo tipo de historiografía musical en la que no se reprodujeran simplemente los documentos, sino en la que estos formaran parte de una narración «embebida en las costumbres, la política, la literatura, etc., hasta lograr la completa y abigarrada evocación de toda aquella sociedad coetánea, cuya visión me sugieren ya, a mí, lector, aquella noticia y aquel documento».⁸

Carreras i Bulbena, vicepresidente durante años del Comité de Defensa Social, una influyente organización seglar de católicos tradicionalistas, fue también director de la revista *Lo Missatjer del Sagrat Cor de Jesús*, activo defensor de las directrices musicales del Motu Proprio de 1903 y muy cercano al círculo del Orfeó Català.⁹ En el órgano del Orfeó, la *Revista Musical Catalana*, reivindicaba este autor un catalanismo militante y esencial, en el que el

⁸ Josep YXART, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería Española de López, 1889, vol. 4, pág. 127.

⁹ Sobre el contexto político de Carreras, véase José ANDRÉS GALLEGÓ, «Transformación política y actitud religiosa del Gobierno Largo de Maura (1907-1909)», *Revista de Estudios Políticos*, 189-190 (1973), págs. 131-164. El Centro de Documentación del Orfeó Català conserva un fondo documental ligado a Carreras i Bulbena, así como el Arxiu Nacional de Catalunya y la Biblioteca de Catalunya.

pasado —y particularmente aquel ligado a la derrota de 1714— tenía una clara función regeneradora e identitaria:

Catalanista de tota la vida, sempre he procurat prendre part en tot moviment regenerador de la nacionalitat catalana. Aquest sentiment d'ansia de resurrecció de les anyorades glories de la nostra ansiada nacionalitat; el deseig de renovellar en els nostres dies, dins la modalitat dels temps, l'esser essencial de la nostra patria purificada d'intrusions malsanes de pobles estranys; el voler una Catalunya amb sa tradició respectada, amb un art ben nostre, amb una parla vibrant i pura com era la que oficialment usaven els nostres comtes-reis, d'agradosa recordança; ha sigut sempre l'anhel del meu cor, i per aconseguir-ho he treballat i treballaré tota ma vida on se vulla que ma influencia personal actüi de manera poderosa.¹⁰

La influyente monografía de 1902, publicada en edición bilingüe en catalán y alemán, está en la estela conmemorativa del bicentenario de la guerra de Sucesión.¹¹ Esta obra se concibió como una apasionada defensa del Archiduque como representante de una ortodoxia católica que la masonería habría acabado por poner en grave peligro a principios del siglo XX y cuya memoria quiere vindicarse como remedio regenerativo de Cataluña. Llamativamente, este aspecto de la biografía política de Carreras i Bulbena ha sido sistemáticamente ignorado en las biografías posteriores, que han exagerado las implicaciones de la correspondencia del erudito catalán con personalidades de la musicología y de la música alemana como Hugo Riemann, Hans Volkmann y Hans Richter, el célebre director wagneriano.¹² Concluir que estos contactos epistolares die-

¹⁰ Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, «El comte de Çavellà i la música», *Revista Musical Catalana*, x (1913), págs. 282.

¹¹ Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Austria i Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona = Karl von Österreich und Elisabeth von Braunschweig Wolfenbüttel in Barcelona und Girona*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1902 [ed. facsímil, Barcelona, Rafael Dalmau, 1992].

¹² Sobre Carreras i Bulbena, véanse «Los que mueren. José Rafael Carreras y Bulbena», *La Vanguardia*, 11 de enero de 1931, pág. 13; Joan SALVAT, «Josep Rafael Carreras i les seves recerques per a la història de la música a Catalunya», *Revista Musical Catalana*, xxviii (1931), págs. 473-480; Francesc BONASTRE, «Carreras Bulbena, Josep Rafael», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 3, Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, págs. 246-247.

ron a Carreras i Bulbena «un conocimiento extraordinario de las fuentes y metodología de esta disciplina»,¹³ es decir, de la musicología, es, sin duda, un exceso. Ciertamente es que la música constituyó una parte esencial de su vida, desde sus estudios juveniles de violonchelo y la fundación del Círculo Mozart a sus trabajos de erudición musical, dedicados fundamentalmente al siglo XVIII, pasando por sus actividades como compositor aficionado y promotor de conciertos sacros de música antigua.¹⁴ La necesidad de conocer en detalle los presupuestos de la influyente publicística del historiador catalán fue ya subrayada por Andrea Sommer-Mathis, cuando señalaba el «gran interés [de] conocer algo más de las fuentes que este autor tuvo a su disposición».¹⁵

La cuestión de las fuentes y documentos, claro está, aparece ligada a la historiografía, a los intereses y a las interpretaciones. Significativamente, la monografía de Carreras i Bulbena termina con una visionaria exaltación ultramontana del culto mariano en el que se unen en un fervoroso cántico los santuarios de Montserrat, de Atocha en Madrid, del Pilar de Zaragoza y de la Viena imperial «hon coronarà la restauradora obra l'Immaculada Concepció en la capital de l'Imperi Austriàch».¹⁶ Esta función apologética de la narración histórica acaba concediendo demasiado espacio a las vicisitudes de la guerra, al trasfondo político y a la justificación de la causa habsbúrgica en detrimento de la inicial idea de reconstrucción de la cultura urbana, musical y festiva de la Barcelona de inicio de siglo. En el estudio histórico-musical, el autor prescindió en demasiadas ocasiones de la indicación de sus referencias de archivo, a la vez que amplió acriticamente el repertorio de obras interpretadas en Barcelona suponiendo que toda composición dedicada a Carlos de Austria en Viena se habría escuchado también en Barcelona. Por otra parte, su conocimiento de las fuentes musicales vienesas parece estar reducido al contacto epistolar con Josef Mantuani, respon-

¹³ BONASTRE, «Carreras Bulbena, Josep...», pág. 246.

¹⁴ Xavier DAUFÍ, «Josep Rafael Carreras i Bulbena, el naixement de l'oratori a Catalunya i altres consideracions», *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), págs. 153-179.

¹⁵ Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artigrama*, 12 (1996-1997), pág. 51.

¹⁶ CARRERAS, *Carlos d'Austria...*, pág. 457.

sable de la sección musical de la Biblioteca Imperial desde 1893.¹⁷ En su entusiasmo patriótico, Carreras i Bulbena no siempre distinguió entre los hechos históricos, las hipótesis y los deseos.

En un breve trabajo de la *Revista Musical Catalana* de 1905, Carreras i Bulbena desveló de forma más explícita algunas de las claves de su libro.¹⁸ El artículo en cuestión muestra claramente que su autor partía de la tradicional visión filológica que valoraba el siglo XVII como un siglo de total decadencia, sobre todo «a causa de la malestruga influencia castellana», no obstante lo cual la historia cultural —y en especial la música— mostraba un sorprendente «model de fermesa de caràcter y d'amor entranyable a las cosas de la terra».¹⁹ Pero quizás la observación más interesante aparezca al final del artículo, cuando su autor se pregunta acerca del significado para la historia musical de las óperas y serenatas estrenadas en la Barcelona del Archiduque. Para Carreras i Bulbena esos años significaron un excepcional esplendor cultural que afectaría de forma decisiva a las artes catalanas. Tanto en la pintura, donde Galli Bibiena habría influido en el pintor Antoni Viladomat, como en lo literario, donde Pariaty y Zeno habrían hecho lo mismo con el conde de Savallà, o, finalmente, en la música, donde los italianos Caldara, Porsile y Astorga habrían cambiado la manera de componer de Pere Rabassa, Francesc Valls o Lluís Serra. A pesar de la catástrofe de 1714, la memoria —«la remembrança tendra y activa»— según Carreras i Bulbena de aquellas músicas excepcionales explicarían incluso que, años después, un músico como Terradellas fuera enviado a Italia para formarse en Nápoles.

¹⁷ De esta relación provienen, por ejemplo, los extractos de la ópera *Dafni* reproducidos en CARRERAS, *Carlos d'Austria...*, págs. 486-513, y repetidos de nuevo en *Discursos leídos en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en la solemne recepción pública de D. José Rafael Carreras y Bulbena el día 27 de junio de 1920*, Barcelona, La Renaixença, 1920 [«Significación artística de Manuel Rincón de Astorga, autor de la mejor ópera representada en la antigua Lonja de Mar de Barcelona»], págs. 23-57. Sobre la problemática de estos extractos (realizados no sobre el original sino sobre las transcripciones de Kiesewetter) y los errores de la edición de Carreras i Bulbena, véase Hans VOLKMANN, *Emanuel d'Astorga*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1919, vol. 2, pág. 71.

¹⁸ Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, «Las primeras óperas cantadas a Barcelona en la Llotja de Mar», *Revista Musical Catalana*, II (1905), págs. 95-97.

¹⁹ CARRERAS, «Las primeras óperas...», pág. 96.

Sin embargo, no parece que el aspecto musical que hoy más nos llama la atención (las óperas y serenatas, la presencia de músicos italianos) dejase trazas en la memoria de la ciudad. En 1801, es decir, menos de un siglo después de los acontecimientos que nos interesan, el barón de Maldà (que había nacido en 1746) presenta en su *Calaix de sastre* lo que podríamos denominar un retrato musical de la ciudad de Barcelona:

La música, que és una de les diversions més honestes i proporcionades a conciliar i templar les passions de l'home, ocupa a Barcelona un lloc molt distingit, per lo molt inclinat de sos moradors a tot lo que és música. Esta se mira en vârios objectes i matèries distribuïda, i són les principals los oratoris, que consisteixen en unes peces, compostes de música, sobre assumptos de la Historia Sagrada, allusius a la festivitât d'algun dels hèroes de la religió. Tenen molt sèquit i aplauso [...].

Altra diversió de música que té aplauso i porta en son sèquit a molts que tenen per gastar, de totes clases, és la de les acadèmies que es formen i tenen cases particulars [...]. Però diré d'elles que, ab molt gust de la joventut, són freqüentades, per la multitud d'àries que s'ouen, com també la de quartetos i quintetos [vocals], per les primoroses simfoníes—obres dels primers mestres de l'Europa—i per oir-se veus delicades i meloses d'aficionats i aficionades, en què entren algunes vegades los operistes, que són facultatius i que públicament ho desempenyen en el Teatro.

[...] Són, pués, les òperes les que han influït lo gust que reina en el dia en obres de música, algunes d'autors cèlebres, com Cimarosa, Tossi [Tozzi], mestre d'est Teatro, Giomelli, i aixís d'altres. I encar que, per la mala disposició i poca habilitat d'alguns operants, no són les òperes les que serien i foren en temps dels Exms. marquès de La Mina i *conde* de Ricla, però alguna vegada se n'han donat algunes de primer [ordre].²⁰

Destaca Maldà en este retrato tres aspectos: (1) el cultivo del oratorio; (2) las academias o conciertos domésticos, adonde acuden gentes «que tenen per gastar», y (3) la ópera italiana, caracterizada como el factor más influyente en las costumbres y en el gusto (especialmente de la juventud urbana y acomodada), cuyo esplendor retrotrae a dos capitanes generales de la Cataluña borbónica,

²⁰ Rafael D'AMAT I DE CORTADA, barón de Maldà, *Calaix de sastre. 1800-1801*, ed. de R. Boixareu, Barcelona, Curial, 1994, vol. v, págs. 173-174 (cita revisada).

el marqués de la Mina, Jaime Guzmán-Dávalos y Spínola, que estuvo en el cargo entre 1749 y 1767, y Ambrosio de Funes Villalpando, conde de Ricla, capitán general entre 1768 y 1772. En lo que se refiere a las fuentes de la primera mitad del siglo XVIII, tampoco aparecen los nombres de Caldara o Porsile entre los escasos nombres de compositores extranjeros citados por Valls o Rabassa en sus respectivos tratados musicales. Sin embargo, sabemos que la tradición oral austracista podía mantenerse a través del tiempo en el ámbito musical, como lo demuestra, por ejemplo, la persistencia de la leyenda en torno al exilio vienés de Sebastián Durón en círculos de la Real Capilla madrileña a lo largo del siglo XVIII.²¹ Por ello es significativo que las primeras y muy breves referencias a las óperas representadas en honor del Archiduque solo aparezcan a partir de mediados del siglo XIX en la obra de los primeros historiadores académicos, como es el caso del arqueólogo Andreu Pi i Arimón en 1854 o en algunos artículos del abogado e historiador Joan Cortada algunos años después. Fue precisamente a partir de estas primeras noticias, ligadas al movimiento historicista de la Renaixença, con las que comenzó el interés por este singular episodio de la historia musical de Barcelona.²²

Movilidad de los músicos

El destacado significado político de la ópera en las cortes europeas en los siglos XVII y XVIII —que no excluye, desde luego, su función de entretenimiento y su dimensión estética— es un hecho bien conocido. Dentro de la amplia y diversificada cultura de corte, la representación de ópera ocupó un lugar central en aquellos centros que pudieron permitírselo.²³

²¹ Juan José CARRERAS, «Introducción», en M. SORIANO FUERTES, *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2007, vol. 1, pág. XI.

²² Véase ALIER, *L'òpera a...*, pág. 42.

²³ Véase, por ejemplo, para el caso alemán Erich REIMER, *Die Hofmusik in Deutschland 1500-1800*, Wilhelmshaven, Florian Noetzel, 1991. Sobre la circulación de los músicos italianos: Reinhard STROHM, *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001.

Uno de los aspectos más llamativos del periodo que nos ocupa es el de la importación de músicos italianos a efectos de hacer posible la interpretación de ópera y serenatas en Barcelona. Una importación favorecida por la condición de puerto marítimo de la Ciudad Condal, que naturalmente facilitaba la comunicación en contraste con la tradicional dificultad de alcanzar la corte madrileña. En todo este episodio, la dimensión representativa y de propaganda política de la música estuvo, naturalmente, en un primer plano, como documentan los temas de algunas de las óperas serias representadas en Barcelona como, por ejemplo, *Scipione nelle Spagne*, de obvio paralelismo histórico, así como las numerosas serenatas y *componimenti da camera*, todas ellas de función autocelebrativa y cuya memoria ha quedado a través fundamentalmente de los libretos y de grabados y dibujos de las suntuosas escenografías.²⁴ La situación fue excepcional por las circunstancias históricas y muestra una de las características propias de la música de corte: su estrecha dependencia de la coyuntura política. Una coyuntura que tuvo lugar en una ciudad que, de la noche a la mañana, se convirtió durante unos años en la capital sustitutoria de un viejo imperio disputado por dos dinastías. Como sabemos, el caso madrileño fue muy distinto, intercambiándose, por así decirlo, los tradicionales papeles políticos de las dos monarquías. Frente a la necesaria ruptura con la tradición que supuso la instauración radical de la ópera italiana en Barcelona, la política musical borbónica fue mucho más gradual. La nueva dinastía francesa se hizo cargo en Madrid tanto de una Capilla Real con una tradición muy asentada como de una práctica del teatro áulico que durante la época de Carlos II había tenido ya un desarrollo muy importante en los géneros de la zarzuela o de la comedia con música, particularmente en la celebración ritual de las onomásticas y cumpleaños relacionados con la monarquía. En este sentido, la venida a Madrid desde Milán, en 1703, de una compañía de farsa italiana que no de ópera, los célebres Trufaldines, significó no tanto una innovación como un suplemento de una estructura institucional musical y teatral que en un primer momento no sufrió cambios significativos.

²⁴ Véase Elena TAMBURINI, «Ferdinando Galli Bibiena. *Spettacolo sulla peschiera della Lonja a Barcellona, 1708*», en D. LENZI y J. BENTINI (eds.), *I Bibiena, una famiglia europea* [catálogo de exposición], Venecia, Marsilio, 2000, págs. 249-254.

La llegada de Felipe V a Madrid supuso, además, la puesta en marcha de diversos proyectos de reforma e innovación musical, siempre, como decía, en el marco de estructuras organizativas y usos musicales firmemente asentados en la cultura cortesana española. La presencia de un grupo de músicos franceses encabezados por Henri Desmarest es uno de los testimonios más significativos de este nuevo ambiente. Pero conviene recordar que esta movilidad no es nueva. En la corte de Carlos II se venía preparando al menos desde finales del siglo XVII: recordemos la presencia de un grupo de músicos franceses en 1679, o a partir de 1693, de los envíos de música y músicos alemanes de la corte de Düsseldorf del príncipe elector del Palatinado. Sin embargo, no cabe duda de que tanto el cambio dinástico como la guerra de Sucesión incrementaron la presencia de músicos extranjeros en toda España. No olvidemos que una parte sustancial de los ejércitos que combatieron en la península estaba formada por franceses, en el bando borbónico, y por austriacos, ingleses y holandeses en el habsbúrguico. Tanto en Madrid como en Barcelona, la difusión de nuevos instrumentos como el oboe francés estuvo sin duda relacionada con la música militar de muchos de estos regimientos.²⁵

En lo que se refiere a la circulación de los músicos, podemos distinguir tres tipos de movilidad, relevantes para entender el contexto en el que tuvo lugar la instauración de la ópera cortesana en Barcelona: primero, el de los músicos de las capillas locales eclesiásticas y cortesanas; segundo, el de los músicos extranjeros importados (italianos y alemanes), y tercero, el particular de los aficionados o conocedores como es el caso de Emanuele d'Astorga.²⁶

²⁵ Véase Joseba BERROCAL, «Y que toque el abué. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII», *Artígrama*, 12 (1996-1997), págs. 293-312, y su tesis doctoral: *La recepción del oboe en España en el siglo XVIII*, Universidad de Zaragoza, 2015, 3 vols.

²⁶ Véase mi aportación a la mesa redonda dedicada al tema de la movilidad de los músicos: Juan José CARRERAS, «La mobilità del musicista spagnolo in Età Moderna», en A.-M. GOULET y G. ZUIF NIEDEN, (eds.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel, 1650-1750 [Analecta Musicologica, 52]*, Kassel, etc., Bärenreiter, 2015, págs. 614-623, así como el estudio de Andrea SOMMER-MATHIS, «Politik und Musikerreisen zu Beginn des 18. Jahrhunderts am Beispiel Giuseppe Porsiles», en Christian MEYER, *Le musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2003, págs. 29-41.

Por lo que respecta a este último, su movilidad (muy agitada, por cierto) no es la propia de un músico profesional, sino la de un aristócrata siciliano que osciló, como sucedió con muchos nobles, entre su lealtad al bando austracista y al borbónico. En el caso de los músicos adscritos o relacionados con las capillas urbanas, la movilidad fue un factor importante, pero se redujo al ámbito peninsular y a la lógica de los desplazamientos y promociones imperiales en ultramar. Por otro lado, pese a lo que se ha especulado sobre ello, poco sabemos de la efectiva interacción entre los músicos extranjeros y los locales, así como sobre la recepción de la ópera en los ámbitos de las elites barcelonesas.

Junto a Nápoles y Viena, Milán desempeñó un papel fundamental en la circulación de personas y medios necesarios para los montajes operísticos barceloneses.²⁷ En el ámbito de las representaciones teatrales, no conocemos datos concretos sobre la actuación de los cantantes italianos en Barcelona, pues los libretos conservados no lo especifican. La siguiente anotación de un viajero napolitano, correspondiente a una representación de la ópera *Zenobia in Palmira* del 9 de febrero de 1709 en Barcelona, cobra por ello un particular interés: «Nel 9 si rappresentò la Zenobia in Palmira nel Reggio Teatro, recitandovi la Lapparini da Zenobia, e da Aspasia la Cioccioli». La primera cantante mencionada resulta ser Angela Rapparini, conocida como Angela da Milano o también como *bo-lognese*, cuya carrera documentada por los libretos abarca desde 1703 en que canta en Milán hasta 1713 en que actúa en Venecia. Justo antes de su estancia en Barcelona había interpretado en Piacenza, en el carnaval de 1708, el papel de Constanza en *La Griselda* de Tomaso Albinoni.²⁸ Por su parte, la Cioccoli puede identificarse con Lucrezia Storni di Venezia, *detta la Chiochiola*, cuyas actuacio-

²⁷ SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona...»; Laura BERNARDINI, «Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo», *Recerca Musicologica*, XIX (2009), págs. 199-227.

²⁸ Véase Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 1991, vol. III, pág. 373 (n.º 12522). La cita del viajero proviene de Giovanni Francesco GEMELLI CARERI, *Aggiunta a' Viaggi di Europa... Ove si contiene specialmente Il viaggio della Maestà di Carlo III. da Viena a Barcelona*, Venecia, Coletti, 1719, citado por BERNARDINI, «Teatro e musica...», pág. 214. Esta investigadora identifica a Rapparini como Reparini apoyándose en la documentación administrativa milanese.

nes registradas en los libretos van de 1702 en Florencia a 1707 en Nápoles.²⁹

En la cuestión de la movilidad es importante no confundir la circulación formativa o de actualización de conocimientos (ambas de ida y vuelta) con la emigración profesional definitiva. Este último tipo de movilidad es el propio de compositores teatrales muy conocidos como, ya entrado el siglo XVIII, el del mencionado Terradellas (músico que, tras su paso por uno de los conservatorios napolitanos, no volverá ya a España) o Vicente Martín y Soler (cuya carrera teatral transcurre desde los veintitrés años hasta su muerte en el extranjero). En el periodo que nos ocupa, el viaje de ida y vuelta del músico español en Europa resulta una exótica excepción.³⁰ Esta dinámica contrasta con la política del rey portugués João V de financiar la estancia formativa de músicos portugueses en Roma como António Teixeira en 1716 o 1717, o António de Almeida.³¹

La fugaz práctica de la ópera de corte en Barcelona no volvería a repetirse en España hasta la década de 1747 a 1757, años en que Farinelli estuvo al frente de la programación teatral de la corte de Fernando VI. Ciertamente hubo representaciones operísticas anteriores, pero la programación regular de óperas y serenatas destinadas a la celebración dinástica solo se produciría en esos años dorados para el arte lírico. El modelo teatral áulico que inspiró a Farinelli fue indudablemente el austriaco, como atestigua el intercambio epistolar regular del cantante con su amigo Metastasio, de modo que podría afirmarse que la singular experiencia barcelonesa volvería a España —de corte a corte— a través de Viena.

²⁹ SARTORI, *I libretti italiani...*, vol. Indici-II, pág. 622.

³⁰ Ello queda confirmado también por el amplio aporte documental de Montserrat MOLI FRIGOLA, «Compositores e intérpretes españoles en Italia en el siglo XVIII», *Musiker: Cuadernos de Música*, 7 (1994), págs. 9-125.

³¹ João Pedro D'ALVARENGA, «'To Make of Lisbon a New Rome': The Repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s», *Eighteenth Century Music*, 8 (2011), págs. 179-214.



La Capilla Real de Barcelona (1705-1713): constitución de la capilla y migración de músicos a la corte de Barcelona y a la corte imperial vienesa

Danièle Lipp
Universität Wien

La guerra de Sucesión por la Corona española cambió definitivamente el mapa político de la Europa del siglo XVIII y supuso un enorme cambio en la historia musical de la ciudad de Barcelona por el hecho de que la ciudad fuera la sede de una corte real entre 1705 y 1713. Durante estos años, el archiduque Carlos de Austria, o Carlos III de España, mandó organizar una capilla real e hizo representar por primera vez grandes óperas italianas. Para que eso fuera posible tuvo que ponerse en marcha una gran infraestructura de profesionales del mundo del arte internacional, tanto compositores como escenógrafos, poetas teatrales y, naturalmente, también músicos altamente cualificados, es decir, cantantes e instrumentistas profesionales. Este artículo se divide en dos secciones: la primera, que trata de la constitución de la Capilla Real, sus diferentes etapas y obligaciones, se basa en parte en las investigaciones realizadas por Andrea Sommer-Mathis,¹ y en la segunda sección se ex-

¹ Doy las gracias a Andrea Sommer-Mathis por prestarme sus transcripciones de los documentos del Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Véanse, entre otros, Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artígrama*, 12 (1996-1997), págs. 45-77; «Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI», en Josef GMEINER *et al.* (eds.), *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1999, págs. 355-380; y en la versión italiana: «Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI», en Franco Carmelo GRECO (ed.), *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Nápoles, Luciano Editore, 2001, págs. 343-358, y «Politik und Musikerreisen zu Beginn des 18. Jahrhunderts am Beispiel Giuseppe

pondrán los tipos y las vías de migración que se pueden observar en la transferencia de músicos tanto a la corte de Barcelona como posteriormente a la corte imperial vienesa.

La constitución de la Capilla Real para Barcelona

A diferencia de la Capilla Imperial de los Habsburgo de Viena, carecemos de una lista oficial de los miembros de la Real Capilla barcelonesa. Podemos, no obstante, configurar una lista a partir de los documentos conservados en varios archivos en Austria, Italia y España que mencionan tanto a cantantes como a instrumentistas relacionados con la vida musical de la Ciudad Condal entre 1705 y 1713.² Podemos observar tres etapas en la historia de la existencia y la estructura de la capilla, caracterizadas por las obligaciones de sus miembros, que no son elegidos al azar, sino contratados según las obligaciones que tienen los miembros de la capilla para poder garantizar la realización de los diferentes acontecimientos musicales, que eran: proporcionar música en los desfiles y en las entradas festivas; tocar en el ámbito privado, o sea, la música de cámara, y finalmente tocar en las representaciones operísticas.

Porsiles», en Christian MEYER (ed.), *Les Musiciens et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations*, Berlín, Berliner Wissenschafts Verlag, 2003, págs. 29-42; Danièle LIPP, *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705-1713)*, Universidad de Viena, 2005 (tesis de licenciatura); «Músicos italianos entre las cortes de Carlos III/VI en Barcelona y Viena», en Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO, Bernardo J. GARCÍA y Virginia LEÓN (eds.), *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, págs. 159-179; «Italienische Musiker am Wiener Kaiserhof zwischen 1712 und 1740. Ursachen und Verläufe der Migration nach Wien», en Josef EHMER y Karl ILLE (eds.), *Italienische Anteile am multikulturellen Wien*, Viena, Studienverlag, 2009, págs. 152-167; *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona: (1705-1713)*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2010; «Giuseppe Porsile», en *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana (en prensa).

² Los documentos se encuentran en los siguientes archivos: Madrid, *AHN* (Archivo Histórico Nacional); Nápoles, *ASN* (Archivio di Stato); Milán, *ASM* (Archivio di Stato); Viena, *HHStA* (Haus-, Hof- und Staatsarchiv); Viena, *ISR* (Italien-Spanischer Rat), y Viena, *OMaA* (Oberthofmarschallamt).

Primera etapa: 1703-1705

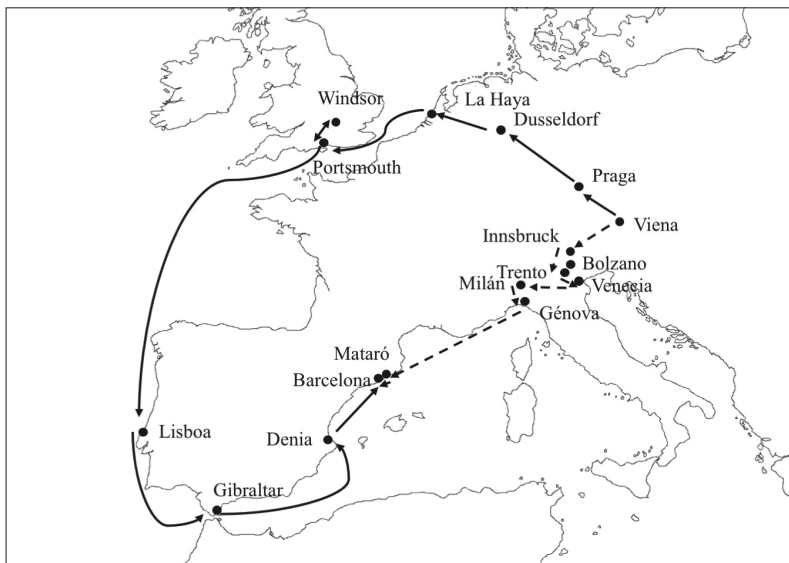
Carlos III contrató en Viena a trompetistas y timbaleros que viajarían con él desde Viena hasta Barcelona (mapa 1). Su viaje duró más de dos años y, en una primera etapa, los llevó desde la capital imperial hasta Alemania y luego a los Países Bajos. Frente a la costa holandesa sufrieron el hundimiento de un barco y uno de los trompetistas, Mattias Schmidt, perdió en el naufragio todas sus pertenencias.³ Viajaron en barco por la costa atlántica pasando por Francia, el norte de España y Portugal, y haciendo escala en Lisboa. Finalmente pasaron por Gibraltar, entrando así en el Mediterráneo para llegar a Barcelona en noviembre de 1705. Andrea Sommer-Mathis publicó ya en 1997 que Carlos III nombró al italiano Antonio María Bononcini (1677-1726) compositor de cámara de la corte catalana. Sin embargo, no llegó a viajar nunca a España para ocupar el puesto, y este quedó vacante.⁴ Las funciones musicales durante el viaje eran bastante limitadas: los músicos debían tocar principalmente en las entradas solemnes a las ciudades por las que el rey y su séquito vienés pasaban.

Segunda etapa: 1705-1707

Al llegar a Barcelona en 1705, el rey estableció provisionalmente su corte en la ciudad, y empezaron a contratarse más músicos desde Viena, entre ellos más trompetistas, que tenían que tocar en un ámbito más privado y en los oficios religiosos. Carlos inició la organización de la ampliación de su capilla para asegurar también las representaciones musicoteatrales «públicas», es decir, representaciones para la alta nobleza que integraba el séquito de la corte. Sin embargo, no sería hasta el verano de 1707 cuando se comenzaría a contratar a músicos profesionales capaces de interpretar la música de los festejos teatrales. El joven rey no solo había asistido a representaciones de ópera en Viena, sino que también había participado activamente en ellas en la corte de su padre, Leopoldo I de Habs-

³ Andreas LINDNER, *Die kaiserlichen Hoftrompeter und -pauker in Wien von 1700 bis 1900. Quellenstudien im Archivbestand des Haus-, Hof- und Staatsarchivs Wien*, Universidad de Viena, 1997, págs. 445-446 (tesis doctoral).

⁴ SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona...», págs. 60-61.



Mapa 1. Línea continua: Viaje de Carlos III desde Viena a Barcelona (1705) (Giovanni Francesco Gemelli Careri, *Aggiunta a Viaggi di Europa... ove si contiene specialmente il viaggio de la Maestà di Carlo III, da Vienna a Barcellona...* (Nápoles: Felice Mosca, 1711). Línea discontinua: Viaje de Elisabeth Christina De Brunswick-Wolfenbüttel desde Viena a Barcelona (1708) (Rafael Figueró, *Relación de los reales desposorios de sus Majestades y demás funciones ejecutados en Viena hasta el día que partió la Reina... y Diario del viaje de Su Majestad hasta Milán [1708]*)

burgo (1640-1705). En el verano de 1707 anunció que había elegido a la alemana Elisabeth Christine de Braunschweig Wolfenbüttel (1691-1750) como futura esposa y, puesto que con ocasión del enlace se celebrarían diversas representaciones operísticas, tuvo que poner especial interés en contratar a músicos profesionales capaces de interpretarlas. El cantante y vicemaestro de capilla Giulio Cavaletti fue contratado desde Roma. Carlos III empleó en Barcelona al contralto valenciano Joan Lluís Miralles, y también hizo traer a cantantes e instrumentistas del recuperado Reino de Nápoles. Los músicos fueron elegidos para poder realizar tareas muy concretas: a falta de un violinista se contrataba a otro. Por ejemplo, se conservan

varios documentos de finales de 1707 en los que se relacionaron tres músicos de la capilla de Nápoles con la de Barcelona: Pietro Marchitelli, primer violinista, y Domenico Tempesta y Giuseppe Ferraro, dos cantantes de renombre.⁵ Marchitelli, Tempesta y Ferraro no vuelven a mencionarse en los documentos y, pocos meses más tarde, en 1708, aparecen los nombres de sus sustitutos: el violinista Angelo Ragazzi, también miembro de la capilla napolitana, y dos cantantes, el soprano Carlo Menga y el tenor Vincenzo Campi.⁶ Un documento del Haus-, Hof- und Staatsarchiv informa con más detalle del viaje de los músicos napolitanos en una tartana.⁷ Entre ellos se encontraban, junto a Ragazzi, Menga y Campi, el maestro de capilla y compositor Giuseppe Porsile, el cantante Gasparo Corvo y el violón Domenico d'Apuzzo. El viaje, que duró cuarenta días, fue bastante accidentado a causa de los temporales de invierno y con los músicos viajaron también algunos caballos a la Ciudad Condal. Los músicos procedentes de Nápoles recibieron su sueldo a través de transferencias del virrey de Nápoles. Uno de los documentos que hacen referencia a estos pagos se encuentra en el Archivo Histórico Nacional en Madrid: la carta, con fecha 11 de julio de 1708, ordenaba al virrey de Nápoles la transferencia sin demora de los sueldos de Porsile, Menga, Campi, Corvo, Sarao, Sopriani, Ragazzi y D'Apuzzo.⁸ Pero no todos los músicos fueron convocados a la corte real. Por ejemplo, el oboísta alemán Johann Georg Purse llegó a la Ciudad Condal por cuenta propia.⁹

Tercera etapa: 1708-1711/1713

Con la llegada de la reina en el verano de 1708 se trasladaron más trompetistas y tenemos constancia de más músicos de origen alemán de la corte vienesa, como el organista Franz Neubauer, y violinistas como Joseph Carl Denck. Entre otoño de 1708 y marzo

⁵ SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona...», pág. 49.

⁶ SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona...», pág. 50.

⁷ *HHStA, ISR, Neapel, Korrespondenz*, caja 1, f. 725.

⁸ *ASN*, sección IX; Papeles de Estado (Fondo del Archiduque Carlos de Austria), legajo 8688.

⁹ Herbert SEIFERT, «Die Bläser der kaiserlichen Hofkapelle zur Zeit von J.J. Fux», en Wolfgang SUPPAN y Eugen BRIXEL (eds.), *Johann Joseph Fux und die barocke Bläsertradition*, (Alta Musica, 9), Tutzing, Hans Schneider, 1987, págs. 9-23, pág. 10.

de 1713 la capilla contaba con unos cincuenta miembros, que eran músicos alemanes y austríacos llegados de varias regiones italianas, como Roma, Milán y Nápoles. También había dos cantantes locales: el cantante de origen valenciano Joan Lluís Miralles y un cantante catalán llamado Joan Vicens, que aparece en las listas oficiales conservadas en el Haus-, Hof- und Staatsarchiv como Giovanni Vincenzi —aunque esto llevaba a pensar en un origen italiano, los documentos conservados relacionados con su herencia indican que se llamaba Joan Visens, probablemente Vicens—. Todo indica que Vicens fue escolano y posiblemente cantaba en una de las iglesias de la Ciudad Condal. Probablemente se trasladó de Barcelona a Viena junto a la reina en 1713, cuando tenía unos 15 años. En Viena permanecería como cantante soprano de la Capilla Real hasta su muerte en 1739. Soltero y sin descendientes —parece que un sobrino suyo vivía con él en Viena—, sabemos que dejó a su familia, que era originaria de Olot, una herencia de 3.000 florines, una suma bastante considerable.¹⁰

El historiador austríaco Heinz Benedikt indicó ya en 1927 que Milán también era un lugar de reclutamiento de músicos.¹¹ Así, el soprano Ranuccio Valentini —que ya había trabajado bajo el reinado de Leopoldo I para la corte imperial— fue enviado desde allí a Barcelona para servir en la Capilla Real, pero también en este caso hubo problemas con la transferencia del salario y el cantante no podía mantener a la familia que había dejado en Milán. El padre de Valentini tuvo que suplicar el pago de parte del sueldo atrasado de su hijo, ya que la familia se encontraba en una situación de extrema necesidad económica. En 2009 Laura Bernardini hizo referencia a diversos documentos del Archivio di Stato de Milán relacionados con la capilla de Barcelona, mencionando a los cantantes Pietro Paolo Pezzoni, Angelica Reparini, Elena Marani, Antonio Bigoni y Pietro Antonio Stroppa.¹² Un estudio más exhaustivo de estos

¹⁰ *HHStA, OMaA*, ABH 4719.

¹¹ Heinz BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI*, Viena, Manz, 1927, pág. 661.

¹² Laura BERNARDINI, «Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la Festa della Peschiera», *Quaderns d'Italià*, 14 (2009), págs. 131-158, y «Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo», *Recerca Musicològica*, XIX (2009), págs. 199-227.

documentos revela que la relación con Milán no solo se limitaba a la contratación de músicos. El rey encargó en verano de 1707 varios instrumentos de cuerda de Cremona y, unos meses más tarde, un clavicémbalo y un órgano. Milán también suministraba a la Capilla Real partituras de óperas y serenatas de compositores de la talla de Tomasso Albinoni, Andrea Stefano Fioré, Francesco Gasparini y Antonio Caldara, destinadas a su representación en Barcelona. El rey hizo traer incluso decorados para óperas, como en el caso de *Zenobia in Palmira*, representada en otoño de 1708. La relación con la capilla de Nápoles no terminó después de la llegada de los primeros músicos. Sabemos de al menos tres instrumentistas que volvieron a Nápoles y algunos fueron sustituidos por napolitanos: el laudista Domenico Sarao volvió por enfermedad —se volvió loco—. El organista Antonio Raicola y el violonchelista Francesco Sopriani regresaron también, y este último fue sustituido por Antonio Rayola. Tampoco terminó el intercambio de músicos con la Capilla Imperial de Viena. En 1710 llegaron desde Viena seis oboístas y un fagotista, que se quedaron hasta 1713. Los miembros de la capilla se ocupaban también de la formación musical de los jóvenes escolanos, como es el caso del trompeta Promb y del violonchelista Pietro Adó. Giuseppe Porsile se encargó durante dos años de su educación musical, como indica un documento presentado por Porsile en 1715.¹³

Hasta ahora solo podemos relacionar a tres cantantes femeninas con la Capilla Real: Angelica Reparini, Elena Marani y una tal Cioccioli, que también cantó en la ópera *Zenobia in Palmira*.¹⁴ Probablemente se trata de la «virtuosa de música» que se menciona, sin especificar su nombre, en los documentos de Milán. Al ser empleadas solo en las óperas y en la música «da camera», no había necesidad de contratar a más cantantes. Además, las producciones operísticas se realizaron en el breve periodo comprendido entre 1708 y 1711-1713.

¹³ HHSIA, ISR, Vorträge der Zentralbehörde. Fascículo 26, sin foliar, informe del 12 de marzo de 1715.

¹⁴ Giovanni Francesco GEMELLI CARERI, *Aggiunta a Viaggi di Europa di D. Gio: Francesco Gemelli Careri... Ove si contiene specialmente il viaggio della Maestà di Carlo III. da Vienna a Barcelona, e quanto è accaduto di più notabile in Guerra dalla morte del Serenissimo Carlo II. fino al presente*, Nápoles, Felice Mosca, 1711, pág. 76.

Tras la muerte de su hermano José I, en septiembre de 1711 Carlos decidió marcharse a Frankfurt para ser coronado emperador y con él se marcharon también los trompetistas y timbaleros que ya lo habían acompañado en su viaje a Barcelona. La capilla, sin embargo, siguió funcionando hasta marzo de 1713, cuando la reina dejó la ciudad para volver a Viena, su nueva residencia. La reina despidió a todo su séquito en Linz y gran parte de los miembros de la Capilla Real fueron readmitidos para integrarse en la ahora nuevamente constituida Capilla Imperial.

Migración de los músicos de la Real Capilla

El fenómeno de la migración de músicos en el siglo XVIII ha sido objeto de investigación en los últimos años de forma creciente.¹⁵ El caso de la capilla de Barcelona es de especial interés, puesto que se trata de la creación de una capilla completamente nueva para la corte de una ciudad que carecía de la infraestructura necesaria para poder garantizar representaciones en el ámbito cortesano.

Es un hecho singular el que unos treinta músicos de origen alemán se trasladaran a la península Ibérica a principios del siglo XVIII. Esto se debe posiblemente a una simple razón logística: Carlos III se consideraba el sucesor legítimo del último de los Austrias pero, como es bien sabido, no pudo establecer su corte en Madrid, por lo que carecía de la infraestructura ya existente de la capilla de Madrid y tuvo que traer consigo a un número elevado de músicos alemanes. Sabemos, sin embargo, por un documento conservado en la catedral de Barcelona que sí hubo migración de músicos italianos a la Ciudad Condal: en junio de 1705, antes de la llegada del joven Habsburgo, llegaron cinco músicos desde Italia para ayudar en las tareas musicales de la catedral.¹⁶

¹⁵ Véase Reinhard STROHM, *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001.

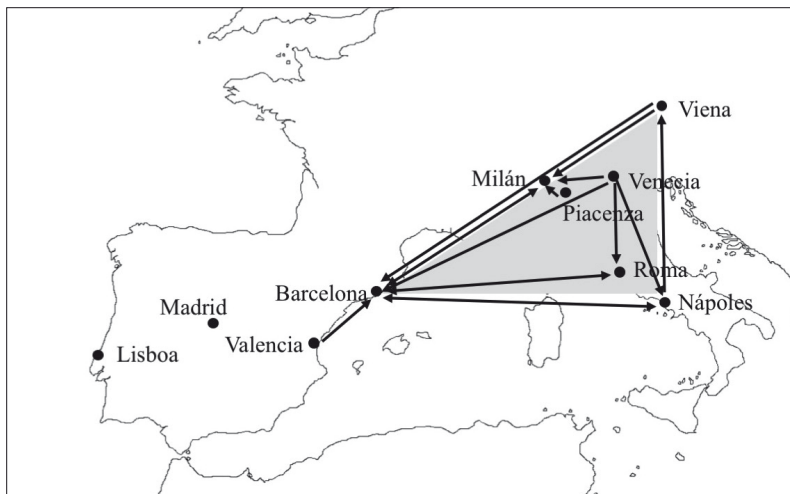
¹⁶ Josep PAVIA I SIMÓ, «La capella de la Seu de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)», *Anuario Musical*, vol. 45 (1990), págs. 17-67, pág. 25; Jordi RIFÉ I SANTALÓ, «La música religiosa en romanç en el barroc», en Xosé AVIÑO (ed.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. II, Barcelona, Edicions 62, 1999, págs. 53-94, pág. 78.

Tabla 1. Clasificación de las diferentes vías de migración de músicos a la península Ibérica a inicios del siglo XVIII

Vías de migración	Músicos
Viena-Barcelona-Viena	Franz Bonn, Johann Gottfried Denck, Johann Carl Denck, Carl Dont, Ferdinand Ender, Franz Fasser, Franz Hartmann, Rudolf Hien, Matthias Koch, Franz Küffel, Anton Lackner, Heinrich Mayer, Franz Neubauer, ? Promb, Johann Michael Rebhan, Johann Adam Reischl, Johann Georg Reschauer, Johann Georg Schindler, Matthias Schmid(t), Franz Schön, Daniel Teplitzka, Thomas Wlach, Andreas Zechart, Paul Zeilinger, Bernhard Ziller, Johann Zischek
Nápoles-Barcelona-Viena	Nicola Ancropoli, Domencio d'Apuzzo, Vi(n)enzo Campi, Gasparo Corvo, Giuseppe Porsile
Nápoles-Barcelona-Nápoles	Antonio Raicola, Domenico Sarao, Francesco Sopriani
Nápoles-Barcelona-Nápoles-Viena	Antonio Rayola
Nápoles-Barcelona-Viena-Nápoles-Viena	Angelo Ragazzi
Nápoles-Barcelona-Viena-Italia	Carlo Menga
Roma-Barcelona-Viena-Italia	Giulio Cavalletti
Norte de Italia (Milán)-Barcelona-?	Elena Marani, Angelica Reparini, ? Cioccioli
Barcelona-Viena	Giovanni Vicenzi = Joan Vicens
Valencia-Barcelona-Viena-Valencia	Joan Lluís Miralles
Piacenza-Milán-Barcelona-Italia-Viena	Pietro Paolo Pezzoni
?-Barcelona-?	Filippo Piccoli, Johann Georg Purse
Viena-Milán-Barcelona-?	Ranuccio Valentini
?-Barcelona-Italia?-Viena	Marc'Antonio Berti/Perti
Milán-Barcelona-Viena	Pietro Adó
Milán-Barcelona-Viena-Italia	Antonio Bigoni

Si clasificamos a los músicos según las vías de migración que utilizaron en aquel periodo de tiempo, podemos observar dos tendencias muy claras (mapa 2). Los músicos alemanes viajaron con los monarcas desde Viena a Barcelona y, tras su estancia en Barcelona,

Mapa 2. Migración de músicos, 1705-1713



regresaron también con ellos a Viena, donde fueron en su gran mayoría readmitidos. Esta clasificación, naturalmente, resulta simplista, ya que no diferenciamos entre músicos vieneses, austríacos o de otras regiones «alemanas». Sin embargo, la clasificación muestra claramente que este grupo migró porque viajaba en el séquito del soberano. Estos músicos pertenecían en su mayoría a la capilla de los Habsburgo en Viena antes de 1703, acompañaron al rey a su nueva corte y volvieron con él o con la reina en 1711-1713. La mitad de ellos —unos veinte— volvieron a ser readmitidos en la Capilla Imperial.

Respecto a los músicos italianos, originarios de diferentes regiones italianas —desde el norte hasta el sur—, se observa una gran variedad en las vías de migración. En este caso migraron al ser contratados por el soberano y no circulaban libremente, sino que tenían que atenerse naturalmente a las restricciones típicas de principios del siglo XVII —por ejemplo, era necesario pedir permiso para ausentarse de la corte y tenían que pedir un salvoconducto para poder pasar por los diversos reinos de Europa si dejaban su cargo—. ¹⁷

¹⁷ La copia de un salvoconducto con fecha 19 de febrero de 1709 para que Pietro Paolo Pezzoni pudiera viajar sin restricciones se conserva en *AHN*, sección IX: Papeles de Estado (Fondo del Archiduque Carlos de Austria), legajo 8688.

Aunque fueron contratados por el rey y por un agente, según los documentos conservados en el Haus-, Hof- und Staatsarchiv, son los que pidieron más permisos para poder librarse de sus ocupaciones. Las razones para marchar eran diversas, aunque destacaban las causas por enfermedad y jubilación o simplemente el deseo de volver al país de origen.

Una caracterización breve sobre el perfil medio de los italianos muestra lo siguiente: eran en su mayoría hombres solteros, de edades comprendidas entre los 20 y los 40 años. Pietro Paolo Pezzoni sí estuvo casado, ya que tanto en los documentos de Milán como en su testamento, conservado en Viena, se indica que su esposa Giovanna María lo acompañaba desde 1707 en todos sus viajes. Todos habían recibido una educación musical profesional, sobre todo en lo que se refiere a la interpretación del género operístico, y la mayoría migró a Barcelona desde ciudades «grandes» como, por ejemplo, Roma, Nápoles o Milán.

Una hipótesis que parece corroborarse a medida que avanzamos en la investigación es que los músicos italianos mostraban varias habilidades a la vez, eran más versátiles. Pezzoni era cantante, tanto en la iglesia como en la ópera, tanto sería como para los *intermezzi* y para música de cámara. Giuseppe Porsile se describió a sí mismo como compositor, organista, maestro de capilla y «profesor de música» del escolano Pietro Adó. Angelo Ragazzi era violinista y compositor, mientras que el romano Giulio Cavaletti era cantante y desempeñó también el cargo de vicemaestro de capilla. Finalmente, Antonio Rayola era violoncelista y, más tarde, en 1718, actuaría como «agente musical», ya que el emperador lo envió a Nápoles con el encargo de contratar a más músicos para la Capilla Imperial. Esta versatilidad también contribuía a una mayor flexibilidad a la hora de dejar el puesto y buscar otras oportunidades.

Muchos de los miembros de la Capilla Real de Barcelona se reincorporaron a la Capilla Imperial de Viena. También los compositores Antonio Caldara, Andrea Stefano Fioré y Francesco Gasparini siguieron trabajando para el emperador. Su maestro de capilla Giuseppe Porsile fue, a partir de 1720, compositor de la corte imperial; llegó a componer una veintena de obras dramáticas en honor de Carlos VI y su esposa. El emperador tuvo durante todo su reinado una especial predilección tanto por los músicos de su Capilla Real como por todos los otros servidores de su corte catalana.

Apéndice. El personal de la Capilla Real de Barcelona¹⁸

Nombre	Procedencia	Ocupación	Sueldo	Duración del empleo	Readmisión en Viena, y fecha de jubilación o defunción
Pietro Adò	?	Alumno de Porsile y violoncelista	?	1710-1712	De 1720 a 1740 (como violoncelista), fallecido el 7 de agosto de 1762 en Viena
Nicola Ancropoli	?	Violinista	?	?-1713	Del 1 de julio de 1713 al 22 de junio de 1732, fallecido en Viena
Domenico d'Apuzzo	Nápoles	Violinista	6 ducados mensuales ¹⁹	1708-1713	Del 1 de julio de 1713 al 10 de octubre de 1740, fallecido en Viena
Marc' Antonio Berti	?	Bajo	?	?	Readmisión en Viena, de 1721 a 1740, fallecido el 8 de diciembre de 1741 en Viena
Antonio Bigoni	Milán	Bajo	En 1710, 10 <i>doppie</i> mensuales ²⁰	?-1713	Readmisión en Viena, de 1713 a agosto de 1721 ²¹
(Johann) Franz Bonn	Viena	Trompeta	?	1708-1713	1 de julio de 1713, fallecido el 8 de abril de 1760 en Viena

¹⁸ La primera lista del personal de la Capilla Real se publicó en SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona...», págs. 67-70. Las listas publicadas en LIPP, *Musik am Hofe...*, se basan en la lista original con algunas ampliaciones, tanto de músicos como también, por ejemplo, de las indicaciones del salario. Las informaciones sobre el salario se basan en su mayoría en documentos de HHSIA, ASM y ASN. Las fuentes de ASN se encuentran también en Francesco COTTICELLI y Paologiovanni MAIONE, *Onesto divertimento, ed allegria de' popoli. Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primop Settecento*, Milán, Ricordi, 1996.

¹⁹ ASN, SV, Affari diversi, f. 1158r-v.

²⁰ ASM, Fondo Finanza Apprensioni, *cartella* n.º 399.

²¹ HHSIA, OmeA: caja 18, f. 28-29.

Nombre	Procedencia	Ocupación	Sueldo	Duración del empleo	Readmisión en Viena, y fecha de jubilación o defunción
Vincenzo Campi	Nápoles	Tenor	8 doblones mensuales ²²	1708-1713	Del 1 de julio de 1713 al 20 de agosto de 1718, fallecido en Viena
Giulio Cavalletti	Roma	Vicemaestro de capilla y soprano	10 doblones desde Nápoles y 15 doblones desde Milán ²³	1707-1713	Del 1 de julio de 1713 a 1723 (jubilado), vuelta a Roma, fallecido el 19 de febrero de 1755
? Cioccioli	Milán	Cantante	?	?	No
Gasparo Corvo	Nápoles	Bajo	6 doblones mensuales ²⁴	1708-1713	1 de julio de 1713, fallecido el 17 de noviembre de 1728 en Viena
Johann Gottfried Denck	Viena	Timbalero	?	?-1713	1713?, fallecido el 28 de junio de 1732 en Viena
Joseph Carl Denck	Viena	Violinista	?	1708?-1713	Del 1 de julio de 1713 a 1740, fallecido el 4 de marzo de 1761 en Viena
Carl Dont	Viena	Trompeta	?	?	No ²⁵
Ferdinand Ender	Viena	Fagotista	?	1710?-? Regresó a Viena antes de 1712	No
(Johann) Franz Fasser	Viena	Oboísta	?	1710?-1713	1 de julio de 1713, fallecido el 13 de septiembre de 1718 en Viena

²² *ASN, SV, Affari diversi, f. 1158r-v.*

²³ Ludwig Ritter von KÖCHEL, *Johann Josef Fux Hofcompositor und Hofkapellmeister der Kaiser Leopold I., Josef I. und Karl VI. von 1698 bis 1740*, Hildesheim, Georg Olms, 1988 [1872], pág. 397.

²⁴ *ASN, SV, Affari diversi, f. 1158r-v.*

²⁵ LINDNER, *Die kaiserlichen Hoftrompeter...*, pág. 730.

Nombre	Procedencia	Ocupación	Sueldo	Duración del empleo	Readmisión en Viena, y fecha de jubilación o defunción
Daniel Franz Hartmann	Viena	Oboísta	?	1710?-1713	1721-1740, fallecido el 17 de mayo de 1772 en Viena
Rudolf Hien	Viena	Trompeta	?	1708?-1713	Del 1 de julio de 1713 a 1740
Matthias Koch	Viena	Trompeta	?	1708?-1713	Del 1 de julio de 1713 a 1740, fallecido el 11 de noviembre de 1741 en Viena
Franz Küffel	Viena	Trompeta	750 florines anuales + 547,3 florines en gastos de manutención ²⁶	De 1703? a 27 de septiembre de 1711	Del 1 de octubre de 1711 a 1740
Anton Lackner	Viena	Oboísta	?	1710?-1713	No
Elena Marani	Milán	Cantante	?	1708?-1713?	No
Heinrich Mayer	Viena	Timbalero	400 florines anuales + 547,3 florines en gastos de manutención ²⁷	De 1703? a 27 de septiembre de 1711	1 de octubre de 1711, fallecido el 7 de marzo de 1715 en Viena
Carlo Menga	Nápoles	Sopranista	8 doblones mensuales ²⁸	1708-1713	Del 1 de julio de 1713 a 1717 (despedido por petición propia)
Giovanni Ludovico / Joan Lluís Miralles	Valencia	Contralto	?	1706?-1713	Del 1 de julio de 1713 a 1726 (jubilado, vuelve a Valencia)
Franz Neubauer	Viena	Organista	?	?-1713	1 de julio de 1713, fallecido el 1 de octubre de 1732 en Viena

²⁶ *HHStA*, OMeA-Prot. 7, f. 491v.

²⁷ *HHStA*, OMeA-Prot. 7, f. 491v.

²⁸ *ASN*, SV, Affari diversi, f. 1158.

Nombre	Procedencia	Ocupación	Sueldo	Duración del empleo	Readmisión en Viena, y fecha de jubilación o defunción
Pietro Paolo Pezzoni	Piacenza	Bajo	En 1710, 10 <i>doppie</i> mensuales ²⁹	1708?-1713?	Del 1 de enero de 1715 al 17 de julio de 1736, fallecido en Viena
Filippo Piccoli	?	Contralto	1152 florines anuales ³⁰	?-1713	No
Giuseppe Porsile	Nápoles	Maestro de capilla, organista, compositor, maestro de música	10 doblones mensuales ³¹	1708-1713	De 1720 a 1740 como compositor de corte, fallecido el 29 de mayo de 1750 en Viena
? Promb	Viena	Estudiante de trompeta	?	1708?-1713?	No
Johann Georg Purse	?	Oboísta	?	1706?-1709?	No
Angelo Ragazzi	Nápoles	Violinista, compositor ³²	8 doblones mensuales ³³	1708-1713	De 1713 a 1722 (jubilado, vuelve a Nápoles), a principios de la década de los cuarenta vuelve a Viena, fallecido el 12 de octubre de 1750 en Viena
Antonio Raicola	Nápoles	Organista	?	?-1711	No
Antonio Rayola	Nápoles	Violoncelista	8 doblones mensuales ³⁴	1710-1713	Del 1 de enero de 1715 a 1740

²⁹ ASM, Fondo Finanza Apprensioni, *cartella* n.º 399.

³⁰ HHSIA, OMeA-Prot. 8, f. 37r.

³¹ ASN, SV, Affari diversi, f. 1181r-v.

³² HHSIA, OMeA, caja 13, f. 575r-577r: «Angelo Raggazi allegirt [...] in Barcelona als Violinista [...] als Compositore gedienet[...]. Angelo Ragazzi alega haber trabajado [...] en Barcelona como violinista [...] y compositor».

³³ ASN, SV, Affari diversi, f. 1181r-v.

³⁴ HHSIA, ISR, correspondencia, fasc. XII, f. 531r-532 v.

Nombre	Procedencia	Ocupación	Sueldo	Duración del empleo	Readmisión en Viena, y fecha de jubilación o defunción
Johann Michael Rebhan	Viena	Trompeta	?	?-1713	1 de julio de 1713, fallecido el 17 de junio de 1723 en Viena
Johann Adam Reischl	Viena	Oboísta	?	1710?-1713	No
Angelica Reparini / Laparini	Milán	Cantante	En 1710, 15 <i>doppie</i> mensuales Milán ³⁵	1708?-1713?	No
Johann Georg Reschauer	Viena	Oboísta	?	1710?-1713	No
Domenico Sarao	Nápoles	Laudista	8 doblones mensuales ³⁶	1708-1712 («en 1712 fue transportado de todo loco a Napoles [sic]») ³⁷ Castellví indica que Sarao empezó como maestro de laúd de la reina el 24 de octubre de 1709 ³⁸	No
Johann Georg Schindler	Viena	Fagotista	?	1710?-1713	1 de mayo de 1722, fallecido el 15 de marzo de 1725 en Viena

³⁵ ASM, Fondo Finanza Apprensioni, *cartella* n.º 399.

³⁶ ASN, SV, Affari diversi, f. 1181r-v.

³⁷ HHStA, Castellví, Hs W345, f. 2v; también SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona...», págs. 55-56.

³⁸ HHStA, Castellví, Hs W345, f. 2v: «El 2^{do} era napolitano, famoso maestro de Arcilud nombrado Domingo Sarauo que en 24 de Octbre 1709 empeço dar licion de Arcileud a la Reyna».

Nombre	Procedencia	Ocupación	Sueldo	Duración del empleo	Readmisión en Viena, y fecha de jubilación o defunción
Matthias Schmid(t)	Viena	Trompeta	400 florines anuales + 547,3 florines en gastos de manutención ³⁹	De 1703? al 27 de septiembre de 1711	Del 1 de octubre de 1711 a 1740
Franz Schön	Viena	Trompeta	?	1703?-1713	En 1713 (Sommer-Mathis), 1721 (Köchel), jubilado en 1731, fallecido el 23 de febrero de 1742 en Viena
Francesco Sopriani	Nápoles	Violoncelista	8 doblones mensuales ⁴⁰	1708-1710/1711 (vuelve a Nápoles, donde más tarde sería miembro de la Capilla Real)	No
Pietro Antonio Stroppa	Milán	Cantante	?	1708?-1713?	No
Daniel Teplitzka	Viena	Trompeta	?	1703?-1713	No?
Ranuccio (Francesco) Valnetini	Viena, Milán	Sopranista	792 florines anuales ⁴¹ En 1710, 8 <i>doppie</i> mensuales ⁴²	1708?-1713?	No
Joan Vicens	Barcelona (Olot?)	Sopranista, escolano	?	?-1713?	De 1713 hasta su fallecimiento el 8 de abril de 1739 en Viena

³⁹ *HHSIA*, OMeA-Prot. 7, f. 491v.

⁴⁰ *ASN*, SV, Affari diversi, f. 1181r-v.

⁴¹ *HHSIA*, OMeA-Prot. 8, f. 36 v.

⁴² *ASM*, Fondo Finanza Apprensioni, *cartella* n.º 399.

Nombre	Procedencia	Ocupación	Sueldo	Duración del empleo	Readmisión en Viena, y fecha de jubilación o defunción
Thomas Wlach	Viena	Trompeta	750 florines anuales + 547,3 florines en gastos de manutención ⁴³	1703?-1711	1711-1740
Andreas Zechart	Viena	Trompeta	400 florines anuales + 547,3 florines en gastos de manutención ⁴⁴	1703?-1711	De 1711 hasta su fallecimiento el 4 de junio de 1730? en Viena
Paul Zeilinger	Viena	Trompeta	?	1703?-1711	De 1711 hasta su fallecimiento en 1723 en Viena
Bernhard Ziller	Viena	Escolano	?	1708?-1713?	De 1713/1721 (como violinista) a 1740, fallecido el 5 de julio de 1743 en Viena
Johann Zischek	Viena	Trompeta	400 florines anuales + 547,3 florines en gastos de manutención ⁴⁵	1703?-1711	De 1711 hasta su fallecimiento el 23 de mayo de 1720 en Viena

⁴³ *HHStA*, OMeA-Prot. 7, f. 491v.

⁴⁴ *HHStA*, OMeA-Prot. 7, f. 491v.

⁴⁵ *HHStA*, OMeA-Prot. 7, f. 491v.

La transferencia de músicos y música de la corte real de Barcelona a la corte imperial de Viena en las primeras décadas del siglo XVIII

Andrea Sommer-Mathis

Österreichische Akademie
der Wissenschaften, Viena

Cuando, en 1703, el archiduque Carlos, hijo del emperador Leopoldo I y de su tercera mujer, la princesa Eleonora Magdalena de Pfalz-Neuburg, partió de Viena para defender personalmente sus pretensiones al trono español, abandonó una corte que tenía una larga tradición operística que se remontaba a la primera mitad del siglo XVII. Una vez establecida su residencia en Barcelona y adaptado el Palacio Real conforme a sus necesidades,¹ Carlos quería introducir actividades músico-teatrales semejantes a las de su corte de origen en Viena y empezó a contratar a los artistas especializados necesarios: libretistas, compositores, instrumentistas, cantantes y escenógrafos.² Provenían de Italia, sobre todo de Nápoles, Roma, Milán y Venecia, es decir, de los mayores centros de la ópera italiana. Entre ellos se encontraban artistas tan renombrados como los poetas

¹ Madrid, *AHN* (Archivo Histórico Nacional), Fondo del Archiduque, legajos 8698 y 8699.

² Véanse Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Arti-grama*, 12 (1996-1997), págs. 45-77; «Von Barcelona nach Wien. Die Einrichtung des Musik- und Theaterbetriebes am Wiener Hof durch Kaiser Karl VI», en Josef GMEINER *et al.* (eds.), *Musica conservata. Günter Brosche zum 60. Geburtstag*, Tutzing, Hans Schneider, 1999, págs. 355-380; versión italiana: «Da Barcellona a Vienna. Il personale teatrale e musicale alla corte dell'Imperatore Carlo VI», en Franco Carmelo GRECO (ed.), *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione del teatro nell'Europa del Settecento*, Nápoles, Luciano Editore, 2001, págs. 343-358; Danièle LIPP, *Musik am Hofe Karls III. in Barcelona (1705-1713)*, Universidad de Viena, 2005 (tesina).

Apostolo Zeno y Pietro Pariati, los compositores Antonio Caldara, Andrea Fioré, Francesco Gasparini, Emanuele d'Astorga y Giuseppe Porsile; los cantantes Giulio Cavalletti, Ranuccio Valentini, Pietro Paolo Pezzoni, Elena Marani y Angela Reparini, y el escenógrafo Ferdinando Galli Bibiena, apoyado por sus hijos Giuseppe y Antonio. Sin embargo, no todos los artistas pudieron asistir personalmente a las producciones teatrales en Barcelona, sino que algunos enviaron sus obras desde Italia, a pesar de que Carlos tenía la intención de establecer una compañía fija capaz de realizar las óperas italianas según las exigencias representativas de su nueva corte real. Las ocasiones solemnes previstas por el ceremonial de corte fueron las misas que en Viena: sobre todo bodas, cumpleaños y onomásticas de los miembros de la familia de los Habsburgo.

El primer acontecimiento que Carlos quiso celebrar con un drama musical italiano fue su propio matrimonio con la princesa Isabel Cristina de Brunswick-Wolfenbüttel y la entrada de su esposa a Barcelona el 1 de agosto de 1708.³ Disponemos del libreto de un breve «scherzo pastorale» titulado *L'Imeneo*⁴ que alude directamente a la boda, pero no conocemos el título de la verdadera ópera matrimonial que se produjo para esta ocasión. Durante largo tiempo se ha considerado el «componimento da camera per musica» de Pietro Pariati y Antonio Caldara *Il più bel nome*⁵ como la ópera matrimonial realizada en Barcelona,⁶ pero parece mucho más pro-

³ Sobre la boda de Carlos e Isabel Cristina véanse entre otros Karl LANDAU, *Geschichte Kaiser Karls VI. als König von Spanien*, Stuttgart, Cotta, 1889, págs. 385-398, 481-487; Andrea SOMMER-MATHIS, «Österreich im Kampf um das spanische Erbe», en *Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert* [Drama per musica, 4], Viena, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1994, págs. 11-30.

⁴ *L'Imeneo. Scherzo pastorale. Da recitarsi nelle nozze della Cattolica Maestà di Carlo Terzo Monarca delle Spagne, &c. con la Serenissima Elisabetta Cristina Principessa di Brunsvuich Vuolfenbttel*, Barcelona, Per Rafele Figueró, Stampatore del Rè N.S., 1708.

⁵ *Il più bel nome. Componimento da camera per musica nel festeggiarsi il nome felicissimo di Sua Maestà Cattolica Elisabetta Cristina Regina de le Spagne* (partitura en la Biblioteca del Conservatorio de Bruselas, Bc/ 584).

⁶ Ursula Kirkendale propuso que podría tratarse de una producción realizada durante la estancia de la esposa en Milán antes de pasar a Barcelona; véase Ursula KIRKENDALE, *Antonio Caldara. Life and Venetian-Roman Oratorios*, Florencia, Leo Olschki, 2007, págs. 52-54.

bable que esta obra se representara con motivo del santo de Isabel Cristina en el mes de noviembre, como indica el subtítulo. Además, para una composición de cámara en un acto designada para una producción íntima en los apartamentos de los reyes no se empleó mucho fasto escénico, mientras que Carlos había contratado al famoso escenógrafo boloñés Ferdinando Galli Bibiena para decorar las fiestas de su boda. En junio de 1708 Ferdinando había diseñado los decorados de la ópera *Engelberta* (libreto de Apostolo Zeno, música de Andrea Fioré) para una representación en el Teatro Regio de Milán dispuesta para entretener a la esposa Isabel Cristina durante su estancia en Milán antes de pasar a Barcelona.

A través de unos documentos descubiertos por Laura Bernardini en el Archivio di Stato di Milano conocemos la fecha precisa en la que Galli Bibiena entró al servicio de Carlos: fue el 9 de julio de 1708, casi un mes antes de la llegada de Isabel Cristina a Barcelona.⁷ Tres meses después, el 8 de octubre, Carlos nombró al escenógrafo como «Primer Architetto, Cavo Maestro mayor, y Pintor de mi Real Camara» y parece difícil imaginar que el monarca lo hubiera hecho sin haber visto pruebas del gran talento de Ferdinando Galli Bibiena. De todas maneras, el arquitecto y escenógrafo no solo permaneció al servicio de Carlos en Barcelona hasta el 9 de noviembre de 1711, sino que pasó también a Viena para proseguir sus actividades artísticas en la corte imperial, siempre asistido por sus hijos Giuseppe y Antonio, que continuarían su obra después de su vuelta a Italia.⁸

⁷ Laura BERNARDINI, «Ferdinando Galli Bibiena alla corte di Barcellona e la scenografia per la *Festa della Peschiera*», *Quaderns d'Italia*, 14 (2009), págs. 131-158, 135; «Teatro e musica a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo», *Ricerca Musicologica*, XIX (2009), págs. 199-227, 202, nota 6. Se trata de los documentos localizados en Milán, Archivio di Stato di Milano, Fondo Finanza Apprensioni, *cartella* 399.

⁸ Ferdinando obtuvo el decreto imperial como «Primer Arquitecto e Ingeniero Teatral» solo en 1717, pero ya en 1713 había empezado a sustituir a su hermano Francesco y a Antonio Beduzzi; en 1723 le sucedieron sus hijos Giuseppe y Antonio como primer y segundo arquitecto teatral. Véanse SOMMER-MATHIS, «Von Barcelona nach...», págs. 360, 367 y siguientes; Martina FRANK, «I Bibiena a Viena: la corte e altri committenti», en Deanna LENZI y Jadranka BENTINI (eds.), *I Bibiena una famiglia europea*, Boloña, Marsilio, 2000, págs. 109-120; «Skizzen, Zeichnungen und Druckgrafiken als Quellen für die Wiener Tätigkeit der Galli

Se atribuye a Ferdinando Galli Bibiena la reforma de la escenografía por la introducción de la perspectiva de ángulo («la maniera di vedere le scene per angolo») en lugar de la perspectiva central que había predominado los decorados del siglo xvii. Además, puso por escrito su teoría en el tratado *L'architettura civile*,⁹ publicado en Parma en 1711 con una dedicatoria a su patrón de Barcelona, al archiduque Carlos.

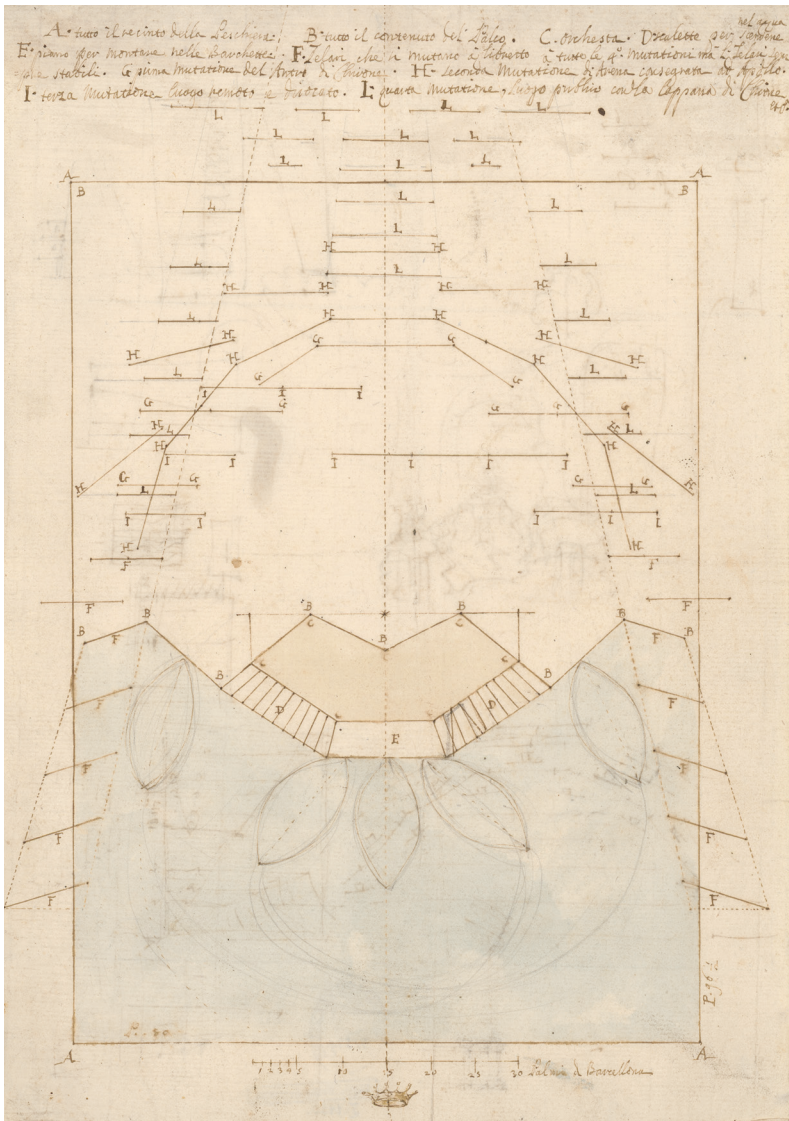
Entre los diseños de Ferdinando Galli Bibiena conservados en Múnich se encuentran cinco dibujos a pluma pintados a la acuarela (fig. 1 a-e) que se han atribuido a una *Festa della Peschiera* de la cual ignoramos tanto el título exacto como la fecha de la representación.¹⁰ Sin embargo, las indicaciones en la parte inferior de la planta del escenario —las medidas de «Palmi di Barcellona» y una pequeña corona— señalan una procedencia en la corte real de Barcelona, y no se puede descartar que se trate de los decorados para la ópera matrimonial aún desconocida.

Del periodo de residencia de Carlos en Cataluña se han conservado tres libretos impresos en la imprenta de Rafaele Figueró en Barcelona —aparte de *L'Imeneo*, se trata de *Zenobia in Palmira* (1709) y *Scipione nelle Spagne* (1710)— y cuatro copias de partituras de música con características peculiares: la letra del mismo copista, los mismos pequeños dibujos de una mano para indicar el *da capo* de las arias, y —más llamativo aún— el mismo tipo de ilustración de las portadas. Se trata de las siguientes obras: *L'Atenaide*,

Bibiena», en Andrea SOMMER-MATHIS, Daniela FRANKE y Rudi RISATTI (eds.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2016, págs. 151-167.

⁹ *L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche di Ferdinando Galli Bibiena cittadino bolognese architetto primario, capo mastro maggiore, e pittore di camera, e feste di teatro della Maestà di Carlo III. il monarca delle Spagne dissegnate, e descritte in cinque parti [...]. Dedicata alla Sacra Cattolica Real Maestà di Carlo III. Re delle Spagne, d'Ungheria, Boemia &c.*, Parma, Paolo Monti, 1711.

¹⁰ Múnich, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 41349, 35331-35334. Véanse Elena TAMBURINI, «Ferdinando Galli Bibiena, Spettacolo sulla peschiera della Lonja a Barcellona, 1708», en LENZI y BENTINI (eds.), *I Bibiena una...*, págs. 249-254 (números 21a-21e); Andrea SOMMER-MATHIS, «Vier Bühnenbildentwürfe für eine Freilichtaufführung in Barcelona», en SOMMER-MATHIS, FRANKE y RISATTI (eds.), *Spettacolo barocco! Triumph...*, págs. 314 y 317 (números 8.7-10).



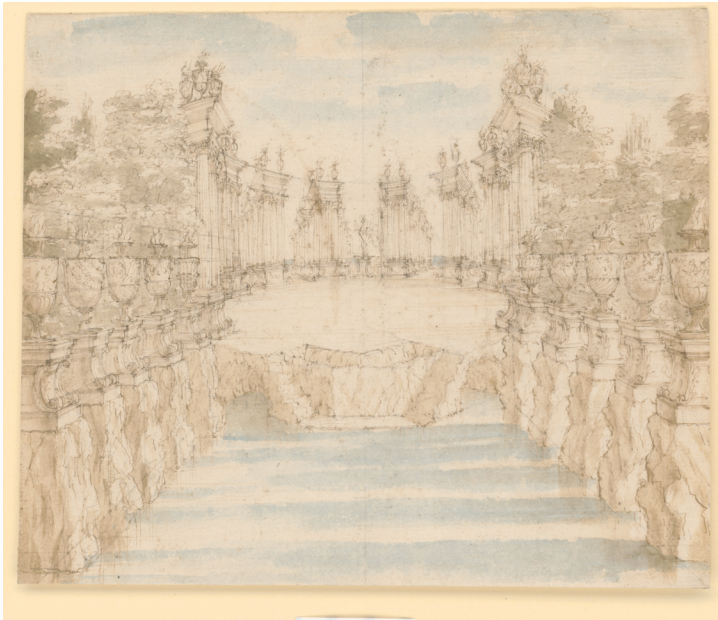
a

Figuras 1 a-e. Planta y diseños de Ferdinando Galli Bibiena para una fiesta teatral en Barcelona

Múnich, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. 41349, 35331-35334



b



c



d



e



Figura 2. Portada de la òpera *L'Atenaide*
 Viena, Biblioteca Nacional Austríaca, Sección de Música, Mus.Hs. 18.091/1



Figura 3. Portada de la composició de càmara *Il nome più glorioso*
 Viena, Biblioteca Nacional Austríaca, Sección de Música, Mus.Hs. 17.238

una ópera *pasticcio* de Andrea Fioré, Antonio Caldara y Francesco Gasparini, con libreto de Apostolo Zeno (fig. 2),¹¹ y tres composiciones de cámara de los mismos músicos y libretos de Pietro Pariati: *Il nome più glorioso*, con música de Antonio Caldara (fig. 3),¹² *L'oracolo del Fato*, de Francesco Gasparini (fig. 4),¹³ y *Ercole in cielo*, de Andrea Fioré (fig. 5).¹⁴

En general no conocemos las fechas precisas de los estrenos de las óperas, sino solo las ocasiones festivas, casi siempre las onomásticas o cumpleaños de los monarcas. La única obra que se puede datar con exactitud es *Zenobia in Palmira*, estrenada en la Lonja de Barcelona el 28 de noviembre de 1708 y repetida dos veces a principios del año siguiente. Hasta hace poco se ha considerado a Fortunato Chelleri como compositor de la música. No obstante, se conserva en Viena el acto II de una *Zenobia* de Andrea Fioré.¹⁵ El texto de la partitura concuerda con el del libreto de Apostolo Zeno y Pietro Pariati, impreso en 1709, y contiene también los mismos intermedios que aparecen en el libreto de Barcelona.¹⁶

Se puede partir del supuesto de que durante la regencia de Carlos e Isabel Cristina se representaron aún más óperas y composiciones de cámara según el modelo italiano: entre otros el drama pastoral *Dafni*, del compositor italiano de origen español Emanuele-

¹¹ Viena, Biblioteca Nacional Austriaca (ÖNB), Sección de Música, Mus.Hs. 18.091/1-3: *Atenaide. Drama per musica. Poesia di Apostolo Zeno. Musica di Andrea Fioré* [acto I], *Antonio Caldara* [acto II], *Francesco Gasparini* [acto III].

¹² Viena, ÖNB, Sección de Música, Mus.Hs. 18.238: *Il nome più glorioso. Componimento da camera per musica festeggiandosi il nome glorioso di Sua Maestà Cat. Carlo III delle Spagne. Poesia del Dottor Pietro Pariati. Musica di Antonio Caldara.*

¹³ Viena, ÖNB, Sección de Música, Mus.Hs. 17.253: *L'oracolo del Fato. Componimento da camera per musica nel festeggiarsi il nome felicissimo di S.M. Cattolica Elisabetta Christina Regina delle Spagne. Poesia del Dot. Pietro Pariati. Musica del N. Casparini [sic].*

¹⁴ Viena, ÖNB, Sección de Música, Mus.Hs. 17.259: *Ercole in cielo. Componimento da camera per musica nel festeggiarsi il giorno natalizio di Sua Maestà Cattolica Carlo Terzo Re delle Spagne. Poesia del Dottor Pietro Pariati. Musica di Andrea Fioré.*

¹⁵ Viena, ÖNB, Sección de Música, Mus.Hs. 17.234.

¹⁶ Véase *Zenobia in Palmira. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Regio Teatro di Barcellona. Alla presenza delle Sacre R.R. Cattoliche M.M. di Carlo III ed Elisabetta Cristina Monarchi delle Spagne*, Barcelona, Rafaele Figueró, 1709.



Figura 4. Portada de la composición de cámara *L'oracolo del Fato*
 Viena, Biblioteca Nacional Austríaca, Sección de Música, Mus.Hs. 17.253



Figura 5. Portada de la composición de cámara *Ercole in cielo*
 Viena, Biblioteca Nacional Austríaca, Sección de Música, Mus.Hs. 17.259

le d'Astorga,¹⁷ *Il nascimento dell'Aurora*, del compositor veneciano Tommaso Albinoni,¹⁸ y el drama musical *L'amor generoso*, de Francesco Gasparini y Apostolo Zeno.¹⁹ Sin embargo, algunas de estas producciones operísticas tuvieron más consecuencias para el teatro austríaco que para el español, ya que algunas de estas obras se representaron de nuevo en Viena después de la vuelta de Carlos a su corte natal como emperador, y casi todos los artistas contratados en Barcelona continuaron sus actividades en la corte imperial de Carlos VI.

Ferdinando Galli Bibiena servía como garante de la continuidad en el campo escénico, pero había otro personaje muy importante para el desarrollo de la ópera en la corte imperial: el compositor veneciano Antonio Caldara, que anteriormente había contribuido con varias composiciones al teatro de la corte catalana. Gracias a unas cartas recientemente encontradas en el Haus-, Hof- und Staatsarchiv tenemos nueva información sobre la cuestión largamente discutida por los musicólogos de si (y, en ese caso, cuándo) Caldara entró al servicio del archiduque Carlos en Barcelona.

En una carta escrita en Roma el 9 de agosto de 1710, el embajador de Carlos, el príncipe de Avellino, informaba de que Antonio Caldara había recibido varias propuestas por parte de unos nobles residentes en Roma de pasar a Barcelona para servir a Carlos como maestro de capilla con un salario de mil escudos al año. Al principio Caldara contestó que no podía abandonar a su padre, muy anciano, y que tenía demasiado miedo de cruzar el mar hasta Barcelona, pero, finalmente, empezó a negociar pidiendo viaje franco por tierra y «alguna cosa más» aparte de los mil escudos ofrecidos:

Señor mio. El M.o de Capilla Antonio Caldara me hà representado muy por menor las proposiciones, que le han hecho el Marques Clerici, el Reg.te Caroello, el P.e Caraffa, y ultimam.te vna intimacion de parte del Marquès de Rofrano, que en el termino

¹⁷ Viena, ÖNB, Sección de Música, SA. 68.B.2 (Fondo Kiesewetter): *Dafni. Dramma pastorale per musica tenuta à Barcellona avanti le loro Maestà Cattoliche l'anno 1709. alli di giugno. Musica del Baron d'Astorga.*

¹⁸ Viena, ÖNB, Sección de Música, Mus.Hs. 17.738: *Il Nascimento dell'Aurora. Festa Pastorale. Musica del Sig.^{or} Tommaso Albinoni Veneto.*

¹⁹ *L'Amor generoso*, en *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno*, vol. 6, Venecia, Giambattista Pasquali, 1744.

de dos meses deua presentarse en Barzelona para seruir à S.M. de Maestro de Capilla; y como el referido Caldara assegura, que no hà dado esperanza positua de passar à essa Corte, al P.e Caraffa, que es el que mas hà instado en este negocio, ofreciendole la prouision de mil escudos al año de parte del Rey: el Caldara dize, que siempre hà respondido, que no podía abandonar à su Padre, q. es muy anziano, y que de ningun modo se queria arriesgar à passar el mar, por el temor, que tiene: y creyendo que el medio del dho. P.e Caraffa no lo fuesse para tratar esta materia, por no ser Ministro de S.M. hà dudado, se si derivan estas diligencias de su R.l Orden; y se hà valido de mi, declarandose, que de muy buena gana acceptarà la fortuna de ir à seruir à S.M. por Maestro de su R.l Capilla: y assi se seruirà V.S. auisarme la intencion, que tiene el Rey; q. aunque el Caldara esta muy resignado à lo q. S.M. dispusiere, tocante al estipendio; no obstante, si por su R.l benign.d y clemencia quisiere mandarle añadir alguna cosa mas à los mil escud.s q. le han ofrecido, y viage franco, irà mas contento: y para q. pueda ponerse en camino, serà preciso dar orden al Marq.s Clerici, ô, à otro, que le dè lo necessario: Y en sabiendo q. es gusto de S.M. seruirse de dho Caldara, no dexarè yo de solicitarle el passaporte, para que haga su viage por tierra. De todo espero que V.S. me dè auiso; y quedo à su obed.a con la fina vol.d q. spre. Dios g.e a V.S. mu.s a.s como deseo.²⁰

Sin embargo, las negociaciones se dilataron durante algunos meses ya que, según otra carta del 11 de abril de 1711, Caldara estaba todavía en Roma esperando los pasaportes de Francia para poder viajar por tierra. Se esperaba que Caldara partiese cuanto antes, pero se le concedía todavía un mes para «componer sus cosas»:

S. mio. En conformidad de lo quede orden del Rey me preuiene V.S. en la Carta que por duplicado e reciuido con fha de 3 de henero tocante àl Musico Antonio Caldara, le e precisado a este a que cumpliendo con su ôferta, pase quanto antes a esa Corte dandole todo este mes de tiempo paraque pueda preuenirse y componer sus Cosas, Y si bien a procurado ver si se le podia dispensar queda en cumplir la promesa por la forma con que le echo hablar, y para que por defecto de medios no se detenga mas, escriuo con este correo al Marques Clerici que me embie

²⁰ Viena, Österreichisches Staatsarchiv, *HHStA* (Haus-, Hof- und Staatsarchiv), Fondo «Span. Rat Rom», legajo 4 («Berichte, Weisungen 1710-1711»): carta del príncipe de Avellino al marqués de Erendazu (Roma, 9 de agosto de 1710).

los que le pareciere y que dejen bien puesto el decoro del Rey para que se ponga en Viaje, y que solicite los Pasaportes de Francia paraque vaya por tierra que fue esta vna de las primeras condiciones con que ófrecio iría a seruir a su Mag.^d el Salario que se le acordò por medio del P.^e Garrafa según este me a informado son mil escudos Romanos consignados en Milan y que se le deuerán pagar por mesadas o, como le tendrà mas comodidad y en esto no se habla ní se hace nouedad. Yo espero q. embiando el Marques Clerici los medios se pondrà inmediatamente en camino, como procurare lo haga paraque S.M. tenga la satisfacion de ver quanto antes este Virtuoso a sus pies. Dios. g.^o a V.S. m.^s a.^s como deseo.²¹

Desgraciadamente no hay ningún otro documento que confirme la partida de Caldara de Roma y su llegada a Barcelona, pero sabemos que dejó su servicio de maestro de capilla del príncipe de Ruspoli en Roma en abril de 1711:

El príncipe Panfilio está divirtiéndose haciendo preparar la ópera en música, que quiere hacer interpretar el próximo mes de mayo en su Casino en Monte Magnonapoli, lo cual aumenta el deseo del Eminentísimo Ottoboni y el Señor Príncipe Ruspoli a hacer lo mismo, si bien el último no está privado de un gran súbdito Virtuoso de música como es el Señor Caldara, quien está comprometido con el Señor Príncipe d'Auellino Embajador Católico para pasar al servicio del Rey Carles III en Barcelona.²²

Además, el propio Caldara indica en una súplica de 1715 que había abandonado Roma para poder servir en Barcelona, pero sin especificar desde cuándo y durante cuánto tiempo.²³ Hace también

²¹ Viena, *HHStA*, Fondo «Span. Rat Rom», legajo 4 («Berichte, Weisungen 1710-1711»): carta del príncipe de Avellino al marqués de Erendazu (Roma, 11 de abril de 1711).

²² *Avvisi* de Roma del 18 de abril de 1711: «Il sud.^o Pnpe. Panfilio si uà diuertendo in far preparare l'opera in musica, che uol' far recitare ne prossimo mese di maggio nel suo Casino à Monte Magnonapoli, il che fa crescer la uolontà all'Emo. Ottoboni, ed al s.^r Pnpe. Ruspoli di far l'istesso, benche quest'ultimo resti priuo di un gran Soggetto Virtuoso di Musica come è il s.^r Caldara, il quale si è impegnato col Sig.^r Pnpe. d'Auellino Amb.^r Cattolico di passare al seruizio del Re Carlo 3.^o in Barcellona».

²³ Viena, *HHStA*, OMeA 14 (1715), f. 371v-372r: súplica de Antonio Caldara, sin fecha.

referencia al permiso otorgado por Carlos VI como rey y después como emperador para volver a Italia durante un año por motivos de salud de su mujer y para arreglar sus asuntos personales.

Sin embargo, los documentos romanos demuestran que Caldara ocupaba el puesto de maestro de capilla del príncipe de Ruspoli con pocas interrupciones hasta 1716. Durante estos años remitió toda una serie de instancias a la corte imperial, porque pensaba que era imposible que Carlos hubiese olvidado sus servicios y no le concediese si no un puesto de maestro o vicemaestro de capilla, sí al menos una plaza de primer «compositor de cámara». Finalmente, Caldara tendría éxito con su petición: en 1717 sería nombrado con efecto retroactivo del 1 de enero de 1716 vicemaestro de la Capilla Imperial,²⁴ y gozó de una posición muy privilegiada hasta su muerte el 28 de diciembre de 1736.

Por tanto, podemos observar una clara continuidad en la vida cultural de las dos cortes de Carlos, la real en Barcelona y la imperial en Viena. Esta continuidad se manifiesta, por un lado, en la composición del personal artístico, puesto que Carlos VI confirmó a casi todos los artistas que le habían prestado servicio en su residencia catalana, y privilegió a algunos —como Ferdinando Galli Bibiena o Antonio Caldara— de manera especial.

Por otro lado, hay una cierta continuidad también en los contenidos de las óperas, reforzada por la reposición de algunas obras estrenadas en Barcelona años más tarde en la corte imperial como, por ejemplo, *Scipione delle Spagne* o *Ercole in cielo* (1713).²⁵ En la mayoría de los casos se trata de textos autocelebrativos que destacan las excelentes virtudes y méritos de la dinastía, remitiéndose a

²⁴ Viena, HHStA, OMeA 15 (1717), f. 633r-634v, y OMeA-Prot. 8, f. 625rv.

²⁵ 1722, *Scipione delle Spagne*; véase ÖNB, Sección de Música, 444.459-A.M. (libreto), Mus.Hs. 18.220 (partitura): *Scipione delle Spagne. Dramma per musica, da rappresentarsi nella Cesarea Corte per il nome gloriosissimo della Sac. Ces. e Catt. Real Maestà di Carlo VI. Imperadore de' Romani, sempre Augusto. Per comando della Sac. Ces. e Catt. Real Maestà di Elisabetta Cristina Imperatrice regnante, L'Anno MDCCXXII. La Poesia è del Sig. Apostolo Zeno, Poeta, ed Istorico di S.M.Ces. e Catt. La Musica è del Sig. Antonio Caldara, Vice-Maestro di Cappella di S.M.C. e Catt. Vienna d'Austria, Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua M. Ces. E Cattolica*. Esta ópera tuvo mucho éxito durante el siglo XVIII y experimentó varias reposiciones en distintas versiones musicales. Sobre *Ercole in cielo*, véase nota 14.

leyendas mitológicas o hechos históricos. Los protagonistas privilegiados son, por sus referencias al Imperio romano, Rómulo —*Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma* (1708)—, Escipión Africano —*I gloriosi presagi di Scipione Africano* (1704) y *La conquista delle Spagne di Scipione Africano il Giovane* (1707) — y Julio César —*Il ritorno di Giulio Cesare vincitore della Mauritania* (1704)—, y, por las relaciones españolas, el personaje mitológico de Hércules —*La più gloriosa fatica d'Ercole* (1703), *L'Ercole vincitore dell'Invidia* (1706), *Ercole vincitore di Gerione* (1708), *La decima fatica d'Ercole overo La sconfitta di Gerione in Spagna* (1710) y *Ercole in cielo* (1713)—, que desde los tiempos de Maximiliano I había servido como figura identificativa para los Habsburgo.²⁶

De esta manera, incluso después de que la realidad política se hubiera manifestado contraria a las pretensiones de los Habsburgo al trono español, Carlos continuó aferrándose —no solo, sino también— en el ámbito operístico a la idea de la restauración de una monarquía universal bajo el gobierno de la Casa de Austria.

²⁶ Andrea SOMMER-MATHIS, «Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano», en Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO, Bernardo J. GARCÍA y Virginia LEÓN (eds.), *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, págs. 181-198.



Vincenzo Grimani y el uso político de la música al servicio de la Casa de Austria en tiempos de Carlos III

José María Domínguez
Universidad de La Rioja

Vincenzo Grimani (1655-1710) fue un destacado miembro de una de las familias venecianas protagonistas del teatro de ópera a caballo entre el siglo XVII y el XVIII. Su temperamento enérgico, obstinación y riqueza eran las cualidades que resaltaban sus coetáneos. Nacido en Mantua y emparentado con los Gonzaga, Vincenzo se formó en un ambiente cosmopolita marcado por la religión y la alta cultura. Fue siempre un hombre de teatro. Su familia gestionaba, de hecho, varios coliseos en Venecia. Una asentada tradición musicalógica le atribuye, no en vano, la autoría del libreto de la primera ópera de éxito de Georg Friedrich Handel, *Agrippina* (1709).¹

Su faceta como mecenas de la música está vinculada a una ascendente carrera política condicionada por el contexto de la guerra de Sucesión. Desde 1686 desempeñó misiones al servicio del emperador Leopoldo I. Nunca abandonaría la causa imperial, fidelidad que definió los hitos de su biografía: su alejamiento de Venecia y Mantua tras la entrada de los Saboya en la Liga de Augusta, la labor como agente diplomático al servicio de Turín, su nombramiento como cardenal en 1697, la actividad como agente del emperador en Roma y en Viena y, como culminación, su nombramiento como virrey de Nápoles en julio de 1708. Permaneció en dicho cargo hasta su muerte, el 26 de septiembre de 1710.

¹ Antonio BORRELLI, «Grimani, Vincenzo», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2002, vol. LIX, págs. 658-662, de donde se toman los principales aspectos biográficos aquí comentados. Sobre la autoría de *Agrippina*, véase más adelante.

Sus conexiones con Barcelona son poco conocidas pero significativas desde el punto de vista musical. Es probable que la acción diplomática de Grimani facilitara la representación de óperas de Apostolo Zeno en Milán y en Barcelona a partir de 1706.² Además, el cardenal tramitó, por ejemplo, en Nápoles los sueldos pagados a los músicos enviados a la corte de Carlos.³ Una carta inédita (ver apéndice) conservada entre su correspondencia con Giovanni Contarini, agente de Grimani en Barcelona, proporciona información relevante sobre el sistema de pagos a los músicos napolitanos que el rey había mandado retribuir por la Cámara Real en Nápoles.⁴ Contarini explica que el encargado de la música en la corte barcelonesa en junio de 1710 es el conde de Althan, quien recibe el dinero de los agentes del virrey (el canónigo Orsi, el propio Contarini) para distribuirlo entre los músicos. Subraya que es necesario «suministrarle el dinero con puntualidad para agradarle todo lo que se puede y tenerlo benévolo». La carta comenta que el sueldo mensual de los napolitanos ascendió a 72 doblas españolas mensuales tras la llegada del violonchelo, que debe de ser Antonio Rayola.⁵

Este texto presenta una semblanza melómana de Vincenzo Grimani subrayando la variedad de cuestiones musicales que se pueden abordar a través del personaje, con especial atención al uso político de la música. El texto se divide en tres partes: la primera focalizada en su etapa veneciana y en el significado del teatro de ópera de su familia. La segunda se centra en los años que pasó en Roma a comienzos de la guerra de Sucesión apoyando la conquista del Reino de Nápoles por parte de las armas imperiales. La última trata sobre la etapa como virrey para describir la vida musical de Nápoles mientras Carlos reinaba en Barcelona.

² Harris Sheridan SAUNDERS, *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, Harvard University, 1985, pág. 80 (tesis doctoral).

³ Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artígrama*, XII (1996-1997), págs. 45-77, 49-50.

⁴ SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona...», pág. 51.

⁵ Rayola reemplazó a Francesco Sopriani en 1710, según SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona...», pág. 55.

Venecia: el programa político del Teatro Grimani de San Giovanni Grisostomo

En el año 1678 se abrió en Venecia el teatro de San Giovanni Grisostomo. Sus dueños eran los hermanos Giovanni Carlo y Vincenzo Grimani. Se trataba del teatro más grande y lujoso de todos los construidos hasta entonces.

El nuevo coliseo introdujo en la vida teatral veneciana varias novedades. Con sus 165 palcos distribuidos en cinco pisos, sobrepasaba en dimensiones a los mayores teatros hasta entonces, que eran el San Salvatore y el Sant'Angelo. Pero quizá lo más llamativo fue su apuesta por recuperar el regio esplendor de la ópera, en parte perdido por el auge del negocio operístico que había ido *in crescendo* desde hacía cuarenta años. La fuerte caída de los precios de las entradas a finales de los años 70 es un indicador significativo de una oferta creciente. En esta coyuntura, el San Giovanni Grisostomo mantuvo sus precios elevados como signo de distinción. Pensemos en el contexto de una ciudad que estaba perdiendo su secular predominio geopolítico y se estaba transformando en un centro turístico, sobre todo en la temporada de carnaval. Además de recuperar la magnificencia regia, el teatro pretendía poner la ópera al servicio del mito de Venecia. Con esto, los hermanos Grimani continuaban y engrandecían la duradera tradición de su familia al servicio de la República.⁶

La dedicatoria del primer catálogo impreso de óperas venecianas a Giovanni Carlo y Vincenzo Grimani pone todo esto de relieve. Se trata de las *Memorie teatrali di Venezia*, de Cristoforo Ivanovich, quien asegura haber escrito la obra «con el fundamento de las Glorias Grimanas, cuyos teatros son admirados por todo el mundo».⁷ En su dedicatoria, Ivanovich subraya ese aspecto del mito de Venecia, es decir, la idea de que Venecia es la única heredera de las glorias latinas, de los ideales republicanos e imperiales de la antigua Roma. Este argumento es convenientemente ampliado en el resto de la

⁶ SAUNDERS, *The Repertoire of...*, pág. 8-9.

⁷ «Col fondamento delle Glorie Grimane, i di cui Teatri sono ammirati dal Mondo tutto». Publicadas en 1681 como apéndice a *Minerva al tavolino*, Venecia, Nicolò Pezzana, 1681, cita tomada de la didascalia de la dedicatoria, pág. 363. Véase al respecto SAUNDERS, *The Repertoire of...*, págs. 23-24, 327.

obra. Lo interesante es que el repertorio de óperas representadas en el teatro también reflejaba ese ideal de *romanità* que caracteriza otros aspectos del mecenazgo artístico de la familia Grimani, como su colección de escultura. Los libretos del poeta Girolamo Frigimelica Roberti puestos en música por compositores como Alessandro Scarlatti y allí representados a caballo entre el siglo XVII y el XVIII son un ejemplo de esa representación de las virtudes venecianas reflejadas en la antigüedad romana.⁸

La gestión del teatro implicaba no solo elegir un programa, sino también reclutar a los cantantes. En esta tarea, la habilidad diplomática de Vincenzo complementaba a la perfección el gusto clásico y refinado de su hermano. Un ejemplo de petición de músicos a Nápoles en 1696 ilustra bien los vínculos clientelares de nuestro protagonista con el emperador Leopoldo I desde antes de la guerra de Sucesión. Es razonable pensar que Grimani utilizó su teatro para fortalecer su fidelidad a la corte de Viena, de donde vendría poco después su nombramiento como cardenal. El caso adquiere sentido cuando se inscribe en el contexto de una Nápoles que se había consolidado como centro de producción operística desde hacía más de una década. Esto se debió a la sucesión de tres virreyes españoles (el marqués del Carpio, el conde de Santisteban y el duque de Medinaceli) que comprendieron el potencial de la ópera italiana como forma de propaganda aprovechando la fuerza y la fama de Alessandro Scarlatti, el compositor más importante de la época, llamado para liderar la Real Capilla y el teatro de la ciudad en 1684.⁹

La petición está recogida en una carta del duque de Sexto, un personaje clave en la corte de Milán, dirigida a su cuñado el virrey de Nápoles.¹⁰ La misiva pone de manifiesto la existencia de una red diplomática utilizada al servicio de la producción de óperas y que se extendía a Viena, Milán y Nápoles, pero cuyo nodo funda-

⁸ Tal es el caso de *Il Trionfo della libertà*, de 1707. Véase SAUNDERS, *The Repertoire of...*, págs. 24-25.

⁹ La biografía más actualizada es la de Roberto PAGANO, *Alessandro e Domenico: due vite in una*, Lucca, LIM Libreria Italiana Musicale, 2015.

¹⁰ Sobre el perfil público del duque de Sexto en Milán véase Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARINO, «Etiqueta y competencia aristocrática en tiempos de sucesión: la corte del gobernador Vaudémont en Milán», en Cristina BRAVO LOZANO y Roberto QUIRÓS ROSADO (eds.), *En tierras de confluencia. Italia y la Monarquía de España, siglos XVI-XVIII*, Valencia, Albatros, 2013, págs. 81-95.

mental era Venecia. Está fechada cerca de Milán el 21 de agosto de 1696 y se refiere al castrado más famoso del momento, el napolitano Matteo Sassano Matteuccio, que por un tiempo había servido al emperador en Viena. Dice así:

El Abad Grimani, de que Vuestra Excelencia tendrá bastante noticia, me ha significado cómo teniendo permiso del Señor Emperador para que Mateucho pueda recitar en su Teatro de Venecia este próximo carnaval, desearía que Vuestra Excelencia no embarazase [es decir, no dificultase] esta disposición empeñándose, según lo supone el Abad, a que el Virtuoso fuese a recitar a otro teatro de la misma ciudad, habiéndose valido de mí para que suplique a Vuestra Excelencia, con las veras que lo hago, sea servido de ejecutarlo así, previniéndome que al Mateucho le asistirá con el mismo regalo que se le hubiere ofrecido y ofreciere en otra parte.¹¹

Es decir, Grimani, desde Viena, a través de Milán, intenta asegurarse de que Matteuccio cantará en su teatro veneciano y no en otro durante el carnaval siguiente. La decisión final tenía que tomarla el virrey, ya que administrativamente el cantante era miembro de la Real Capilla napolitana. Por otras cartas sabemos que a Nápoles habían llegado órdenes desde Viena, seguramente por iniciativa de Vincenzo, presionando para que el cantante actuara en el Teatro Grimani. El «otro teatro de la misma ciudad» que disputaba los servicios del cantante era el San Luca, protegido por el filofrancés duque de Mantua, familiar lejano pero rival político de los Grimani. La decisión del virrey, presionado simultáneamente desde Viena y Mantua, adquirió un delicado cariz diplomático. Sea como fuere, Matteuccio acabó cantando para los Grimani en la ópera *Tito Manlio*, en la temporada de carnaval de 1697 (libreto de Matteo Noris, música de Carlo Francesco Pollarolo).¹²

¹¹ La carta original se encuentra en el Archivo Ducal de Medinaceli (Toledo), sección Archivo Histórico, legajo 5, ramo 2, carta 23.

¹² Los detalles de toda la negociación en torno a Matteuccio, con más referencias bibliográficas, se encuentran en José María DOMÍNGUEZ, «Redes y mecenazgo musical en torno a Nápoles entre 1696 y 1702», en Giorgio MONARI (ed.), *Studi sulla musica dell'età barocca*, Miscellanea Ruspoli, vol. 2 (2012), Lucca, LIM, 2012, págs. 145-232, 161-165.

La puesta en escena de esta ópera fue singular dado que se trató del único título representado en el San Giovanni Grisostomo estrenado previamente en otro teatro diferente. Tal circunstancia no se volvió a repetir en la cartelera hasta *La Partenope*, representada en 1707. Es decir, prácticamente la totalidad las óperas representadas en el Teatro Grimani eran inéditas, escritas *ex profeso* para allí. Este dato y los tintes diplomáticos del incidente apenas comentado en torno a Matteuccio invitan a considerar el cariz político de la programación del Teatro Grimani. *La Partenope* se había estrenado en Nápoles en 1699 y era una alegoría musical de la ciudad cuyo origen mítico se identificaba con la sirena así llamada: Partenope. Harris Saunders explica muy bien el uso político de la ópera en el marco de la guerra de Sucesión:

La producción de *Partenope* en Mantua en 1700 fue una declaración política que confirmaba el apoyo del duque a la reivindicación francesa de Nápoles como parte de la herencia española. La representación de la ópera en el Teatro Grimani el invierno siguiente a la toma imperial del reino y un invierno antes de que Vincenzo Grimani asumiera el gobierno sirvió como celebración del dominio austríaco de dicha herencia.¹³

No en vano, Vincenzo Grimani llevaba desde 1701 conspirando para que Milán y Nápoles pasaran a formar parte del dominio del archiduque Carlos. Su centro de actuación principal fue Roma, ya como cardenal, con diversos viajes a Viena entre 1701 y 1706.

¹³ «The 1700 production of *Partenope* in Mantua was a political statement affirming the duke's support of the French claim to Naples as part of the Spanish inheritance. The production at the Grimani theatre the winter after the imperial forces took possession of Naples and the winter before Vincenzo Grimani assumed the viceregency served as a celebration of the Austrian counter-claim». SAUNDERS, *The Repertoire of...*, págs. 103, glosando el pionero artículo de Ursula KIRKENDALE, «The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara», *Acta Musicologica*, XXXVI (1964), págs. 221-233, 225-226.

Roma: teatro de la política y sociabilidad a través de la música

El temperamento enérgico y la obstinación de Vincenzo se traducían en ambición y sagacidad en el ámbito de la política. Esto se percibe cuando se examina su etapa como agente al servicio del emperador Leopoldo en Roma desde poco después de su nombramiento como cardenal en 1697, con el cargo de protector del Imperio.

Desde el comienzo de su pontificado en 1700, el papa Clemente XI Albani había intentado mantener una postura de mediación entre Francia y el Imperio de cara a la sucesión de Carlos II. Sin embargo, su aparente imparcialidad se rompió en 1701 con motivo de la entrada de las tropas francesas en el ducado de Mantua. Aunque oficialmente la Santa Sede se mostró contraria a que los hispano-franceses se hiciesen con el control de la plaza, la posición que mantuvo el Papa en privado estuvo, en realidad, mucho más próxima a los Borbones.¹⁴ Las fuentes diplomáticas demuestran que el pontífice conocía y aprobó las negociaciones secretas entre Francia y Mantua como forma de oposición a los austriacos.¹⁵ Vincenzo Grimani llevaba tiempo intuyendo que el Papa conocía dichas negociaciones y comunicándolo a Viena en sus cartas aunque sin obtener mucho crédito. Cuando la noticia de la invasión llegó a Roma, acusó diplomáticamente al pontífice. A propósito de la posibilidad de que las tropas pontificias presidieran Mantua para evitar la entrada de los ejércitos francés y austriaco, escribió:

Mientras que el Papa había hecho conmigo la consulta para saber si el Emperador estaría contento [de que las tropas papales presidieran Mantua], debía suponer que él habría también escuchado la voluntad de Francia. Sobre esto, [el Papa] no quiso expresarse, y creo verdaderamente que fue para no tener que sonrojarse con su respuesta, [y se justificó] diciendo que los franceses habían faltado a su palabra.¹⁶

¹⁴ Resumo las principales aportaciones de David MARTÍN MARCOS, *El Papado y la guerra de Sucesión española*, Madrid, Marcial Pons, 2011.

¹⁵ MARTÍN, *El Papado y...*, pág. 70.

¹⁶ «Mentre avendo fatto meco il passaggio per sapere se l'Imperatore ne fosse stato contento, dovevo supporre ch'egli ne avrebbe pure intesa la volontà della Francia. Di questo egli [i.e., el Papa] non volse esprimersene, e credo veramente per non aver il rossore della replica, mise che li francesi cl'havessero mancato di parola». Carta de



Grimani fue un estratega hábil, buen conocedor del tablero diplomático europeo. Desde 1701 insiste en sus cartas con Viena en la necesidad de actuar pronto y rápido en Milán y Nápoles: «Se pierde el crédito si falta el temor y se incrementa el [crédito] de los enemigos cuando se les considera dueños [de la situación] y prepotentes. De las cosas de Italia dependen las de toda la Monarquía y quien posea los estados de Italia será deseado como Rey de España».¹⁷

Por otra parte, el prelado sabía bien cómo utilizar la propaganda para dominar la voluntad popular. En una carta dirigida al gobernador de Milán escribe: «Vuestra Alteza sabe bien que los pueblos se regulan según las opiniones que son introducidas en sus mentes».¹⁸ En otra misiva informa de que se está esparciendo la noticia de una supuesta peste introducida en Italia por los austríacos: «Habrà que distinguir si la noticia diseminada tenga fundamento o, si bien, no sea *con arte* para volver tanto más en figura odiosa las armas cesáreas».¹⁹

La correspondencia de Grimani revela el pensamiento de un hombre de teatro. El «arte», con el significado de engaño, artimaña o treta, es una expresión a la que se recurre frecuentemente en el libreto de *Agrippina*. En la escena 10 del acto I, Agrippina afirma que si el «arte» sirvió para colocar a Nerone en el trono cuando a Claudio se le creía muerto, ahora que se ha demostrado estar vivo, será igualmente útil: «Se mai d'arte fù d'uopo / ora l'arte s'adopri», es decir, si el arte fue necesario entonces, se utilice también ahora. En otra escena, Nerone: «Arte ed inganno servan ai desir miei» (I, 7); Agrippina de nuevo, refiriéndose a Poppea: «L'arte ancor di costei sarà ingannata» (III, 15). Fuera o no el autor del libreto, hay un isomorfismo entre el pensamiento del Grimani político, tal y como se refleja en su corresponden-

Grimani al conde Kaunitz, Roma, 16 de abril de 1701, Archivo y Biblioteca Capitulares de Toledo, Fondo Zelada (en adelante ABCT, FZ), manuscrito 91-7, sin foliar.

¹⁷ «Si perde infine il credito mancando il timore, e s'accresce quello de' nemici considerandoli possessori e prepotenti. Delle cose d'Italia dipendono quelle di tutta la Monarchia e chi possederà li stati d'Italia sarà desiderato per Re in Spagna». Grimani a Kaunitz, Roma, 14 de febrero de 1701, ABCT, FZ, manuscrito 91-7, sin foliar.

¹⁸ «Vostra Altezza ben sa che i popoli si regolano secondo le opinioni che son introdotte nella loro mente». Grimani a Eugenio de Saboya, Roma, 5 de febrero de 1707, ABCT, FZ, manuscrito 91-6.

¹⁹ «E potrà distinguersi se la disseminazione abbia fondamento o se pure non sia con arte per rendere tanto più in figura odiosa le armi Cesaree». Grimani a Kaunitz, Roma, 7 de marzo de 1701, ABCT, FZ, manuscrito 91-7, sin foliar.



cia, y el de los personajes de los libretos de ópera sería vinculados con él o con su familia. De hecho, es habitual que en la época se interpretara lo que ocurría en la ficción como un reflejo o reflexión sobre la realidad.²⁰ La expresión más refinada de esta concepción teatral fueron las óperas *a chiave* o en clave, bastante habituales en la corte de Viena desde mediados del siglo XVII. Es un recurso bien documentado en la literatura italiana y particularmente en la ópera romana de finales del siglo XVII.²¹ Es bastante probable que el libreto de *Agrippina* fuera concebido dentro de esta tipología. Es decir, se trata de una obra en la que cada personaje enmascara o se refiere a una persona real cuya identidad solo conocen los poseedores de la clave.²²

Hay algunos detalles en la correspondencia política del cardenal que ilustran este carácter teatral de su pensamiento, como por ejemplo su fascinación por los anagramas. En junio de 1701, Grimani envió uno muy ingenioso al conde Kauntiz, su interlocutor en la corte de Viena:

Me ha parecido digno de producir para usted un anagrama puro extraído del nombre del Emperador que es el siguiente: Leopoldo I d'Austria Imperatore = *Tradito è'l Pio, ma lo preserva Dio*.²³

²⁰ «L'oratorio era come si è detto dedicato alla Beatissima Vergine. L'interlocutori erano Regina, Sposa e Sposo, et Eternità; oltre di ciò vi erano molte parole allusive all'emergenze presenti delle guerre», dice un diario de 1705 en referencia a un oratorio del cardenal Ottoboni con música de Scarlatti representado en Roma. Véase Arnaldo MORELLI, «Alessandro Scarlatti Maestro di Cappella in Roma ed alcuni suoi Oratori. Nuovi documenti», *Note d'archivio per la storia musicale*, II (1984), págs. 117-144, 144.

²¹ Véase al respecto Norbert DUBOWY, «La Statira, una proposta di lettura», en Luca DELLA LIBERA y Paologiovanni MAIONE, *Devozione e passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, Nápoles, Turchini Edizioni, 2014, págs. 225-242.

²² Una interpretación política del argumento puede verse en Reinhard STROHM, «Händel in Italia: nuovi contributi», *Rivista Italiana di Musicologia*, IX (1974), págs. 152-174, 169-170. Aunque Strohm no duda de la autoría de Grimani, lo cierto es que el libreto impreso de *Agrippina* es anónimo y la atribución procede de un testimonio tardío no confirmado todavía por fuentes coetáneas al estreno. Véase al respecto Lorenzo BIANCONI (dir.), *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro Fonti*, Florencia, Olshcki, 1992, tomo I, vol. 2, pág. 51, donde se encontrará también una edición moderna del texto, tomo I, vol. 1, págs. 35-76.

²³ «Un annagramma puro cavato dal nome dell'Imperatore m'è parso degno di produrlo a Vostra Eccellenza, et è il seguente...». Grimani a Kauntiz, Roma, 11 de junio de 1701, ABCT, FZ, manuscrito 91-7.

Esta fascinación grimaniana por los anagramas es recurrente de otra forma en la correspondencia. En julio de 1701 empezaron en Roma los preparativos de la denominada conjura de Macchia, que pretendió asesinar al virrey, el duque de Medinaceli, y rendir el reino de Nápoles al Archiduque. El cardenal fue uno de los actores principales de la operación. En la correspondencia con Leopoldo I sobre este tema, Grimani utiliza nombres falsos para referirse a los príncipes napolitanos que pactaron la revuelta con los austríacos. Algunos de esos nombres son anagramas, aunque bastante menos elaborados que el dedicado a Leopoldo: por ejemplo al príncipe de Castellucia, Francesco Spinelli, se le llama Spinosa. También hay un tal Tresca, definido como «joven y lleno de fuego» que probablemente sea Tiberio Caraffa.²⁴ Los anagramas y las *chiavi* de las óperas representadas en el Teatro Grimani de Venecia en esta época son útiles para llegar a una más depurada interpretación política de las mismas.

La revuelta de Macchia fracasó, y provocó la cólera del Papa al conocer que Grimani, cardenal de la Santa Iglesia, había colaborado con los sublevados. Por esta razón Grimani abandonó Roma para refugiarse en Viena en diciembre de 1701. Solo con los avances de la guerra y tras agravarse el enfrentamiento diplomático entre el emperador José I y el papa Clemente XI, Grimani comunicó a Carlos, ya establecido en Barcelona, su vuelta a Roma «con la cualidad de comprotector de Germania y con amplias plenipotencias para los asuntos de Nápoles».²⁵ Era julio de 1706. La correspondencia entre el cardenal y la corte de Barcelona a partir de entonces debió de ser intensa.

Varias noticias ilustran el uso que hizo Grimani en Roma de las veladas musicales mientras conspiraba, en lo político, para la conquista austríaca de Nápoles y trabajaba por su propio nombramiento como virrey. El también veneciano y melómano Pietro Ottoboni preparó para recibirle una cena «col divertimento di esquisita musica e copiosa sinfonia». La amistad entre ambos prevaleció en esta

²⁴ «Giovane e pieno di fuoco». Cartas de Grimani a Kaunitz, Roma, 23 de julio de 1701 y 3 de agosto de 1701, ABCT, FZ, manuscrito 91-7.

²⁵ «Si è degnata pure la M.Sua [el Emperador] di onorarmi d'ample plenipotenza per gl'affari di Napoli». Carta de Grimani a Carlos III, Viena, 21 de junio de 1706, ABCT, FZ, manuscrito 91-6, documento 21.

ocasión sobre las fidelidades políticas, puesto que Ottoboni era la cabeza visible del partido filofrancés en Roma. La cena finalmente no tuvo lugar por el retraso en el viaje de Grimani.²⁶ Sea como fuere, este tipo de reuniones privadas con música, denominadas *conversazioni* en la época, fueron aprovechadas por el cardenal para reforzar sus lazos de fidelidad, como era costumbre entre los principales mecenas musicales del momento. Por ejemplo, en febrero de 1707 se esparció la noticia de que Grimani preparaba «una gran conversación en su casa para ofrecerla a la señora princesa de Valmontone, y consistirá en hacer cantar para ella una comedia musical de aquellas [que se representan en] Venecia».²⁷ La princesa en cuestión era Teresa Grilli Panfili, perteneciente a la Academia de la Arcadia, que aparece entre los poetas ilustres de una colección de poemas publicada en 1709.²⁸

La división de facciones provocada por la guerra afloraba por los motivos más increíbles. Un incidente ocurrido en marzo de 1708 lo demuestra, a la vez que ilustra sobre el potencial propagandístico de la música. Ottoboni escribió el texto de un oratorio que hizo cantar en su palacio de la Cancillería. Una de las arias, que al principio pasó desapercibida, representaba a las águilas amenazando con sus picos y sus garras a la fe, que, retirándose a la sombra de los lirios, se salvaba. Según un testimonio de la época, después de la representación se comentó «y todo el mundo comprendió la alegoría», que es clarísima. Las armas imperiales (las águilas) amenazaban los territorios pontificios (la fe) que buscaban la protección de Francia (la flor de lis). La misma carta puntualiza: «Hasta el señor cardenal Grimani ha tenido noticia y ha dado importancia a la cuestión, aunque no se sabe si será acusado por esto» y explica como otros hombres prudentes han censurado a Ottoboni por ha-

²⁶ PAGANO, *Alessandro e Domenico...*, pág. 313.

²⁷ «Una gran conversazione in sua casa da farsi alla principessa di Valmontone e consisterà nel fargli cantare una commedia in musica di quelle di Venezia». Carta de Paolo della Stufa al cardenal Francesco Maria de' Medici, Roma, 26 de febrero de 1707, tomada de Francesca FANTAPPIÉ, «Un garbato fratello et un garbato zio». *Teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, Università degli Studi di Firenze, vol. 2, pág. 814 (tesis doctoral).

²⁸ *Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi*, Luca, Pellegrino Frediani, 1709, pág. 386.

berse atrevido a ofender a la Casa de Austria teniendo tantas rentas procedentes de Milán y Nápoles.²⁹ La relación personal entre los dos cardenales venecianos se complicó por el ascenso político de Grimani. No en vano, este había sido nombrado virrey por Carlos III pocos días antes en Barcelona.

Virrey de Nápoles: la ciudad de la fiesta

Para entender el ciclo festivo en la época del cardenal, que fue virrey entre 1708 y 1710, hemos de remontarnos dos décadas antes, que es cuando se consolida el uso de la música como estrategia política en relación con el auge de la ópera. En 1684 el marqués del Carpio, uno de los más importantes virreyes de Nápoles, había articulado todo un programa para realzar la ópera. Para ello nombró maestro de la Real Capilla a Alessandro Scarlatti y renovó la plantilla orquestal teniendo en cuenta las necesidades del teatro de ópera.³⁰ Scarlatti se mantuvo en el puesto hasta 1702, en que marchó hacia Roma y Florencia, en busca de mejores patronos. Siguiendo probablemente el modelo de Carpio que Grimani conocía bien, este articuló una serie de decisiones semejantes a partir de 1708. La más notable fue reintegrar de nuevo a Scarlatti al frente de la

²⁹ «Nella settimana scorsa fu cantato un oratorio, composizione del signor cardinale Ottobono nella Cancelleria, ove vi era un'arietta che non fu da tutti osservata allora, che diceva che l'Aquile avevano con il lor rostro et artigli voluto lacerare la bella Fede, e che questa, ritiratasi all'ombra dei Gigli, vi si era salvata. Dopo se n'è parlato assai e ognuno ne ha intesa l'allegoria, e pure il signor cardinal Grimani ne ha avuta relazione e ne ha fatto caso. Non si sa se di questo gli verrà formata accusa, ma Sua Eminenza non è stata lodata dagli uomini prudenti, che, avendo tant'entrate ecclesiastiche nel Regno di Napoli e nello Stato di Milano, stia a dir cose che possano offendere la casa d'Austria». Carta de Paolo della Stuffa al cardenal Medici, Roma, 17 de marzo de 1708, en FANTAPPIÉ, «Un garbato fratello...», vol. 2, pág. 830.

³⁰ Louise K. STEIN, «Para restaurar el nombre que han perdido estas Comedias»: The Marquis del Carpio, Alessandro Scarlatti, and Opera Revision in Naples», en Giuseppe GALASSO, José Vicente QUIRANTE y José Luis COLOMER (dirs.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica-CEEH, 2013, págs. 415-446.

capilla napolitana,³¹ decisión que quizá habían tomado de común acuerdo en Roma, antes del nombramiento de Grimani.

Siguiendo el ciclo festivo napolitano, que permanecía prácticamente inalterado desde la década de 1680, veamos las ocasiones que promovió o en las que participó el cardenal. En el orden sacro, todas las funciones religiosas a las que asistía el virrey eran acompañadas obligatoriamente por la capilla de música. En el orden profano se podían distinguir varias temporadas. Durante el verano predominaban las serenatas. El 26 de julio de 1708 se celebró, por ejemplo, el cumpleaños del emperador con una serenata que fue cantada en el Palacio Real «por voces escogidísimas e instrumentos en excelente metro armónico»³² en la que intervenían «la Gloria, la Fortuna, il Tempo e il Valore». El 12 de agosto, Grimani asistió a una serenata en la calle de los Lanceros organizada por un mercader, cuyo título y autor desconocemos. El 11 de septiembre, pasando por el barrio de Porto, se paró a «escuchar la armonía de una serenata alusiva a la conquista de Cerdeña» que se cantaba en el almacén de otro mercader.³³ El 19 de septiembre, celebración del patrón de Nápoles, San Gennaro, el virrey acudió a la catedral para ver las luminarias y la música allí dispuesta a cargo de Cristofaro Caresana y treinta y cinco instrumentistas. Como conclusión de la temporada veraniega, el 1 de octubre, Grimani organizó en la sala de los virreyes el entretenimiento armonioso *Amore nel cuore di Partenope*, con letra de Giuseppe Papis y música de Francesco Mancini. Con esta obra Nápoles homenajeaba a su soberano en la ocasión de su cumpleaños.

³¹ Ralf KRAUSE, «Documenti per la storia della Real Cappella di Napoli nella prima metà del Settecento», *Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici*, XI (1993), págs. 235-257, 245.

³² «Fu cantata da sceltissime voci e istrumenti in eccellente armonico metro un'allusiva nobil serenata, da personaggi che figuravano la Gloria, la Fortuna, il Tempo e il Valore», según la *Gazzetta di Napoli*: Ausilia MAGAUDDA y Danilo COSTANTINI, *Musica e spettacolo nel regno di Napoli attraverso lo spoglio della «Gazzetta» (1675-1768)*, Roma, ISMEZ, 2011, apéndice en CD-ROM, pág. 146. Las noticias que siguen se toman de esta fuente.

³³ «Si fermò per qualche spazio nel passare per seggio di Porto a sentire l'armonia di un'allusiva serenata [per la conquista della Sardegna], che si cantava nella bottega di un mercante ivi di casa di Bisogno». MAGAUDDA y COSTANTINI, *Musica e spettacolo...*, apéndice en CD-ROM, pág. 148.

La temporada estival daba paso a la temporada operística, el otro momento álgido del calendario festivo partenopeo que se extendía hasta el inicio de la Cuaresma. En esos meses se ponían en escena tres títulos nuevos que eran interpretados, como hoy en día, varias veces seguidas según el sistema de temporadas o *stagione*. Todo con apoyo financiero de la corte. El día de San Carlos, 4 de noviembre, se estrenaba en palacio *L'Agrippina*, con texto del abate Giuvo y música de Porpora, una versión distinta de la händeliana. Seis días después la ópera se representó en uno de los teatros públicos de la ciudad, el San Bartolomeo, y está documentada la presencia del virrey en al menos dos ocasiones. La segunda ópera se solía estrenar después de Navidad. En esta ocasión fue *Il Maurizio*, con música de Antonio Orefici. La última fue *Il Teodosio*, estrenada a finales de enero, con música de Alessandro Scarlatti y texto probablemente revisado por el propio Grimani.

Al margen de este ciclo festivo anual, las ocasiones extraordinarias también solían ser celebradas con música. Tal es el caso de los festejos con banquetes, luminarias y música que hizo disponer Grimani con motivo de la visita de la flota anglo-holandesa y con la excusa del cumpleaños de la reina británica a mediados de febrero de 1709.

La temporada de ópera daba paso durante la Cuaresma a los oratorios. Así, el día de San José de 1709, en el Palacio Real se cantó *Il trionfo del valore*, de Scarlatti, en el que actuó el cantante Francesco De Grandis, *Checchino*, que había sido solicitado por Grimani al duque de Módena, siguiendo una mecánica diplomática bien conocida por nuestro protagonista.³⁴ Junto al apoyo de Scarlatti, otro indicio ilustrativo de la estrategia musical de Grimani es la repatriación de Matteuccio, que llegó a Nápoles en mayo de 1709 para cantar en la ópera de primavera con la que se cerraba el ciclo festivo anual. En aquella ocasión, el título elegido fue *L'amor volubile e tiranno*, con música de Scarlatti, a la que asistieron además de Vincenzo, su hermano Giovanni Carlo y sus hijos, llegados desde Venecia. Es sintomática esta imagen de la familia Grimani en un teatro regio como el de Nápoles viendo plenamente realizado el ideal de magnificencia y *romanità* que habían sido la insignia de su coliseo veneciano en el que se había formado el cardenal.

³⁴ MAGAUDDA y COSTANTINI, *Musica e spettacolo...*, pág. 158, nota 551.

El caso de Vincenzo Grimani representa un perfecto ejemplo de la sofisticación que adquirió el uso de la música en Italia en torno a la guerra de Sucesión. A través de su biografía hemos podido reconstruir el contexto político y artístico en que la música y particularmente la ópera florecieron como placer privado pero también como estrategia diplomática. Son diversos usos y formas de mecenazgo conocidos no solo en Italia. Sin duda, la actividad de este melómano súbdito del rey es útil para entender mejor la música y la corte de Carlos en Barcelona.

Apéndice

Fragmento de la carta de Giovanni Contarini al cardenal Grimani, Barcelona, 10 de junio de 1710, conservada en la Biblioteca y Archivo Capitulares de la Catedral de Toledo, Fondo Zelada, manuscrito 91-8, *Ministerj del cardinal Vincenzo Grimani per l'augustissima casa d'Austria. Tomo III.º*, documentos 54 y 55, «Alcune lunghe lettere di Gio. Contarini suddetto al cardinale Grimani sopra molte particolarità della corte e ministero del Re Carlo, sopra gli affari d'esso cardinale e con altre materie interessanti», sin foliar.

Al principio di questo mese mi fece ricercare il conte d'Althan per il canonico Orsi se potevo dargli il denaro per li musici per il mese di maggio. E però [= perciò] andai a riscuoterlo subito dal banchiere e gli portai 88 doppie di Spagna. E da qui innanzi già vedo necessario che ogni mese gli sborsi questo denaro per li musici. E so che il canonico Orsi glielo aveva prestato per tre mesi, che se lo rimborsò poi con quelle polize che io portai al conte d'Althan. Questo non ha altro uffizio che l'incumbenze sopra la musica e però [= perciò] stà tutto in questa, e bisogna con puntualità sumministrargli il denaro per fargli tutto quel piacere che si può e tenerselo benevolo. Il soldo che si deve per ogni mese è fissato adesso, all'aggiunta del violoncello, a 72 doppie. Ma per il mese di maggio ha voluto il conte d'Althan sedeci doppie di vantaggio per darli a quello del violoncello in sodisfazione delli due mesi antecedenti di marzo ed aprile, nei quali avendo già stato fermato al servizio del Re, pretende che gli corresse la paga.



«Este es el Rey que los cielos te envían»: música, política y religión en la Barcelona del archiduque Carlos

Álvaro Torrente

Universidad Complutense de Madrid

A principios del siglo XVIII, la policoralidad era una práctica consolidada en España, hasta el punto de que los teóricos la consideraban un rasgo característico de la música española frente a otras tradiciones europeas.¹ Su principal función era realzar las principales celebraciones religiosas, promoviendo y legitimando la fe católica, así como el papel de las grandes iglesias y las élites socioeconómicas. La mayor parte de las obras policorales se compusieron para fiestas destacadas del calendario litúrgico, si bien tampoco faltaron en celebraciones excepcionales con implicaciones sociales, políticas y dinásticas más que religiosas.²

Barcelona fue uno de los principales centros en la península Ibérica en el cultivo de la música policoral desde al menos la primera mitad del siglo XVII, y en muchos casos aparece especialmente asociada a eventos de naturaleza política. Encontramos un ejemplo temprano en 1640, cuando el virrey de Cataluña, el conde de

¹ Juan José CARRERAS, «La policoralidad como identidad del Barroco musical español», en Juan José CARRERAS e Iain FENLON (eds.), *Polychoralities: Music, Identities and Power in Italy, Spain and the New World*, Kassel, Reichenberger, 2013, págs. 87-122. Sobre su cultivo en la Corona de Aragón en este periodo, véase el artículo de Andrea Bombi en el mismo volumen: «Villancicos policorali nella Corona aragonese», págs. 209-262.

² Véase Pablo L. RODRÍGUEZ, «*Ad maiorem Dei gloriam (aut regis)*: la música en latín y el órgano», en Álvaro TORRENTE (ed.), *La música en el siglo XVIII (Historia de la música en España e Hispanoamérica)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, págs. 85-188.

Santa Coloma,³ organizó un servicio religioso el día de Santa Eulalia para conmemorar la conquista del castillo de Salses el año anterior de manos de los franceses. Durante el mismo se interpretó un oficio polifónico cantado por ocho coros acompañados por el órgano, en el que participaron todas las capillas de la ciudad distribuidas en diferentes lugares de la catedral de Barcelona, en el área que va desde el altar mayor hasta el interior del coro, como se detalla en la tabla 1. El director, y probablemente también compositor de la música, fue el maestro de capilla Marcián Albareda, que tuvo que colocarse en un podio y marcar el compás con una antorcha para poder ser visto por todos los cantantes:

Als 17 de febrer 1640 se féu un ofici de un vot que avia fet lo Sr Compte de Sta Coloma, virrey y capità general en lo Principat de Cathalunya, en lo Camp de Salses, a la gloriosa verge y màrtir Santa Eulàlia, y fonch la missa de Santa Eulàlia; digué lo ofici de Pontifical lo monsenyor Bisbe de Barcelona. Asisten lo Sr degà Pau del Rosso y lo Senyor Hyerònim Roig canonge y se-cristà, evangeli lo Sr canonge Plaija, epístola lo Senyor canonge Franch Plaja. Asistí lo Senyor virrey ab lo Consell Real y los Sors Consellers y comensaren lo ofici al punt de les deu hores. Entraren a tèrsia a la matexa hora, a les vuit y dos quarts, digueren tèrsia, sexta y nona molt solemna y letanias; lo offici fonch a cant d'orga a vuit cors la composició era a quatre duplicats: eren vuit, so és. Primo la capella de la Iglésia [Catedral] a la trona del sol del cor y a l'orga; la capella de Santa Maria [del Mar] a l'orga vell a la mongia; la capella [de Santa Maria] del Pi a la trona de l'evangeli; la capella del Palau al facistol del mig del cor a un catafal; la capella de St Francesch al pilar que baixa a Santa Eulàlia davant la segrestia y ab son catafal; a l'altra banda, al mateix pilar altre catafal, estava la capella de la Santissima Trinitat, y al cor, al costat de la cadira episcopal, dal on posen la trona de quaresma, altre catafal, estava la capella de Sant Just y Sant Miquel; y lo Sr mestre de capella, Marsià Albareda, estava ab una aitxa a la mà portant lo compàs en lo ascó, o padrís davant là d'ont posen la trona a la quaresma.⁴

³ Dalmau de Queralt i Codina moriría cuatro meses más tarde durante la revuelta del Corpus de Sangre.

⁴ José PAVIA I SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona, Rafael Dalmau, 1986, pág. 207.

Tabla 1. Ubicación de las capillas que participaron en la interpretación del Oficio polifónico organizado por el virrey de Cataluña en la catedral de Barcelona el día de Santa Eulalia en 1640

Capilla	Ubicación
Catedral (1)	Atril del coro
Catedral (2)	Balcón del órgano
Santa María del Mar	Órgano viejo de la monja
Nuestra Señora del Pino	Atril del evangelio
Nuestra Señora del Palau	Facistol en el centro del coro, sobre un catafalco
San Francisco	Columna de Santa Eulalia, sobre un catafalco
Santísima Trinidad	Columna frente a Santa Eulalia, sobre un catafalco
Santos Justo y Pastor y San Miguel	Junto a la silla del obispo en el coro, sobre un catafalco

No es posible identificar, entre las pocas obras conservadas de Albareda, ninguna que corresponda a estas características, pero la expresión «a quatre duplicats» sin duda se refiere a que una composición para cuatro voces reales fue replicada por cada coro, o sea, que los ocho coros distribuidos por la iglesia cantaron la misma partitura a cuatro voces.⁵ El compositor madrileño Juan del Vado recomendaba, en el prólogo de su *Libro de misas de facistol* (c. 1675), que «en los días más solemnes y festivos se puede (sacando traslados en papeles sueltos) multiplicar los coros y acompañamientos, y se conseguirá con este aparato más celebridad», práctica que pudo haberse cultivado en la Capilla Real desde los tiempos de Felipe II.⁶ Esta fórmula interpretativa revela el atractivo que tenía la sonoridad masiva distribuida espacialmente para obtener un resultado distinto del sonido habitual de la música sacra, y es probable que la emergencia progresiva

⁵ Es improbable que fuera una obra compuesta para cuatro coros (16 voces), todos ellos duplicados, como sugiere Francesc BONASTRE, *La misa policoral en Cataluña en la segunda mitad del siglo XVII*, Barcelona, CSIC, 2005, págs. 38-39.

⁶ Véase Luis ROBLEDO, «Los cánones enigmáticos de Juan del Vado (Madrid? c. 1625 – Madrid, 1691). Noticias sobre su vida», *Revista de Musicología*, III (1980), págs. 129-168, cita en pág. 131.

de la música policoral fuera la respuesta de los compositores a la fascinación que estas sonoridades pudieron producir en las audiencias.

Con el paso de los años, se fue consolidando la escritura vocal a ocho o más voces independientes divididas en varios coros, mientras que la duplicación de coros era criticada por teóricos como Nassarre o Valls a principios del siglo XVIII:

Acostumbran los italianos trabajar sus obras no más que a cuatro voces, y después echarle un *ripieno* (que es duplicar aquellas voces, que viene a ser como un coro de capilla) lo que han tomado ya en España los compositores de poca monta por ahorrar trabajo.⁷

A juzgar por las fuentes conservadas, el cultivo de la música policoral aumentó progresivamente en Barcelona a lo largo del siglo XVII, como se muestra en la tabla 2 (aunque los porcentajes no pueden considerarse significativos para los compositores de los que se han conservado pocas obras). Las composiciones a ocho voces representan un tercio del corpus de Joan Pau Pujol, maestro de la catedral entre 1612 y 1626, mientras que más adelante se puede observar una querencia progresiva por las obras a diez, doce o dieciséis voces, complementada por un incremento de las obras a solo o a dúo. Las obras a ocho o más voces representan dos tercios de las que se conservan de Luis Vicente Gargallo (maestro entre 1667 y 1682), la mitad de las cuales son para más de dos coros. El gran número de composiciones policorales de Francesc Valls, el compositor al que dedicaremos más atención en este ensayo, pertenece a esta tradición, ya que más del 50 % del corpus conservado está escrito para ocho o más voces. Y si nos centramos en el género más habitual en las grandes solemnidades como es el villancico, la proporción asciende al 80 %.

⁷ Francesc VALLS, *Mapa armónico-práctico*, cap. XXVI, § 2. Para un análisis detallado de esta postura, véase CARRERAS, «La policoralidad como...».

Tabla 2.⁸ Obras policorales en la Barcelona del siglo XVII

Nombre	Cronología	N.º obras	Policorales	Porcentaje
Jaume-Àngel Tàpies	1593-1612	-		
Joan-Pau Pujol	1612-1626	130	44 a 8	33 %
Marcia Albareda	1626-1673	20	12 a 8	
Miquel Selma	1665-1667	8	3 a 8	
Lluís Vicenç Gargallo	1667-1682	76	26 a 8; 27 a 9+	70 %
Joan Barter	1682-1706	31	2 a 8; 12 a 9+	45 %
Francesc Valls	1698-1726	407	83 a 8; 150 a 9+	57 %

Policoralidad instrumental

Una simple ojeada al inventario de las obras de Valls realizado en el momento de su jubilación (1725) demuestra que la diferencia fundamental entre sus obras y las de sus predecesores reside en el uso de instrumentos obligados,⁹ que apenas se encuentran en partituras anteriores a 1700, no solo en Barcelona sino también en el resto de España.¹⁰ Más de la mitad de las obras en el inventario requieren cuerdas —generalmente dos violines y un violón—, mientras que un 15 % hacen también uso de instrumentos de vien-

⁸ Véase PAVIA, *La música a...*, así como los siguientes artículos en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*: Josep PAVIA I SIMÓ, «Albareda, Marcia» (I, págs. 182-183); Francesc BONASTRE, «Barter, Joan» (II, págs. 276-277); Francesc BONASTRE, «Gargallo, Lluís Vicenç» (V, págs. 514-516); Josep PAVIA I SIMÓ, «Pujol, Joan Pau» (VIII, págs. 1004-1008); José María LLORENS, «Selma, Miguel» (IX, págs. 917-918); Josep PAVIA I SIMÓ, «Tapies, Jaume» (X, págs. 164-165); Francesc BONASTRE, «Valls, Francisco» (X, págs. 703-707).

⁹ Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Cataluña durante el siglo XVIII. Francesc Valls (c. 1671-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997, págs. 20-27.

¹⁰ Para una perspectiva general, véase al respecto Álvaro TORRENTE, «La modernización/italianización de la música sacra», en José Máximo LEZA (ed.), *La música en el siglo XVIII (Historia de la música en España e Hispanoamérica)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, págs. 125-156.

to —sobre todo chirimías y sacabuche—. Como en el resto de España, el uso de instrumentos obligados se apoya en la tradición policoral, ya que los grupos instrumentales suelen integrarse en las composiciones como uno o más coros de la plantilla. Si bien esto se convertiría en una práctica habitual en las catedrales españolas durante las primeras décadas del siglo XVIII, parece ser que la de Barcelona estuvo entre las pioneras, solo por detrás de la Capilla Real en Madrid, donde las sucesivas olas de renovación instrumental tuvieron lugar a lo largo del último cuarto del siglo anterior.¹¹

Tabla 3. Distribución de voces e instrumentos en villancicos policorales compuestos por Francesc Valls,¹² interpretados en ocasiones singulares entre 1696 y 1706, y conservados en la Biblioteca de Cataluña como parte del fondo de la catedral de Barcelona

Título	<i>Piedad, cielos, piedad</i>	<i>Cerradas las puertas del templo</i>	<i>Al son de los clarines</i>	<i>Respire sonoro</i>	<i>Que clarín del aliento animado</i>
Año	1696	1698	1702	1705	1706
Voces	15	16	18	14	10
Coro 1	SSAT	SSAT	SAAT	SATT	SATT
Coro 2	SATb	SATb	SATb	SS	SS
Coro 3	2chis scb	SATb	SATb	[2vls vn 2clrs] tim	2 clrs 2 vls
Coro 4	STAB	2chis 2scb	2vls vn	SAT[b]	SATb
Coro 5			2chis scb		

¹¹ Véase Pablo L. RODRÍGUEZ, «El “llena de música” e la “grandeza de Vuestra Majestad”: Potere, cerimonia e policoralità nella Cappella Reale spagnola nel XVII secolo», en CARRERAS y FENLON, *Polychoralities: Music, Identities...*, págs. 171-180.

¹² Las signaturas de los manuscritos se indican en la tabla 5. No hemos recogido en la tabla los instrumentos de acompañamiento armónico —normalmente órgano y arpa, pero también con frecuencia un acompañamiento genérico— porque no se suele indicar el coro al que acompañan, aunque lo habitual era que el arpa tocara a lo largo de toda la obra, mientras que el órgano acompañara al último de los coros vocales.

En casi todos los ejemplos, el número total de voces incluye los instrumentos obligados. El manuscrito de *Respire sonoro* está incompleto porque faltan todas las partes instrumentales, con excepción del órgano, que acompaña al coro 4, y los timbales, que están copiados en las *particellas* de la misa *Ut queant laxis*, de la que hablamos más adelante. *Que clarin del aliento animado* se substitula «Villancico a 10 con clarines y violines» (figura 1), pero el número 10 se refiere a los tres coros vocales y excluye los instrumentos; según la convención seguida en las demás obras, se trataría de un villancico a 14.

La documentación de la catedral de Barcelona muestra que, más allá del organista, había pocos instrumentistas en su plantilla. En el momento de la incorporación de Valls, en 1698, contaba con músicos de arpa, archilaúd, tres bajones, corneta, serpentón, violín y viola; cuando se jubiló, la plantilla no había cambiado mucho: arpa, archilaúd, bajón, corneta, tres violas y violín.¹³ Lo más probable es que muchos de estos músicos fueran multiinstrumentistas, de manera que los violas podían tocar partes de violín y los músicos de viento interpretar indistintamente chirimías, cornetas o sacabuches. Pero hay partes para otros instrumentos en algunas obras de Valls, como clarines, oboes y timbales, que sin duda fueron interpretados por músicos externos, ya estuvieran al servicio de la Ciudad, de la Diputación, de alguna iglesia de la ciudad o de alguno de los monarcas o nobles.¹⁴

Por ejemplo, la ciudad de Barcelona utilizaba regularmente trompetas y timbales en sus ceremonias, y desde la Edad Media se institucionalizó el oficio de «trompeta de la ciutat».¹⁵ A principios del siglo XVIII, los músicos de la misma estaban constituidos por

¹³ Véase Josep PAVIA I SIMÓ, «La capella de música de la Seu de Barcelona des de l'inici del s. XVIII fins a la jubilació del mestre Francesc Valls (14-3-1726)», *Anuario Musical*, 45 (1990), págs. 17-66.

¹⁴ El cabildo de la catedral para la fiesta del Corpus en junio de 1705 pagó a un grupo de seis músicos italianos. Es posible que fueran músicos militares de un regimiento borbónico, dado que las tropas austriacas no entraron en la ciudad hasta el mes de septiembre de aquel año. La referencia se encuentra en PAVÍA, «La capella de...».

¹⁵ Jordi RAVENTÓS FREIXA, *Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: les entrades reials (siglos XV-XVIII)*, Universitat de Girona, 2006, págs. 131-187 (tesis doctoral).

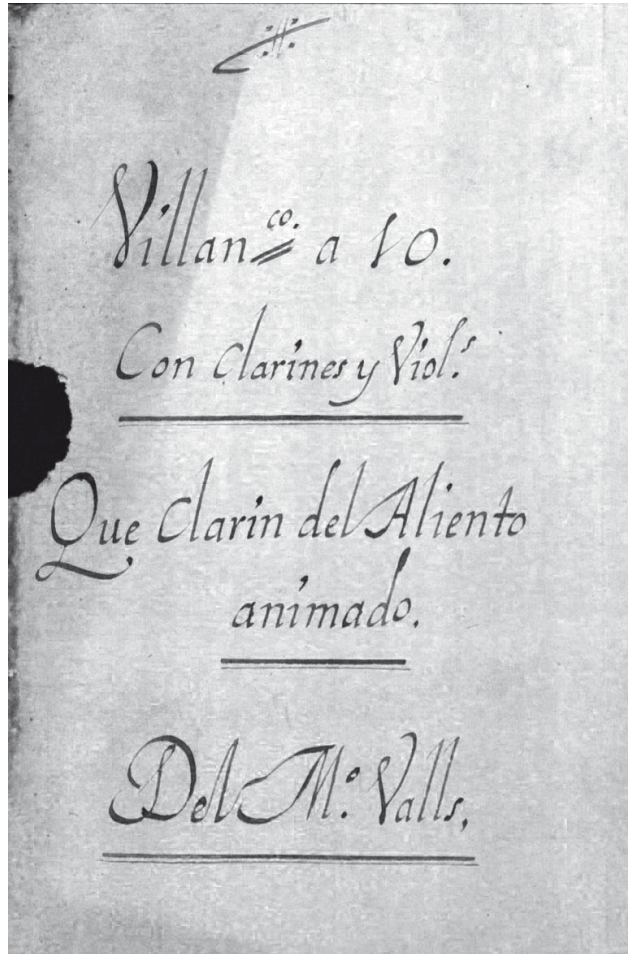


Figura 1. Portada del villancico *Que clarin del aliento animado*, de Francesc Valls. BCN

seis ministriles y nueve trompetas, pero no hay constancia de su participación en conjuntos de música vocal e instrumental.¹⁶ Con la llegada y establecimiento del Archiduque a partir de 1705 se produjo la incorporación de un gran número de instrumentistas a su servicio, que conocemos gracias a las investigaciones de Andrea Sommer-Mathis: cuatro violines, tres *cellos*, un violón, un laúd, cuatro oboes, un fagot, doce trompetas (clarines), dos timbaleros y un organista. Un conjunto de cinco trompetas y timbales acompañaba constantemente al monarca durante sus campañas como músicos heráldicos y abandonaron la ciudad en 1711, cuando Carlos viajó a Frankfurt para ser coronado emperador, pero parece ser que el resto de los instrumentistas permanecieron en Barcelona hasta la partida de la Archiduquesa en marzo de 1713, incluyendo cuatro trompetistas, un timbalero, los cuatro oboes y el fagot.¹⁷

Lo más probable es que el repertorio cotidiano de la capilla del Archiduque estuviera constituido por obras procedentes de la corte vienesa o compuestas por sus maestros de capilla Caldara y Porsile. Obras policorales con trompetas habían sido un rasgo característico de la música sacra imperial al menos desde las obras de Giovanni Valentini.¹⁸ Suppan explica que «the Viennese tradition of *Missa solemnis* with trumpets and timpani most certainly developed independently of Italian precedents», mientras que «the festal masses and *Te Deum* reflect the degree of solemnity and occasion in their scoring, which frequently includes trumpets and timpani».¹⁹

¹⁶ Según Carreras i Bulbena, que da los nombres de varios de estos músicos. Véase Josep Rafael CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona: Musiques, Festes, Càrrechs Palatins, Defensa de l'Emperador, Religiositat d'aquests Monarques*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1902, pág. 81.

¹⁷ Andrea SOMMER-MATHIS, «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII», *Artígrama*, XII (1996-1997), págs. 45-77.

¹⁸ Giovanni VALENTINI, *Messa, Magnificat et jubilate a 7 chori conc. con le trombe*, Viena, 1621.

¹⁹ Wolfgang. SUPPAN, «The Use of Wind Instruments (Excluding Chalumeau) in Fux's Music», en Harry WHITE (ed.), *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, Aldershot, Scolar, 1992, págs. 95-108, 102. Según Suppan, se utilizan trompetas en la música sacra compuesta para Viena por los venecianos Antonio Draghi (1634-1700) —*Missa Assumptionisi*, 1684— o Marc'Antonio Ziani (1653-1715), pero son especialmente destacadas en el catálogo de Fux, ya que

Se conservan 28 composiciones de Francesc Valls con partes para clarín,²⁰ que es como se conocía en España a la trompeta natural.²¹ En varios casos, su uso se indica en la portada del manuscrito aunque no se hayan conservado las *particellas*.²² Las obras datables antes del otoño de 1705 —fecha de la llegada del Archiduque— utilizan un único clarín que, cuando se conserva, está escrito en el sonido real —do o re mayor—, que era la convención española e italiana para escribir las partes de metales.²³ En cambio, las composiciones que se pueden fechar entre otoño de 1705 y 1713 —durante la corte del Archiduque en Barcelona— están todas escritas para dos clarines, siempre en do mayor y clave de sol, que sonaban transportados, al interpretarse con clarín en diferentes tonalidades —do, re, mi bemol y mi mayor—, lo que corresponde a la práctica de los territorios germánicos.²⁴ Las excepciones son el vi-

incluye 21 misas con trompetas —dos de ellas para cuatro instrumentos—, once de las cuales también incluyen timbales. Cinco de sus seis *Te Deum* también utilizan trompetas y timbales. Sin embargo, a pesar de que se encuentran oboes activos en Viena desde al menos 1700, hay muy pocas obras de Fux o de otros compositores vieneses que los utilicen.

²⁰ Pavía atribuye erróneamente a Valls el villancico con clarines y violines *Nereidas, decid*, fechado en 1749 (n.º 212 de su catálogo), que según se puede comprobar en el ejemplar (E-Bc, M1483/11) corresponde a Josep Pujol; además, hay dos villancicos de Valls que no incluye en su catálogo, *El clarín sonoro* (E-Bc, M 1686/19) y *Qué asombro* (E-Bc, M1471/20). Véase PAVIA, *La música en...*, págs. 250-251.

²¹ El nombre *clarín* es el habitual para denominar la trompeta natural en España durante toda la Edad Moderna, aunque en rigor se refiere al registro agudo de dicho instrumento, a partir del 8.º armónico. Véase Beryl KENYON DE PASCUAL, «Jose de Juan Martínez's *Metodo de Clarin* (1830), Intro & Translation», *Historic Brass Journal*, v (1993), págs. 92-106.

²² Son varias las obras que, indicando el clarín en la portada, contienen *particella* para chirimía con sonidos que no podrían tocarse con el clarín, lo que sugiere que fueron adaptadas posteriormente.

²³ A esto podemos añadir el manuscrito anónimo —pero probablemente compuesto por Valls— y sin fecha titulado *Villancico a 12 a la exaltación de Felipe V en el trono del Rey de España*, datable por lo tanto hacia 1700-1702, cuyo tercer coro está constituido por un clarín, dos violines y un violón (E-Bc, M699/22).

²⁴ En su *Mapa armónico-práctico*, cap. xxvi, §. 1, Valls demuestra ser perfectamente consciente de estas dos convenciones, cuando señala que «en los italianos la apuntación [de los clarines y trompas] es natural, mas los alemanes los apuntan con clave de *gesolreüt* [clave de sol] sin ningún sostenido, y con el cañuto que se añaden vienen a tocar punto alto de lo que pinta».

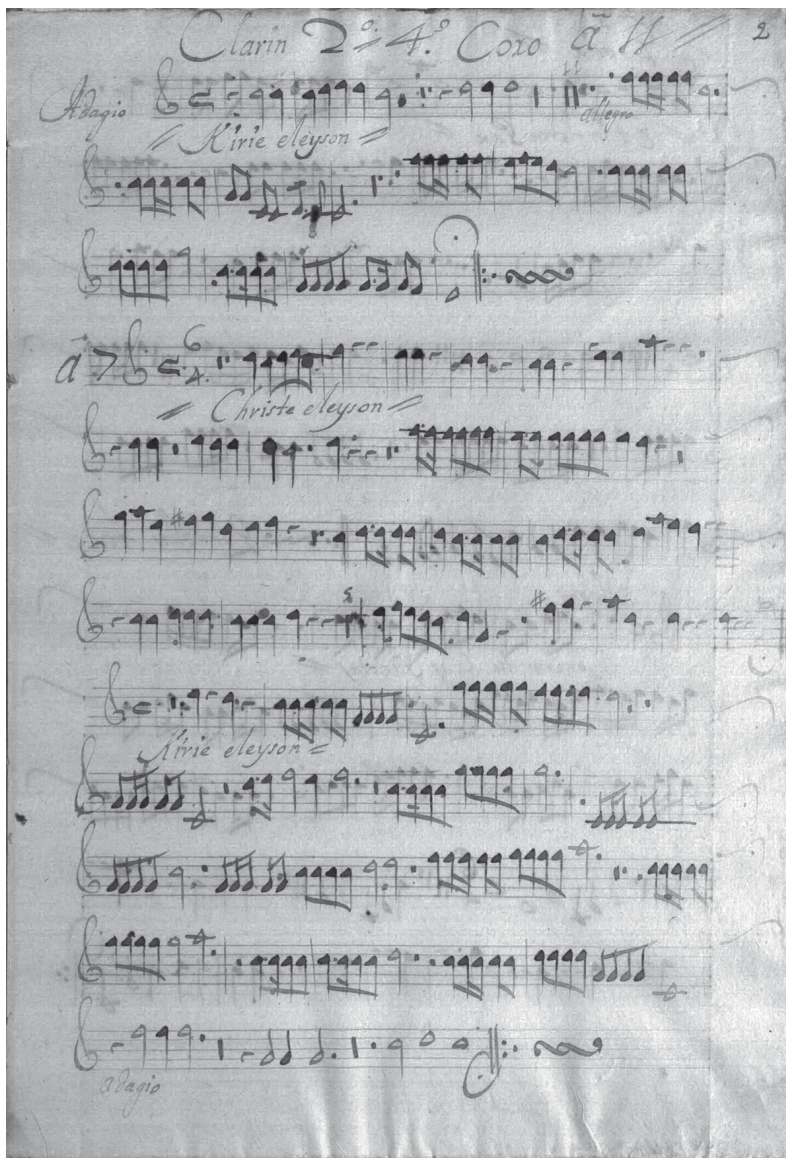
llancico al Santísimo Sacramento *De trompa sonora* (E-Bc, 1471/9), una adaptación de una obra compuesta inicialmente para la fiesta de Santo Tomás de Aquino de 1698 y adaptada, quizás después de 1705, al Santísimo,²⁵ que tiene dos partes de clarines escritas en sonido real (re mayor); y la famosa misa *Scala Aretina*, que tiene dos juegos de clarín: una parte de clarín primero en sonido real de re mayor —*more hispano*— y las dos partes de clarines escritas en do mayor —*more germánico* (figura 2)—. El punto de inflexión entre las dos convenciones se encuentra precisamente en 1705, ya que el villancico *Rompa la esfera*, compuesto para la fiesta de Santo Tomás de 1705 (28 de enero), tiene una sola parte de clarín escrita en sonido real, y *Respire sonoro*, compuesta para recibir al archiduque Carlos en noviembre de 1705, tiene dos partes escritas en do.

Tabla 4. Obras datadas de Francisco Valls con clarines obligados²⁶

Cat.	Género	Título	Fecha	Clarines
260	Villancico	<i>Qué métrico acento</i>	1695	1
91	Villancico	<i>De trompa sonora</i>	1698	2
311	Villancico	<i>Vuele veloz de la fama el acento</i>	1698	1
69	Villancico	<i>Centinelas celestiales</i>	1699	1
17	Villancico	<i>Ah de la esfera de Marte</i>	1700	1
40	Villancico	<i>Amantes venid</i>	1702	1
192	Misa	<i>Scala Aretina</i>	1702	1/2
147	Villancico	<i>Invencibles campeones</i>	1704	1
280	Villancico	<i>Rompa del aire la diáfana esfera</i>	28/01/1705	1
278	Villancico	<i>Respire sonoro</i>	08/11/1705	2
252	Villancico	<i>Pues de Tomás en el día</i>	1706	2
257	Villancico	<i>Que clarín del aliento animado</i>	1706	2
245	Villancico	<i>Plumas de mi ángel</i>	1708	2
294	Villancico	<i>Sombras cobardes</i>	1708	2
81	Salmo	<i>Cum invocare</i>	1712	2

²⁵ El pliego con las letras de los villancicos de dicha fiesta se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, B-65/5/8-27.

²⁶ En la mayor parte de los casos la datación de los villancicos se basa en la fecha de los pliegos impresos que contienen los textos y que se recogen en la tabla 5. El número en la primera columna corresponde al catálogo de PAVIA, *La música en...*, págs. 177-287.



a

Figura 2 a y b. *Particellas* de clarín de la misa *Scala Aretina*, de Francesc Valls. BNC

Clarín 1.º 4.º Coro a W

adagio *Kirie eleyson* *Allegro*

Christe

Kirie eleyson

The image shows a page of handwritten musical notation for a Clarinet part. The title at the top is "Clarín 1.º 4.º Coro a W". The score is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking "adagio" and the text "Kirie eleyson". The second staff has a "Cresc." marking above it. The third staff is marked "Allegro". The fourth staff contains the text "Christe". The fifth staff is marked "Kirie eleyson". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper is aged and has some staining.

b

Valls solamente utiliza oboes en cinco composiciones, dos de las cuales están fechadas, y sin duda fueron compuestas o interpretadas con la participación de la Banda Hoboisten de Elisabeth entre 1710 y 1713. La más temprana es precisamente la misa *Scala Aretina*, pero, como ya señaló su editor José López-Calo, las partes de oboe no son sino una copia de las partes de violín a las que se ha cambiado la portada.²⁷ La otra es el salmo de completas *Cum invocarem*, fechado en 1712, o sea, después de la partida del Archiduque hacia Frankfurt. Otras dos son sendos responsorios dedicados a San Raimón de Penyafort, cuya festividad se celebraba solemnemente en la catedral cada 7 de enero, por lo que solo pudieron ser interpretados en los años 1711-1713.²⁸ La última obra es la misa *Ut queant laxis*, que tiene cuatro partes de oboe y una de fagot, de la que hablaremos en el último apartado.

En la música española de esta época no suelen encontrarse partes escritas para timbales, por lo que las dos obras de Valls que usan estos instrumentos son claramente una excepción, la misa *Ut queant laxis* y el villancico *Respire sonoro*, en los que se interpreta el «bajo de clarines», usando el término acuñado por Pere Rabassa, discípulo de Valls, en su tratado *Guía para los principiantes*.²⁹ Como ya hemos señalado, este villancico se compuso para celebrar la llegada del archiduque Carlos a Barcelona en noviembre de 1705, si bien ni la portada señala que utilizara estos instrumentos ni tampoco se conservan las *particellas* junto al resto de las partes. Los timbales están en realidad copiados en la misma *particella* de la misa, lo que probablemente significa que el villancico se volvió a interpretar después de 1710, fecha *post quem* de composición de la misa, como veremos enseguida.

En consecuencia, la conclusión más lógica es que, antes de la llegada de los músicos del Archiduque, en Barcelona se utilizaba ocasionalmente en la música sacra un único clarín escrito en sonido real,

²⁷ En el interior de las *particellas* sigue apareciendo «Violín 1º Cuarto coro a 11» (E-Bc, M-1489/1). Véase José LÓPEZ-CALO, *Missa Scala Aretina*, Borough Green, Sevenoaks, Novello, 1978.

²⁸ Se trata de los responsorios *Iustus ut palma* (E-Bc, M-1531/13) y *Magnificavit eum* (E-Bc, M-1531/11).

²⁹ Pere RABASSA, «Josep Ricart i Matas», en Francesc BONASTRE (ed.), *Guía para los principiantes*, Bellaterra, Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques, 1990, págs. 513-514.

que quizás era interpretado por alguno de los trompetas de la ciudad, mientras que, a partir de la llegada de aquellos, se empezaron a utilizar dos clarines escritos a la manera germánica, ocasionalmente acompañados por timbales. Los oboes se utilizaron entre 1710 y 1713.

Política, religión y villancicos

Numerosas fuentes dan testimonio de la celebración de servicios religiosos en eventos de naturaleza política. Durante el periodo en que tuvo su corte en Barcelona, el Archiduque o su esposa asistieron más de 30 veces a escuchar el *Te Deum* en la catedral, la mayor parte de ellas en acción de gracias por alguna victoria militar.³⁰ No se conserva ningún *Te Deum* atribuido a Valls, pero en el *Mapa armónico-práctico* se recoge un pasaje correspondiente a los versículos finales del himno, compuesto para diez voces, violines, oboes, clarines y trompas, como ejemplo de «composiciones músicas con mezcla de varios instrumentos». ³¹ Además, en el inventario de las obras que donó a la catedral tras su jubilación se mencionan tres versiones, dos de ellas policorales: una a diez voces con violines y tres clarines —que quizás sea la misma que se recoge en el tratado— y otra para dieciséis voces con violines.³² Es posible que durante la estancia del Archiduque se interpretara algún *Te Deum* de Valls, pero seguramente predominarían versiones compuestas e interpretadas por los músicos del monarca. A este respecto, Carreras i Bulbena sostiene —citando a Köchel— que, con ocasión de la boda real en 1708, se interpretó un *Te Deum* compuesto por Johann Joseph Fux, con una plantilla que incluía clarines, trompas y timbales:

³⁰ Sergi CASADEMUNT I FIOL, «La capella reial de Carles III a Barcelona. Nova documentació sobre la música a la ciutat durant la guerra de Successió (1705-1713)», *Revista Catalana de Musicologia*, 4 (2011), págs. 81-100.

³¹ El pasaje corresponde a los versículos «In te, Domine, speravi: non confundar in aeternum» y va precedido de la siguiente indicación: «En el ejemplo que se sigue se demuestra como ponen los violines los extranjeros en un golpe de música». Se trata además del único ejemplo del tratado que incluye trompas. Véase VALLS, *Mapa armónico-práctico*, cap. XXVI, § 2.

³² PAVÍA, *La música en...*, pág. 23. Por las características externas y de plantilla, no parece que ninguno de los *Te Deum* manuscritos anónimos conservados en la Biblioteca de Cataluña corresponda al maestro Valls.

Després d'enllestida la cerimònia de la ratificació [de la boda entre Carlos y Elisa], lo Arquebisbe entonà lo «Te Deum» que après anà sonant la Capella Reyala, fent que lo ressò de les més dolces harmonies s'espargís, d'un cap a l'altre, per tota l'església, segons duhen los escriptors contemporanis.

Lo magnífich «Te Deum» que's cantà y sonà no fou altre que la maravellosa obra composta per Johann Joseph Fux, l'any 1704, essent compositor de la Cort Imperial. Està aquest «Te Deum» escrit per dos soprani, contralt, tenor, baix, dos trompetes, dos trombes, timpani, dos violins y tres violes.³³

Más allá de este himno, parece que el género más habitual en celebraciones de carácter político fue el villancico, que se diferenciaba de las composiciones latinas en que se escribían textos nuevos en castellano para cada ocasión. En la tabla 5 se recoge información sobre los villancicos interpretados a lo largo de tres décadas (1683-1714) en eventos de este tipo. Conviene no olvidar que Cataluña ya experimentó grandes turbulencias políticas antes de la guerra de Sucesión. Los franceses invadieron el Principado en 1689, llegaron a bombardear Barcelona en 1691 y sitiaron y ocuparon la ciudad en 1697, que no sería liberada hasta la firma del Tratado de Ryswick a final de ese año. Tras la muerte de Carlos II, Felipe V visitó brevemente Cataluña, donde se casó con su primera esposa, María Luisa de Saboya, además de reunir a las cortes y jurar los fueros en 1701-1702. Tras iniciarse el conflicto sucesorio a partir de 1703, Cataluña se alineó con el candidato austriaco, quien conquistaría la ciudad de manos borbónicas tras un asedio en 1705 y allí establecería su corte aclamado como rey Carlos III. Tras la muerte de su hermano José I en 1711, y después de ser coronado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, el ya Carlos VI renunció a la monarquía española en el Tratado de Utrecht (1713) y los aliados abandonaron la ciudad a su suerte, que sería conquistada a sangre y fuego por las tropas borbónicas en septiembre de 1714 tras una heroica resistencia. La posguerra sería especial-

³³ CARRERAS, *Carlos d'Austria...*, págs. 103-106. Carreras se basa en la afirmación de Köchel de que, según el *Diario de Viena*, con ocasión de los esponsales de Carlos y Elisa se interpretó un *Te Deum* festivo compuesto por Fux que él identifica con el que cataloga como K271, obra que califica como de primera clase («Eine Festcomposition ersten Ranges»). Véase Ludwig Ritter VON KÖCHEL, *Johann Josef Fux*, Viena, Alfred Holder, 1872, págs. 65 y 109.

Tabla 5. Villancicos para eventos políticos en Barcelona (1683-1714)

Fecha	Evento	Organiza	Lugar	Pliego	Título	Compositor	Música	Plantilla
29/12/1683	Victoria sobre los turcos	Diputación	Capilla de San Jorge	E-BIH: B 1683 8º op. 10		Barter		
13/11/1686	Conquista de Buda	Diputación	Capilla de San Jorge	E-Bbc: Bonsoms 4332 E-Bu: B-65/2/18-3 E-Bu: B-54/4/8	A la gloria más ilustre Ala, hola, vaya, en Omeliscos la fama gloriosa	Barter		
10/11/1686	Conquista de Buda	Ciudad	Catedral	E-Bu: C-239/6/23-3	A la luna se queda Héroicos alientos	Barter		
14/09/1691	Fin del bombardeo francés de Barcelona	Mayoriales de la Ribera	?	E-Min: VE 1304/3 E-Min: VE 90/30 E-Bbc: Bonsoms 199	Roya fatal, cometa tenebrosa Nueva invención de batalla Al incendio, al estrago	Barter		
28/10/1696	Recuperación de Carlos II	Ciudad	Catedral	E-Min: 2/52006(1) E-Min: VE 114/29 E-Bu: B-54/4/8	En el templo de la fama Piedad, cielos, piedad	Valls	E-Bbc: M 1473/15 E-Bbc: M 1482/1	
4/11/1696	Recuperación de Carlos II	Diputación	Capilla de San Jorge?	E-Min: VE/90/19 E-Bbc: Bonsoms 421	Sacra, inmensa majestad Ay, infeliz de aquella	Valls	E-Bbc: M 1473/16 arp.org ac	
08/11/1696	Recuperación de Carlos II	Brazo militar	Capilla de San Jorge	E-Min: 2/52006(6) E-Min: 2/52006(7)	A los ecos festivos Pajarillos, cantad Gázate Cataluña Luceos generosos De la salud del Rey			
22/11/1696	Recuperación de Carlos II	Lonja de Mar	Casa de Contratación	E-Min: 2/52006(3) E-Bu: B-65/5/8-72 E-Bu: B-65/2/18-17	Al valle, a la sierra, al monte Suspendid las voces	Valls?	E-Bbc: M 1481/7 org	
15-16/02/1698	Restitución de Cataluña a Carlos II	Diputación	Capilla de San Jorge?	E-Bbc: Bonsoms 5522 E-Bu: B-65/5/8-70	Al son de las olas Atienda el orbe el pregón Llene del aire los espacios Cerradas las puertas del templo	Valls	E-Bbc: M 1479/17 SAT vls, vin ac	
5-6/04/1698	Paz con Francia (1697) y liberación de Barcelona	Ciudad	Catedral	E-Bbc: Bonsoms 214 E-Bu: B-65/5/8-69 E-Bu: B-65/2/18-18	Vuelta alerion ya los siglos Vaya, vaya de fiesta Retrense las copias	Valls	SSAT SATb SATb SSCBB (chis b b) org ac	
						Valls	E-Bbc: M 1469/11	S SATb SATb SSCBB (chis scb)

Fecha	Evento	Organiza	Lugar	Pliego	Título	Compositor	Música	Plantilla
10-11/03/1701	Llegada de Felipe V a Madrid	Ciudad	Catedral	E-Bbc: Bonsoms 9499 US-Cr: Case C 692.944/13 E-Bu: B-65/2/18-23	¿Qué lucido esplendor? Al joven glorioso Ya de la fortuna	Valls Valls Valls	E-Bbc: M 1472/3	SSAT vls vln ac
12-13/03/1701	Llegada de Felipe V a Madrid	Diputación	Capilla de San Jorge	E-Bbc: Bonsoms 9501	Brillantes escuderos ¡Ah del hermano atázar!	Valls Valls	E-Bbc: M 1469/3 E-Bbc: M 1480/9	SSAT SATB vls vln chis org am ac SA SATB SATB vls vln ac
13/11/1701	Velación		Santa María del Mar	E-Mnt: R29629/09 E-Bu: B-65/2/18-24	De Jorge al sagrado templo Al mayor de los monarcas Ah de la misión A vista de entrambos orbes	Serra Serra Serra		
13/11/1701	Traslación de San Olaguer	Ciudad			Diputación Catedral	Catedral E-Mnt: VE 1304/114; E-Mnt: R-39026 US-Cr: Case C 692.944/08 E-Bu: B-65/2/18-25		
E-Mnt: R-39026 E-Bu: B-65/2/18-26	Ya que no es posible	Valls	E-Bbc: M 1679/5	ST SATB SATB chis scb org ac	Al del claro Hemisferio Lucero clarín del sol	Valls Valls	E-Bbc: M 1686/1 E-Bbc: M 1479/7	SS ac SATB SATB SATB chis vls scbs org ac
14/11/1701	Traslación de San Olaguer				Triunfante de la muerte Viendo que ocupa Olaguer Ya pues la patria debe	Valls Valls Valls	E-Bbc: M 1686/28 E-Bbc: M1677/21	ST vls vln ac SSAT vls vln ac
15/11/1701	Traslación de San Olaguer	Lonja de Mar	Catedral	E-Mnt: VE 708/53; R-39026	Ah de los celestes orbes Aves, plantas y flores Moradas de Barcelona	Valls Valls Valls	E-Bbc: M 1470/4	SAT SSTB SATB vls vln chis scb org ac
16/11/1701	Traslación de San Olaguer	Cabildo	Catedral	E-Mnt: VE 1304/9; E-Mnt: R-39026 E-Bu: B-65/2/18-27	Que sacro ilustre concurso Ya de su cabaña Al día festivo	Valls Valls Valls	E-Bbc: M 1474/17	SSAT SATB SATB vls vln chis scb org ac
10/12/1702	Inmaculada	Tercio Provincial de Toledo	Iglesia del Espíritu Santo	E-Bu: B-65/2/18-29	Brillantes tropas de luces Hermoso zenit que brillante Toledanos caudillos	Milans Milans Milans		

Fecha	Evento	Organiza	Lugar	Signatura Pilego	Título	Compositor	Música	Plantilla
Sep. 1705	Muerte de Darnstadt			E-Bbc: Bonsoms 527	<i>Monzones pous de Catalunya</i>			
08/11/1705	Llegada del arquiducque Carlos a Barcelona	Ciudad	Catedral	E-Bbc: Bonsoms 5681 E-Bu: B-65/2/18-31	<i>Obsequiosa Barcelona</i> <i>En aplauso feix</i>	Valls	E-Bbc: M 1686/36	SATB vls ac
15/11/1705	Llegada del arquiducque Carlos a Barcelona	Diputación	Capilla de San Jorge?	E-Bbc: Bonsoms 2960, 5682	<i>Venid, conecid, llegad</i> <i>Respire sanoro</i> <i>Augusto manarca</i> <i>Vosaltos felices</i>	Valls	E-Bbc: M 1470/15	SAT SS SAT [vls clrs] tm ac
31/01/1706	San Pedro Nolasco (asiste Carlos III)	Orden de La Merced	La Merced	E-Bbc: Bonsoms 5718 E-Bu: B-65/2/18-32	<i>¿Que dirán del aliento animado?</i> <i>Sagrado Padre</i>	Valls	E-Bbc: M 1474/4 E-Bbc: M 1470/9	SAT SS STA vls clrs org ac SSAT vls ac
07/03/1706	Santo Tomás de Aquino (asiste Carlos III)	Academia de Santo Tomás	Santa Catalina	E-Bu: B-65/5/8-33	<i>Pues de Tomás en el día</i> <i>Ah de la empírica mansión</i> <i>Cantores del jazmin</i>	Valls	E-Bbc: M 1474/1	SAT[1] SA[1B] [vls clrs org] [ac]
07-03-1707	Santo Tomás de Aquino (asiste Carlos III)			E-Bbc: Bonsoms 585 US-Cr: Case C 692.944/46	<i>Siendo tan sabio y valiente</i> <i>Inflamado el aliento</i> <i>Aves, volad, volad</i>	Valls	E-Bbc: M 1479/16 E-Bbc: M 1470/15 E-Bbc: M 1480/12	SA SATB SATB chis scb SAT SS SAT [vls clrs] tm ac SSAT SATB SATB chis scb org ac
20/06/1707	San Antonio de Padua (asiste Carlos III)	Ciudad	San Francisco	E-Bbc: Bonsoms 9582 E-Bu: B-65/5/8-37	<i>Si no se engaña el sentido</i> <i>Ah del ilustre templo</i> <i>Pararinfos celestes</i> <i>Una hermosa pastorcilla</i>	Valls	E-Bbc: M 1480/17	SA SAT SAT chis scb org ac
24/12/1708	Sucesos de Flandes			E-Bbc: Bonsoms 5780	<i>En el gupfo de la fe</i>	Valls		
07/03/1709	Santo Tomás de Aquino (asiste Carlos III)	Academia de Santo Tomás	Santa Catalina	US-Cr: Case C 692.944/47 E-Bu: B-65/5/8-34	<i>Ya clara el día</i> <i>Feudatarios de Minerva</i> <i>Angel doctor</i>	Valls		
07/03/1710	Santo Tomás de Aquino (asiste Carlos III)	Academia de Santo Tomás		E-Bbc: Bonsoms 625 E-Mt: VE 1304/14 E-Bu: B-65/5/8-35	<i>¿Que busca entre las ciencias?</i> <i>Si templo soberano</i> <i>La sabiduría</i> <i>Pluma, que vuelas veloz</i>	Valls	E-Bbc: M 1474/2	SAT SS SAT chis scb org ac
11/05/1710	Virgen de los Desamparados	Devoción valenciana	San Pedro de las Puellas	E-Mt: VE 1304/13 E-Bu: B-65/2/18-33	<i>Sobre trono de esmeraldas</i> <i>Cómo es virgen tierra</i> <i>Vierdo que en Maria tienen</i>	Milans		
10/05/1711	Virgen de los Desamparados	Devoción valenciana	San Pedro de las Puellas	E-Mt: VE 1304/15	<i>A un águila bella</i> <i>Aplaudid el asombro</i> <i>Para cantar en sus glorias</i>	Milans		
14/05/1713	Virgen de los Desamparados	Devoción valenciana	San Pedro de las Puellas	E-Mt: VE 1304/19	<i>Vivan lucidos</i> <i>Mansión de las Flores</i> <i>Asombroso portento</i>	Milans		

E-Bth: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona; E-Bbc: Biblioteca de Catalunya; E-Mt: Biblioteca Nacional de España; E-Bu: Biblioteca Nacional de Barcelona; US-Cr: Newberry Library

mente negativa para aquellas instituciones y personas que se habían alineado con el partido austracista, entre ellos el principal compositor del momento, Francesc Valls.

La tabla 5 está basada fundamentalmente en la información contenida en los pliegos de villancicos impresos para las celebraciones, que suelen recoger, además de la letra de los poemas, información detallada del promotor, el lugar de celebración, el compositor, la capilla que los interpretó y, en su caso, si asistió alguno de los monarcas. Gracias a ellos, sabemos que tres instituciones catalanas promovieron con cierta regularidad este tipo de celebraciones: el Consell de Cent, la Diputación del General y la Lonja de Mar. El Consell de Cent, denominado la «Ciudad» en los pliegos, era el órgano de gobierno de la ciudad de Barcelona, cuyos miembros eran elegidos anualmente, y era presidido por el *conseller en cap*. La Diputación, también conocida como Generalitat —una suerte de comisión permanente de las Cortes Generales cuando estas no estaban reunidas— estaba formada por seis miembros —tres diputados y tres oidores— que representaban a cada uno de los tres estamentos: el brazo militar (o sea, la aristocracia), el brazo eclesiástico (al que pertenecían las altas jerarquías de la iglesia secular y regular) y el brazo real (cuyos miembros eran los representantes de las ciudades del Principado). Y, por último, la Lonja de Mar era una institución presidida por un magistrado que supervisaba el comercio marítimo en el puerto.³⁴

A juzgar por los pliegos conservados, la Diputación y la Ciudad fueron las dos instituciones más activas en este tipo de acontecimientos, en lo que tiene apariencia de una abierta competencia entre ambas. La Diputación promovió la primera celebración con villancicos que podemos documentar, conmemorando la victoria de las tropas imperiales sobre los turcos en 1683. Poco después, los dos organismos celebraron con oficios separados y villancicos la conquista de Buda por parte de las tropas imperiales en 1686 —una celebración de enorme resonancia en todo el ámbito católi-

³⁴ Analizo la relación entre estas instituciones en Álvaro TORRENTE, «Villancicos de Reyes: propaganda sacro-musical en Cataluña ante la sucesión de la Corona española (1700-1702)», en Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO, Bernardo J. GARCÍA y Virginia LEÓN (eds.), *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, págs. 199-246.

co, ya que suponía un punto de inflexión en la lucha contra los turcos tras casi un siglo y medio de enfrentamientos—. Más adelante, Ciudad y Diputación conmemoraron de manera independiente el fin de la ocupación francesa y restitución de la ciudad a manos de Carlos II a principios de 1698, la aclamación de Felipe V como nuevo rey en 1701, o la entrada triunfal en Barcelona del Archiduque, aclamado como rey Carlos III, en 1705. Hubo además dos ocasiones en que sus celebraciones fueron secundadas por la Lonja de Mar: la mejora de la salud de Carlos II en 1697 —que también contó con un día de fastos promovido por el brazo militar— y la traslación del cuerpo de San Oleguer a su nueva capilla de la catedral en 1702 —en la que el cabildo catedralicio también promovió su propio día de fiesta—.

Como he analizado en otro lugar,³⁵ la aclamación de Felipe V en 1701 en Cataluña solo tuvo lugar después de fuertes presiones de la Corona, ya que las instituciones del Principado entendían que no podían aclamar al rey antes de que este reuniera a las cortes y jurara sus fueros. La Diputación fue la primera en ceder, organizando una fiesta para celebrar la llegada del rey a Madrid, lo que llevó a la Ciudad a programar una celebración similar justo el día anterior al fijado por la Diputación. Por su parte, las fiestas de traslación del cuerpo de San Oleguer, organizadas como homenaje cívico a Felipe V en noviembre de ese año a propuesta del propio rey, fueron boicoteadas por la Corona debido a las profundas diferencias que se estaban produciendo en las cortes; el rey no solo no asistió a ninguno de los fastos, sino que además organizó una velación en Santa María del Mar que incluyó la interpretación de villancicos compuestos por Lluís Serra, en una suerte de contraprogramación festiva, el mismo día en que empezaban las festividades en honor al santo. Todas las celebraciones fueron recogidas en sendas relaciones cuyos textos demuestran la clara competencia entre el Consell de Cent y la Diputación por el protagonismo de las fiestas y por demostrar su adhesión al nuevo rey.

El carácter de los villancicos cantados a lo largo de todo el periodo varía notablemente, pero normalmente contienen referencias explícitas tanto al monarca que reinaba en cada momento

³⁵ Para un análisis detallado de las celebraciones con música antes y durante la visita a Cataluña de Felipe V, véase TORRENTE, «Villancicos de Reyes...», págs. 199-246.

The image displays a musical score for the overture of the villancico 'Que clarin del aliento animado' by Francesc Valls (1706). The score is arranged for Clarin 1, Clarin 2, Violin 1, Violin 2, and Accompaniment. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial entries of the instruments. The second system continues the development of the themes. The third system, starting at measure 11, features a 3/8 time signature change and more complex rhythmic patterns for the strings and woodwinds.

Figura 3. Obertura del villancico a San Pedro Nolasco *Que clarin del aliento animado*, de Francesc Valls (1706).
Edición del autor

—Carlos II, Felipe V o Carlos III— como al territorio asociado a la institución que patrocinara el evento. Las referencias a los monarcas aparecen siempre destacadas con letras mayúsculas en los pliegos, muchas veces en forma de grandes elogios a sus atributos morales, del mismo modo que se destaca el nombre de un santo en los pliegos de villancicos para su fiesta. Además, los villancicos promovidos por la Diputación no dejan de recordar la grandeza de Cataluña, mientras que aquellos auspiciados por la Ciudad destacan siempre el esplendor de Barcelona. En los villancicos compuestos para la aclamación de Felipe V en 1701, hemos podido demostrar que el mensaje encomiástico se produce en un doble nivel según se trata del pliego impreso —donde el nombre del rey se repite varias veces de manera destacada— o la música, ya que la estructura del villancico hace que el encomio a Cataluña se escuche muchas veces mientras que el nombre del rey se menciona solamente de pasada.³⁶

La tabla 5 también recoge otras festividades que incluyeron villancicos policorales, la mayoría de las cuales fueron promovidas por otros organismos. El fin del bombardeo francés de Barcelona en 1691 fue celebrado en una fiesta auspiciada por lo que parece ser una cofradía religiosa, los mayores del Santo Cristo de la Ribera. En 1702, un cuerpo del ejército castellano, el Tercio Provincial de Toledo, celebró con villancicos la fiesta de la Inmaculada en la Iglesia del Espíritu Santo, presididos por su maestro de campo. La muerte del príncipe de Hesse-Darmstadt —que había sido virrey de Cataluña en los últimos años de Carlos II y fue destituido por Felipe V— durante el sitio de Barcelona por parte de las tropas del Archiduque en 1705 fue conmemorada con la interpretación de un villancico en una celebración cuyos promotores desconocemos. La tabla 5 incluye igualmente algunas fiestas litúrgicas celebradas durante el reinado en Barcelona del archiduque Carlos, porque los pliegos indican expresamente en su portada la asistencia del monarca. Se trata de fiestas dedicadas a san Antonio de Padua, a san Pedro Nolasco o especialmente a santo Tomás de Aquino; las dos últimas eran fiestas celebradas anualmente en los conventos de La Merced y Santa Catalina, respectivamente, a los que asistía regularmente el Consell de Cent y

³⁶ TORRENTE, «Villancicos de Reyes...», págs. 209-214.



Figura 4. Portada del pliego para la aclamación de Carlos III por la Ciudad en 1705. BNC

que no parecen haber contado con la presencia de otros monarcas.³⁷ Finalmente, la tabla 5 concluye con cuatro celebraciones dedicadas a la Virgen de los Desamparados, patrona del Reino de Valencia, que fueron promovidas entre 1709 y 1713 por «devoción valenciana», que se refiere sin duda a valencianos simpatizantes de la causa austracista que tuvieron que huir de Valencia tras la victoria de Almansa y la caída del reino en manos borbónicas.

De modo que las celebraciones con villancicos que tuvieron lugar durante la estancia del Archiduque en Barcelona no son una excepción sino la continuación de una práctica consolidada. En contraste con las reticencias para aclamar a Felipe V, Ciudad y Diputación acogieron con entusiasmo al nuevo monarca y organizaron fastos independientes los días 8 y 15 de noviembre de 1705 para dar la bienvenida al Archiduque Carlos, como narra el historiador Feliu de la Peña:

Llegó el día 7 de Noviembre, dia de la solemnísima y deseada entrada del rey [Carlos III] en Barcelona. El universal júbilo de sus fieles vasallos no cabe en mi corta ponderación. Juró su Majestad como es costumbre en el llano de San Francisco por las islas, esto es, la unión e inseparabilidad de las islas y condados de Rosellón y Cerdeña, del Condado de Barcelona y reinos, y en la catedral por la Iglesia. A [día] 8 se hizo la procesión general; con riquísimo y pulidísimo adorno de altares que formaron todas las religiones en las Calles, y no menos de las cruces y tabernáculos de todas las comunidades de Barcelona que concurrieron en la procesión, donde asistió su Majestad, después de haberla visto desde el Palacio Real en que viven los diputados, los cuáles le sirvieron con ostentosa majestad. Prosiguieron las festivas demostraciones en tres días de luminarias y artificiales fuegos, fiesta en la Diputación con asistencia del Rey, que correspondió obligado con fiesta real y música en Palacio, concurriendo toda la nobleza de entrambos sexos.³⁸

En la fiesta organizada por la Ciudad, que se celebró en la catedral, se cantaron tres villancicos, todos ellos compuestos por el maestro de capilla de la catedral, Francesc Valls (figura 3). Los tex-

³⁷ Sobre la participación del Consell de Cent en las fiestas urbanas de Barcelona, véase Pedro VOLTES BOU (ed.), *Manual de novells ardis vulgarment apellat dietari del antich Consell Barcelona*, vol. XVIII (años 1667-1670), Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto Municipal de Historia, 1965.

³⁸ Narciso FELIU DE LA PEÑA, *Anales de Cataluña*, vol. III, libro XXIII, cap. II, pág. 543.

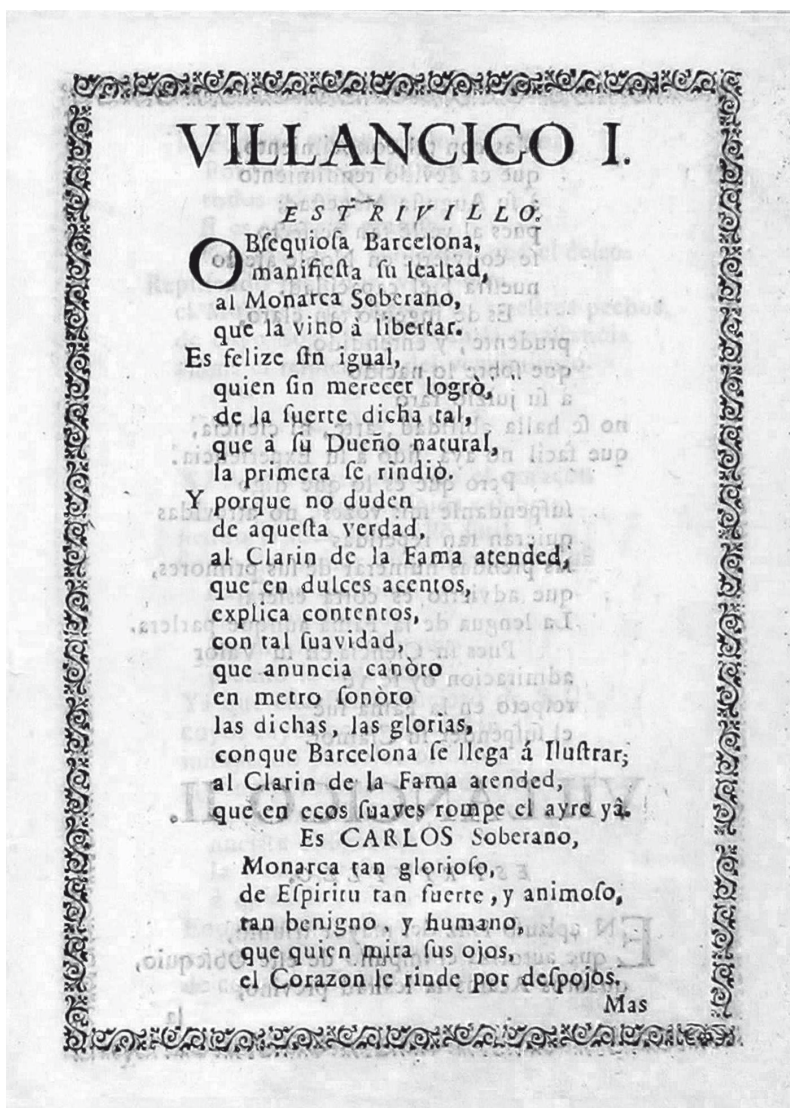


Figura 5. Letra del villancico *Obsequiosa Barcelona*, dedicado a Carlos III.
BNC

tos consisten básicamente en un extendido elogio a las cualidades morales del monarca y a la lealtad y felicidad de los ciudadanos por haber sido liberados por su nuevo rey. Si no fuera porque la portada señala que fueron interpretados en una fiesta de acción de gracias en la catedral —seguramente durante la misa, antes de la procesión mencionada por Feliu de la Peña— sería difícil pensar que se trata de composiciones religiosas, ya que apenas hay referencia alguna de carácter religioso, como se puede comprobar en la primera de las letras que se cantaron (figura 5).

Los villancicos cantados en la fiesta de la Diputación una semana más tarde tienen un carácter todavía más encomiástico. Además del texto impreso, se han conservado las partes de los tres coros vocales del «villancico a 14 con clarines y violines» *Respire sonoro*,³⁹ lo que permite identificar varias características de la partitura que revelan aspectos estilísticamente novedosos. En primer lugar, los silencios en los coros apuntan a que el villancico comenzaba con una obertura instrumental, y concluye también con una suerte de *ritornello*. Las partes cantadas se estructuran en varios movimientos que incluyen dos recitativos con sus correspondientes arias, cantadas por solistas, además de varias secciones corales independientes e intervenciones solistas respondidas en eco por todos los coros. El texto del villancico elabora los conceptos de valor y lealtad, cualidades del monarca y de sus vasallos catalanes, respectivamente, que se destacan en el impreso usando letra cursiva, como se ve en el inicio del estribillo:

Villancico I. Estribillo

Respire sonoro,
clarín, cuyo acento,
rasgando del aire
los diáfanos velos,
convoque al *valor* y *lealtad*, que gloriosos
son alma feliz de los nobles alientos:
Valor y *lealtad*, concurrid a mis ecos.

³⁹ El manuscrito conservado está dedicado a santo Tomás de Aquino, pero pequeños errores del copista confirman que tuvo como modelo el texto dedicado al archiduque Carlos, ya que en algunos puntos copió y tuvo que tachar las palabras originales. El pliego para la fiesta de Santo Tomás de 1706 recogido en la tabla 5 confirma que este villancico se cantó en esa ocasión.

El último villancico de la Diputación es formalmente más convencional —se estructura en estribillo y coplas—, pero su texto es un mensaje explícito a los feligreses de que el nuevo monarca es el milagroso enviado de Dios para liberarles del mal que han vivido bajo la Corona borbónica. Desafortunadamente no se conservan las *particellas* de esta composición, lo que ayudaría a entender la articulación entre texto y música, pero el texto basta para ilustrar cómo una composición y una celebración religiosas se utilizan con carácter propagandístico a favor del candidato austriaco a la Corona española:

Estribillo

Vasallos felices,
si queréis saber
para gloria vuestra
quién es vuestro rey:
advertid, sabed,
que es un resumen de regios primores
y todas las prendas se cifran en él.
Y Dios le bendice con su alto poder
este es vuestro CARLOS, este es vuestro rey.
Este es aquél cuyas altas batallas
lidia y gobierna gran Dios de Israel
puesto que autor de milagros y triunfos
solo en sus triunfos milagros se ven.
Este es el rey que los cielos te envían,
fin de tu *mal* y principio del *bien*,
fiel Cataluña, suspende tu llanto,
este es tu CARLOS, no hay más que saber.
Vos, soberano patrón, JORGE invicto,
a quien se llega este culto a ofrecer,
a nuestro augusto, piadoso monarca
patrocinad, pues tan vuestro le veis.

Música litúrgica

Aunque menos numerosas que los villancicos, algunas misas de Francesc Valls probablemente fueron compuestas o interpretadas durante el breve reinado del Archiduque en Cataluña. De las 24 que aparecen en el inventario tras su jubilación, solamente tres mencionan los clarines: la misa *Chromatia*, la misa *Tu es Petrus* y la misa *Ut queant laxis*. Además, ya hemos indicado que la misa *Scala Aretina* utiliza clarines aunque estos no sean citados en su portada. No se han loca-

lizado fuentes de la misa *Chromatia*, que probablemente estaba escrita en el «estilo cromático» que Valls explica en su tratado.⁴⁰ La *Scala Aretina* está fechada en 1702 y, como he propuesto con anterioridad, probablemente fue compuesta para la fiesta que la Ciudad de Barcelona organizó en la catedral el día 15 de enero de ese año para celebrar la recuperación de la salud de Felipe V y el acuerdo final entre este y las cortes catalanas que concluyó con el juramento de los fueros y la concesión de nuevos privilegios a Cataluña.⁴¹ Carreras i Bulbena afirma que esta misa se volvió a interpretar en la catedral el 3 de agosto de 1710 con la asistencia de Elisabeth para celebrar la victoria de las tropas del Archiduque en Almenara, que había tenido lugar una semana antes, el 27 de julio.⁴² Si fuera cierto, esto explicaría tanto la existencia de un juego de clarines escritos a la manera germánica —con la indicación «los clarines se pueden dejar», lo que confirma un papel subsidiario— como sendas partes de oboe que debieron de ser interpretadas por miembros de la Banda Hoboisten. La misa *Ut queant laxis*, en cambio, tiene una plantilla instrumental que incluye, además de las cuerdas, cuatro partes de oboe, fagot, dos clarines y timbales y, a juzgar por las características físicas del manuscrito, todas las *particellas* parecen copiadas en un mismo momento. Esto significa que la obra, que no está fechada, fue compuesta con posterioridad a la llegada de los oboes de la Archiduquesa, en 1710, y necesariamente antes de su partida en 1713. No podemos descartar que esta misa se interpretara en más de una ocasión, como, por ejemplo, en las celebraciones realizadas en la catedral en diciembre de 1710 tras el regreso del Archiduque de la campaña militar. Pero oportunidad más plausible para una composición de estas características sería sin duda el *Te Deum* y misa con que se celebró en Barcelona, en presencia de la ya emperatriz, la coronación en Frankfurt del nuevo emperador Carlos VI, el 19 de noviembre de 1711. Se trataría por tanto de una verdadera Misa de la Coronación, cuya factura difiere en numerosos aspectos de otras composiciones similares de Valls y sus contemporáneos y sugiere que se basó en los modelos de la misa solemne vienesa.⁴³

⁴⁰ VALLS, *Mapa armónico-práctico*, cap. XXVIII, § 2.

⁴¹ TORRENTE, «Villancicos de Reyes...», págs. 227-231.

⁴² CARRERAS, *Carlos d'Austria...*

⁴³ Sobre las características formales de la misa en España durante esta época, véase Pablo TORIBIO GIL, *La misa en España durante la primera mitad del si-*

Tabla 6. Comparación de la distribución de voces e instrumentos en obras policorales

Título	<i>Misa Scala Aretina</i>	<i>Misa Tu es Petrus</i>	<i>Misa Ut queant laxis</i>	<i>Cum invocarem</i>
Año	1702			1712
Voces	15			
Coro 1	SAT	SSAT	SSAT	SSAATT
Coro 2	SSAT	SATb	SATb 2obs tim	SATb
Coro 3	SATb	2vls vln 2clrs	SATb 2vls vln 2obs 2clrs fg	2vls 2obs
Coro 4	2vls vln 2obs 2clrs			

Como se puede ver en la tabla 6 —que también incluye el salmo *Cum invocarem* como elemento de comparación—, en todas las composiciones los instrumentos siguen la convención que hemos identificado en los villancicos, constituyendo un coro independiente en la estructura policoral. La excepción es *Ut queant laxis*, donde los instrumentos se distribuyen de manera aparentemente arbitraria entre los coros 2 y 3. Un análisis de su comportamiento a lo largo de la obra revela que los clarines, que pertenecen al coro 3, siempre que tocan lo hacen conjuntamente con los oboes y timbales del coro 2, mientras que los otros dos oboes y el fagot, cuando suenan, duplican a los violones y violín. Por otro lado, el tercer coro vocal es un duplicado del segundo coro, un *ripieno* que dobla en los momentos de mayor intensidad, práctica que el propio Valls identificaba como italiana frente a la costumbre española de escribir coros de voces independientes, como hemos visto más arriba. En realidad, esta misa tiene cinco bloques sonoros, que son los tres coros vocales, el grupo formado por dos oboes, clarines y timbales y el formado por violines, los otros dos oboes, violón y fagot. Es probable que la distribución policoral refleje la ubicación de los instrumentos en diferentes lugares de la catedral, pero también podría ser un primer indicio de la transición entre la integración de los instrumentos en la estructura policoral que hemos observado en la mayoría de las obras de Valls y la incipiente concepción orquestal de la plantilla instrumental que

glo XVIII a través de la obra de Antonio Yanguas, Universidad de Salamanca, 2013 (tesis doctoral).

predomina en los ejemplos musicales que Valls recoge en su tratado, donde en ningún caso los instrumentos se integran en coros.

Las características internas de las misas son también diferentes entre sí, como se puede comprobar comparando sus Glorias. Mientras que en *Tu es Petrus* el Gloria tiene una extensión de 87 compases en un solo movimiento, en *Scala Aretina* se extiende durante 249 compases divididos en seis secciones, y en *Ut queant laxis*, durante 469 compases divididos en doce movimientos. El orgánico de los distintos movimientos es uno de los aspectos que más diferencia las dos últimas, como se recoge en la tabla 7. En *Scala Aretina*, todas las secciones utilizan la plantilla completa, con excepción del «Qui tollis», en que se reducen las voces a seis —probablemente solistas— y se suprimen los clarines. En *Ut queant laxis*, la plantilla de cada movimiento busca de manera consciente el contraste: frente a varios movimientos escritos para todo el conjunto, se interpolan otros para tiple y violín, para dos contraltos con todos los instrumentos, para cuatro solistas y continuo o para los tres coros con continuo. Este tipo de organización de los movimientos del Gloria se basa en el modelo desarrollado por Giovanni Colonna (1637-1695) en San Petronio de Bologna a partir de la década de 1680 y cultivado entre otros por Giovanni Battista Bassani, modelo que serviría de referencia para compositores italianos y germánicos en el siglo XVIII.⁴⁴ Tanto la *Messe a nove voci* de Colonna como la *Messa prima concertata* coinciden en tener el Gloria muy extenso, dividido en diez o más secciones que contrastan en compás, tempo, tonalidad y plantilla. Este modelo de planificación de la misa se difundió ampliamente dentro y fuera de Italia; no hay constancia de que Valls conociera directamente las composiciones de estos autores, y resulta más probable que se basara en otras composiciones del repertorio de la capilla del Archiduque, por ejemplo las misas de Caldara, que muestra una planificación similar desde algunas de sus composiciones más tempranas como la misa *Gratiarum* (c. 1700) o las seis recogidas en el impreso *Chorus Musarum* (1749).⁴⁵

⁴⁴ Mary Nicole SCHNOEBELN, *The Concerted Mass at San Petronio in Bologna ca. 1660-1730. A Documentary and Analytical Study*, University of Illinois, 1966, págs. 205 y ss. (tesis doctoral).

⁴⁵ La primera se encuentra en *A-Wn*: Mus.Hs.15896. Antonio CALDARA, *Chorus Musarum Divino Apollini Accinentium*, Bamberg, Marinum Göbhardt, 1749.

Tabla 7. Estructura del Gloria en dos misas de Francesc Valls

Misa Scala Aretina (1702)				Misa Ut quant lexis (c. 1710)						
	Compás	Tono	Tempo	Plantilla	Duración	Compás	Tono	Tempo	Plantilla	Duración
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te	C	Re		SAT SSAT SATB org	33	3/4	Re	Despacio	Ssat sat org satb	33
				2vls/2obs vln 2clis org arp					2obs fg 2vls vln bc	
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam Domine Deus, rex caelestis, Deus pater omnipotens	3/4	si	Aire	SAT SSAT SATB org	27	12/8	La	Largo	S	25
				2vls/2obs vln 2clis org arp					vln bc	
Domine filii unigenite, Jesu Christe	C	Re		SAT SSAT SATB org	50	C	Re	Aire	A a	24
				2vls/2obs vln 2clis org arp					2obs 2cls tim 2obs fg 2vls vln bc	
Domine Deus, agnus Dei, filius patris						3/4	Re	Despacio	Ssat sat org satb	20
									Zob 2ob fg 2vl vln bc	
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram Qui sedes ad dexteram patris	3/4	Re	Despacio	SAT SAT org	61	3/4	Si	Largo	Ssat	52
				2vls/2obs vln org arp					2obs 2vls vln bc	
Miserere nobis						C	Re-Sol	Aire	Ssat sat org satb	13
									2obs 2cls tim 2obs fg 2vls vln bc	
Quoniam tu solus sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus altissimus	C	Re	Alegre	SAT SSAT SATB org	26	3/2	Re-mi	Allegro	Ssat sat org satb	27
				2vls/2obs vln 2clis org arp					2obs 2cls tim 2obs fg 2vls vln bc	
Jesu Christe	3/4	Re				C	mi-Re	Despacio	Ssat sat org satb	9
									bc	
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris. Amen	3/4	Re		SAT SSAT SATB org	52	C	Re	Allegro	Ssat sat org satb	40
				2vls/2obs vln 2clis org arp					2obs 2cls tim 2obs fg 2vls vln bc	
					249					469

Conclusión

La policoralidad fue una de las técnicas más utilizadas por el compositor Francesc Valls durante las casi dos décadas en que fue el principal compositor en Barcelona, entre su nombramiento como maestro de la catedral en 1696 y la conquista de la ciudad en 1714. Un rasgo de sus composiciones policorales es el uso recurrente de instrumentos obligados, casi siempre integrados en uno de los coros de la textura policoral. Aunque es difícil establecer una cronología clara, ya que muchas composiciones no se pueden fechar o fueron reutilizadas con posterioridad a su composición, parece que en la fase inicial predominaron combinaciones de instrumentos habituales en el siglo XVII como chirimías y sacabuche. La integración progresiva de las cuerdas, generalmente dos violines y un violón, es una característica que señala la temprana modernización estilística de la catedral de Barcelona, pero lo verdaderamente destacado es la incorporación del clarín, inicialmente como instrumento solo y, a partir de la llegada del Archiduque, con dos instrumentos y ocasionalmente con timbales. Valls también aprovechó en sus composiciones la presencia en Barcelona de un grupo de oboístas al servicio de la Archiduquesa entre 1710 y 1713.

Una parte importante de la actividad compositiva de Valls en Barcelona estuvo dirigida a eventos de naturaleza política relacionados con los cambios dinásticos. Valls escribió villancicos para numerosos eventos vinculados con Carlos II, Felipe V y el archiduque Carlos. Estos villancicos demuestran el uso propagandístico de la música religiosa, que no tiene muchos ejemplos comparables en otros lugares de la monarquía.

Las dos grandes misas policorales de Valls, *Scala Aretina* y *Ut queant laxis*, son sin duda dos de las composiciones religiosas más destacadas de su época, ciertamente únicas entre las obras de Valls y sus contemporáneos. A la riqueza de su plantilla instrumental, especialmente destacada en la segunda de las obras, debe añadirse la complejidad de su factura, que en el caso de *Ut queant laxis* responde a modelos de origen boloñés que se estaban extendiendo por Italia y el Imperio alrededor del cambio de siglo. Aunque no hay datos ciertos de los motivos de su composición, su singularidad sugiere que estuvieron vinculados a momentos históricos excepcionales. La misa *Scala Aretina* debió de ser compuesta para

celebrar en la catedral de Barcelona la clausura de las cortes catalanas en enero de 1702, mientras que la misa *Ut queant laxis* se compuso sin ninguna duda para un evento excepcional entre 1710 y 1713, que bien pudo haber sido la celebración en la catedral de la coronación en Frankfurt del emperador Carlos VI, el 19 de noviembre de 1711.

Todo indica que Francesc Valls no volvió a recorrer los nuevos caminos creativos que se apuntan en esta última misa. Un testimonio contemporáneo señala que, ya en 1713, después de la partida de la emperatriz y su corte, Valls había dejado de componer.⁴⁶ Probablemente estaba anticipando el fatal desenlace de la guerra de Sucesión. Apenas unos meses después de la conquista de Barcelona, a principios de 1715, Valls se convirtió en el centro de una polémica en la que se criticaba su conocimiento de la ciencia musical debido a una licencia contrapuntística en la misa *Scala Aretina*, polémica que iniciaría una controversia musical muy virulenta en la que participaron más de 50 músicos españoles y extranjeros. Lo que en apariencia fue una discusión técnica y estética estuvo sin duda motivado por un trasfondo político motivada por el posicionamiento austracista del compositor. Poco tiempo después, en el momento más virulento de la controversia, Valls fue suspendido del magisterio de capilla de la catedral de Barcelona por encontrarse en una lista de «officials ecclesiastichs extrañats per orde del Rei».⁴⁷ Valls recuperó su cargo en 1725, después de la firma de la paz entre España y el Imperio, para jubilarse al año siguiente. Afortunadamente donó a la catedral sus partituras, que nos permiten hoy conocer su música y las excepcionales circunstancias en las que la compuso.

⁴⁶ Francesc BONASTRE: «Pere Rabassa, '...lo descans de mestre Valls'. Notes a l'entorn del tono *Elissa, gran Reyna* de Rabassa i de la missa *Scala Aretina* de Francesc Valls», *Bulletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, IV-V (1990-1991), págs. 81-97.

⁴⁷ Según recogen las actas capitulares de la catedral de 24 de abril de 1719. Véase PAVÍA, *La música en...*, págs. 19-20.

Entre Itàlia i Espanya: la geopolítica de l'oratori català setcentista¹

Xavier Torres

Universitat de Girona

L'oratori musical és un gènere de música sacra que es pot dir inventat a la Roma papal i contrareformista de mitjan segle XVII. Des de la capital vaticana, i impulsat per la congregació oratoriana i altres ordes religiosos, com ara jesuïtes i teatins, l'oratori s'escampà ben aviat per tot Itàlia —també, cal puntualitzar, cap a la Itàlia hispànica o habsbúrgica, és a dir, els regnes de Nàpols i de Sicília, com a mínim.² Així, si a la dècada del 1660 es feien ja oratoris en algunes ciutats dels estats de l'Església, com ara Bolonya i Ferrara, deu o vint anys després aquesta nova modalitat de música sacra restava prou implantada en latituds de ben diversa adscripció geo-

¹ Aquest treball forma part del projecte de recerca HAR 2014-53160-P, finançat pel MINECO. Una primera versió —oral— de l'argument es va presentar al seminari «El final del regne de Mallorca. El final d'un sistema polític pels territoris hispànics», organitzat pel Govern de les Illes Balears i la Universitat de les Illes Balears, i celebrat a Palma de Mallorca del 23 al 25 de febrer de 2015. Voldria agrair l'avinentesa al seu director científic, Miquel J. Deyà, i els comentaris, en particular, de Miguel de Bunes Ibarra. També m'han estat d'una gran utilitat els suggeriments de Lluís Bertran.

² Sardenya és encara un enigma, atesa la manca d'estudis específics i d'evidències com ara els llibrets impresos d'oratoris (un de sol localitzat, datat a Càller el 1780, ara com ara). A Sicília, cal fer notar, en deien més aviat «diàlegs», i no pas oratoris, almenys a la segona meitat del segle XVII; vegeu Luciano BONO, «Forme oratoriali in Sicilia nel secondo Seicento: il dialogo», dins Paola BESUTTI (ed.), *L'oratorio musicale italiano e i suoi contesti (secc. XVII-XVIII)*, Florència, Olschki, 2002, pàg. 115-139. Sobre els orígens de l'oratori i la seva difusió: Howard E. SMITHER, *A History of the Oratorio*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977, vol. I (*The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris*).

política, com ara la República de Venècia, el Gran Ducat de la Toscana (Florència), Nàpols (la ciutat i el regne) i Palerm o Messina. Cap a finals del segle XVII, la geografia de l'oratori italià s'estenia fins a moltes localitats del Milanesat i del litoral lligur (Gènova i voltants).³ Simultàniament o quasi, l'oratori també va tenir acceptació a la cort vienesa i força italianitzada de la Casa d'Àustria continental o centreeuropea, és a dir, a la cort de Leopold I (1658-1705) —un rei músic— i els seus successors, tot i que, en aquest cas o context, les execucions musicals, que tenien lloc, les més de les vegades, a la Hofkapelle —o Capella Imperial del palau de Viena, el Hofburg— i a la capella privada de l'emperadriu Elionora de Neuburg, la tercera muller de Leopold I, fossin més aviat una exclusiva cortesana. Aquí, a la cort, entre el 1640 i el 1740 es van fer prop de 400 *performances* de 300 oratoris diferents.⁴

Per contra, a l'altra Casa d'Àustria, la monarquia hispànica, i a l'Espanya borbònica ulterior, l'oratori va arrelar prou tardanament —cap al segon terç del segle XVIII— i sobretot —més xocant o intrigant encara— molt desigualment en l'espai; i això fins al punt que l'oratori borbònic va esdevenir, en realitat, una peculiaritat catalana o gairebé —i una mica mallorquina, també, i sobretot, valenciana, però sense arribar mai, sembla, a les xifres de Barcelona o del conjunt de Catalunya,⁵ si més no, cal advertir, tenint en compte els llibrets impresos sobrevivents. Tot i que no pas totes les execucions d'oratoris (públiques i privades) generaven el corresponent llibret imprès (de vegades per causes de força major o per insolvència dels patrocinadors), l'oratori musical, a diferència d'altres gèneres de música sacra, constituïa un esdeveniment més aviat selecte i que demanava, idealment, l'estampació de la lletra, no sols per a una

³ Almenys si tenim en compte els llibrets estampats i una mostra de prop de 2.000 exemplars compresos entre el 1664 i el 1830 (agraeixo a Montserrat Zamora la seva col·laboració en la compilació i el processament d'aquesta base de dades).

⁴ Rudolph SCHNITZLER, «The Viennese Oratorio and the Work of Ludovico Ottavio Burnacini», dins Maria Teresa MURARO (ed.), *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Florència, Olschki, 1990, pàg. 217-237.

⁵ Pel que fa a València, Andrea BOMBI, *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, València, Institut Valencià de Música i Generalitat Valenciana, 2011, vol. I, pàg. 181-182, en comptabilitza, provisionalment, una trentena entre el 1702 i el 1771.

millor comprensió del cant i de l'argument, sinó també per solemnitzar l'ocasió i deixar-ne constància per a la posteritat.

La recepció de l'oratori italià

A l'Espanya borbònica es feien, efectivament, molt pocs oratoris fora d'aquell àmbit geogràfic (o geopolític) tan circumscrit. A Madrid, la capital, n'hi havia, molt de tant en tant, al Colegio Imperial dels jesuïtes; sobretot, a les dècades del 1720 i el 1730, però no pas després, segons sembla. Alguns d'aquests oratoris, a més, eren una iniciativa d'algunes corporacions locals o regnícoles, com ara el Consejo de Indias, que l'any 1728 va voler celebrar la canonització de sant Toribio de Lima amb un oratori, i el col·legi d'advocats de la capital, que honorava d'aquesta manera la seva patrona, la Mare de Déu de l'Assumpció, si més no, a la dècada del 1730. Per contra, alguns gremis madrilenys, com ara el dels *mercaderes de paños*, restaren tothora fidels al villancet tradicional (i potser gradualment italianitzat amb el pas del temps).⁶ Sigui com sigui, i a diferència de Barcelona, no hi havia gaires confraries i congregacions devocionals al darrere de l'escadusser oratori madrileny.

També se'n feien, d'oratoris, al Real Colegio de Niños Cantores de la cort; si més no, per la festa de Santa Bàrbara (en honor de Bàrbara de Braganza, l'esposa del príncep i després rei Ferran VI) i en el decurs de les dècades del 1740 i el 1750. I fins i tot més endavant, probablement, per bé que en aquest cas sabem que no sempre s'estampaven els llibrets, la qual cosa ens priva de conèixer la regularitat o evolució de l'esdeveniment. Però els Borbons hispànics, igual que els seus antecessors de la Casa d'Àustria, sempre s'estimaren més els villancets tradicionals; un gènere musical que ha estat definit com una veritable «música d'estat». A la segona meitat del segle XVII se'n cantaven sempre les nits o vespres de Nadal

⁶ *Oratorio harmonico, que se ha de cantar en el... convento de Ntra. Sra. Del Carmen... en las fiestas que el Supremo Consejo de Indias consagra a su Apostol y Arzobispo de Lima Santo Toribio... canonizado por... Benedicto XIII*, Madrid?, s.n., 1728?; *Oratorio armonico, que se ha de cantar en la plausible fiesta que a Maria Santissima... dedica el... decano del Colegio de Abogados de esta corte, en la Sumptuosa Iglesia del Imperial [Colegio] de la Compañía de Jesús*, Madrid?, s.n., 1732?

i Reis, i tot sembla que indica que aquesta tradició es va mantenir —a desgrat del canvi dinàstic— fins que la mateixa Bàrbara de Braganza, que els trobava massa «teatral» o «indecents», els va fer substituir per responsoris o salmòdies en llatí.⁷

Si fa no fa, doncs, com a la resta de la Corona de Castella, igualment addicta al villancet més o menys tradicional o evolucionat (la qual cosa vol dir italianitzat, amb la introducció de recitatius, àries i violins). En el decurs del segle XVIII es pot trobar —o documentar— algun oratori ocasional a ciutats com ara Burgos (1736) i Valladolid (1747); i uns quants més, però tampoc no gaires, a Còrdova (amb cinc llibrets de les dècades del 1750 i el 1760) i a Sevilla (una mica més tardans, dels anys setanta, i sempre dedicats a la Puríssima). Tot plegat, una vintena de casos o exemplars.⁸ Altrament, no sempre en deien «oratoris», sinó més aviat «métricas expresiones laudatorias» o «alegorías métricas», entre altres eufemismes o variants.

Pel que fa a la Corona d'Aragó, Saragossa és un cas peculiar, però assimilable, al capdavant, a les ciutats castellanes: l'oratori, a la capital aragonesa, era també l'excepció. Se'n feia, si més no, un a l'any, a la catedral del Salvador (i no pas a la basílica del Pilar), i per commemorar la festa del nen màrtir sant Dominguito del Val; una forma de reviuir aquella persistent llegenda antisemita segons la qual els jueus es dedicaven a segrestar i torturar criatures cristianes. L'oratori incorporava un cor de veus blanques, i el llibret acostumava a ser força truculent i esgarriós. En un text de l'any 1796, la Sinagoga —un dels personatges habituals de la trama— condemnava Dominguito en aquests termes: «Muera este vil Christiano [...] sacie-mos en su sangre nuestro acero». I més endavant: «Armaremos tormentos, / serán nuestra alegría sus lamentos». Tot seguit, els segres-

⁷ Álvaro TORRENTE, «Misturadas de castelhanadas com o oficio divino»: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII», dins Miguel Ángel MARÍN (ed.), *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logronyo, Instituto de Estudios Riojanos; Saragossa, Institución Fernando el Católico, 2010, pàg. 193-236; Pablo RODRÍGUEZ, «The Villancico as Music of State in 17th-Century Spain», dins Tess KNIGHTON i Álvaro TORRENTE (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Aldershot, Ashgate, 2007, pàg. 189-198.

⁸ Si més no, a partir de la mostra aplegada al *Catálogo de Villancicos y Oratorios de la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1990. Vegeu, a més, la taula 1 d'aquest treball.

tadors tallaven el cap a la criatura i en tiraven el cos a un pou. Però Dominguito, concloïa, exultant i paradoxal, el llibret, «del Judaísmo vil triunfó muriendo».⁹

Per contra, a València i a Mallorca, el panorama musical era tot un altre. En el primer cas, el més precoç, sens dubte, tenim constància de l'execució d'un primer oratori l'any 1702, titulat *El hombre moribundo*, i musicat pel mestre de capella de la catedral de València, Antonio Teodoro Ortells. I entre aquella data i l'any 1723 hi podem comptabilitzar fins a una quinzena de peces, pel cap baix.¹⁰ Els impulsors d'aquest nou gènere de música sacra eren els oratorians. Alguns anys després, però, i si ens refiem dels llibrets impresos localitzats fins ara, el gènere sembla que perd empena (amb un buit considerable, si no absolut, fins al 1790), encara que això és segurament un problema de fonts —o més aviat de la falta d'una recerca específica. Passa una cosa semblant —encara que a una altra escala, òbviament— a Mallorca, on el primer oratori localitzat és de l'any 1721. Entre aquesta data i l'any 1760 es comptabilitzen, ara com ara, tretze oratoris mallorquins, la qual cosa dóna una mitjana d'una peça cada tres anys, que no és pas una xifra negligible, almenys a escala espanyola.

L'excepció, però, sembla que és Catalunya (o més aviat Barcelona), amb un total enregistrat d'uns 400 llibrets al llarg del segle XVIII; una xifra a l'altura de Viena o d'algunes ciutats italianes, i que contrasta, per descomptat, no solament amb les dades de la Corona de Castella, sinó també amb aquelles altres dels altres àmbits de la Corona d'Aragó (almenys, mentre el recompte valencià sigui tan deficitari). Certament, l'oratori català setcentista va trigar a arrencar, potser com a conseqüència de la perllongada postguerra de Successió; i ho va fer, fem-ho notar, amb un cert retard respecte de València. Però després d'uns inicis vacil·lants, a la dècada del 1720, l'oratori català

⁹ *Gloriosos recuerdos del insigne martyr Sto. Dominguito de Val*, Saragossa, Herederos Vda. de Francisco Moreno, [1796]. Sobre aquesta tradició musical, Andrea BOMBI, «La justa plegaria de Dominguito: García Fajer y la dramaturgia del oratorio», dins MARÍN (ed.), *La ópera en...*, pàg. 137-167. Anteriorment, fins a mitjan segle XVIII, el format musical de la celebració era el de l'omnipresent villancet.

¹⁰ Una de les escadusseres gravacions o partitures sobrevivents és l'*Oratorio sacro a la passió de Christo Señor Nuestro*, del mestre Ortells, executat l'any 1706, i ara a cura de la capella de Ministrers. Carles MAGRANER (dir.), *Awidis Ibérica*, 2000, AVI 8015.

agafà embranzida i es consolidà, sobretot, en el segon terç del segle XVIII. El declivi (mesurat, almenys, en nombre de llibrets impresos subsistents) començà, però, no gaire després, cap a la dècada del 1770; probablement, per l'efecte combinat de l'expulsió (1767-1768) dels jesuïtes (un dels nuclis impulsors de l'oratori a Catalunya) i d'una política il·lustrada adversa a les confraries devocionals i a la seva despesa (suposadament) excessiva i excessivament «mundana» (música, «banquets», etc.), tal com denunciava l'informe o Expediente General de Cofradías encarregat pel comte d'Aranda, el president del Consell de Castella, l'any 1771 (i que potser va incidir també en l'activitat de la confraria de sant Antoni de Pàdua, un altre dels punts de l'oratori català setcentista) (figura 1).¹¹

Ben entès, un contrast semblant (vegeu la taula 1) no es pot atribuir només a una difusió capciosa o irregular; ni tampoc a un problema de desconeixement. Els mestres de capella de les catedrals castellanques conegueren tard o d'hora l'existència i fins i tot les exigències musicals de l'oratori d'origen italià. L'any 1771, el mestre de capella de la catedral de Sevilla, l'aragonès Antonio Ripa (nascut a Tarazona), que havia passat també pel monestir de les Descalzas de Madrid (entre el 1757 i el 1768), va compondre successivament unes «Letras» o villancets per a les matines de «la Venida del Espíritu Santo» i un oratori (tot i que no l'anomenava així) per celebrar la festivitat de la Puríssima, titulat «Victoria de la mystica sobirana Jael contra el Sisara infernal: metricas expresiones laudatorias de Maria Santissima». L'any següent va repetir la mateixa combinació: unes «Letras» per a la nit de Reis i —abans— un oratori (que ara sí que anomenava així), també per la Puríssima, amb el títol de «Triunfo de la más divina Esther».¹² No és l'única evidència. Inversament, quan un mestre de capella català, més o menys habituat a musicar oratoris, guanyava una plaça en una catedral castellana, automàticament deixava de fer-ne, d'oratoris. Aquest és el cas, si més no, de Jaume

¹¹ Una completa anàlisi musicològica d'aquest material es trobarà a Xavier DAUFÍ, *Els oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 2004. Una primera aproximació de caràcter més sociològic o contextual: Xavier TORRES i Ricard EXPÒSITO, «Contra l'heretgia: els oratoris musicals a la Catalunya borbònica», dins Xavier TORRES (ed.), *Les altres guerres de religió. Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)*, Girona, Documenta Universitaria, 2012, pàg. 257-282.

¹² *Catálogo de villancicos...*, fitxes núm. 471, 473, 475 i 479.

Casellas, que després de més de quinze anys d'estada a la basílica barcelonina de Santa Maria del Mar (i d'un mínim de tres oratoris documentats en el seu currículum) va ser nomenat (1733) mestre de capella de la catedral de Toledo.¹³

Taula 1. Villancets i oratoris a l'Espanya borbònica (segle XVIII): una mostra i un contrast

Geografia	Total	Villancets i altres	Oratoris	% Oratoris
Andalusia	524	511	13	2,4
Castella	359	348	11	3
<i>Madrid</i>	<i>200</i>	<i>190</i>	<i>10</i>	<i>5</i>
Extremadura	11	11	-	-
Galícia	9	9	-	-
Navarra	2	2	-	-
Múrcia	24	24	-	-
<i>(Subtotal)</i>	<i>(929)</i>	<i>(905)</i>	<i>(24)</i>	<i>(2,5)</i>
Aragó	131	129	2	1,5
<i>Saragossa</i>	<i>112</i>	<i>82</i>	<i>2</i>	<i>1,6</i>
Mallorca	9	9	-	-
València (regne)	97	97	-	-
<i>València</i>	<i>95</i>	<i>95</i>	<i>-</i>	<i>-</i>
<i>(Subtotal)</i>	<i>(1.166)</i>	<i>(1.140)</i>	<i>(26)</i>	<i>(2,2)</i>
Catalunya	152	84	68	44,7
<i>Barcelona</i>	<i>107</i>	<i>46</i>	<i>61</i>	<i>57</i>
Total	1.318	1.224	94	7,1

Font: Elaboració pròpia a partir del *Catálogo de villancicos y oratorios de la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1990

Tot plegat, doncs, vol dir que hi havia motllos o cultures musicals («gustos») de caràcter territorial (o geopolític?) prou persistents en el temps. I que encara que el villancet tradicional fos susceptible

¹³ Carlos MARTÍNEZ GIL, *El compositor valenc Jaume Casellas (1690-1764)*, Valls, Institut d'Estudis Vallencs, 1999. És el cas, també, del barceloní Pere Rabassa (1683-1767), que en feia força, d'oratoris, quan era a València (1714-1724), però no pas quan va recalar a Sevilla (1724-1767), on es va especialitzar en misses i villancets.

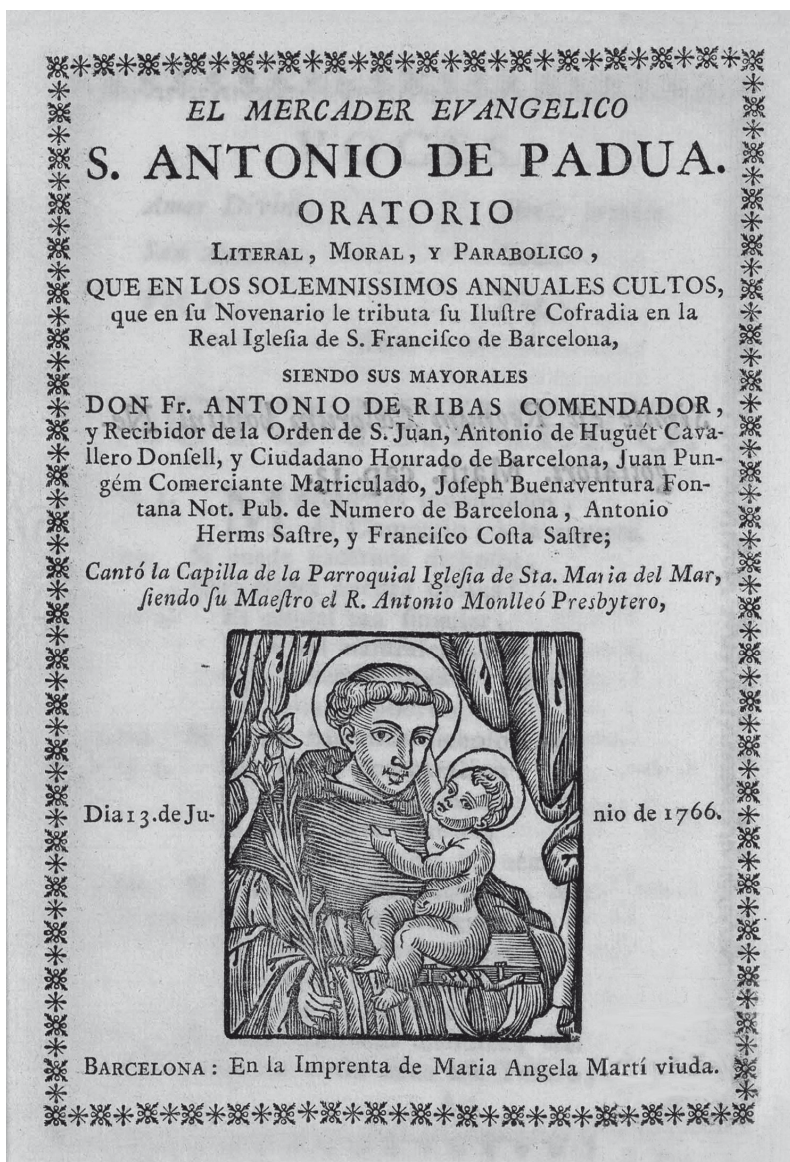
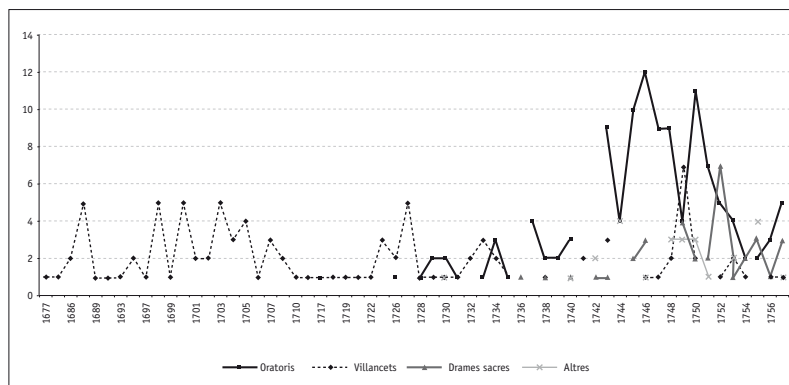


Figura 1. Portada del llibret de l'oratori *El mercader evangélico. S. Antonio de Padua*, celebrat per la seva confraria al monestir franciscà (1766). AHCB

a la curta o a la llarga d'alguna mena d'*aggiornamento* o italianització, mitjançant la gradual i cautelosa inserció d'àries i recitatius, tal com demanava l'oratori italià, en alguns llocs —ben pocs, de fet— la tradició del villancet va ser una hora o una altra prou subvertida o relegada, tal com va passar al Principat català (i assenyaladament a Barcelona) d'ençà el segon terç del segle XVIII, quan l'omnipresent villancet va ser desbancat per l'oratori i l'anomenat «drama sacre» (vegeu el gràfic 1). La qüestió, doncs, és per què? Per què un trencament semblant amb la tradició només es va produir (gairebé) a la Catalunya borbònica (i probablement a la València i a la Mallorca coetànies, tot i que encara no en coneguem prou bé l'abast del canvi)? De fet, a la darrerria del segle XVII, la norma, a la Ciutat Comtal, i en llocs com ara la Seu o el convent de predicadors de la ciutat (Santa Caterina) i el de la Mercè, era encara, i per descomptat, el villancet tradicional, tal com es pot comprovar amb la sola consulta d'uns quants catàlegs, com ara el de Fullets Bonsoms de la Biblioteca de Catalunya¹⁴ o el Fons Marià Aguiló de la mateixa institució, que només fan menció de villancets.

Gràfic 1. Oratoris enfront de villancets (1677-1757)



Font: Elaboració pròpia, a partir de Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Catalunya en el segle XVIII. Francesc Valls (1671c.-1747)*, Barcelona, CSIC, 1997, pàg. 148-154.

¹⁴ *Catálogo de la colección de folletos Bonsoms, relativos en su mayor parte a Historia de Cataluña*, Barcelona, 1974, vol. I (*Folletos anteriores a 1701*), amb una vintena de referències o impresos de villancets.

Naturalment, a un contrast tan marcat en matèria de música sacra, i entre Catalunya (o la Corona d'Aragó) i la Corona de Castella, s'hi pot donar més o menys importància. De fet, els manuals d'història de la música espanyola, antics o recents, no n'hi donen gaire, sembla, i en general es limiten a constatar els fets.¹⁵ Arribat el cas, també es pot adduir que es tracta d'un efecte òptic o que som, en realitat, davant d'un problema merament nominal; sobretot, si allò que es vol remarcar o analitzar és (únicament) la «italianització» de la música setcentista espanyola en general (al marge, doncs, de tipologies particulars o gèneres musicals). En aquest darrer cas, no cal dir-ho, la italianització del villancet castellà pot reduir substancialment aquell contrast tan cridaner (tot i que aleshores encara caldria explicar per què el Principat català no va seguir aquesta mateixa via o trajectòria). Finalment, també es pot considerar tot plegat un fenomen purament casual o aleatori. Tanmateix, si la música (o millor, si «fer música») és, tal com es diu o reconeix ben sovint, un «procés social» (que inclou composició, execució, músics, espais, audiències, etc.),¹⁶ aleshores caldrà convenir que un fet semblant no pot ser ben bé gratuït. Sobretot, si la introducció de qualsevol nou gènere musical implica, com a mínim, unes intencions ben definides entre els seus patrocinadors i fins i tot una nova relació amb el públic.¹⁷

La connexió italiana

A vegades, aquesta peculiar distribució territorial de l'oratori italià a l'Espanya borbònica ha estat interpretada com una conseqüència d'una més gran intercomunicació o fluïdesa cultural entre les terres catalanes (o catalanoaragoneses fins i tot) i la

¹⁵ Antonio MARTÍN MORENO, *Historia de la música espanyola, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1996 [1985], pàg. 454; José Máximo LEZA (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pàg. 137-138.

¹⁶ Tim BANNING, *The Triumph of Music in the Modern World*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2008 (que cito per la versió castellana, *El triunfo de la música. Los compositores, los intérpretes y el público desde 1700 hasta la actualidad*, Barcelona, Acantilado, 2011, pàg. 118-119).

¹⁷ BOMBI, *Entre tradición y...*, vol. I, pàg. 26.

península italiana.¹⁸ Una presumpció semblant ve de lluny, i ha estat aplicada en més d'un àmbit o sentit: des de la recepció catalana de l'humanisme —que hauria «vingut» dels regnes de Nàpols i de Sicília— fins a l'arribada de la Reforma catòlica o Contrareforma —que segons Henry Kamen hauria «entrat» per Catalunya— i tot passant, és clar, pels estudis del comerç català mediterrani, tant cap al sud —Nàpols, Sicília, Sardenya— com cap al nord —Gènova i la cèlebre «ruta dels metalls americans» dibuixada al seu dia per Joan Reglà.¹⁹ Per bé que, en aquest cas, l'explicació més habitual acostuma a emfasitzar més aviat el temps curt i, assenyaladament, una conjuntura política i bèl·lica molt precisa: la guerra de Successió espanyola de principis del segle XVIII i la subsegüent instal·lació a Barcelona de la cort de l'arxiduc Carles —o Carles III— farcida de músics italians i que haurien influït *in situ* en alguns músics i mestres de capella locals, com ara Francesc Valls, Pere Rabassa i Lluís Serra. Una connexió musical i italianitzant que s'hauria perllongat amb l'exili vienès dels austriacistes catalans més significats.²⁰

¹⁸ Vegeu, per exemple, Montserrat SÁNCHEZ SISCART, «Aportaciones sobre el oratorio español en el siglo XVIII», *Revista de Musicología Española*, XVI/5 (1993), pàg. 18-24, 20: «El oratorio [español] solo se desarrolla en aquellas zonas donde la influencia italiana era importante».

¹⁹ Vegeu els influents estudis del pare Miquel BATLLORI, *Catalunya a l'època moderna*, Barcelona, Edicions 62, 1971; i *A través de la història i la cultura*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Henry KAMEN, *Canvi cultural a la societat del Segle d'Or. Catalunya i Castella, segles XVI-XVII*, Lleida, Pagès, 1998, pàg. 506; Joan REGLÀ, «Los envíos de metales preciosos de España a Italia a través de la Corona de Aragón durante los Austrias y sus relaciones con el bandolerismo pirenaico», *Estudios de Historia Moderna*, IV (1954), pàg. 191-203.

²⁰ La literatura sobre el trànsit i la presència de músics italians a Barcelona és abundant: José Rafael CARRERAS I BULBENA, *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswick Wolfenbüttel a Barcelona y Girona: Musiques, Festes, Càrrechs Palatins, Defensa de l'Emperador, Religiositat d'aquests Monarques*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1902; Francesc BONASTRE, «L'òpera *Il più bel nome* d'Antonio Caldara i la recepció del darrer barroc a Catalunya», *Recerca Musicològica*, XIX (2009), pàg. 77-102; Sergi CASADEMUNT, «La Capella Reial de Carles III a Barcelona. Nova documentació sobre la música a la ciutat durant la guerra de Successió (1705-1713)», *Revista Catalana de Musicologia*, IV (2011), pàg. 81-100; Danièle LIPP, «Músicos italianos entre las cortes de Carlos III/VI en Barcelona y Viena», dins Antonio ÁLVAREZ-OSSORIO, Bernardo J. GARCÍA i Virginia LEÓN (eds.), *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la monarquía de España*, Madrid, Funda-

No és una suposició infundada, certament. Cal recordar, si més no, que va ser aleshores (entre el 1710 i el 1712) quan es va poder escoltar a Barcelona —ni que fos, és clar, en un cercle molt restringit, a la manera vienesa— el primer oratori de veritat o oratori-oratori italià, a saber: *Lesaltazione de Salomone*, del compositor napolità Giuseppe Porsile, que era mestre de capella a la cort barcelonina de l'Arxiduc. I és «gairebé segur», continuava Carreras i Bulbena, que el mestre de capella de Santa Maria del Mar, Lluís Serra, va compondre «algun oratori» no gaire després.²¹ Altrament, alguna de les obres escenificades —si no veritables òperes italianes— de caràcter pastoral que es van estrenar aleshores —com ara *L'Imeneo*, el 1708— es basava en un llibret de Giovanni Mario Crescimbeni, un dels fundadors de l'acadèmia romana de l'Arcadia, una institució que aplegava molts llibretistes d'oratoris italians, i on també va figurar, al seu moment, el canonge Antoni Bastero, un exiliat austriacista.²² Entre parèntesis: és prou temptador imaginar que Bastero (retornat a Catalunya el 1724) hagi estat una peça clau en la cadena de transmissió i difusió a terres catalanes de l'oratori italià, però, de moment, no en tenim cap evidència; a la seva biblioteca, amb força (còpies d') opuscles italians de caràcter teatral (jesuític) i fins i tot de cantates papals, no hi figura cap llibret d'oratori.²³ En qualsevol cas, durant la guerra de Successió, des de Milà i des d'altres ciutats aliades del nord d'Itàlia arribaven regularment no solament armes i provisions, sinó també instruments, paper pautat i llibres de música.²⁴

ción Carlos de Amberes, 2007, pàg. 159-179; Andrea SOMMER-MATHIS, «Da Barcellona a Viena. Il personale teatrale e musicale allà corte dell'Imperatore Carlo VI», dins Franco Carmelo GRECO (ed.), *I percorsi della scena. Cultura e comunicazione nell'Europa del Settecento*, Nàpols, Luciano Editore, 2001, pàg. 343-358. Una versió menys optimista, Josep DOLCET, «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)», dins DIVERSOS AUTORS, *Dansa i música. Barcelona 1700*, Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, 2009, pàg. 163-224.

²¹ José Rafael CARRERAS I BULBENA, *El oratorio musical. Desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1906, pàg. 135-136.

²² Francesc CORTÈS, «Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions», *Recerca Musicològica*, XIX (2009), pàg. 185-197 (sobre Crescimbeni, pàg. 190-191).

²³ Francesc FELIU, *Catàleg dels manuscrits filològics d'Antoni de Bastero*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000.

²⁴ Laura BERNARDINI, «Teatro e música a Barcellona alla corte di Carlo III d'Asburgo», *Recerca Musicològica*, XIX (2009), pàg. 199-227, 209-210.

En resum, hi ha raons per pensar, efectivament, que l'oratori català i la seva singularitat a l'Espanya borbònica va ser en realitat un —paradoxal— llegat austriacista. Tanmateix, una hipòtesi semblant pot pecar tan aviat per excés com per defecte. Dit d'una altra manera: aquesta mena d'interpretació potser sobrevalora la influència italiana al Principat en un moment donat; i per contra, i simètricament, potser exagera el grau d'una presumpta «impermeabilització» espanyola davant els corrents artístics forans. La geografia o la proximitat geogràfica, el comerç marítim, i fins i tot la peculiar conjuntura de la guerra de Successió no ho són pas tot. Només cal recordar que la connexió política i diplomàtica dels monarques hispànics —primer els Reis Catòlics, i després els Àustria— amb Roma —o el Milanesat mateix, etc.— va ser sempre tan regular com notòria.²⁵ Però si parlem de música italiana, el contrast encara és menys (i no *més*) evident. Gairebé a la mateixa època que l'arxiduc Carles s'instal·lava a Barcelona, Felip V, per la seva banda, descobria, a Nàpols, l'òpera. I sabem que li va agradar d'allò més.²⁶ Altrament, la italianització musical de la cort borbònica s'incrementà encara més arran del segon casament del monarca, amb la parmesana Isabel de Farnesio, i dels seus ulteriors maldecaps o raptés de malenconia (que van obrir les portes de la cort a Farinelli, com és sabut).²⁷ Aquesta italianització cortesana va prosseguir en temps de Ferran VI i la seva esposa, Bàrbara de Braganza, que rebia classes de Domenico Scarlatti.

²⁵ Thomas J. DANDELET, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, Crítica, 2002. I encara: Thomas J. DANDELET i John A. MARINO (eds.), *Spain in Italy. Politics, Society and Religion 1500-1700*, Leiden i Boston, Brill, 2007.

²⁶ Begoña LOLO, «El teatro con música en la corte de Felipe V durante la guerra de Sucesión, entre 1703-1707», *Recerca Musicològica*, XIX (2009), pàg. 159-184.

²⁷ Begoña LOLO, «La música italiana en el discurso del poder de Felipe V», dins José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, vol. III, Madrid, Polifemo, 2009, pàg. 2087-2121; Andrea SOMMER-MATHIS, «Música y teatro en las cortes de Madrid, Barcelona y Viena durante el conflicto dinástico Habsburgo-Borbón. Pretensiones políticas y teatro cortesano», dins ÁLVAREZ OSSORIO *et al.*, *La pérdida de...*, pàg. 181-198; Nicolás MORALES, *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIIIe. siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

Una Contrareforma desigual?

Inversament, tampoc no sembla que es pugui exagerar el contrast religiós entre una Corona de Castella més ascètica, rigorista o «descalza» i una Corona d'Aragó (o una Catalunya, si més no) més flexible o mundana en matèria devocional. L'anomenada Reforma Catòlica o Contrareforma pouava, de fet, d'unes mateixes fonts i provenia d'un mateix lloc: Roma. I no està demostrat —em sembla— que tingués uns efectes sensiblement diferents en cadascun d'aquells àmbits hispànics, encara que és veritat que no s'ha fet mai —que jo sàpiga— un estudi comparatiu d'aquestes característiques.²⁸ Musicalment parlant, a més, la discussió no va ser mai entre oratori o villancet, sinó més aviat entre música sacra i música que no ho era o no ho semblava pas. I en aquest punt les coincidències, un cop més, són notables. Així, si un Feijoo, a principis del segle XVIII, posava el crit al cel davant la secularització de la música d'església (tot parlant de les *cantades* castellanes), a Barcelona, al seu torn, i cent anys després, un devot baró de Maldà s'exclamava encara exactament del mateix (ara, a sant d'uns oratoris que «sabent —escrivía— a música de teatro».²⁹

Tampoc no es poden portar gaire enllà les diferències entre els ordres religiosos. D'oratorians i de jesuïtes n'hi havia, com és sabut, una mica a pertot. És més, a Barcelona, justament, la congregació oratoriana, mancada de mecenatge, no va destacar gaire en la promoció dels oratoris, almenys abans de l'expulsió dels jesuï-

²⁸ Però, igual que KAMEN, *Canvi cultural a...*, altres estudiosos del fenomen no apunten cap contrast d'aquesta índole; vegeu, per exemple, Ignasi FERNÁNDEZ TERRICABRAS, «Llums i ombres de la Reforma catòlica a la Catalunya del segle XVI. Un estat de la qüestió», *Afers*, 60 (2008), pàg. 431-452.

²⁹ Fray Benito Jerónimo FEIJÓO, «Música de los templos», dins *Obras escogidas del Padre Fray Benito Jerónimo Feijóo y Montenegro*, Madrid, Atlas, 1952, pàg. 37-44; Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, a cura de Ramon Boixareu, Barcelona, Curial, 2003, vol. XI, pàg. 16-17. El compositor català Francesc Valls, al seu *Mapa armónico-práctico* (entre el 1737 i el 1742), no deia tampoc una altra cosa quan es queixava d'unes àries (o *ayres*) «más propios para el bayle que para la iglesia» o quan censurava l'«idolatría de l'oida» en alguns compositors de música eclesiàstica (cito per Biblioteca Nacional de España, MS. 1071, f. 229 i 125, respectivament; vegeu també edició facsimil, a cura de Josep Pavia i Simó, Barcelona, CSIC, 2002).

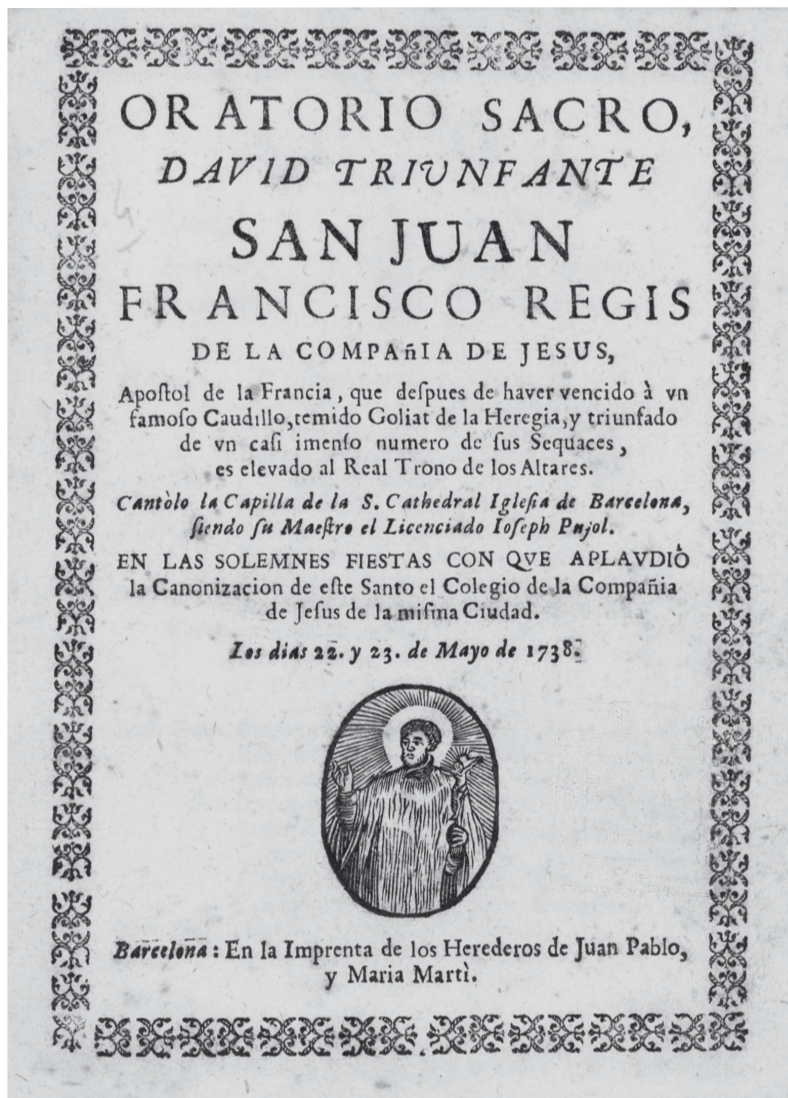


Figura 2. Portada del llibret de l'oratori *David triunfante*, celebrat pels jesuïtes (1738). AHCB

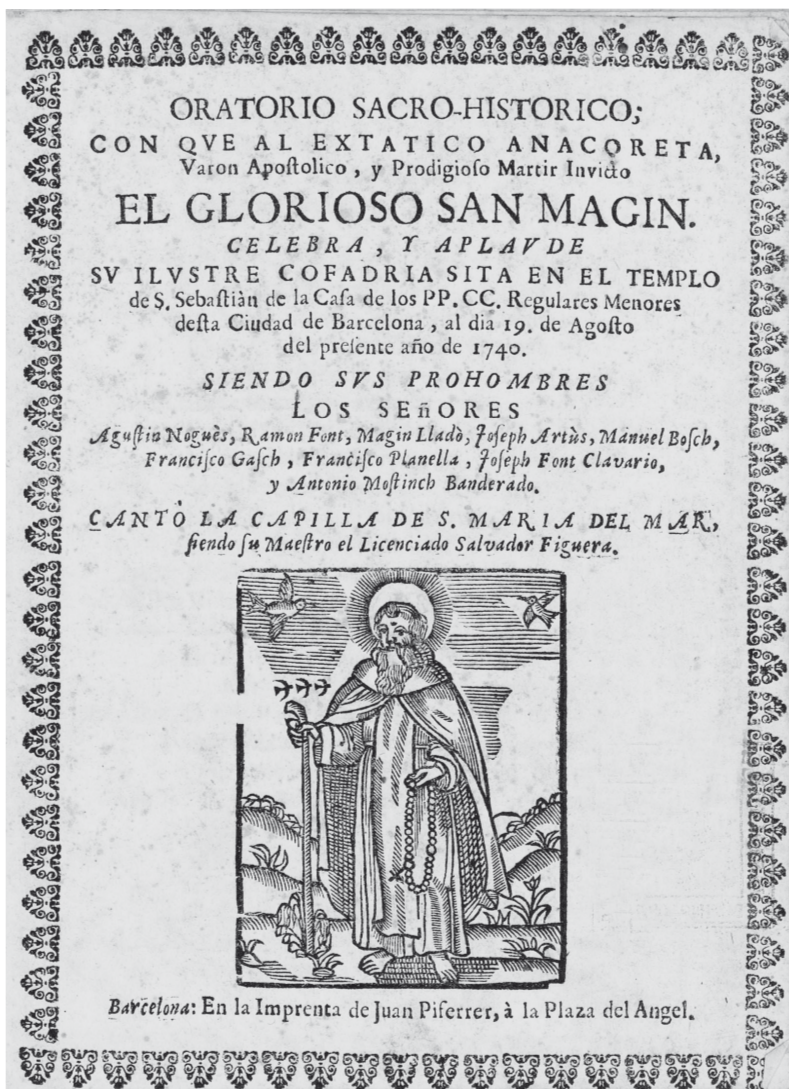


Figura 3. Portada del llibret de l'oratori *El glorioso San Magin*, celebrat per la seva confraria a Santa Maria del Mar (1740). AHCB

tes (1767); un orde, per contra, que en va fer de bon començament gairebé, d'oratoris (figura 2).³⁰ De jesuïtes, però, i tal com ja hem vist, també n'hi havia a Madrid, i això, tal com sabem, no va fer prosperar l'oratori a la capital. A Barcelona, a més, i pel que fa al patrocini d'aquest gènere de música sacra, també va sobresortir alguna confraria devocional, assenyaladament la de Sant Antoni de Padua, però d'això (d'aquesta modalitat de «religió cívica») tampoc no se'n poden treure gaires conclusions (figura 3). Les ciutats més «cofradieras» d'Espanya, segons l'enquesta auspiciada pel Consejo de Castilla l'any 1771, eren, per aquest ordre, Sevilla, Madrid i Toledo; tres ciutats, doncs, amb ben poca tradició d'oratoris, tal com també hem vist. Tot el que es pot dir, si de cas, és que a la Corona de Castella la popularitat de l'*auto sacramental* pot haver frenat, efectivament, l'expansió de l'oratori musical, amb el qual compartia alguns elements comuns (narració bíblica o hagiogràfica, estructura dialogada, música), però no pas la posada en escena.³¹ Però, n'hi ha prou amb això? Calderón —les seves comèdies, si més no— era molt llegit i representat a la Catalunya de finals del segle XVII.³² I al segle següent, l'*auto* castellà i postcalderonià —potser poc o no gens freqüent a Catalunya— sembla que entra en decadència arreu (a més de ser formalment prohibit l'any 1765).³³

Potser paga la pena, doncs, assajar —breument— alguna altra línia interpretativa, menys associada amb la música *per se*, els seus gèneres i la seva difusió (o no) a través del temps i de l'espai, i per contra força més connectada amb la funció cívica (o civicoreligiosa) de l'oratori musical, la seva estructura de patronatge, i el context polític local.

³⁰ Josep de C. LAPLANA, *L'oratori de Sant Felip Neri de Barcelona i el seu patrimoni artístic i monumental*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978.

³¹ L'*auto* com a sinònim d'«òpera sacra», «sacra rappresentazione» i protooratori, Alice M. POLLIN, «Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)», *Hispanic Review*, 41/2 (1973), pàg. 362-370.

³² Xavier TORRES, «Llegir, escriure i escoltar a la Barcelona del Sis-cents», dins DIVERSOS AUTORS, *Llengua i literatura. Barcelona 1700*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona i Editorial Barcino, 2011, pàg. 80.

³³ Ignacio ARELLANO i J. Enrique DUARTE, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pàg. 161-162.

Austriacisme persistent?

L'oratori va ser sempre una manifestació més de la diglòssia o discriminació característica de l'Església contrareformista en general, la qual cosa, a la pràctica, significava que el missatge religiós i el seu format s'adaptaven o es reajustaven en funció de la categoria estamental de l'auditori o destinatari. Així, hi havia cerimònies i celebracions adreçades exclusivament o prioritàriament als estaments preeminents, i que es distingien de la resta no tan sols pel cost i l'aparat, sinó també per la llengua emprada —el llatí o, arribat el cas, el castellà en lloc del català— i el pertinent grau d'elaboració retòrica —tant si parlem de la prèdica o la paraula com de la música. Moltes d'aquestes cerimònies tenien, a més, una inequívoca dimensió pública o cívica (processons, tedèums, trasllat de relíquies, festes de canonitzacions) i volien ser tant un focus de cohesió local com un mirall de la societat estamental i jerarquitzada del temps. L'oratori, una música no litúrgica, i patrocinada per congregacions religioses i confraries devocionals de laics, entrava, per descomptat, dins d'aquesta categoria.³⁴ L'efemèride, anunciada amb anticipació, esbombada mitjançant la lletra impresa (el llibret), i celebrada solemnement en una capella o una altra d'un o altre dels grans establiments eclesiàstics de la ciutat (la catedral, Santa Maria del Mar) podia incloure, a més del pertinent «banquet» confraternal, una lluïda processó amb la participació dels gegants i el bestiar de la ciutat (cas de la confraria de Sant Antoni de Pàdua), talment com a la festa de Corpus.

Les congregacions religioses i les confraries de laics a la Barcelona del segle XVIII són encara força mal conegudes, però sabem del cert que unes i altres enquadraven un gran nombre de persones d'adscripció estamental ben diferent: des de nobles i ciutadans fins a simples botiguers i menestrals. I això, per descomptat, abans i després del decret de Nova Planta (1716). Però després de la Nova Planta i arran de la supressió subsegüent dels antics municipis austriacistes i la seva representació de les tres «mans» urbanes (major, mitjana i menor), aquella mena de corporacions poden haver esdevingut —a la manera d'alguns gremis

³⁴ Sobre el patrocini barceloní de l'oratori, TORRES i EXPÒSITO, «Contra l'heretgia...», pàg. 270-274.

d'ofici coetanis— una forma alternativa de participació cívica —si no política, exactament— i ni que fos —això sí— sota la tutela i vigilància de capellans i de ciutadans prominents. De fet, després del 1714, algunes confraries devocionals de laics conservaren al seu si no solament l'abolida estructura municipal de mans urbanes, sinó també tot aquell organigrama de consells i comissions interestamentals que va caracteritzar durant un parell de segles el municipi austriacista.³⁵ Vet aquí, doncs, un altre llegat austriacista a la Catalunya borbònica. Però, i la música? Quin paper hi pot haver tingut en tot això? I per què l'oratori, precisament? Diguem, doncs, que l'oratori de procedència italiana, una música «teatral», tal com es diu tot sovint, pot haver ajudat a visualitzar millor tot aquest neguit col·lectiu i fins i tot haver contribuït a donar-li forma; si més no, força millor que no pas el villancet tradicional o fins i tot evolucionat, que anava associat a pràctiques i contextos de caràcter més aviat litúrgic.

Ben entès, no voldria pas suggerir que l'arrelament de l'oratori musical a la Catalunya setcentista fos una forma d'«austriacisme persistent», per emprar la coneguda fórmula d'Ernest Lluch; almenys, fins que no es demostrï un més gran protagonisme de l'exili vienès austriacista en la gènesi de l'oratori català o catalanoaragonès.³⁶ Ni tampoc que tot plegat —el contrast amb la Corona de Castella— es pugui arribar a explicar per un sol factor; i que aquest, a més, sigui de caràcter extramusical. El contraexemple valencià, es pot adduir, demostra que un municipi austriacista sensiblement més aristocratitzat o menys interclassista de bon començament no va ser mai cap entrebanc a l'hora d'adoptar, precoçment i tot, aquell nou gènere musical (encara que potser no pas amb tanta devoció

³⁵ Xavier TORRES, «Les confraries devocionals a la Barcelona moderna: balanç, comparacions, perspectives». Ponència presentada a les jornades sobre «Els gremis de Barcelona», Barcelona, 12-14 d'abril de 2016 (actes en premsa). El contrast municipal, Josep M. TORRAS I RIBÉ, *Els municipis catalans de l'Antic Règim, 1453-1808*, Barcelona, Curial, 1983. Un exemple del —nou— paper —polític— dels gremis d'ofici: Enric TELLO, *Visca el rei i les calces d'estopa! Realistes i botiflers a la Cervera setcentista*, Barcelona, Crítica, 1990, cap. 6.

³⁶ Ernest LLUCH, «L'austriacisme persistent i purificat: 1734-1741», dins Ernest LLUCH, *La Catalunya vençuda del segle XVIII. Foscors i clarors de la Il·lustració*, Barcelona, Edicions 62, 1996, pàg. 55-92.

o intensitat, però).³⁷ I que la connexió decisiva, en aquest cas, pot haver estat més aviat la dels oratorians valencians i mallorquins. Tot i així, potser caldria explorar si la coincidència entre l'adopció de l'oratori a la Catalunya borbònica i la pèrdua antecedent de les llibertats antigues va ser exactament o únicament això, és a dir, una mera casualitat. Per la resta, que el villancet fos, tal com hem vist, una «música d'estat», per damunt de canvis dinàstics i artístics, això sol pot haver fet prou difícil qualsevol procés de substitució musical Espanya endins. Per contra, el canvi i la italianització musicals poden haver estat per això mateix més fàcils o espontanis a la perifèria política. Una recerca més microscòpica i de caràcter musicològic potser pot mirar de posar a prova una hipòtesi com ara aquesta. De moment, però, una cosa sembla segura: a llarg termini, la peculiar recepció espanyola de l'oratori italià no es pot explicar només en termes difusionistes o estrictament musicals.

³⁷ Sobre el municipi valencià: James CASEY, *El regne de València al segle XVII*, Barcelona, Curial, 1981, pàg. 200-204.

Oratoris i villancets entre la ciutat i el territori (1715-1808)

Lluís Bertran

Universidad de La Rioja

Al llarg del segle XVIII, l'oratori va arrelar a Catalunya com no ho va fer en cap altre territori de la monarquia hispànica, malgrat aparicions primerenques i més o menys sostingudes en el temps en ciutats com ara València, Saragossa i Palma de Mallorca.¹ Si bé més de setanta temples catalans van acollir, entre la dècada del 1670 i la crisi del 1808, la interpretació d'oratoris per a la solemnització de les seves principals festes religioses,² és encara molt poc el que sabem sobre les modalitats de la disseminació del gènere pel territori.

A fi d'analitzar-les, aquest treball es basa, en un primer temps, en un catàleg de llibrets d'oratoris impresos a Catalunya durant tot el segle XVIII i primers anys del segle XIX que integra els resultats d'altres catàlegs ja publicats.³ Els resultats recollits, analitzats amb

¹ Álvaro TORRENTE, «La modernización/italianización de la música sacra», dins José Máximo LEZA (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pàg. 138; José Máximo LEZA, «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», dins José Máximo LEZA (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pàg. 269.

² Recomppte propi. Vegeu-ne una llista parcial a Xavier DAUFÍ, *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, vol. 1, pàg. 90-93, <<http://hdl.handle.net/10803/5188>> (tesi doctoral).

³ Daniel CODINA, *Catàleg dels villancicos i oratoris impresos de la Biblioteca de Montserrat: segles XVII-XIX*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2003; DAUFÍ, *Estudi dels oratoris...*, vol. 11, pàg. 89-277; Josep PAVIA I SIMÓ, *La música en Catalunya en el siglo XVIII*, Barcelona, Centro Superior de Investigaciones Científicas, pàg. 39-169; *Catálogo de villancicos y oratorios en la Biblioteca Nacional: si-*

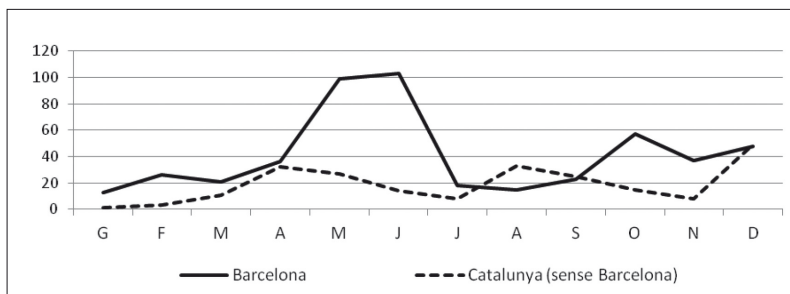
lència funcional, de manera que el primer tendeix a ocupar el lloc del segon en moltes celebracions.⁵ La distribució geogràfica d'aquesta tendència no és, tanmateix, uniforme (mapa 1). A les seus episcopals de l'oest, Lleida i la Seu d'Urgell, s'observa una persistència de la pràctica clàssica dels villancets per Nadal, amb publicació regular de llibrets. També Tarragona i el seu bisbat sembla que es mantenen, en gran mesura, al marge de la gran voga de l'oratori a Barcelona i a les capelles musicals de l'est del principat, on el gènere del villancet queda aviat arraconat. És en una àrea central, entorn del triangle Cervera-Vilafranca-Manresa, on, malgrat l'aparició precoç de l'oratori a la dècada del 1730, la coexistència dels dos gèneres sembla més lliure i menys dominada per una tendència clara. Localment, també hi ha espais i ocasions que presenten més impermeabilitat envers el nou gènere de l'oratori. A Barcelona mateix, on l'oratori domina de manera aclaparadora a partir del 1740, el villancet resisteix en l'àmbit de les professions de monges i, en menor mesura, el de les festes nadalenes.⁶

Sortosament, consten les dates exactes per a més del 85 % dels llibrets catalogats. En agrupar-los per mesos segons la seva repartició en el calendari anual, s'observa un fenomen interessant (gràfic 1). El calendari de Barcelona i el calendari de fora no s'organitzen exactament de la mateixa manera. En ambdós casos, a part del període nadalenc, hi ha una concentració alta de llibrets els mesos de primavera, des de l'última setmana de Quaresma fins a finals de juny, especialment forta a Barcelona. Entre finals d'agost i finals de setembre, en canvi, la concentració és especialment alta fora de Barcelona: és l'únic moment de l'any en què el total de llibrets de fora de Barcelona supera el de la capital.

⁵ LEZA, «Continuidad y renovación...», pàg. 269-270.

⁶ Es compten 62 plec de villancets contra 32 llibrets d'oratoris destinats a professions de monges de convents barcelonins entre el 1740 i el 1798. Els anys 1761, 1762 i 1764 es van publicar els textos dels «villancicos de pastorela», cantats per la capella de música del Palau durant les matines de Nadal. Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, informa, igualment, de la interpretació de «villancicos pastorils» per part de la música de la catedral de Barcelona en el curs de la processó del Nen Perdut, a la Rambla, l'1 de gener de 1784. Barcelona, *AHCB* (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), Ms A 201. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. I, pàg. 310 (01/01/1784).

Gràfic 1. Llibrets d'oratoris i villancets del període 1715-1808 per mesos de l'any



Aquests agrupaments en el calendari tenen una possible explicació que afecta directament la disseminació del repertori i la transferència de pràctiques que l'acompanya. Els mesos de primavera, d'una banda, i el pas de l'estiu a la tardor, de l'altra, són els períodes de clima més benigne i en què resulta menys penós transitar pels mals camins de l'època. Corresponen, de fet, als dos períodes de *villeggiatura* del cicle anual, durant els quals individus i grups de tota condició viatgen a les seves cases de camp o als seus llocs d'origen i visiten els familiars que viuen lluny:

En estos temps ya alegres, per lo entrada ya la primavera de estiu en que *prata rident*, sent ya tot vert, comensantse a veurer las primeras flors del mes de abril, y allargarse los dias, ya los frares van a capítols, y molts [senyo]rs y demás que tenen hisendas en Cataluña, y *àduc* fora de Cataluña emprenen sos viatges a veurerlas, y seguiras, brindant los dias llarchs y a no destorbarlos plujas, y altres contratemps, no fent fret ni calor, que-s pot ben matinejar, y lo temps propi per viatges desde una a l'altra Pasqua, o cerca de *Corpus* que altres ab sas famílias, van a passar la temporada en sas casas de camp en Sarrià, o cerca, a las voras de Sant Gervasi y Gracia, en los pobles de Esplugas, Hospitalet, Badalona y en lo mes de maig en festas de Rosers, a Maria Santíssima, Sant Isidro Llaurador, patró del pagesos, y de altres Sants de Confrarias, y Germandats etc. [...].⁷

⁷ *AHCB*, Ms A 253. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Círcul del any*, [c. 1804], pàg. 54.

I pel que fa al final d'estiu:

Per estos temps de Setembre molts Senyors y altres que no ho són, sí que tenen convenièncias, y torres afora, sen van fins a mediats de octubre, y àduc fins a la vigília de Tots Sants a disfrutarlas de sos paseigs, y divertiments ab las Festas majors dels Pobles en los mesos de Agost y Setembre que són.⁸

La temporada d'agost i setembre correspon, precisament, al punt del gràfic en el qual el nombre de llibrets de fora de Barcelona supera el de llibrets de la capital. El final de les collites i de la verema facilita una intensitat més gran dels desplaçaments entre la gent del camp i multiplica les ocasions festives, que cristal·litzen en el que, el 1776, Rafael d'Amat i de Cortada, baró de Maldà, descrivint la festa de Sant Mateu a Esplugues de Llobregat, anomena la «festa de forasters»:

La iglesia estaba plena de gent de Esplugas, comarca y de Barcelona a més no càbrer, y no és de estreñar, sent la festa dels forasters. [...] Y, en efecte, així és, perquè com los pagesos han acabats las principals feynas del camp, tenint ya las llibrerias corrents dels tomos *in folio*, que no són altrás que las sacas de blat, ordi, fabas, fabolins, etc., qui plenas y qui no tant sos graners, ab lo motiu de la annual festivitá combidan a sos parents y amichs per a que se regositgen ab ells y se atípián bé ab molta carnassa y carn de ploma, sense lo demás, que se'ls serveix en las taulas.⁹

L'hàbit d'aquests desplaçaments anuals converteix les festes majors de molts llocs de fora de Barcelona en un ingredient essencial del calendari normal de molts habitants de la ciutat. El tràfec de viatgers en els mesos de bonança inclou, inevitablement, els actors que fan possible l'oferta de villancets i oratoris arreu del territori: patrons, músics i públic. Allò que en el mapa apareixia com un

⁸ *AHCB*, Ms A 253. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Círcul del any*, [c. 1804], pàg. 101.

⁹ Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, «Festa major en Esplugas de Sant Mateu apòstol y evangelista, succhida en lo any 1776», *Miscel·lània de viatges i festes majors*. vol. I, ed. crítica de Margarida Arizeta, Barcelona, Barcino, 1994, pàg. 180-181.

conjunt d'illes en un espai passiu és, en realitat, el resultat d'una intensa i continuada circulació de persones, textos i partitures.

En aquest sentit, és exemplar el relat que fa el baró de Maldà d'una estada a Vilafranca del Penedès el 1771. Visita la ciutat amb el seu cunyat, Ramon Lluís de Peguera, que hi posseeix una casa, per assistir i «divertir-se» a les festes del patró de Vilafranca, Sant Fèlix. L'església parroquial de Santa Maria mantenia una capella de música i el cos municipal finançava anualment, per al dia de la festa del sant, el 30 d'agost, la interpretació de villancets o d'oratoris i la publicació dels textos. Es conserven divuit plec de villancets publicats entre el 1722 i el 1787 i onze llibrets d'oratoris entre el 1737 i el 1792.

El 1771, el mestre de capella local, Ramon Milà, compon un oratori el llibret del qual, segons costum, es fa imprimir a Barcelona.¹⁰ Per a la interpretació de l'oratori i d'altres peces musicals durant les festes, la modesta capella de música de Vilafranca, alguns dels músics de la qual es dediquen normalment a oficis no musicals,¹¹ compta amb el reforç de quatre excel·lents músics cridats de Barcelona.¹² Tres d'aquests músics —Francisco Casamor i Francisco Mas, àlies *Mataró*, de la capella de la catedral, i Miquel Junyer, àlies *Castelló*, de la capella del Palau— són personalitats importants de la vida musical barcelonina, amb un pes específic dins les respectives capelles musicals i actius en l'àmbit de les acadèmies domèstiques d'hivern. També es troba a la ciutat, per a l'ocasió, Antoni Milà, mestre de capella de la catedral de Tarragona i antic mestre de la de Vilafranca, on l'havia substituït el seu germà Ramon el 1762.¹³ La presència d'aquests músics especialitzats a la

¹⁰ *Heroico triunfo de San Felix Mártir presbytero. Drama sacro, con que aplaude a su Santo Patrón la Muy Ilustre Villa de Villafranca del Panadés, en el día 30 de agosto de 1771* [...], Barcelona, Herederos de María Ángela Martí, [1771].

¹¹ Per exemple, «Pau Icart, àlies Ganxo, sastre, y músich, sonador de violí de la capella de música de la Vila». *AHCB*, Ms A 201. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. I, pàg. 232 (1782).

¹² Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, «Paseig a Vilafranca del Panadés ab lo motiu de sa festa major del gloriós màrtir presbítero sant Fèlix, patró de la vila, en lo any 1771», *Miscel·lània de viatges i festes majors*. vol. I, ed. crítica de Margarida Aritzeta, Barcelona, Barcino, 1994, pàg. 112.

¹³ D'AMAT I DE CORTADA, «Paseig a Vilafranca...», pàg. 122, 125-126. Sobre Antoni Milà, vegeu Francesc BONASTRE I BERTRAN, Josep Maria GREGORI I CIFRÉ i Mont-

ciutat facilita l'organització d'altres esdeveniments, com una petita acadèmia domèstica que té lloc a la casa on s'allotja el baró de Maldà. El mateix baró acompanya al violoncel, i el contralt de Barcelona, Francisco Mas, «ab sa delicada veu y estil» canta diverses àries italianes. Pels incipits que cita el baró sabem que almenys una d'aquestes àries, *Ombre dolente e pallide*, és de l'òpera *seriosa Montzeuma* (1765), del napolità Gian Francesco de Majo, representada al teatre de Barcelona sis anys abans, el 1766.¹⁴

L'oratori de Ramon Milà, com era costum en ocasions assenyalsades, s'assaja, el dia abans de l'estrena, en una altra casa particular de la ciutat, la Casa Vallès, en presència de les elits locals i de públic escollit de Barcelona, com el mateix baró de Maldà i els seus acompanyants. Es tracta, amb tota probabilitat, de la residència del notari Salvador Vallès i Bartomeu, mencionat al llibret de l'oratori d'aquell any com a administrador de les festes.¹⁵ L'estrena de l'obra té lloc l'endemà a l'església parroquial, amb molta assistència de públic, en part provinent també de Barcelona. A més, com era tradicional amb els villancets, algunes àries i cors de l'oratori són interpretats al carrer en diversos punts de la processó de Sant Fèlix.¹⁶

El testimoni del baró de Maldà palesa que la implantació de l'oratori a Vilafranca s'explica, en part, per la inscripció de la ciutat en un espai de circulació més ampli gràcies a la seva avantatjosa situació en una cruïlla de camins i a prop de Barcelona. La participació dels músics barcelonins en les festes de la ciutat formava

serrat CANELA I GRAU, *Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Volum 8: Fons de la catedral de Tarragona*, s. l., Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, pàg. xx; Joan CUSCÓ I CLARASÓ, «Mestres de capella i organistes a Vilafranca del Penedès durant els segles XVII i XVIII», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 4 (1997), pàg. 205-212.

¹⁴ D'AMAT I DE CORTADA, «Paseig a Vilafranca...», pàg. 126; Roger ALIER I AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1979, pàg. 209-210.

¹⁵ El llibret l'anomena «Magnifico Salvador Vallés, y Barthomeu burgés honrado de [Vilafranca]». En coneixem la professió per les mencions en diverses escriptures notariales de 1794. *Manual de Joan Pau Ferrer i Sala, notari de Sitges (1794-1796)*, vol. I, ed. de Carme Muntaner i Alsina, Barcelona, Fundació No-guera, 2014, pàg. 111, 162.

¹⁶ D'AMAT I DE CORTADA, «Paseig a Vilafranca...», pàg. 116-122.

part, amb tota probabilitat, del seu calendari professional ordinari. De fet, la portada del plec de villancets d'aquestes mateixes festes el 1738, més de trenta anys abans, explica que la capella de l'església parroquial de Vilafranca fou «regentada en estos actos por el licenciado Joseph Pujol», aleshores mestre de capella de la catedral de Barcelona.¹⁷ Així, aquests músics barcelonins, professionals de primer ordre, aprofitaven el buit de festivitats a Barcelona durant el mes d'agost (ben palès en el gràfic 1) i obtenien a Vilafranca un substanciós complement salarial. Era l'ocasió també, per a les elits locals, de posar-se al dia de l'actualitat musical de la gran ciutat veïna i, per als visitants melòmans de Barcelona, com el baró de Maldà i el seu cunyat, nombrosos a Vilafranca, de gaudir, fora de temporada, de selectes diversions musicals, algunes, fins i tot, amb la seva participació activa com a aficionats.

Una mica més lluny de Barcelona, el monestir cistercenc de Santa Maria de Vallbona, on residien poc més d'una vintena de monges professes de famílies destacades de Catalunya i d'Aragó, tenia a mitjan segle XVIII una capella de música formada per les mateixes monges. L'organista, la donada Antònia Canals i Benabarre, consta, fins i tot, entre el 1753 i el 1800, com a mestra de capella del monestir.¹⁸ Les monges cantaven oficis i rosaris amb música i, el 1790, copiaven partitures per encàrrec a través del seu procurador a Tarragona.¹⁹ Es conserven almenys deu plecs de villancets

¹⁷ *Villancicos que se cantaron en los [...] cultos, que à su Protector [...] el Señor San Felix Martyr [...] consagra la muy Ilustre, y Real Villa de Vilafranca de Panadès, en la [...] fiesta que en su Parroquial Iglesia de Santa Maria de dicha villa celebra à los 3 agosto de 1738 [...]*, Barcelona, Juan Vegver, à la Plaça de San Jayme, [1738].

¹⁸ Marta CUSÓ SERRA, *Un monestir cistercenc femení català durant el primer segle borbònic espanyol. Santa Maria de Vallbona (1701-1802)*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, pàg. 118, 140, <<http://hdl.handle.net/10803/4817>> (tesi doctoral). Les dades sobre la capella de música provenen dels mateixos llibrets, com el dels *Villancicos que se cantaron en la solemnidad de tomar el habito de religiosas las nobles señoras Doña Isabel, Doña Josefa y Doña Maria Gracia Ybañez Cuevas de Borrell, y de Copons en el Real Monasterio de Nuestra Señora de Vallbona de la Orden Cisterciense. Cantólos la Capilla del mismo RI Monasterio; siendo su Maestra la Señora Antonia Canals y Benabarre; dia [15] de Septiembre de 1753*, Cervera, Imprenta de la Real Universidad, por Joseph Barber y Compañía, 1753.

¹⁹ CUSÓ, *Un monestir cistercenc...*, pàg. 502.

d'entre el 1728 i el 1800 i vuit llibrets d'oratoris d'entre el 1752 i el 1783 per ser cantats en les vesticions i les professions de monges. Aquestes xifres en fan el primer convent femení fora de Barcelona i el tercer de Catalunya en nombre de llibrets conservats. En aquest cas, la presència d'una capella de música pròpia i l'esforç econòmic de les famílies de les monges es combinen eficaçment per donar lloc a una vida musical sumptuosa.

La monja Manuela de Desvalls i de Vergós, germana del marquès del Poal, destacat austriacista i exiliat a Viena, va patir directament la repressió de la postguerra amb una reclusió de dos anys a la casa que tenia al monestir. Més endavant va actuar com a procuradora dels seus parents exiliats, va ser bossera del monestir i en va dirigir l'administració econòmica. En deixar el càrrec i ben encarada la recuperació del patrimoni familiar dels Desvalls, Manuela va fer cantar a l'església del monestir, en tres dies consecutius del novembre del 1736, un oratori dedicat a santa Gertrudis Magna, que va encarregar a Josep Tort, organista de Guimerà.²⁰

Els Moixó, una família cerverina en ple ascens gràcies a la seva fidelitat a la Casa de Borbó, podien arribar més lluny. El 1777, per a la professió de Maria Ignàsia Moixó i de Francolí, s'encarregà un oratori al mestre de capella de la catedral de Tarragona, Antoni Milà, que hem trobat, el 1771, a Vilafranca. Maria Ignàsia va arribar a tenir una tia, dues germanes i dues nebodes al monestir i un oncle i dos germans catedràtics de la Universitat de Cervera. El seu germà gran, Josep Antoni, segon baró de Juras Reales, en fou superintendent de la impremta.²¹ Lògicament, el llibret de l'oratori del 1777, com els altres dos plecs de villancets relacionats amb professions de monges de la família Moixó a Vallbona, van sortir de la

²⁰ *Oratorio mystico, y alegorico a las glorias de Sta. Gertrudis Magna, que la muy Ilustre Señora Doña Emanvela Desvalls, y de Vergós religiosa professa del Rl. Monasterio de Vallbona en la Iglesia de dicho Real Monasterio le consagra Dia 17, 18 y 19 de Noviembre de 1736 [...]*, Barcelona, En la Imprenta de María Martí Viuda, administrada por Mauro Martí Librero, [1736]. Sobre la monja Desvalls, vegeu CUSÓ, *Un monestir cistercenc...*, pàg. 111, 154-155, 278-280; Josep FERNÁNDEZ TRABAL, *Els Desvalls i Catalunya. Set-cents anys d'història d'una família noble catalana*, Barcelona, Pagès Editors, 2014, pàg. 23-39.

²¹ CUSÓ, *Un monestir cistercenc...*, pàg. 123, 802-803; Pere MOLAS RIBALTA, «Els Moixó de Cervera. Al servei de la monarquia», *Urtx: Revista Cultural de l'Urgell*, 5 (1993), pàg. 168-177.

impremta de la universitat. Elionor, l'única germana de Maria Ignàsia que no havia entrat al monestir, s'havia casat amb el ric hisendat sitgetà Josep Bonaventura Falç, també ben relacionat amb els cercles cerverins. Quan, el 1791, la neboda de Josep Bonaventura, Lluïsa de Dalmau i Falç, també professa al convent, els villancets s'encarreguen encara més lluny: al mestre de la catedral de Barcelona, Francesc Queralt.²²

En altres ocasions, és clar, cal recórrer a músics d'institucions més modestes i més properes, com ara Domingo Clusa, mestre de capella de la col·legiata de Guissona, el 1763, el 1765 i el 1768, o Miquel Valentí, mestre de capella a la Selva del Camp, el 1775. Aflora aquí, com a Vilafranca, la petita mobilitat dels músics fora de les institucions on tenen plaça. És semblant, també, a la que s'ha pogut detectar a la vila veïna de Bellpuig, on els preveres de l'església de Sant Nicolau fan venir, a la mateixa època, músics de Tàrraga, Cervera, les Borges Blanques, Sarra, Lleida o Tarragona.²³ El 1748, per a la festa de la Santa Creu a Bellpuig, els preveres encarreguen un oratori al mateix Josep Tort que havia escrit l'oratori de la monja Desvalls el 1736. I el 1752, Tort torna a treballar per al monestir de Vallbona, on li demanen un oratori per a la professió conjunta de tres joves monges.

L'estudi dels llibrets té la virtut de revelar, en aquest cas, l'existència d'un focus important de conreu de música religiosa en un monestir femení altrament poc visible des de la perspectiva cultural. Mostra també, un cop més, que l'execució d'oratoris i villancets és difícil de comprendre si no es té en compte la participació del lloc en una xarxa de relacions personals i d'intercanvis que va molt més enllà de l'espai estrictament institucional.

Malgrat l'interès que presenta l'estudi dels llibrets impresos, hi ha un nombre important d'oratoris i de villancets els textos dels quals no es van publicar o no han arribat fins a nosaltres. La sèrie de llibrets conservats ofereix, en aquest sentit, una visió parcial i deformadora de la realitat del conreu d'aquests gèneres. A Barcelo-

²² CUSÓ, *Un monestir cistercenc...*, pàg. 129; Josep CARBONELL I GENER, *Don Josep Bonaventura Falç i el context històric de la seva època*, Sitges, Edicions de l'Eco de Sitges, 1977, pàg. 19-26.

²³ Ramon MIRÓ BALDRICH, «Música i església a Bellpuig durant l'edat moderna», *Quaderns d'El Pregoner d'Urgell*, 19 (2006), pàg. 37-41.

na, per al tram final del període estudiat, el prolix testimoni del baró de Maldà proporciona una altra sèrie de dades que, de manera circumscrita, permeten comparar el nombre de llibrets conservats amb el d'interpretacions efectives d'obres musicals, amb resultats sorprenents. Quan el baró de Maldà començà a escriure, el 1769, s'iniciava una davallada de les publicacions. Si en el període 1740-1768 la mitjana de llibrets publicats anualment a Barcelona s'acostava als set, durant el període equivalent 1780-1808, amb prou feines passa de dos. El 1786, per exemple, consta un sol llibret publicat. Ara bé, el quadre que presenta el baró de Maldà és ben diferent: les interpretacions d'oratoris a la ciutat que refereix de manera explícita superen, aquell any, la xifra de 37.²⁴

El 1807, en ocasió de les grans festes per a la beatificació de Josep Oriol, de manera excepcional, es publiquen sis llibrets de cop. Novament, la crònica del baró de Maldà, complementada amb els mateixos llibrets, les relacions de les festes i el *Diario de Barcelona*, permet fixar les interpretacions d'oratoris en un mínim de 55, comptant-ne sis per l'octava del Corpus i almenys dos per Santa Eulàlia, encara que en podrien ser més.²⁵ El 1785, segons el baró de Maldà, hi havia oratoris a la catedral totes les tardes del tretzenari de Santa Eulàlia. És possible que aquest costum seguís el 1807. Segons la mateixa font, per Corpus, el 1785, es cantaven sis oratoris a la catedral, les tardes dels dies segon a setè de l'octava. Els anys 1818-1820 se seguia fent de la mateixa manera; no així amb els oratoris de Santa Eulàlia, que s'havien commutat per rosaris amb orgue el 1815. D'aquestes interpretacions, fins a 32 corresponen a festes de regularitat anual (taula 1).

²⁴ AHCB, Ms A 202. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. II, pàg. 52-185 (1786).

²⁵ AHCB, Ms A 201. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. I, pàg. 368-369 (12-2-1785); AHCB, Ms A 202. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. II, pàg. 11 (29-5-1786); Francesc BONASTRE I BERTRAN, *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX: estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans – Societat Catalana d'Estudis Litúrgics, 2009, pàg. 78, 83, 91 i 92; DAUFÍ, *Estudi dels oratoris...*, vol. 1, pàg. 105.

Taula 1. Oratoris interpretats a Barcelona el 1807²⁶

Data	Hora	Lloc	Motiu	Mecenes	Música**	Oratori
17-1	tarda	Catedral	Sant Antoni Abat	Calessers	C	Nou
25-1	nit	Sant Felip Neri	Funció espiritual		C	
3-2	17.00 h	Trinitaris calessers	Sant Blai		SM	
8-2	16.45 h	Pi	Aniversari de Minerva	Minerva	Pi	I. Ducassi
8-2	nit	Sant Felip Neri	Funció espiritual		[C]	
12-2	tarda	Teatre	Quaresma		T	
19-2	tarda	Catedral	Santa Eulàlia		C	Diversos oratoris
7-3	[tarda]	Santa Caterina	Sant Tomàs d'Aquino		C	
8-3	nit	Sant Felip Neri	Funció espiritual		C	<i>El hijo pródigo</i> , C. Bager (nou)
18-3	[tarda]	Sant Francesc	Beat Salvador d'Horta	Llecs	C	
20-3	tarda	Bonsuccés	Mare de Déu dels Dolors	Congregació dels Dolors	C	
25-4	tarda	Catedral	Sant Marc Evangelista	Sabaters	C	<i>S. Severo</i> , F. Queralt (1806)
24-5	[tarda]	Trinitaris calessers	Santíssima Trinitat		C	
3-6	16.00 h	Catedral	Corpus (8a)		C	Més d'un oratori (sis per norma)
5-6*		Pi, rectoria	Assaig	Minerva	[Pi]	<i>El regreso del Dr. J. Oriol a Barcelona, su patria</i> , C. Bager

²⁶ *AHCB*, Ms A 234. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. XXXIV (1807); *Relacion de las solemnnes fiestas con que en la ciudad de Barcelona se celebró la beatificación de su paisano el Doctor Josef Oriol*, Barcelona, Compañía de Jordi, Roca y Gaspar, [1807]; *Diario de Barcelona* (1807).

Data	Hora	Lloc	Motiu	Mecenes	Música**	Oratori
6-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Obra Pi	Pi	<i>La muerte del B. J. Oriol,</i> F. Sampere (nou)
8-6*	17.30 h	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Cabildo	C	<i>Joas elevado al trono de Israel,</i> F. Queralt (nou)
9-6*	17.30 h	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Cabildo	C	[<i>Joas...</i> , Queralt]
10-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	[Obra] SM	SM	Oratori del Bt Miquel dels Sants (adaptat)
11-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	[Obra] SJ	SJ	
11-6*	nit	Casa de Fèlix Prats	Assaig	Minerva	[Pi]	<i>El regreso...</i> , Bager
12-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Obra Pi	Pi	[<i>La muerte...</i> , Sampere]
13-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Obra Pi	Pi	[<i>La muerte...</i> , Sampere]
14-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Minerva	Pi	<i>El regreso...</i> , Bager (nou)
15-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Obra Pi	Pi	[<i>La muerte...</i> , Sampere]
16-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Obra Pi	Pi	[<i>La muerte...</i> , Sampere]
17-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Nobles de la parròquia	Pi	
18-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Velluters	Pi	<i>Josué guiando al pueblo de Israel en el paso del Jordán,</i> E. Vinyals (nou)
19-6*	tarda	Pi	Beatificació de Josep Oriol	Obra Pi	Pi	

Data	Hora	Lloc	Motiu	Mecenes	Música**	Oratori
20-6*	tarda	Sant Pere	Beatificació de Josep Oriol		Pa	<i>El portentoso arribo a Barcelona y prodigiosa muerte del B. J. Oriol, A. Casañas (nou)</i>
21-6*	18.00 h	Sant Pere	Beatificació de Josep Oriol		C	[Joas..., Queralt]
22-6*	tarda	Sant Pere	Beatificació de Josep Oriol		C	<i>El regreso..., Bager</i>
22-6*	tarda	Santa Maria del Mar	Beatificació de Josep Oriol		SM + T	<i>Mardoqueo premiado por el rey Asuero, J. Cau (nou)</i>
23-6*	tarda	Santa Maria del Mar	Beatificació de Josep Oriol		SM [+T]	<i>Mardoqueo premiado..., Cau</i>
28-6*	tarda	Sant Felip Neri	Beatificació de Josep Oriol		C	<i>El regreso..., Bager</i>
29-6*	tarda	Sant Felip Neri	Beatificació de Josep Oriol		C	<i>El Santo Job, C. Bager (1804)</i>
30-6*	tarda	Catedral	Beatificació de Josep Oriol	Sabaters	C	<i>El regreso..., Bager</i>
12-7	tarda	Catedral	2a translació de Santa Eulàlia		C	1r oratori a Santa Eulàlia, F. Queralt (1774)
12-7	tarda	Valldonzella	Santa Lutgarda		C	
26-7	[tarda]	Santa Anna	Santa Anna		C	
26-7	tarda	Sant Jaume	Beatificació de Josep Oriol		SM	<i>Mardoqueo premiado..., Cau</i>
10-8*		Casa Llorenç (C. Petritxol)	Beatificació de Josep Oriol	Llorenç, xantre del Pi		<i>El portentoso arribo..., A. Casañas</i>
20-8	tarda	Valldonzella	Sant Bernat		Pa	

Data	Hora	Lloc	Motiu	Mecenes	Música**	Oratori
10-10*	tarda	Sant Francesc	Canonització de 4 beats		C	
23-10	tarda	Catedral	1a translació de Santa Eulàlia		C	
29-10	tarda	Mercè	Sant Narcís	Devots gironins	C	Oratori «molt escullit»
6-11	tarda	Sant Sever	Sant Sever		C	<i>San Severo</i> , Queralt
15-11	15.30 h	Ciutadella	Sants Llucià i Marcià	[Devots vigatans]	C	
20-12	16.00 h	Sant Francesc	Immaculada Concepció	Adroguers	C	<i>La casta Susana</i> , F. Queralt (1798)
25-12	tarda	Sant Gaetà	Expectació de la Mare de Déu		Pi	
27-12	tarda	Betlem	Nativitat de Jesucrist		Pi	Fragment d'oratori «pastoril»
27-12	[nit]	Sant Felip Neri	Funció espiritual		C	

* Oratoris que no formaven part del cicle festiu anual.

** Llegendra: capella de música de la Catedral (C); capella de música del Palau (Pa); capella de música de Santa Maria del Pi (Pi); capella de música dels Sants Just i Pastor (SJ); capella de música de Santa Maria del Mar (SM); músics del teatre de la Santa Creu (T)

Fora dels sis oratoris que s'encarreguen per a les festes de beatificació, Carles Baguer i Ignasi Ducassi escriuen sengles oratoris nous per a altres festivitats. Consta, a més, la pràctica habitual de reutilitzar en marcs festius diferents dels d'origen oratoris anteriors, alguns de molt recents, com l'*Oratorio a San Severo* (1806), de Queralt, interpretat dues vegades durant el 1807, o *El Santo Job* (1804), de Baguer. Malgrat les dificultats econòmiques ocasionades per la guerra i la concentració de la despesa en les festes de beatificació de Josep Oriol, aquestes xifres revelen un ritme alt de creació i d'interpretació d'oratoris, no gaire diferent del del 1786.

Les dades que ofereix el baró de Maldà assenyalen, d'altra banda, la continuïtat de pràctiques ja observades anteriorment. En sorprenent correspondència amb la integració de molts barcelonins

en el calendari festiu de la resta del territori durant els períodes de *villeggiatura*, les colònies de gironins i de vigatans instal·lats a Barcelona hi organitzen, els mesos freds, sumptuoses festes dedicades als sants patrons de les seves respectives ciutats. Girona i Vic són les dues localitats catalanes, fora de la capital, on l'oratori va arrelar d'una manera més profunda i durable, amb més d'una trentena de llibrets a cada ciutat. Aquest gust local sembla que es manifesta també en la interpretació d'oratoris en les festes de les dues colònies a Barcelona.

La festa dels vigatans, encara vigent el 1807, l'havia començada el 1786 el rector de la parròquia castrense de la Ciutadella. D'origen vigatà, aquest religiós havia decidit organitzar una nova festa en honor dels sants Llucià i Marcià, patrons de la seva ciutat natal, sense estalviar en despesa: missa i sermó, música matí i tarda amb la capella de la catedral de Barcelona i decoracions efímeres a l'església. Aquell any, el baró de Maldà va identificar l'oratori de la tarda com «lo que se cantà últim nou de Santa Eulària en est any 1786, y antes en Vich per la festa de estos Sants». En efecte, el 12 de febrer, dia de Santa Eulàlia, Maldà havia recollit la interpretació a la catedral d'un oratori «nou en poesia y música» de Francesc Queralt. Del seu testimoni cal inferir que l'oratori es va trametre a Vic, on es va adaptar per a la festa dels sants patrons Llucià i Marcià, que tenia lloc al maig, i va tornar a Barcelona, en la nova versió, per a la festa als màrtirs vigatans a la Ciutadella el novembre.²⁷ Heus aquí un testimoni preciós de la ràpida circulació de les partitures i d'un procés singular d'elaboració col·lectiva del repertori.

En el marc de les festes de beatificació de Josep Oriol reapareix també l'estreta vinculació amb l'àmbit domèstic ja assenyalada a les festes de Vilafranca el 1771. L'oratori encarregat a Carles Bagger per la confraria de la Minerva de la parròquia del Pi s'assaja, l'11 de juny, a l'esplèndida casa nova de pedra picada que posse-

²⁷ *AHCB*. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. II, pàg. 67 (12/02/1786), 162 (05/11/1786). Una estrena a Vic abans de l'estrena barcelonina, tal com també es podria inferir del testimoni de Maldà, sembla improbable. El llibret vigatà per a les festes dels sants Llucià i Marcià del 1785 es conserva (no així el del 1786) i no té res a veure amb el de l'oratori de Queralt. Vegeu *La Serpiente de metal, drama alegorico* [...], Vic, Joseph Tolosa, [1785]. Per al llibret de Queralt, vegeu DAUFÍ, *Estudi dels oratoris...*, vol. 4, pàg. XI-XIX.

eix el marxant Fèlix Prats a la plaça de la Cucurulla, a la cantonada del carrer dels Boters amb el carrer del Pi.²⁸ Per la seva banda, el 10 d'agost, dia del seu sant, el xantre Llorenç, del Pi, organitza, al seu àtic del carrer de Petritxol, un concert en el qual s'executa un altre oratori de les festes, el compost pel mestre de capella del Palau, Antoni Cassanyes. El xantre Llorenç, encarregat de la capta entre els veïns acabalats i hàbil a l'hora de generar ingressos per a la parròquia, és una figura coneguda del barri i ben proveïda de relacions. Antoni Cassanyes és aleshores, a més de músic del Palau, notari major de la cúria diocesana i persona de confiança del bisbe Pedro Díaz Valdés.²⁹ El xantre Llorenç se sent segur. Sembla disposat, en cas que no passi per l'escala, a fer pujar el contrabaix per la finestra:

[...] y per a què se parlie d'en Llorens, y per celebració de son dia, tenint a molts coneguts y conegudas, y tenir imatge pròpia de un Sant Llorens en sa habitació, sota teulada en lo carrer den Petritxol davant de casa Oliveras, en esta nit, combidat a personas en los dos sexos de son bon afecte; com és músich cantor, se cantarà lo oratori del Beato Joseph Oriol, composta sa música, per Mosèn Anton Cassañas xantre del Palau [...], y a entrarhi contrabaix, com serà regular, y si la escala estreta per pujarlo allí dalt; com a una calaxera o caxas, se tindrà que lligar de corda, y isa fins a dalt, un camàlich, des de baix del carrer den Petritxol, y qui sap si també lo bon xantre Llorens combidarà a refrescar als músichs ab alguns bons gots de vi, y biscuits, y demés que vàgien a honrar sa funció, o bé ab alguna xicra de xocolate, ab colcom de bo per sucuar, antes de comensarse lo oratori ab música.

L'estudi dels llibrets evidencia l'existència, sobre bona part del territori català, d'un dens agregat d'institucions eclesiàstiques amb

²⁸ *AHCB*, Ms A 234. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. XXXIV, pàg. 592-593 (10-8-1807). Sobre la construcció de la casa de Fèlix Prats, vegeu Octavi ALEXANDRE, «Arquitectura i arquitectes a la Barcelona del final del segle XVIII», *Barcelona Quaderns d'Història*, 7 (2002), pàg. 270.

²⁹ Sobre les habilitats del xantre Llorenç i sobre la desgràcia d'Antoni Cassanyes després del traspàs del bisbe Díaz Valdés, vegeu Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. VII (1804-1807), selecció i edició de Ramon Boixareu, pàg. 135, 263; *AHCB*, Ms A 234. Rafael D'AMAT I DE CORTADA, baró de Maldà, *Calaix de sastre*, vol. XXXIV, pàg. 293 (22/04/1807).

capacitat per promoure la interpretació de villancets i oratoris, però mostra també que la vitalitat d'aquests dos gèneres depèn, de manera fonamental, de la contínua circulació d'individus i de sabers que posen aquestes institucions en xarxa. La pràctica de la *villeggiatura* dóna una forma exemplar a aquesta circulació, fins al punt de modelar el calendari festiu dins i fora de Barcelona. La sortida periòdica de la ciutat afavoreix la reactivació dels lligams entre individus, vehicula la transmissió de noves pràctiques i coneixements musicals i, d'aquesta manera, estableix una continuïtat entre l'espai urbà i el seu entorn regional. A Vilafranca, a Vallbona, a Bellpuig, músics de totes les condicions troben, a més, en la mobilitat regional una font d'ingressos no menyspreable.

En el cas del monestir de Vallbona, la posició socioeconòmica, el nivell de formació i les peculiars connexions personals de cadascuna de les monges configuren un grup d'agents musicals que es caracteritza per la seva diversitat i per l'amplitud del seu radi geogràfic. L'exemple de Barcelona, al seu torn, posa de manifest els límits d'un estudi circumscrit als llibrets i descobreix, per a l'última etapa del període estudiat, una freqüència en la interpretació d'oratoris molt superior a les xifres conegudes de publicació de llibrets. En tots tres exemples, finalment, és crucial el paper de l'individu en xarxa per la seva experiència transversal del territori i per la seva capacitat d'actuar al marge de l'espai estrictament institucional, oferint, quan cal, la casa pròpia per escoltar i fer-se escoltar.

MUHBA TEXTURES

	cat	cast	eng
1 Les muralles de Barcino	■	■	
2 The ceramics trade in Barcelona in the 16th-17th centuries	■		■
3 Lletres hebrees a la Barcelona medieval	■		
4 Vicens i Barcelona	■		
5 Barcelona i la Setmana Tràgica, 1909. Arrels i conseqüències	■		
6 Els sons de Barcelona a l'edat moderna	□	□	□
7 Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu	□	□	

■ *Obra completa*

□ *Capítols*

