

COMPOSITORES E INTERPRETES ESPAÑÓLES EN ITALIA EN EL SIGLO XVIII*

Montserrat Moli Frigola

Il Università degli Studi di Roma, «Tor Vergata»

Cuadernos de Sección. Música 7. (1994), p. 9-125.

ISSN: 0213-0815

Donostia: Eusko Ikaskuntza

(*) Nota general

Mi agradecimiento para todos aquellos amigos, que estuvieron a mi lado en los amargos momentos de la muerte de mi padre. Espero no olvidarme de ninguno, pero en modo particular mil gracias a *Carlo Manbribrani*, que controló por mí infinidad de citas bibliográficas italianas difíciles de encontrar, *Elvira Garbero Zorzi* que me ayudó a colmar mis perplejidades toscanas, *Jon Bagüés* y *Patxi Zabaleta* por proponerme esta publicación en su honor y esperarla pacientemente dos años y el apoyo incondicional y el afecto de *Antonio Dominguez Ortiz*, *Gonzalo Anes Alvarez*, *Alfonso E. Pérez Sánchez*, *Franco Díaz de Cerio*, *Edmón M.^º Garreta* y la *comunidad cisterciense de Solius*, que colmaron con creces *algunos silencios*.

Se trata de intérpretes procedentes de Cataluña, el País Vasco y la Corona de Aragón, enviados a ampliar estudios a Italia, en especial a Bolonia, Roma y sobre todo a Nápoles con Francesco Durante, algo que se incrementará desde la llegada a las Dos Sicilias de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia.

Permanecen poco tiempo en Italia pues sólo los más privilegiados obtienen ayudas de/ Monarca napolitano, los nobles más importantes o los diplomáticos, por lo que muchos de ellos empiezan su carrera como cantantes, copistas de música e instrumentistas.

A través de sus biografías, hemos esbozado la historia de la música española en Italia en el siglo XVIII, absolutamente compenetrada con el mundo musical más innovador.

Katalunia, Euskal Herria eta Aragoiko Koroatik zetozen interpreteak dira. Ikasketak sakontzera Italiara bidaliak izan ziren, Bolonia eta Erromara bereziki, eta batez ere Napolesera Francesco Durante-rekin; mugimendu hau areagotu egin zen Carlos de Borbón eta María Amalia de Sajonia Bi Sizilietara iritsi zirenetik.

Italian denbora gutxi ematen zuten, Napoleseko Erregearen laguntza pribilegiatuenei bakarrik iristen baitzitzairen, noble edo diplomatiko garrantzitsuenei alegia; horregatik, haletariko askoren karrera *kantari, musika kopista edo tresna jotzaile* gisa abiatu zen.

Haiei biografien bidez, XVIII. mendean Italian egiten zen musika espainiarraren historiaren zirriborroa egin dugu, musika-mundu berritzaileenarekin guztiz lotua agertzen dena.

These were performers from Catalonia, the Basque Country and the Crown of Aragon, who were sent to Italy to widen their knowledge, and mainly to Bologna, Rome and especially Naples with Francesco Durante, a situation which persistently increased after the arrival in the Kingdom of the Two Sicilies of Charles de Bourbon and María Amalia of Saxony.

They would only stay in Italy for a short time since only the most privileged were granted aid by the Neapolitan Monarch, the highest nobility or most important diplomats, due to which many of them started their career as *singers, musical copyists and instrumentalists*.

Through their biographies, we have drawn up an outline of the history of Spanish music in 18th century Italy, which is completely identifiable with the most important innovations in the musical world.

A mi padre, al que le hubiera gustado poder saber más cosas de sus *queridos músicos solitarios* y que no pudo seguir discutiendo conmigo en el curso de su redacción.

Prólogo

Nuestros músicos del siglo XVIII, son el resultado de una larga historia iniciada en el siglo anterior, gracias a la tenacidad y al amor por la música de algunos españoles residentes en Italia, deseosos de gozar de excelsas melodías no sólo en sus Palacios sino en las iglesias nacionales.

Sobresalen las iniciativas personales de algunos Embajadores, los cuales además de propiciar los nombramientos de célebres organistas españoles a principios de siglo, encargan puntualmente la composición de algunas piezas para celebrar los eventos más importantes, a los compositores de moda en Italia. Destacan en este sentido las tomadas en 1601 (1 octubre), con motivo del *Nacimiento de la Infanta Ana* por el *Duque de Sessa y Baena* (Antonio Fernández de Córdoba Folch de Cardona Anglesola y Requesens), el cual encarga al famoso *Padre Soto*, maestro de capilla de la Chiesa Nuova la composición de la

«muy buena fiesta de música [complementada] con muchas chirimias, tambores, trompetas [...] y todo con abundancia y mucho regozijo»

interpretada en Santiago y al lautista y compositor flamenco *Johannes Matelart*, maestro de capilla de San Lorenzo in Damaso, la correspondiente a Santa María de Montserrat.

También la del *Marqués de Villena y Duque de Escalona* (Juan Fernández Pacheco) que encarga la nueva música del *Nacimiento del Príncipe de España, Felipe* (IV) en 1605 (29 abril) al compositor *Orazio Crescencio* en Montserrat, y en Santiago al cantor, organista y maestro de capilla extraordinario de la institución *Thadeo De Vasis*, la última de las cuales es interpretada por José de Villanueva, en el nuevo órgano, proyectado por Giovanni Luca Viasi y Biagio Perusino y decorado por el pintor catalán Pedro Riera, conjuntamente a los cantores de la Capilla Papal y a los tambores y trompetas del Castel Sant'Angelo entre los cuales el español Antonio Moncate.

Estas iniciativas llevan al *Marqués de Aitona* (Francisco de Moncada) en 1607 (4 noviembre) a solemnizar el *Nacimiento del Infante Carlos* conjuntamente a unas *Victorias militares* con «música solemnísimas», -igual a la de los Funerales-, del cantor de la Capilla Papal *Diego Bázquez*, que es interpretada por los organistas Villanueva y Diego Rodríguez, numerosos cantores y las trompetas y atabales del Campidoglio, mientras que en Montserrat la composición es atribuible al maestro de capilla titular Crescencio o más probablemente al coadjutor *Bartolomé de la Corte*, cantor de la Capilla Papal.

Todo ello cristaliza en la llamada *política de aumento y conservación de la música*, impulsada por el *Duque de Taurisano y Conde de Castro* (Francisco Domingo Ruíz de Castro) en 1615-18, para poder proteger mejor a los músicos españoles que ampliaban estudios en Italia. Nuestro melómano Embajador, que incluso en agosto de 1610 durante

la enfermedad-embarazo de su esposa Lucrecia Gatinano, encarga la composición de unas 40 horas con música al organista de Santiago *Villanueva*, el cual imitando la música de Tomás Luis de Victoria a la muerte de la Infanta María, compone también la *Misa Funeral de Margarita de Austria* en 1612, por encargo del Embajador al negarse a costearla Santiago -en la que interviene como solista el célebre bajo Domenico Benuti-. Para acabar con este constante conflicto consigue que

«haya música para las fiestas de los Reyes [y que asimismo] habrá de acomodar el salario de los músicos»

que de este modo se convierten en los mejores profesionales de la ciudad, gracias a una dotación de 500 escudos anuales procedentes de las tratadas de Nápoles y de los exolios de Sicilia. Para celebrar el éxito encarga en 1615 la composición de la *Misa de Santiago* al célebre maestro de capilla del'Appollinaire *Anibal de Orgaz* e incorpora en Santiago y Montserrat a los mejores músicos italianos y a españoles entre los cuales los compositores *Bartolomé de la Corte*, que actúa también como maestro de canto y *Angel de Santa Cruz* un excelente contrabajo, los organistas *Villanueva*, *Luis de Cairós* y el ayudante *Miguel de Orés*, el organero *Pablo Gulant* y cantantes como los tiples *Josipillo*, *Martínez*, *Aguilera*, *Pedro Martínez*, *Pedro Fernández* y *Joseph Bernabó*. Pero ante el ir y venir de los españoles incorpora también al organista *Paolo Tarditi*, al que incluso se concede una casa en la plaza Navona para que pueda controlar mejor el absentismo de los músicos y al que se contrata con la condición que

«venga siempre que hubiese música aunque no se aya de cantar a dos coros [...] no sea causa [que] deje esta iglesia y se baia a otra».

Con esta medida la música deja de estar ligada al placer de un Embajador, por lo que su sucesor en el cargo el *VII Duque de Albuquerque* (Francisco Fernández de la Cueva) crea una primera *capilla de música* en Santiago con motivo de la celebración de la *Victoria de Praga* en 1620, a pesar de que la iglesia pedía «moderación en dichos gastos», para reforzar según el diplomático conjuntamente a Santa María dell'Anima y Santa María della Pace su oposición a la construcción de la borrominiana Santa Agnese en la plaza Navona. La capilla dirigida por B. de la Corte, cuenta con diversos cantores, el organista Tarditi, algunos instrumentistas y un órgano restaurado y afinado por Giovanni Guglielmi, facistolos realizados por el banderero Giovanni Domenico Ceccarelli y corales copiados por Andrea Amico, maestro de capilla de San Pedro del Vaticano conjuntamente a Pietro Bonvisi y restaurados por Eberardo Sastre. Se privilegia la celebración de la *Pascua* a 4 coros y siete fuegos artificiales en Santiago y la *Candelaria* y la *Semana Santa* en Montserrat, que cuenta entre sus compositores a españoles como *Bartolomé Gistau*, *Joan María Noffra*, *Joan Aranies* y *Ramón Tries*.

La capilla tiene sin embargo una vida efímera, puesto que ya el *III Duque de Pastrana* y *Príncipe de Melito* (Rui Gómez de Silva Mendoza), encuentra a su llegada a Roma en 1623, que Santiago ha decidido después de acaloradas discusiones

«[quitar] la música con grandes discordias [pues] la Iglesia es de pobres y el Hospital más»,

si bien por la belleza de sus composiciones retiene al maestro de capilla y organista Tarditi, al que sucederá hasta 1676 *Gaspere Astraldi*, que mantendrá la música en Santiago con gran dignidad y con la ayuda de *Giuseppe De Sanctis*, hasta 1696. Ello hace que la mayoría de los compositores españoles e italianos presentes en Santiago se refugien en Montserrat, institución con la que han mantenido un intercambio constante, y que de este modo adquiere mayor protagonismo hasta la Revolta Catalana, después de la cual

lo compartirán con Santiago hasta la guerra de Sucesión, en que la balanza se inclinará en favor de Santiago, que vive gozoso la música desde 1696 gracias a la donación de Francisco de Vides.

Los Embajadores como sus homólogos de principios de siglo continúan invitando a componer a los mejores músicos italianos del momento, pagando de su propio dinero y continúan presionando a Santiago para que vuelva a crear una capilla de música con pocos resultados. Únicamente el *Marqués de Castelrodrigo* (Manuel de Moura) en 1634 logra que con motivo de la celebración de la *Victoria del Infante Fernando contra los suecos en Alemania* conjuntamente a la *Traslación de Santiago*, se discuta «si convenía *bolver la música a Santiago*». Consigue sólo que la festosa composición para muchos intérpretes se encargue al célebre *Gerolamo Bistercio* de la Capilla Papal que retorna a Santiago después de años de ausencia.

Otro intento se registra durante la embajada del *Marqués de los Vélez* (Pedro Fajardo de Zuñiga Requesens), el cual gracias al legado de Bernardo del Toro, en 1643 consigue la celebración de algunas fiestas musicales mientras el *Duque del Infantado* (Domingo de Mendoza) cede durante el año santo de 1650 a su maestro de capilla *Jacinto* a Santiago, lo cual significa una fluidez de relaciones entre ambas instituciones, algo que ocurrirá también en el caso del compositor *Severo De Luca*, durante la embajada del *Marqués de Cogolludo* y *Duque de Medinaceli* (Luis Francisco de la Cerda) un notable melómano.

Otros Embajadores viendo que Santiago no da su brazo a torcer, privilegian la música de *Santa María la Mayor* y sobre todo la de *Santa María de Montserrat* donde en 1680 llega a celebrarse el *Cumpleaños de la hija del Marqués del Carpio* (Gaspar de Haro Guzmán). Recupera así su situación anterior a la Revolta Catalana y acoge a los mejores compositores del momento, entre los cuales sobresale el gran *Alessandro Scarlatti*

La creación de una *capilla de música en Santiago*, tiene lugar durante la embajada del *Conde de Villaverde* (Luis de Guzmán Ponce de León), cuando la necesidad se hace tan inviable y necesaria, que el noble tudelano, miembro de la congregación de la iglesia *Francisco de Vides* en su testamento, otorgado ante el notario romano Mario Fano en 1659 (27 diciembre), deja una renta de 350 escudos para su creación indicando que su objetivo es dignificar las ceremonias mediante un

«Sceltium chorus Divinas Laudes placida modulatione decantet»

dirigido por un «fidelium Magistrum Cappella et alios musicos nec[essa]rios», que se reclutarán entre los mejores de la ciudad procedentes de las capillas de música de las iglesias y de las orquestas de los teatros. A pesar de las disposiciones testamentarias, la capilla no se pone en funcionamiento hasta 1696, si bien bajo la dirección del arquitecto de Santiago *Giovanni Antonio De Rossi* y las sugerencias de los compositores *Gaspar González* y *Joseph de Babiera*, se prepara lo necesario encargando a Giovanni Antonio Gerandini la restauración de la biblioteca musical, a los pintores Paolo Speranza, Giovanni Battista Magni y Vincenzo Fidia la del coro con una pintura de la Concepción mientras el dorador Paolo Macci proyecta las celosías de los coretos de música y las balaustradas del coro y el albañil Carlo Torriani conjuntamente al dorador Giovanni Battista Baldesi y el entallador Francesco Bergamo un segundo coreto. Dichos coretos en 1691-93 vuelven a ser decorados por el entallador Pietro Antonio Pellegrini y el dorado Giuseppe Antonio Spina, y en ellos se colocan dos bancos, un viril, un facistol y un antifonario ideados por el platero de la casa Francesco Arrighi. Pero sobre todo se encarga en 1669-73 al célebre *Giovanni Paolo Schor* la proyección de un nuevo órgano con presupuesto de 1485,70

escudos, que construirá con la colaboración de los organeros Giuseppe Festa, Giuseppe Catarinosi, el Padre Guglielmi S.I. y un ayudante, el entallador Bergomi, el platero Bartolomeo Colleone y el dorador Antonio Maria Borri, -que ya es restaurado en 1680 por Giacomo Aloxi y Gerolamo Galli, y en 1689 por Filippo Festa-, además de deshacer el órgano viejo.

Y a pesar de los intentos de los maestros de capilla *Niccola Stamegna o Estameña* en 1680-84, *Inocenzo Fede* en 1682-86, también maestro de capilla en Montserrat, *Joseph de Torres* en 1687 y el maestro de capilla en funciones, el organista *Giuseppe De Sanctis*, que ve duplicado su sueldo por los servicios prestados, la capilla de música no inicia su andadura. En el caso de Torres se trata quizás del *José de Torres Martínez Bravo* (Madrid 1665-1738), sucesor de Sebastián Durón al frente de la Real Capilla de Madrid, autor de las *Reglas de acompañar en órgano, clavicordio y harpa* (Madrid 1702), basado en la obra del italiano Fray Lorenzo Penna, postergado por Isabel Farnesio en favor de Filippo Falconi.

Y a pesar que desde 1690 se registran pagos a diversos intérpretes, entre los cuales se encuentran desde 1693 cantores de la orquesta del Palacio de España y del Teatro Tordinona como Francesco Spinacetti y Francesco Antonio Pistocchi «Pistocchinos», no inicia la actividad de la capilla, quizás porque el Duque de Medinaceli no insiste en el nombramiento de los mejores compositores italianos, que si en cambio trabajan para el Palacio de España, entre los cuales *Giovanni Battista Bononcini*, *Giovanni Lorenzo Lulier* y *Arcangelo Corelli*.

La capilla de música de Vides inicia de facto en junio de 1696 con el nombramiento del prestigioso compositor italiano *Francesco Grassi* «il Bassetto», bien conocido en los ambientes del Palacio de España, Santa María de Montserrat y el oratorio de la Pietà de San Giovanni dei Fiorentini, el cual con un presupuesto de 73,5 escudos mensuales nombra a 12 cantantes estables, entre los cuales el tenor *Vittorio Chiccheri*, ya presente desde 1694, el soprano *Giovanni Domenico Gratiani* «Grazianino o Bocea di Lepre» y los bajos *Domenico Mancini* y *Cristoforo Cinotti*, para los que se encargan medias, cotas y vestes de saya negra de Matheo Bugnata y Virgilio Federici, realizadas por el sastre *Niccola Siozzi* y estrenadas en la *Procesión del Corpus* y en el *Te Deum por la recuperación de Carlos II* del mismo año. No existe constancia que entre ellos hubiera ningún español, algo que hará en cambio su sucesor en el cargo De Luca nombrando a Lois, Ugalde, Anglés y Alzate entre otros.

La dotación permite asimismo una duplicidad en la dirección de la capilla de música con un maestro de capilla titular y uno jubilado o sustituto, lo cual permite una mejor calidad de la música con tan buenos resultados, que continuará vigente durante todo el siglo XVIII, ante el absentismo de los mejores compositores de las instituciones españolas.

En la capilla de música de Santiago, creada por Vides se integran gran parte de nuestros músicos, procedentes en su mayoría de Cataluña, el País Vasco y la Corona de Aragón, donde existe la tradición de enviar a sus mejores intérpretes a ampliar estudios a Italia, en especial a Bolonia con *Giovanbattista Martini* y sobre todo a Nápoles con *Francesco Durante*, algo que se incrementará desde la llegada al reino de las Dos Sicilias de Carlos de Borbón y María Amalia de Sajonia.

Existe una gran disparidad en la información de las instituciones españolas. No existen registros o listas completas de los músicos, antes bien la mayoría de los datos han aparecido en fuentes complementarias como los manuscritos, las cuentas de las

Iglesias y las ayudas de la Cofradía de la Resurrección, entre las cuales ha aparecido la firma autógrafa de Alzate.

Permanecen casi todos poco tiempo en Italia (Roma, Nápoles, Florencia, Parma, Venecia etc.), pues sólo los más privilegiados tienen acceso a ayudas de los Monarcas napolitanos, de los nobles más importantes o de los Embajadores, a pesar de María Carolina, con la excepción de Terradellas, León, Ugalde y los Arrieta, que pasan allí casi toda su vida o gran parte de ella como Martín y Soler. Para la mayoría, la estancia en Italia, es un período de estudio o un trampolín hacia los teatros europeos, en particular en los casos de Terradellas, Martín y Soler y Vázquez.

Y para hacer más fácil este período de privaciones, muchos empiezan su carrera como cantantes, copistas de *música* e *instrumentistas* en más de una capilla de música para costearse los estudios, poder subsistir o poder pagar el arriendo de la casa, como afirma el anónimo autor del *Paseo de Roma* de 1736, que incluso los sitúa como cocineros o lavaplatos. Trabajan Lois y León en el Gesú y en la *Basilica de San Pedro* están presentes León y Casanovas y también en otras *iglesias*, mucho más que en los *teatros*, donde a pesar de contar con la dura competencia de los italianos presentes en gran número, logran triunfar Terradellas, Martín y Soler, Vázquez, Casanovas y los Arrieta, Castro, Perilla, Belmonte y Viola.

En su mayoría tienen difíciles relaciones con las iglesias o con las instituciones con las que trabajan, al punto que acaban despedidos los cantantes Azpilicueta y León y el compositor Terradellas. Únicamente Alzate parece volver voluntariamente a casa después de su período de formación mientras que Vázquez deja Santiago al obtener un mejor contrato en los teatros lisboetas, a pesar que es el único junto con el gran Durante en obtener una gratificación y Martín y Soler al ver sus pocas posibilidades en Nápoles, se marcha en busca de nuevos horizontes. Tienen asimismo vidas paralelas y viven mal, por lo que enferman de tisis Terradellas, Durán, Arieta, Grec y Grez, por lo que deben dejar temporalmente el trabajo. Viven tan mal y contraen tantas deudas, que en el caso de Martín y Soler le llevan a la ruina y en los de Terradellas, Durán y León les lleva a solicitar constantes aumentos de sueldo, para no continuar pluriempleados. Alzate por su parte, debe reclamar con insistencia el pago de su sueldo para poder volver a casa, mientras que Durán, M. Arieta, Grez y Grec deben solicitar ayudas para ir a restablecerse a Ischia, Capri o los Baños de Viterbo, algo que no consigue sin embargo el gran Terradellas por su indisciplina.

Y tienen también difíciles relaciones con las instituciones ante todo los compositores, porque desean renovar la música, aumentar el número de los intérpretes, proyectar palcos nuevos más grandes, pues desean afirmarse y triunfar en Italia, algo que algunos consiguen vivos y otros después de muertos, como es el caso de Terradellas que después de obtener grandes triunfos en vida, se afirma y llega al gran público de la mano de su sucesor Aurisicchio, porque estima sobremedida sus composiciones. Pero los problemas son debidos también a que Santiago y Montserrat, ante la presión de los Papas y los Cardenales más influyentes, prefieren tener como maestros de capilla, compositores italianos ancianos y más dóciles como Biordi o Ciampi, entre otras cosas porque los creen más fáciles de manejar.

A través de las biografías de nuestros músicos, hemos esbozado la historia de la música española en Italia en el siglo XVIII, perfectamente compenetrada con el mundo musical más innovador.

Los Compositores

Josep Portell (Siglo XVIII)

Compositor catalán, homónimo de un músico del siglo XVII, quizás pariente suyo, que va a Roma a ampliar estudios con *Girolamo Michelangelo Chitti* (Siena, 1679-Roma, 1759), -maestro de capilla de San Juan de Letran, autor de oratorios, activo en el Seminario Romano, opositor al cargo de maestro de capilla de Santiago en 1721 y editor de Tomás Luis de Victoria-, identificable con el «*mozo compositor*» de la *música de Pascua* de 1723 para la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma, para 21 intérpretes en gran parte de las capillas de música de los Sachetti y del Embajador de España Francesco Troiano Acquaviva d'Aragona, que sin duda le ha conseguido el encargo, que le dura poco pues reaparece sólo en 1728 en el tercer coro de la música de *Santiago* de la misma iglesia, compuesta por Biordi para 56 intérpretes y tres coros. Y si bien estaba prevista su presencia en el segundo coro de la música de la Concepción del mismo año, compuesta por Biordi para 58 intérpretes, a última hora es sustituido por el tenor Domenico Scambietti, al estar Portell demasiado ocupado componiendo música para Santa María de Montserrat de Roma.

En la iglesia de la Corona de Aragón, la ausencia del maestro de capilla *Giuseppe Valentini* (Roma o Florencia, 1680-Florencia, 1746) -violinista extraordinario de Santiago, discípulo de Arcángelo Corelli, activo en los Palacios Caetani, de la Cancelleria Apostólica y el Colegio Nazzareno-, hace que la Congregación encargue la composición a Portell de

«tres Misas cantadas con música para diversos cantantes e instrumentistas»

para conmemorar la Candelaria, la fiesta principal de la iglesia, que dirige y por la que recibe 21 escudos. Recibe este encargo, porque la iglesia comisiona una *Misa* y un *Te Deum* para celebrar el 23 de diciembre del mismo año el *Nacimiento de la Infanta de España María Antonia Fernanda* a su maestro Chitti, para contestar de forma musical al *Te Deum* compuesto por Severo De Luca para festejar el citado nacimiento conjuntamente al Aniversario de Felipe V en Santiago a causa de las crecientes dificultades económicas.

Domènec Miquel Terradellas (Barcelona, 13 febrero 1711 o 1713-Roma, 15 o 20 mayo 1751)

Compositor, hijo de una familia campesina de Ripoll, bautizado el 13 de febrero de 1711 o 1713, monaguillo de coro de la Catedral de Barcelona, alumno de Francisco Vals, que como la mayoría de músicos catalanes del siglo XVIII, va a ampliar estudios a Italia, quizás con la comitiva de Carlos de Borbón, pues desde 1732, gracias a un subsidio del Príncipe de Belmonte, cursa estudios con el gran Francesco Durante en el *Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo de Nápoles* y con Niccola Antonio Porpora en el *Conservatorio di Sant'Onofrio* de la misma ciudad hasta 1738.

No consigue ingresar en la capilla de música del *Palacio* Realdirigida por Francesco Mancini y Domenico Sarro, a causa de la gran competencia de sus compañeros de estudios, la segunda generación de la escuela napolitana, en gran parte ligada con ambientes españoles, a pesar de haberse integrado Terradellas en ella como un napolitano más. Pero es que entre sus condiscípulos se hallan compositores tan importantes como

el sublime *Giovanni Battista Pergolesi* (1710-36) así como *David Pérez* (1711-79) y *Nicola Jommelli* (1714-74) -compositores de Mariana Victoria y José I de Portugal- y sobre todo *Giuseppe Scarlatti* (1712 o 1722-75) -maestro de capilla del Palacio de España y de Santa María de Montserrat de Roma (1739-41) hijo del más famoso Alessandro, -maestro de capilla de Santa María de Montserrat, de los Embajadores de España Marqués del Carpio, Duque de Uceda y Cardenal Acquaviva, de los Virreyes, de Nápoles Marqués de los Vélez y Duque de Medinaceli (1683-1722), y del Embajador de Portugal Marqués de Fontes (1721-22)-, hermano de Domenico, maestro de capilla del Marqués de Fontes (1719) y de clave de María Barbara de Braganza y de Pietro Francesco, opositor al cargo de maestro de capilla de Santiago en 1721-. Pero es que entre sus discípulos se encuentra también *Antonio Aurisicchio* (1710-81) que le sucederá como maestro de capilla en Santiago de 1751 a 1781, *Gaetano Latilla* (1711-91) maestro de capilla del Palacio de España (1738-39), *Gennaro Manna* (1713-88), *Nicola Sala* (1713-1801), *Giuseppe Sellitti* (1710-?), *Gerolamo Abos* (1715-60), *Pasquale Caffaro* (1715-87), *Rinaldo Da Capa* (1715-?) e *Ignazio Fiorillo* (1715-87). Yen la ciudad del Vesubio goza con fruición de los éxitos de los *teatros napolitanos*: San Bartolomeo, el novísimo San Carlo, el Teatrino di Corte y el construido en el Jardín del Palacio Real, aparte de las composiciones de música sacra de la capilla del Palacio Real. Está también muy atento a las operetas de los teatros menores como el dei Fiorentini, Nuovo sopra Toledo, Monteoliveto así como en los estrenos de los teatros efímeros ocasionales propiciados por la nobleza y el clero en Torre Maggiore, Aversa, el Palacio Buccino y Santa Maria Libera.

Y a pesar de Carlos de Borbón no consigue entrar en la Capilla del Palacio Real a la muerte de Pergolesi, con motivo de la reforma promovida por el Ministro Salas (1736) finalizada en tener un orgánico con menor número de músicos pero de mayor calidad, pues es L. Leo quién le sustituye para tocar conjuntamente a Sarro durante los conciertos de gala el *clavicembalo* y tampoco en 1737 a la muerte de Mancini. No logra tampoco, a pesar de la recomendación del Cardenal y Ministro de España y las Dos Sicilias en Roma Acquaviva d'Aragona, que le encarguen la composición de una ópera para el San Carlo, a causa de su juventud. Consigue sin embargo estrenar el oratorio *Giuseppe riconosciuto* durante la cuaresma de 1735 ó 1736 en el *Oratorio de los Filippini* y quizás también una primera versión de la ópera de P. Metastasio *L'Artaserse* en un teatro nobiliario no mejor conocido, una nueva versión de la cual estrena en 1744 en el Teatro Grimani di San Giovanni Crisostomo de Venecia.

Y se identifica tanto como Hasse en su generación de músicos napolitanos, que quizás es posible identificarlo con el descrito por el autor del *Paseo de Roma* como

«excelente músico [cargado] de trescientos instrumentos encajonados: violines, flautas, guitarras y baxones»

activo en *Roma* desde finales de 1738, por voluntad del Embajador de España Acquaviva, conjuntamente a Latilla y Da Capua, no como maestro de capilla de una iglesia, un oratorio o un gran colegio, como le ocurre en sus inicios a la mayoría de los compositores españoles sino a la grande debutando en un Teatro, para acoger dignamente al hermano de María Amalia, Cristiano Federico de Sajonia y para hacerle olvidar el disgusto del San Carlo.

Terradellas encuentra en Roma a una notable colonia de catalanes, no tan importante como en la época de los Borja, pero bastante grande y llega cuando el melómano *Fermín de Artieda* (Lumbien, 1700-?), capellan de Santiago y asistente de los soldados españoles enfermos en el tránsito de Italia, es nombrado prefecto de la música y encargado de la Capilla de música de Vides. También después de que el tratadista Fray Tomás

Ripoll, Maestro General de la Orden Dominicana publique en 1736 en la tipografía de G. Mainardi el *Processionarium Sacri Ordinis Praedicatorum* con anotaciones musicales gregorianas.

1739, es por otra parte una estación decisiva para los teatros romanos, pues los empresarios no desean perder tanto dinero como en 1738. Para preparar dignamente la estación de 1739, un arquitecto no mejor conocido restaura y renueva el *Teatro Alibert*, para el que Terradellas prepara desde diciembre de 1738 el estreno de su dramma serio en tres actos *Astarto* (A. Zeno/P. Pariati), además de componer arias para el dramma serio *Romolo*, que Latilla estrenará en el mismo teatro. La presencia de Terradellas, un músico joven y desconocido en la reapertura del Alibert es notable, si tenemos en cuenta que este teatro había sido cerrado al inicio de su pontificado por Clemente XII, a causa de los palcos donde

«si sono cassate tutte le armi per torre le controversie già insorte gl'anni scorsi fra ministri».

Ello debió de surgir efecto pues el teatro es el menos conflictivo y el menos presente en la crónica criminal. Y mientras Terradellas ensaya, se inaugura el carnaval con las comedias *Lucrecia romana* y *La società dei cascarini* de los *Teatros Valle y Pallacorda* y con bailes de volatineros, pero también con los conciertos del célebre cantante Senesino a su vuelta de Londres y con la exhibición

«in piazza Navona, dalla parte e non molto lontano dalla chiesa di S. Giacomo, [degli Spagnoli dentro] un casotto di tavole di [...] un mostro».

Terradellas el sábado, 3 de enero de 1739 estrena en el Alibert la ópera *Astarto*, a la cual concurre a pesar del «vento e pioggia continua [...] quantità di gente». Y la obra a pesar de contar con la excelente escenografía del ingeniero romano *Giuseppe Valeriani*, -pintor del Príncipe electoral de Baviera y del Cardenal Alessandro Albani-

«non è piaciuta per cagione del maestro di Cappella [...] catalano che ha studiato in Napoli, postovi per impegno del Cardinale Acquaviva [...] benché la Compagnia de'musici sia buona».

Valesio, erigiéndose en crítico musical insiste con su particular estilo, que el fracaso se debe a que «la musica non gli è stata ben adattata». El estreno volvió a caldear el ambiente del teatro, ya que entre los procesos criminales, hallamos uno del 6 de enero, tres días después del estreno de *Astarto*, en el que son procesados el carpintero y dos albañiles por pelearse mientras construían una escena. Asimismo son detenidos los vendedores de fruta en los teatros y revendedores de entradas *Giovanni Festa*, *Domenico Scirciziati*, *Biagio Piancani* y *Fabiano Marino* «accusati di aver venduto biglietti falsi», el último de los cuales había sido detenido in fraganti junto a

«*Fiorentino*, beccamorto degl'impiccati [che] vende i biglietti di Casa Orsini e un tal *Vignanelli*, che la sera vende in Roma li bussolai [e] quelli del Palazzo Apostolico»,

y de entre los asistentes son detenidos también

«*Andrea Biondi*, battiloro venuto a Roma per studiare musica e Pompeo *Santini* pesarese fratello di Antonio musico del duomo di Livorno, ora alle dipendenze del principe Borghese [nominato nel 1750 tenore della cappella di musica di Santiago de los Españoles]»,

denunciados por los altercados que provocaron por

«un amico della curia perché da giorni risiedevano in casa di una donna publica facendo spese sconsiderate».

Terradellas participa también el día de San Antonio en la misa solemne, que anualmente cantan los músicos del Alibert en San Bartolomeo *all'isola de'Benefrafelli*, para la cual quizás compone algo. Asiste también el mismo día a la representación del oratorio *Il desiderio del martirio di s[ant'] Antonio Abate*, que con música del compositor Costanzi se interpreta en el Palacio de Santa Maria in Campitelli del portugués Monseñor Almeida, en honor del patrón de Portugal.

La ópera de Terradellas tuvo poco éxito por los motivos citados por Valesio, pero sobre todo por la competencia de los demás teatros, en particular del Teatro Argentina, que el 6 de enero estrenó el drama *Vologeso Re dei Partio Achille in Aulide* (G.E. Lucarelli) de su amigo Da Capua, que

«è piacciuto universalmente, [...] onde vi si radoppia il concorso [...al punto che] segui dell'inconveniente, essendosi dati fuori più bollettini di quelli potesse capire il teatro»,

al punto que entre los asistentes se encontraba Cristiano Federico de Sajonia, a pesar de que *Astarto* había sido compuesta en su honor.

La primera ópera de Terradellas desapareció pronto de las carteleras, por la competencia del teatro Argentina y en menor medida por las comedias del Valle y del Tor di Nona, el drama *Caio Marzio Coriolano* del Pace y la comedia latina *I cattivi* de Plauto, representada por los alumnos del Abad Lorenzini en el Serbatoio. *Astarto* fue sustituida en el Alibert el 25 de enero por el drama Romolo compuesto por Latilla con la colaboración de Terradellas, al estar Latilla ocupado componiendo para el Palacio de España la *Cantata* a tres voces, con la cual se festejará el Aniversario de Carlos de Borbón, la ópera *Olimpia nell'isola d'Ebuda* (A. Trabucco) y el drama *Le Amazzoni* para la misma estación teatral del Alibert. Al estreno de *Romolo* asistió a pesar del gran espectáculo del Corso una gran multitud. Y a pesar del fracaso de Terradellas, los libretos de sus óperas manuscritas e impresas son enviados al Monarca napolitano por su agente en Roma el Conde Porta, costumbre que seguirán también sus sucesores el Conde Ascolese y el Abad Centomani junto a los catálogos de música operística publicada por los editores P. Leone y G. Salvioni. Carlos de Borbón y María Amalia, demuestran de este modo su interés por la música y la ópera, contrariamente a cuanto se ha dicho, igual que sus hermanos y su madre, a los que mandaban regularmente libretos de las novedades operísticas italianas.

Terradellas hace también su presentación en la ciudad eterna estrenando durante los domingos de cuaresma en el *Oratorio di San Girolamo dela Carità* situado geográficamente detrás de Santa María de Montserrat, el oratorio *Ermenegildo martire* y el Componimento sacro a seis voces *Il Giuseppe riconosciuto* de P. Metastasio, ya representado en Nápoles según algunos cronistas en 1735 o 1736, siendo el primer y único compositor español que allí estrena oratorios, siguiendo el camino trazado por grandes músicos, entre los cuales *Cinzio Vinchione*, maestro de capilla del Palacio de España (1704) y de la Catedral de Viterbo, activo como autor de oratorios en San Marcello, que quizás le ha recomendado. Pero puede haberlo hecho también el citado Conde Porta, que tiene una excelente relación con el oratorio, donde «lasció d'essere seppellito», sabedor que Antonio Mango, empresario del Teatro Tor di Nonna ofreció 500 escudos al Oratorio para obtener permiso

«per la recita di un dramma da recitarsi nel prossimo mese di maggio nel teatro di Torre di Nona con la privata».

Y son estos oratorios de Terradellas, representados con gran esplendor gracias al dinero de A. Mango, el segundo espectáculo ofrecido al joven Príncipe de Sajonia, rivalizando con el Palacio de la Cancillería «accomodato ad uso di teatro», donde se interpretan

«con molte voci ed istromenti gli Salmi di David tradotti dal Cardinale Giustiniani in italiano e posti in musica da [Benedetto] Marcelli ambidui nobili venezia».

Viaja Terradellas regularmente de Roma a Nápoles, pues en la ciudad partenopea estrena contemporáneamente a sus éxitos romanos el oratorio *Ermenegildo martire*, en cuyo libreto ya es definido «célebre maestro di cappella», lo cual indica su consolidada fama en los teatros napolitanos, a pesar del olvido por parte de la bibliografía napolitana.

La música de Terradellas, Latilla, Da Capua y de G. Scarlatti interpretada en Roma en 1739, a pesar de su éxito desigual, es muy apreciada por el canciller francés Charles De Brosses, que la define «aujourd'hui à la mode à Rome», a pesar de su mayor predilección por la primera generación de compositores napolitanos.

Y quizás nuestro compositor acompaña también al Príncipe de Sajonia durante su estancia de octubre en *Caprarola*; donde el Cardenal Acquaviva organiza «banchetti, veglie e commedie», interpretadas por cantantes e instrumentistas de los teatros de Roma y Milán, con tal magnificencia, que según Valesio

«ha speso molto avendo fatti venire pranzi magnifici e tenuta tavola aperta [facendo] venire da Roma recitanti per farvi le commedie e veglie»

entre los cuales se encortaba el célebre contralto milanés *Giuseppe Appiani* (Milán, 1712-Bolonia, 1742), virtuoso de cámara del Emperador, activo en el teatro Alibert y en el Palacio Apostólico, que recibe del Embajador

«una scattola grande d'oro ripiena di zecchini [...] una guantiera d'argento di 90 once ripiena di 40 libre di cioccolata».

Y al inicio de 1740 Terradellas «lo Spagnolo», como ya es apodado en la ciudad eterna, sustituye como maestro de capilla del Embajador de España, el Cardenal Acquaviva, también presidente de la congregación de virtuosos de Santa Cecilia, a Giuseppe Scarlatti, su amigo fraterno. La primera composición para el *Palacio de España*, es la Cantata a cuatro voces *La Cerere*, interpretada el jueves 21 de enero para festejar en pleno carnaval el Aniversario de Carlos de Borbón, la cual a pesar de realizarse en un día de «pioggia continua», ihabitual en todos los estrenos de Terradellas-, se realizó «con nobile trattenimento con invito e sontuosi rinfreschi», gozados entre otros por el ex-rey de Inglaterra y sus hijos, los Cardenales Caraffa, Borghese, Spinelli, Guérin de Tencin, Albani, Corsini y los Embajadores de Francia (Paul Hippolyte de Beauvillier, Duque de Saint Aignan), Venecia y Malta y también según otras crónicas por José Baeza Vicentelo Embajador de las Dos Sicilias en la República de Venecia, de paso por la ciudad. La Cantata tuvo tanto éxito que fue representada para un público más amplio en el *Teatro Tor di Nona*, formando cartel con la burletta *La nuova scuola di Cornelia*, antes de la suspensión de los espectáculos por la enfermedad y muerte de Clemente XII. *La Cerere* se interpreta un día más tarde del previsto, para no coincidir con el estreno en el Teatro Capranica del drama *La Merope* (A. Zeno) de su gran amigo G. Scarlatti, representado conjuntamente al entremés *Balbo e Dalila*, que fue un fracaso pues según Valesio el estreno hubiera debido aplazarse «non essendo all'ordine né musici, né la scena» por lo que a pesar del buen hacer del empresario A. Mango «non piacque nessuno».

Terradellas aprovecha la sede vacante, para componer la opereta en dos actos *Gli intrichi delle canterine* (A. Palomba) que estrena en el nuevo *Teatro dei Fiorentini* de Nápoles, formando cartel con las comedias de L. Leo y P. Auletta *La commedia dell'amore colla virtù, Alidoro y L'impostore*. La misma opereta volvió a representarse el domingo 17 o el 31 de julio en

«un teatro sorto come per incanto in mezzo delle frescure con molti giochi d'acqua»

en el *Jardín del Palacio Real* de Nápoles, para celebrar el Onomástico y el embarazo de María Amalia, para «evitarla [...] qualsiasi strapazzo», alternando con la comedia «graziosa in musica» / *travestimenti amorosi* (A. Palomba), el prólogo *Le quattro stagioni festeggianti* y la cantata a siete voces *L'amore pittore* (N. Giovo) de su amigo David Pérez conjuntamente a ballets y fuegos artificiales disparados desde el largo di Casiello. Dichas operetas y comedias tuvieron tanto éxito, que fueron representadas de nuevo durante la estación otoñal en el *Teatro Nuovo* de Nápoles, formando cartel con la comedia *L'origille* de Antonio Paella y de nuevo con tanto éxito que Pérez obtuvo el cargo de primer maestro de capilla de Palermo.

No sabemos si Terradellas compuso alguna *sinfonia* para los conciertos de los domingos de agosto en los que se realizó el *Iago* de la española plaza Navona, pues las fiestas son muy accidentadas a causa del robo de la custodia de Santa Agnese in Agone, mientras el Príncipe Panfilii se encontraba en «Porto alla caccia delle quaglie». Quizás sí componga en cambio la música de la *Serenata* cantada el 13 de agosto «con musica e quantità di strumenti» en las escaleras de la *Trinità dei Monti*, por la relajación que comporta la sede vacante, a la que asiste el Embajador de obediencia al nuevo Papa Benedicto XIV, José de Viana Eguiluz, agente real desde 1735.

Compone en cambio la música de las *serenatas* y *sinfonias* interpretadas sobre las máquinas de fuego de la hacanea construidas delante del *Palacio Farnese*, las noches del 8 y 9 de setiembre, que representan un *puerto franco* proyectado para mejorar el comercio napolitano al amparo de *Juno Lucha*, presente en la ciudad para velar el parto de la Infanta María Isabel, según proyecto del escultor francés Pierre Ignace Parrocel (Aviñón, 1702-Roma, 1775), -responsable del trazado de una red de carreteras del estado pontificio- y del escultor-grabador catalán de la Cámara Apostólica y de las Dos Sicilias, *Miquel Sorelló* (Barcelona, 1700-Roma, 1761).

Pero sobre todo compone para celebrar el *Nacimiento de la Infanta María Isabel* de Nápoles, un «solemne *Te Deum* y una *Misa pontifical*», oficiados el 19 de setiembre por el Arzobispo Rossi de Taranto en el *Santo Spirito de los Napolitanos*, situada también como Santa María de Montserrat en la Via Giulia, donde tienen que ensancharse los coretos por la afluencia masiva de nobles napolitanos y españoles, debido a que se celebra conjuntamente a San Jenaro. La ceremonia cuenta con el protagonismo del Cardenal Acquaviva, que como padrino en sustitución de Felipe V, va desde el Palacio de España «por las calles más derechas y públicas» hasta la iglesia en compañía de un

«grandissimo corteggio di quaranta bellissime livree di valore di scudi 150 lina, di panno scarlatto d'Inghilterra con gran trina traforata d'oro».

Y Terradellas, como maestro de capilla del Embajador de España compone también las *sinfonias* interpretadas por la orquesta del *Palacio de España*, durante el «lautissimo banchetto ed [...] illuminazione», al que intervinieron treinta importantes personajes, entre los cuales destacan II Embajadores como el Conde Spada, Ministro de Toscana, el Barón Scarlatt de Baviera, Paul Hippolyte de Beauvillier, Duque de Saint Aignan de Francia con su hijo, el Príncipe de Santa Croce y Monseñor de Thun del Imperio, el Conde Lagnaski de Polonia, el Conde Riera de Cerdeña, el Conde Porta de las Dos Sicilias, Milord Trombara de Inglaterra y los de Venecia con su sobrino, Malta y Bolonia, 12 Cardenales entre los cuales Rohan, Colonitz, Sintzendorff, Caraffa, Borghese, Bichi, Spinelli, d'Auvergne, Guérin de Tencin, Albani, Colonna y Firrao, 5 Grandes de España tan impor-

tantes como el Condestable Colonna, los Príncipes de Santo Bono y della Valle y los Duques de Tursi y Giuliano además de los auditores de Rota Nuñez, Peralta y Caniliach.

Para celebrar el *Aniversario de María Amalia* el 24 de noviembre del mismo año, el trabajador Terradellas compone casi seguramente la opereta *Artemisia* (G.A. Migliavacca) que se representa también durante el otoño conjuntamente a *Gl'intrichi delle canterine* en *Caprarola*, adonde se había retirado el Cardenal Acquaviva a la muerte de Mariana de Neoburgo. Y es tanto el éxito de *Artemisia*, que esta vuelve a representarse durante el carnaval de 1741 en el *Teatro Tor di Nona de Roma*, formando cartel con la comedia *Il tartaro in Cina* y para presenciar la cual según Valesio «si paga un grosso» contra 1 carlino que costaban las entradas del Teatro Capranica, al ser consideradas sus obras muy inferiores. Y para celebrar el *Aniversario de Carlos de Borbón* en 1741 compone la «bellísima [e] vaghissima *Cantata* in musica», publicada anónima e interpretada un viernes de enero en el *Palacio de España*, en presencia de 25 importantes personajes, entre los cuales el Barón Scarlattí enviado de Baviera y los Cardenales Borghese, Guérin de Tencin, A. Albar-i, Corsini y Colonna, menos de los habituales por la enfermedad del emperador Carlos VI, que fallece el 24 de enero. Pero a su interpretación asiste también el Príncipe de Masserano

«che da Spagna passa a Napoli a portare a quella regina [María Amalia] il regalo di alcune gioie mandatele dalla suocera la regina di Spagna [Elisabetta Farnese]»

de gran belleza y que es acogido con un «esquissittissimo rinfresco [e] una deserta di dolce».

La cantata tiene gran éxito, a pesar de tener que competir con los estrenos de los teatros Alibert, Argentina, Tor di Nona y Capranica, la comedia de títeres del Arco de'Saponari y una muy particular organizada por el célebre pintor de paisajes Giovanni Paolo Pannini «in sua casa, in cui recitano privatamente le figliuole».

Es probable que componga la música de las *Exequias* del Conde Porta, celebradas en la más estricta intimidad el 23 de febrero en *San Girolamo della Carità*

«temendo i preti di quella congregazione che gli venisse contrastato dal parroco il *ius tumulandi* [a causa delle sue relazioni amorosse] nella sera che vi fu portato, lo seppellirono, e si celebrarono senza il cadavere le essequie».

Autor de las *sinfonías*, que amenizaron las *comidas* ofrecidas por el Cardenal Acquaviva el 3 de abril en honor de *José de Miranda*, Duque de Losada de paso por la ciudad eterna, legado por Carlos de Borbón a cumplimentar a su hermano Felipe, futuro Duque de Parma y a la *familia de Clemente XII* en la *Villa Farnese de San Pancracio*, de la que tiene que emigrar su inquilino el arquitecto de España y de las Dos Sicilia Ferdinando Fuga, por ser demasiado pequeña para todos. Compone también otras *sinfonías*, que son interpretadas sobre las máquinas de fuego de la hacanea alusivas a la *Magnificencia Regia de Neptuno-Carlos* y *Anítrite-María Amalia* sobre la ciudad de Nápoles, y proyectadas por el pintor-grabador francés *François Hutin* (París, 1698-1758) con la colaboración del citado Sorelló. Y de la música interpretada sobre otra máquina de fuegos, proyectada en la *plaza de España* el 8 de setiembre coronada por la fama, que al final de la sinfonía vuela al cielo en un mar de luz. Es probable asimismo que Terradellas componga también para la estación otoñal de *Caprarola*, la ópera *L'Issipile* (P. Metastasio) -una nueva versión de la de Hasse estrenada en 1732 con escenografía de F. Saracino en el San Bartolomeo de Nápoles, presenciada por Terradellas,- que por este motivo es sustituido como maestro de capilla del Palacio de España, desde la celebración del *Aniversario de María Amalia* de 1741 a 1747 por el compositor *Giovanni Battista Costanzi* (Roma, 1704-

78) más conocido como «Giovannino del violoncello o da Roma», virtuoso de violín y violoncello, discípulo de Lulier y Corelli, preceptor de los hijos del ex-rey de Inglaterra, titular de la Capilla Real de Nápoles y de algunas iglesias romanas (San Luis de los Franceses, San Marcello, Madonna di Loreto, San Marco, Santa María in Valicella, Appollinaire, Santa Agnese in Agone, Chiesa Nuova, San Tommaso degli Inglesi), la Cappella Giulia, las orquestas de los Cardenales Ottoboni y Albani, -Protector de Polonia-, las Embajadas Imperial, Francesa y Portuguesa, activo en los Palacios Vaticano, Bonelli, Cesarini y Colonna, los Colegios Clementino, Germánico e Inglés y los teatros romanos (Tor di Nona, Capranica, Pace y Valle) así como en los de Venecia, Cesena y Civitavecchia.

Y Terradellas deja también el Palacio de España, porque sustituye por segunda vez a su amigo Scarlatti como maestro de capilla de *Santa María de Montserrat*, donde a pesar de contar con excelentes maestros de capilla, la música languidece al no tener una fundación musical. Su nombramiento es debido al éxito obtenido en Roma y al deseo de la Congregación de renovar las misas y los motetes de la Candelaria, al decretar el Papa Benedicto XIV el 28 enero de 1741 que la fiesta se haga con «exposición, letanias, rosario y bendición», además de recomendar a los intérpretes y cantantes «stare modesti [...] secando il solito». Este cargo aún no le obligaba a residir de forma estable en Roma, pues de setiembre de 1742 a 1744 es sustituido a menudo en Santa María de Montserrat por el polivalente *Enrique Sangourrin*, capo coro, cantor y maestro de ceremonias, debido a que la comunidad se encontraba sumida en notables dificultades económicas, que no le permitían la manutención de una capilla de música estable. Por ello Terradellas compone para la fiesta de la *Candelaria* hasta 1745, año en que es despedido el 14 de setiembre, o sea después de la Octava de la Natividad de la Virgen, sin muchas explicaciones. Es sustituido por el compositor de cantatas *Michelangelo Simoncelli*, -pariente del más famoso maestro de capilla y contraltista de la Sixtina del siglo XVII: Matteo Simoncelli (Roma, 1618-98) y del empresario del Teatro Argentina Mario Simoncelli-, al que la Congregación ordena renovar de nuevo la música para

«todas las funciones [y que su paga consista únicamente] en el útil de las mismas músicas».

La dureza mostrada con Terradellas es increíble, si consideramos la actitud tomada por la misma congregación, ante las continuas ausencias del maestro de capilla, el violinista romano *Giuseppe Valentini*, en la más famosa de los cuales en 1736 lo hallamos en el nuevo Teatro de la Accademia de Verona interpretando Morasto en el drama musical *La fida ninfa* (S. Mattei), llamado por el compositor Antonio Vivaldi junto a la flor y nata de los cantantes romanos entre fastuosas escenografías de F. Bibbiena. No se le despide, se decide sólo por haber colaborado con el gran Vivaldi.

«reprehender[lo] [...] por las grandes faltas y por las quejas de los músicos [a los que en el futuro] no [podrá] despedir sin primeramente corregirle su defecto además de pagarlos puntualmente».

Este hecho les halaga, ya que los compositores venecianos han influido desde siempre en las decisiones musicales de las iglesias españolas de Roma, especialmente Benedetto Marcello, miembro del jurado encargado del nombramiento del maestro de capilla en 1721.

Durante el carnaval de 1742 dedica todos sus esfuerzos a las composiciones sacras para Santa María de Montserrat y a la composición de la *Misa de Requiem* de *Mariana de Neoburgo* interpretada en abril en la iglesia citada o en Santiago pero también a

preparar el estreno de la ópera seria en tres actos *L'Issipile* que se representa con poco éxito en el *Teatro della Pergola* de Florencia, formando cartel con su amigo G. Scarlatti que allí triunfa con los dramas *Arminio in Germania* y *Siroé* (P. Metastasio) mientras en el Teatro de Santa Maria de la misma ciudad se representan las operetas *Il marchese Sgrana* y *Amor vuol soferenza* de L. Leo y *La finta cameriera* de G. Latilla, con el que quizás colabora, ayudados por la sabia nueva que representa la llegada de los Lorena, que favorecen la conquista de los teatros por la música napolitana.

Es en Roma donde obtiene un gran éxito al estrenar durante el carnaval, el 3 de enero de 1743 en el *Teatro Alibert* el drama en tres actos *La Merope* (A. Zeno), una versión diversa a la de G. Giacomelli, -maestro de capilla de Piacenza que la estrena en Venecia en 1734 y la vuelve a representar en el San Bartolomeo en 1736 que fue la oída por Terradellas -, Forma cartel con *L'Adelaide* y su propio drama *Epitide* (A. Zeno), representadas con la espectacular escenografía del discípulo boloñés de Bibbiena: el pintor *Domenico Maria Vellani virtuoso del Cardenal Ottoboni con la colaboración del pintor de Brescia Pietro Orta*. La ópera tiene un éxito sin precedentes, por lo que *Nicola De Sanctis* y *Giuseppe Angelini*; empresarios del *Tor di Nona* la acogen también en su teatro con nuevo vestuario, elaborado por el sastre Marcello Ferrari. En el Tor di Nona Terradellas forma cartel con los dramas *Tito Vespasiano* y *La Sofonisba* compuestos por Sebastiano Decii de Orte, empresario a su vez del Teatro Capranica, que recibe por los mismos 23 escudos.

Y *La Merope*, aparte de los empresarios pone a la entera ciudad de Roma, que le despreció en 1739, a los pies de Terradellas, hasta el punto que incluso el corrosivo escultor Pierleone Ghezzi indica que

«frà le aria belle che vi fece, compose quell'aria soave, che in tutte le academie si canta la med[esim]a Opera con molte arie bellissime».

El éxito de esta aria llegó también a España, como *Laudes en honor de la Virgen de los Dolores* a mitad del siglo XVIII, sobre todo en el norte de Cataluña, transcrita por asistentes a las representaciones teatrales romanas, quizás identificables con miembros de la Congregación de Montserrat.

El triunfo de *La Merope* en esta ocasión tiene mucho mérito, puesto que tiene grandes competidores en los demás teatros de la ciudad. El Duque Alborghetti, empresario del Argentina, por ejemplo en lugar de las óperas en prosa previstas presenta un cartel compuesto por los dramas *Tito Manlio* (G. Rossi) de su amigo G. Manna y *Belisario* que se representa conjuntamente a los entremeses *Penelope la Casta* y *Le nozze di don Trifone* (N.G. Neri) de su también amigo Da Capua. Por su parte en el Capranica, el citado Decii propone las óperas *Berenice* y *Turno Heridonio Aricino* (S. Stampiglia) de Da Capua, mientras que Gaetano Schiffi manda restaurar el Pace al arquitecto Antonio Perfetti, para dignificar la representación de *Il Cleonte* y *Il Paggio fiammingo*, a las cuales hacen eco las «comédie a soggetti» del Valle, las operetas *Difendi l'amico* e *l'onore*, *La contessa dell'oceano* y los ballets del Granari y *Pulcinella finto impresario* del Pallacorda.

Este éxito, la recomendación del Cardenal Acquaviva y la jubilación de la capilla pontificia del maestro de capilla de Santiago *Giovanni Battista Biordi* (Roma, 1691-1748 11/3) -ex maestro de capilla de Tivoli, palestriniano convencido, cantor de la capilla Pontificia desde 1717, secretario de la capilla Sixtina y maestro de canto del Colegio Urbano-, hacen que la Congregación de Santiago decida apostar por la renovación de la capilla de música de la iglesia y jubilar a Biordi, por consejo de Artieda. El 15 de marzo de 1743 (Apéndice 16) es elegido nuevo maestro de capilla por unanimidad Terradellas,

a causa de su «particular avilidad» y a pesar de no haber presentado memorial alguno solicitando la plaza. Es la primera vez que la Congregación da un juicio musical y nombra a un compositor joven, menor de treinta años, español con un sueldo de solo 10 escudos mensuales, ya que Biordi sigue cobrando seis escudos hasta su muerte ocurrida el 11 de marzo de 1748, No es un encargo ventajoso para Terradellas, ya que al corto salario se une

«la condición, que sean de su cuenta las copias y [...] pactar [...] sobre la asistencia y demás que conduzca al buen serv[icio] de la R[eal] Igl[esi]a [a las cuales el 20 de marzo se añade que asimismo] hubiese de vivir en Roma y asistir a todas las funciones, que son de cargo de d[icho] empleo».

Terradellas promete «servir [...] con la maior puntualidad» pero pide tiempo «para componer sus cosas», al tener muchísimo trabajo acumulado y sobre todo poder iniciar su magisterio el primero de mayo.

Manda sin embargo potenciar las *Lamentaciones* de la Semana Santa, por lo que la congregación del 4 de abril decide que

«Se llamen los Músicos de Voz que dice el M[ae]stro de Capilla son necesarios para las Lamentaciones de la Semana Santa, a más de los asalariados de la R[eal] Igl[esi]a»,

que las interpretan desde el palco aparado por el nuevo festarolo *Giovanni Baroncini*. La composición de Terradellas es para 6 interpretes: 4 cantantes y 1 violoncellista al son de un *clavicémbalo*, en homenaje a su maestro Durante, autor de un *Concerto per archi e clave* y de las *Sonate per cembalo, divise in studi e divertimenti* de 1732 lo cual es una novedad absoluta en la iglesia, como lo es también la mezcla de cantantes e instrumentistas, si bien en este caso se trata de un retorno a los módulos de De Luca, pues Biordi había privilegiado Lamentaciones instrumentales con órgano. Acuerda asimismo un pago extraordinario al contralto de la capilla de música *Francesco Antonio Giovenale* para asegurar su participación en cuatro festividades, una de las cuales son justamente estas Lamentaciones. Prepara también la nueva música de *Pascua* para 20 músicos, que será interpretada desde coretos aparados por Baroncini sobre las dos puertas de la iglesia como en las grandes ocasiones.

Terradellas, a su llegada a Santiago encuentra la *capilla de música* formada por 12 de los músicos más notables y conocidos en la ciudad, procedentes de las capillas de las iglesias y de los teatros.

Entre ellos se encuentran los *tenores*:

Vittorio Chiccheri (? - setiembre 1754), activo en el Teatro Tor di Nona, los Palacios Bonelli y Ruspoli, la orquesta del Embajador de España Duque de Medinaceli, San Juan de Letrán y en Santiago desde 1694. Jubilado en octubre de 1752, en que es nombrado coadjutor suyo Niccola Vita de la Capilla Pontificia y

Pedro de León «Trombetta» o «Trompeta» activo desde 1733,

cuatro *sopranos*:

Checchino Finaia (? - junio 1753) activo en la Capilla Pontificia, los Teatros Capranica y Pace, la Embajada de Portugal y en Santiago de 1705 a junio de 1753, sustituido en 1756 por Vázquez,

Giuseppe Luparini (? - diciembre 1755) apodado también «Giuseppino» o «Della Regina» por haber servido conjuntamente a Domenico Scarlatti la Reina María Casimira de Polonia, sustituido en ocasiones por *Peppino Zambecari*, de una familia de empresarios teatrales, activo desde 1705 y mantenido en el orgánico hasta su muerte por «ser diestro en la profesión»,

Marco Marchitelli de la Capilla Papal, admitido «por su habilidad e inteligencia como también de su voz», activo de 1722 a marzo de 1755, en que es sustituido por Sindici,

Domenico Ricci (? - febrero 1751) más conocido como «Menicuccio da Fano», de una familia de músicos, (entre los cuales un violinista activo en la música extraordinaria de Santiago de 1734 a 1748), activa también en los teatros de Roma caricaturizado por Ghezzi «por ser el soprano más famoso de Roma», presente en la Capilla Pontificia, los Teatros Tor di Nona y Alibert y en el Palacio de la Cancillería, con una notable colección de partituras y libros que lega al Colegio de cantores pontificios, activo en Santiago de 1728 hasta su muerte, en que es sustituido por Mazzanti,

tres contraltos:

Pasqualino Betti (?-agosto 1752), castrado más conocido como «Pasqualino da Campagna», activo en la Capilla Pontificia, los Teatros Pace y Capranica, los Palacios Cesarini, Orsini, Bonelli, Ruspoli, la orquesta del Cardenal Ottoboni, las Embajadas de Portugal y España (Duque de Uceda y Cardenal Acquaviva), la corte de Versalles y en Santiago de 1701 hasta su muerte, sustituido por Gherardi,

Giuseppe Carminati (?-febrero 1751), activo desde octubre de 1733 hasta su muerte, sustituido por Santarelli y

Francesco Antonio Giovenale, activo en el Teatro Capranica, en la música extraordinaria de Santiago desde 1722 y en la ordinaria desde 1733, que cobra más «por ser uno de los mejores de su edad y por la excelencia de su voz», hasta su despido en febrero de 1750, sustituido por Guspeldi,

dos bajos:

Domenico Mancini (? - marzo 1749) de las capillas de música de San Giacomo degli Incurabili y Santo Spirito de los Napolitanos, activo en Santiago desde 1696 hasta su muerte, sustituido por Casciolini y

Giacomo Costa, activo desde marzo de 1741 a mayo de 1792, sustituido como músico más antiguo del maestro de capilla Aurisicchio en 1765, jubilado en agosto de 1773, en que es coadiuvado por Trinca y desde 1781 por Piazza y

el organista *Giuseppe De Sanctis* (?-setiembre 1781 o 1783), hijo y nieto de los también organistas y maestros de capilla sustitutos de Santiago: Giuseppe y Marco De Sanctis, de una familia activa en los teatros de la ciudad (Valle, Pace, Tordinona, Capranica y Argentina) y de artesanos afectos a Santiago, colaborador de la Embajada de Portugal, activo como organista coadjutor desde 1733 y titular a la muerte de su padre en 1738, también copista de música y pagador de los músicos desde 1750, autor de una *Historia de la música de órgano en Santiago*, inédita, ayudado desde abril de 1772 por el organista extraordinario Filippo Cremuri y sustituido desde octubre de 1781 por Vincenzo Ecala, con una vida muy difícil a causa de su numerosa familia.

Y Terradellas, que según Burney es un excelente maestro de cantantes, únicamente incorpora en Santiago en diciembre de 1744 al soprano activo en el Teatro Argentina, *Niccola Palmari* «Niccolino», protegido del Cardenal Acquaviva. Y le concede sólo la futura sucesión de Marchitelli por haberle ya sustituido en la música extraordinaria de 1723 a 1747 y en este puesto se mantiene hasta marzo de 1750, en que es sustituido por Sindici.

Incorpora asimismo en 1745 a un cantor extraordinario en la persona del catalán *Francisco Besés* y mantiene a otros intérpretes españoles como Colart o Ugalde, pero no

incorpora a ninguno de los presentes en los teatros romanos o italianos, ni hace entrar en el orgánico de la capilla a españoles presentes en las músicas extraordinarias desde decenios.

Es probable que la avanzada edad y la ausencia de la iglesia de Biordi, lo lleve a realizar una reforma radical de la música de Santiago, renovando las composiciones y restaurando antes de la festividad de Santiago los instrumentos. Por ello encarga a *Celestino Testa*, -la quinta generación desde 1669 de la familia de organeros y vendedores de boletos en los teatros, presente en Santiago-, la restauración del órgano principal al comprobar que

«algunos registros y conductos falsean las voces [pues se] hallan rotos».

Testa y un ayudante trabajan intensamente durante ocho días, en el curso de los cuales restauran el órgano con sesenta pieles, diez libras de cola, tres libras de latón, diversos clavos y cuatro rastrillos de nuez para acomodar el banco y por ello reciben un pago de 34 escudos. Y para completar la obra Terradellas manda también asegurar los *cerquillos* de los Viriles, componer, ajustar y encuadernar a los libreros *Gaetano Papi* y *Giovanni Gassi* siete misales grandes, seis misales con los Oficios de los Santos de España, el Diurno grande, el Diurno con Misas nuevas, un libreto de rezo, el Ordinario de los santos de España y la Biblia, él que es tan desordenado en sus cosas personales, quizás por la influencia de Artieda y del ordenado y preciso Biordi.

Además ante el absentismo siempre mayor de los músicos, decide desde diciembre de 1743, se haga un control y se apunte a los que falten a sus obligaciones, pero se muestra comprensivo ante las privaciones de algunos, por lo que favorece en febrero de 1744 la concesión de un préstamo de 40 escudos al organista, en atención a los servicios prestados por los De Sanctis desde 1657 y a causa de su crítica situación familiar.

Pero sobre todo pide la construcción de un *palco estable* para los músicos para lograr mejorar la sonoridad de la iglesia y la «armonía correspondiente [en las] composiciones de gusto».

Y cuando ya está plénamente incorporado a la capilla de Santiago, compone una «magnífica *Misa a 4 coros*» para 80 músicos, por la que recibe 24 escudos, para la festividad de *Santiago* de 1743, algo totalmente inusual por la magnitud y que requiere el alquiler de 12 taburetes nuevos para componer el coreto de la cámara y la construcción de un nuevo y mayor *palco para los intérpretes*, proyectado por el entallador y carpintero de la casa *Giacinto Pacifici* con un presupuesto de 25 escudos, bajo la supervisión del arquitecto de la casa ya citado Fuga.

La nueva música de Terradellas comporta también la utilización de los mejores intérpretes de los teatros de la ciudad, que conoce bien junto a la mayoría de los músicos de la casa, a los que no se paga, para poder ampliar hasta cuatro, los tres coros tradicionales. Intervinieron 36 cantantes (9 sopranos, 6 contraltos, 5 tenores y 2 bajos formando los dos primeros coros junto a dos organistas mientras el tercero estuvo formado por 2 sopranos, 2 contraltos, 2 tenores, 2 bajos, 1 organista y 1 ayudante y el cuarto que constituía la gran novedad por 2 contraltos, 2 tenores, 2 bajos y 1 organista) al son de la orquesta compuesta por 38 intérpretes (21 violines, 2 oboes, 2 cuernos, 2 trombas, 2 violoncellos, 2 contrabajos, 1 ayudante del maestro de capilla y 1 alzapuelles) a los cuales se incorporaron otros seis intérpretes extraordinarios (3 violines, 2 violones y 1 contrabajo) para los *Motetes de las 40 Horas*. Los músicos procedían en gran parte de las capillas música de la Basílica de San Pedro del Vaticano y de la orquesta del Palacio de España, en especial los célebres hermanos *Giuseppino* y *Benedetto*, virtuosos de óboe.

Asimismo Terradellas compone para la misma festividad una *Sinfonía*, que es interpretada por el primer tenor de la capilla, el español *Pedro de León*, que obtiene un discreto éxito, pues son quizás las sinfonías de Terradellas, según la crítica sus mejores composiciones, ya que le convierten en un precursor del estilo sinfónico y en un feliz intérprete de los estados de ánimo. La política de contar con los efectivos de la casa para disminuir gastos, es seguida por sus sucesores, en especial por Ciampi, Aurisicchio y Masi. La gran composición de Terradellas, fue muy celebrada y fue seguramente por este motivo que el 19 de agosto (Apéndice 19) dirigió un primer Memorial a la congregación, en el que expuso

«hallarse sumamente empeñado con el motivo de aver puesto casa [en la parroquia de San Lorenzo in Lucina] y el gran coste [de] las copias de la Música por ser casi toda nueva».

Y gracias al eco obtenido por su música en la ciudad eterna, obtiene 24 escudos, que asimismo le abren las puertas de las mejores *Academias de música* e incluso de la del Caballero Ghezzi, que admirado le inmortaliza en una deliciosa caricatura el 30 de setiembre en el curso precisamente de un concierto de Terradellas al clavicembalo, en su propia casa, que se ha conservado en el manuscrito Ottoboniano Latino 3118 de la Biblioteca Apostólica Vaticana. La caricatura tiene tanto éxito, que los mejores compositores napolitanos de la segunda mitad del siglo XVIII, le imitan al ser inmortalizados. Son de señalar los retratos de Domenico Cimarosa de 1785 y de Giovanni Paisiello de 1790 al clavicembalo, obra de Francesco Saverio Candido y Louise Elisabeth Vigée Lebrun.

Y gracias al dinero y a la fama parte sin permiso de Santiago, el 2 de octubre hacia *Venecia* a componer una ópera para la estación 1743-44, ya que Benedicto XIV prohíbe en Roma el carnaval sin contemplaciones «p[er] causa del contagio in Messina» según el indiscreto Ghezzi. Compone también o envía desde Venecia a Santiago, para la festividad de la *Concepción* de 1743 una *Misa a tres coros* para 50 músicos (23 cantantes divididos en tres coros de 10, 7 y 6 intérpretes y 26 instrumentistas (12 violines, 2 oboes, 2 trombas, 2 cuernos, 2 violones, 2 contrabajos, 2 organistas, 1 alzapuelles y 1 ayudante), que se interpreta al son de las campanas de la iglesia. La reducción del número de los músicos en treinta unidades, respecto a los de la música de Santiago, se mantendrá durante todo el 1744, porque la congregación, a causa de ulteriores dificultades económicas decide moderar el presupuesto de los músicos extraordinarios.

Al prohibir el Papa el carnaval, Terradellas pone todo su empeño en el estreno en el *Teatro Grimani di San Giovanni Crisostomo* de *Venecia* de una nueva versión del drama en tres actos *L'Artaserse* (P. Metastasio) con músicos de París, que es una respuesta a la compuesta por L. Vinci y estrenada en el San Carlo en 1738. En el teatro veneciano de Vivaldi y Albinoni forma cartel con sus amigos G. Manna presente con el drama *Siroé di Persia* (P. Metastasio) y N.A. Porpora con el drama *Le nozze di Ercole ed Ebe*, mientras R. Da Capua estrena en el Teatro di San Cassiano el drama jocoso *L'ambizione delusa* (G. Berlocchi) y la ópera *La commedia in commedia*.

Y desde Venecia otra vez vuelve para dirigir o manda a Santiago la música de la *Misa de San Ildefonso* a tres coros para 48 músicos (22 cantantes divididos en tres coros de 9, 7 y 6 intérpretes además de 25 instrumentistas (12 violines, 2 oboes, 2 trombas, 2 cuernos de caza, 2 violoncellistas, 2 contrabajos, 1 organista, 1 ayudante y 1 alzapuelles)) entre los cuales reaparece el violinista *Pasqualino*, como intérprete de una sinfonía, algo que ya había hecho en los años 1741-43 durante el magisterio Biordi, si bien Terradellas a diferencia de su predecesor suprime cantantes en favor de los cuernos de caza, un instrumento que ama sobremanera. Favorece el protagonismo de Pasqualino, a pesar de



Pierleone Ghezzi, escultor-dibujante, *Caricatura de D. Terradellas «Il Sig[nor] Terraveglias nato da uno spagniolo, compositor di Musica, il quale compose la comedia [La Merope di Apostolo Zeno] del Teatro di Alibert l'anno 1742 e fra le arie belle che vi fece, compose nella med[esim]a Opera quell'aria soave che In tutte le accademie si canta la d[ett]a aria con molte altre della med[esim]a Opera e tutte bellissime, fatto da me Cav[aliere] [Pierleone] Ghezzi il di 30 s[ettem]bre 1743 essendo stato alla mia accad[emi]a di Musica il d[ett]o di et Anno sud[ett]o et alli 2 di ottobre di d[ett]o Anno partì per Venezia a comporre l'opera in musica [L'Artaserse di Pietro Metastasio per il Teatro Grimani di San Giovanni Crisostomo], al contrario di Roma che non si faranno le opere in musica p[er] causa del contagio che è in Messina».*

Manuscrito Ottoboniano Latino 3118, fol. 152v.: Biblioteca Apostolica Vaticana (Ciudad del Vaticano)

contar entre los violinistas habituales de la iglesia con el español *Ignacio Ugalde*, al que mantiene pero no promueve a protagonista de la sinfonía.

La novedad que ha representado en la ciudad, la música de Terradellas hace que la Congregación espere con ansia una nueva composición para las Lamentaciones de 1744, El compositor está sin embargo demasiado ocupado en sus óperas, por lo que no consigue acabarlas «con algunos instrumentos de boca y [...] quatro violines», como era su intención, por lo que se decide el 12 de marzo (Apéndice 20) que

«no habiendo Composición [nueva] se canten sin instrumento como el año pasado».

Pero a pesar de esta disposición en la música intervienen 4 cantantes y 3 instrumentistas (1 violoncello, 1 contrabajo y 1 clavicembalo) y cuenta con la participación extraordinaria de contralto Giovenale, mientras que en la música de Pascua, que quizás si compone de nuevo, intervienen los 20 intérpretes habituales junto a los 4 clarines del Campidoglio.

La fuga a Venecia y la falta de composiciones nuevas, hacen que el 17 de abril (Apéndice 21) la Congregación le retenga el salario hasta nueva orden. Es este el inicio de las incomprensiones entre Terradellas y Santiago, que acabarán con su cese en 1745. Y a pesar de no cobrar, el inquieto Terradellas desaparece de nuevo de Roma y no da señales de vida hasta el 4 de junio, después de un atraco, en dificultad y sin dinero en *Liorna*, donde existen importantes teatros, en los que sin duda intentaba obtener algun encargo. Trata de justificarse afirmando (Apéndice 22)

«no aver podido venir à cumplir su obligación antes, a causa de insultos que se experimentan por los caminos, pero que estaba solicitando ocasión segura para venir con la maior brevedad, para cuio viage suplicava [...] le dispensase[n] las mesadas».

Terradellas sin duda buscaba un teatro de la Toscana para estrenar su ópera *L'Artaserse*, pues en ellos triunfa de 1741 a 1747 su amigo G. Scarlatti. La Congregación está tan dolida que el 27 de junio le intima a comparecer

«sin detención, a cumplir con su cargo, adelantando la composición que le falta para la festividad del Patrón Santiago [día en el que deberá estar] en esta corte para asistir a las funciones [pues en caso contrario] se le dará por despedido sin más recurso».

La carta causa finalmente efecto, Terradellas vuelve a la ciudad y solicita para su nueva *Misa de Santiago* (Apéndice 23) «aumentar alg[u]n Instrumento y demás necesarios, que la Congregación no le concede y tampoco se pronuncia acerca de los «salarios detenidos» hasta después de la celebración. Se trata de una *Misa a tres coros* para 48-54 interpretes o sea para 22 cantantes (divididos en tres coros de 9,7 y 6) y 22 instrumentistas (12 violines, 2 óboes, 2 trombas, 2 cuernos, 2 violones, 2 contrabajos, 1 órgano, 1 ayudante y 1 alzapuelles) además de incorporar 3 violines más y otros 3 instrumentistas no mejor especificados para la interpretación de los *Motetes de las 40 Horas*. Y consciente de la importancia del *palco* manda alquilar para adornarlo siete cortinas rojas.

La composición «cumplió vastamente», por lo que el 18 de agosto (Apéndice 24) Terradellas consiguió cobrar los atrasos, a pesar de su escapada a Liorna sin permiso. Animado por el gesto, envía el 18 de setiembre (Apéndice 25) un nuevo Memorial solicitando el pago de las copias de las nuevas composiciones, sea de las interpretadas que de las que está componiendo

«pues con los diez escudos [...] no le queda con que vivir [...] importando d[ic]copias [...] entera suma considerable».

Es la reacción de un vitalista, deseoso de componer e innovar, más que todos sus

predecesores juntos por «su cansada edad», que topa sin embargo con la cerrazón de Santiago y que lucha por vivir más dignamente en el mundo musical romano, al tener sólo 10 escudos de sueldo con los que sobrevive a duras penas. Propone asimismo la reforma de la música, solicitando ante todo que

«se haga el Palco a tenor del día de Santiago en el año pasado de 1743»,

de forma estable, para poder componer para mayor número de músicos y sobre todo conocer con antelación

«con que instrum[en]tos deberá componer las Lamentaciones para la Semana S[an]ta del 1745».

Las pretensiones de Terradellas son aceptadas sólo por esta vez por la Congregación particular de 8 de octubre (Apéndice 26), que decide asimismo

«que para todas las funciones principales se haga el Palco del mismo modo y con el orden que se hizo para el *Te Deum*»

que con «abundancia de instrumentos» y con música de Terradellas se interpreta en Santiago el 29 de setiembre para implorar la *Recuperación de la salud de Luis XV de Francia*, en medio a «una espectacular iluminación», proyectada por el bombardero de Castel Sant'Angelo, colaborador de Palacio de España: Francesco Scardovelli. Demuestra la Congregación amar la música de Terradellas, a pesar de la conflictividad del personaje, pues le instan a

«proseguir en la composición de la misa para el día de la S[antí]sima Concepción, y que vaia travajando en la composición de las Lamentaciones p[ar]a la Semana S[an]ta arreglándose a 6 violines, 2 trompas, 2 flautos, dos Bassos y un Violón que se deberán acomodar en el Coreto frente al órgano; por no impedir la Ig[lesi]a con Palco en t[ie]mpo de tanto concurso».

Y toman esta resolución, a pesar de la petición de Terradellas, por consejo del arquitecto Fuga, el cual realiza un atento estudio, después del cual lo desaconseja por la poca capacidad de la iglesia y el numeroso público que asiste a la interpretación de las Lamentaciones. La Congregación asimismo le urge a entregar todas

«las copias correspond[ien]tes para archivarlas, pues se le pagarán quando las entregue siendo *composición de gusto*»,

siendo esta la segunda vez en que la congregación hace una anotación digna de un crítico, El 27 de noviembre (Apéndice 27) se aprueba por fin un presupuesto extraordinario para pagar las copias de las composiciones, así como «la mutación [del número] de los Violines» en la fiesta de la Concepción, en lo que constituye un tira y afloja constante entre el maestro de capilla y la congregación, el primero de los cuales desea aumentar siempre el número de los instrumentos para componer música tan espectacular como la de Santiago de 1743. En la música de la Concepción, a la sinfonia interpretada por Pasqualino, hacen eco otros dos violines «*necesarios* para interpretar una segunda sinfonia». En el curso de la fiesta se canta una *Misa a tres coros* para 50 intérpretes (22 cantantes divididos en tres coros de 9,7 y 6 componentes y 27 instrumentistas (14 violines, 2 óboes, 2 trompas, 2 cuernos, 2 violones, 2 contrabajos, 1 organista, 1 ayudante y 1 alzapuelles), siendo este el orgánico que intervendrá en todas las festividades de 1745.

El 28 de diciembre (Apéndice 28) finalmente después de la interpretación de la Misa y las sinfonías de la Concepción, la congregación decide pagar a Terradellas 5 bayoques por cada pliego de copias

«no admitiéndosele el *Te deum* [por la recuperación de la Salud del Rey de Francia Luis XV] por no necesitarle la Real Casa»,

quizás porque su Archivo musical posee 18 Te Deums compuestos por De Luca durante su también conflictivo magisterio de 1704 a 1734. Y después de componer Terradellas una *Misa Lucha* a cinco voces para conmemorar el *Nacimiento de la Infanta de Nápoles María Josefa Carmela* conjuntamente a la *Victoria de Velletri*, conseguida por Carlos de Borbón sobre los austríacos, emigra a *Bolonia*, para dirigir el 12 de diciembre el estreno de la ópera *La Merope*, esta vez con el título de *Epitide en el Teatro Formagliari*, que tiene tanto éxito que sigue representándose durante el carnaval de la estación de 1744-45 en el mismo teatro y según los cronistas en otras ciudades italianas como *Milán*. Un manuscrito de la misma ópera se conserva aún en la Biblioteca del Conservatorio de Bolonia. En 1744-45 comparte cartel en el *Teatro Ducale de Milán* con las óperas *Sofonisba*, *Ricimero*, *Ippolito*, *Rosmira* y *Ciro sconosciuto*, mientras su amigo-rival Jommelli estrena su *Antigona* (B. Pasqualigo) en el Teatro Grande de Crema, compartiendo cartel con *La Diddone abbandonata*.

Y acepta gustoso el encargo de Bolonia, por la tradición que tiene la ciudad en la representación de obras filoespañolas, para contactar con Giovanbattista Martini y como contrapunto a los Teatros de Réggio Emilia y Bonaccorsi di Santo Stefano de Ferrara, donde han estrenado P. Pulli, Jommelli y Hasse, otro napolitano de adopción.

A la vuelta de Bolonia y cuando el ambiente parece más tranquilo, Terradellas el 14 de enero de 1745 (Apéndice 29) envía un nuevo Memorial a la congregación en el que solicita licencia

«para ir a *Viterbo* à hacer una ópera que se le encargó para el R[ea]l Ejército»

de Carlos de Borbón, empeñado en la persecución de los austríacos, después de la visita del Soberano a la ciudad de Roma el 2 de noviembre de 1744, ocasión en la cual quizás se formaliza el encargo. Se trata de animar al ejército, con el espectáculo de una ópera, que puede identificarse con *La Merope* o *L'Artaserse*, sus éxitos de 1743-44 o una anticipación de sus éxitos toscanos y londinenses en 1746-47.

Durante el carnaval, Terradellas triunfa fuera de Roma, que languidece entre las óperas del Argentina y Alibert y las comedias de los Colegios, Es probable que haya acompañado al Cardenal Acquaviva a *Civitavecchia* y que allí haya compuesto la *Misa de Exequias del Duque de Atri*, hermano del Cardenal y mayordomo de Isabel Farnesio, interpretada en el *Santo Spirito* de los *Napolitanos* el 6 de marzo y en los *Agonizantes*, donde es protector el Cardenal el 20 del mismo mes.

Entre tanto el archivero de Santiago, *Félix Agustín* protesta por el desorden y la calidad de las composiciones entregadas por Terradellas

«muchas [de las cuales] están escasadas, e indecentes, y no [...] propias para archivar-se»

por lo que como medida de presión, la congregación le paga únicamente las presentables.

Con su presencia o su ausencia se estrena en Santiago el 23 de enero de 1745 una *Misa de San Ildefonso* a tres coros para 52 músicos, parecida a la de 1744, pero que incorpora dos nuevos violines, un tercer órgano y un alzapuelles. Intervinieron en la representación 22 cantantes (divididos en tres coros de 9,7 y 6) y 29 instrumentistas (14 violines entre los cuales Pasqualino intérprete de la sinfonia, 2 óboes, 2 trombas, 2 cuernos, 2 violoncellos, 2 contrabajos, 3 órganos, 1 ayudante y 2 alzapuelles) y hay un gran revuelo, debido a que los vestidos de los músicos están en un estado tan indecente, que no se paga a la monja responsable del lavado y planchado de los mismos.

Y a pesar de que Terradellas se había comprometido a componer nuevas *Lamentaches* para 13 instrumentistas (6 violines, 2 trombas, 2 flautas, 2 contrabajos y 1 violón), en las de la Semana Santa de 1745, están presentes sólo en el coreto construido frente al órgano los 4 cantantes extraordinarios habituales *Tocho*, *Palatta*, *Domenico Scambiotti* y *Vizzardelli*, el violoncellista *Stefanino*, el contrabajo *Cappelli*, el contralto de la casa *Giovenale*, al son de un *clavicembalo* alquilado, porque se halla demasiado ocupado componiendo música operística. Quizás por este motivo es sustituido por el organista *De Sanctis* en la dirección de los 20 intérpretes de la música de Pascua.

La ausencia continuada de Terradellas, al tener numerosos contratos hace que la congregación le amoneste el 28 de abril (Apéndice 30) no sólo por haber

«esperimentado tan largas ausencias [sinó por haber faltado] à la composición de lo q[ue] ha ocurrido en las funciones principales»,

una queja constante y que llega a provocar el despido fulminante en 1720 de *De Luca*, acusado de no «haber renovado la música suficientemente». La congregación amenaza *Terradellas*, que de seguir en la postura de no componer música nueva y sobre todo

«si en lo futuro saliese [...] de Roma sin expresa lic[enci]a [...] que ipso facto se tenga por *despedido*, sin más recurso».

Y siendo esta la segunda amonestación, la congregación le exige a modo de conciliación o penitencia, que entregue

«dos *Lamentaciones* compuestas y copiadas cada mes [...] en la inteligencia que de no entregarlas no se le contribuirá la mesada y que entregue limpias todas las Copias de la música [...] dando al mismo tiempo original para todas, pues de lo contrario de nada sirven a la Real Casa».

Terradellas sin embargo no vuelve, al convalecer de una enfermedad fuera de Roma, seguramente tisis, pero remite el 4 de junio (Apéndice 32), 565 pliegos de composiciones, entre las cuales destacan dos o tres Misas, un Credo, seis *Salmos*, cuatro *Motetes* y un *versículo* a diversas voces, orquesta y órgano y otras no mejor especificadas, que a causa de su dolencia se le pagan, si bien

«se le intima [a] que en hallándose mejorado de su indisposición saque los originales de toda la música».

Es probable que durante la convalecencia, que transcurre en los *baños de Viterbo* o en *Caprarola* junto al Cardenal *Acquaviva*, -que allí se traslada a la muerte de su hermano-, haya compuesto el *Te Deum* y la *Misa pontifical* «scelta ed strepitosa» para 40 intérpretes, entre los cuales violines, violones, contrabajos, óboes, clarines, cuernos de caza, y dos órganos, que es interpretada el 19 de junio en Santiago para celebrar el *Enlace de María Teresa Infanta de España con el Delfín* de Francia, el futuro Luis XVI. Y debe de componer también alguno de los «diversi e ben composti *concerti*» y *sinfonias*, que se interpretan en la *plaza Farnese* iluminada y convertida en un jardín, en presencia de *Benedicto XIV*, la mayoría de los Embajadores extraordinarios, el Embajador de Malta y el Arzobispo de Bourges desde

«due gran palchetti ai lati del portone [del Palazzo Farnese] da quantità di scelti [e numerosi] stromenti musicali e da fiato [insiemexa] due grandi orquestre di Suono»

colocadas en otros puntos estratégicos de la plaza y que el Cardenal manda repetir en las *escaleras de la Trinità dei Monti*, al son de un mayor número de instrumeti da fiato e tamburi». Compone sin duda también la *Cantata* alegórica, interpretada sobre la máqui-

na de fuegos, proyectada en el centro de la plaza Farnese por el arquitecto, yerno y colaborador de Fuga *Giuseppe Pannini* conjuntamente al pintor francés *Louis Joseph Le Lorraine*, alusiva a la *Unión de amor e Himeneo en el templo de Palas Atenea*, que obtiene tanto éxito, que sea la música que la estructura de cartón piedra son reutilizadas por el arquitecto Giuseppe Doria el 28 de junio para transformarlas en el *Templo del nuevo Rugero el Normando-Carlos de Borbón, vencedor de los austríacos*, con motivo de la presentación de la hacanea.

La calma tensa entre Santiago de los Españoles y Terradellas, vuelve a romperse durante las vísperas de la festividad de *Santiago*, a causa de las quejas formuladas por el conflictivo tenor español de la capilla *Pedro de León* «Trombetta», -pluriempleado en las capillas de Gesú y del Vaticano, aspirante perpetuo al cargo de maestro de capilla de Santiago-, celoso de los éxitos de Terradellas por ignorarle y

«por [...] que no le daba a cantar lo que le tocava»

molesto, aunque no lo diga por haber preferido el Real Ejército a Terradellas en la ópera representada durante el carnaval en Viterbo, una plaza que consideraba propia al haber desempeñado en ella el cargo de maestro de capilla, sucediendo a Vinchione. Y es de Viterbo, de donde procederán gran parte de los músicos, llamados por Auriscchio, prueba evidente que la ciudad sigue manteniendo estrechas relaciones con el mundo musical español en Roma.

León reproduce lo sucedido en 1726 entre el maestro de capilla Biordi y el violinista, maestro de capilla de Santa María de Montserrat: Valentini, aspirante como Biordi al cargo de maestro de capilla de Santiago en 1720, que cesa como solista en las músicas extraordinarias de la iglesia a causa del incidente.

Las quejas de León, provocan en 1745 la intervención airada del también español *Agustín de Herrera*, -secretario y capellan del Príncipe Barberini-, acérrimo defensor de la música de Terradellas, que acaba expulsado de la iglesia a la llegada de Benedicto XIV, (Apéndice 33) en honor del cual

«se cantó con instrum[en]tos y música bien acordada y sería la *Antifona* [...] *Ecce Sacerdos magnum*»

mientras el Papa oraba en el altar de Santiago. Y siempre con música de Terradellas se interpretan también dos veces unos «sagrados *motetes con instrumentos*» en el ofertorio y en la elevación y una «vaga *Sinfonia*» al final de la misa, al regalarle la comunidad un relicario en forma de

«fiore di filigrana d'argento semidorato con [la statua di] S[an] Giacomo, con 10 diamanti e 11 smeraldi»

obra del arquitecto Alessandro Doria, el platero portugués Antonio Núñez y el «banderos Marco Ducci.

Y durante la festividad, se estrena también una *Misa a tres coros* para 53 músicos al son de las campanas, compuesta ex novo por Terradellas e interpretada por 25 cantantes (divididos en tres coros de 10, 7 y 8 componentes) y 27 instrumentistas (14 violines, 2 óboes, 2 trombas, 2 cuernos, 2 violoncellos, 2 contrabajos, 1 organista, 1 ayudante y 1 alzafuelles), a todos los cuales se ofrece aparte del refresco ordinario, chocolate en abundancia, la mayor exquisitez del momento. La tirantez entre los dos músicos españoles no acabó con la festividad, por lo que la congregación acordó el 3 de agosto (Apéndice 33) que el Gobernador Monseñor Alfonso Clemente de Arostegui, con su habitual diplomacia

«los haga llamar [...] procurando aquietarlos, y que vivan en paz y buena harmonia»

pero a pesar de sus buenas intenciones, no lo había logrado aún el 12 de agosto en vísperas de la Asunción de la Virgen. Santiago, es un ambiente demasiado cerrado y pequeño para Terradellas, que se ahoga en él, por cuyo motivo desesperado se escapa de nuevo y el 25 de setiembre (Apéndice 36) escribe un nuevo Memorial, en el que expone «hallarse precisado a mudar de ayre por sus enfermedades», o sea de la tísis, que llevaba a los numerosos enfermos españoles a los *baños de Viterbo* o a los de *Ischia* o *Capri*. A Terradellas nadie ni siquiera la Cofradía de la Resurrección le ofrece ayuda alguna, como acostumbraba a causa de sus problemas con Santiago. Pero aparte de su dolencia, Terradellas tenía numerosas ofertas y proyectos de mayor envergadura, entre los cuales la preparación de la representación de *La Merope* en el *Teatro de Terni* en octubre formando cartel con *Il Vologeso*, que le es comisionada por el obispo de la diócesis, el Cardenal Caraffa napolitano, -buen amigo del Cardenal Acquaviva,- que sin duda le ha recomendado ante sus crecientes dificultades en Santiago y gran estimador de su música, que ha escuchado en infinidad de ocasiones en el Palacio de España.

Tiene también otros encargos en Florencia y Londres, por lo que este memorial es previo a la petición de licencia temporal. Al ser despedido el 14 de setiembre como maestro de capilla de Santa María de Montserrat, los hechos precipitan el 25 de setiembre, fecha en la cual la congregación de Santiago decide que a causa de

«la mala correspondencia, que siempre ha experimentado [...] le declaró [...] *expulso y despedido* [y] que si en lo futuro buelbe a Roma, ni se le admita por M[ae]stro de Capilla, ni en otro empleo de la R[ea] Casa, teniendo prese[en]te siempre la ingratitud con que ha correspondido».

Una dureza semejante a la usada con Terradellas, había aparecido sólo en 1720 con De Luca, a pesar de tratarse del sustituto de Alessandro Scarlatti en la Capilla Real de Nápoles y del revisor de las obras de Arcangelo Corelli. También con los tenores españoles de la capilla: Francisco de Azpilicueta en 1724 y Pedro de León en 1749, ambos en vísperas de los años santos. Contrasta esta actitud con la paciencia y moderación con la cual Santiago mantiene en su puesto al prestigioso y absenteísta compositor napolitano, también discípulo de Durante, Niccola Piccinni nombrado en 1765 maestro de capilla coadjutor de Aurisicchio

«en atención a la notoria suficiencia y habilidad para el mejor desempeño [...] y mayor lustre y decencia de las funciones de esta R[ea] Iglesia [y] para que en ningún caso pueda quedar la Capilla de Música sin un director abil [...] que la gobierne»,

y que es mantenido incluso en 1773 al nombrar un segundo maestro de capilla coadjutor en la persona del compositor Giovanni Masi, a pesar de temerese que Piccinni

«no usase de [la coadjutoría] por hallarse en Francia sirviendo aquella Corte»

La congregación acaba tan cansada, que asimismo decide no nombrar maestro de capilla sustituto, argumentando que

«para las fiestas principales hay en el Archivo composiciones quasi suficientes, [y] [...] que para las composiciones que faltan se prevalgan de los mejores Músicos que hayga en Nápoles ó Benezia»,

si bien por la presión del Cardenal Acquaviva son los compositores napolitanos, los preferidos. Deciden asimismo que ante las crecientes dificultades económicas, que les obligan a vender 9 lugares de monte en 1747, que para «el gobierno de la Capilla se supla por uno de los Músicos más antiguos de la casa». La elección recae en el soprano *Finiaia*, que a pesar de continuar la política musical de Terradellas, recibe el 17 de diciembre de 1746 (Apéndice 42) de la congregación agradecida de

«ocho à nueve esc[udo]s en chocolate y lo que pareciese de gusto [...] por lo trabajado extraordinariamente en suplir de M[ae]stro de Capilla en todas las Músicas con particular atención y desinterés».

El alejamiento de Terradellas, hace que a pesar de la «*prudencia* en la música de la Semana S[an]ta», aconsejada por la congregación, sean muchos los compositores que presentan Lamentaciones y Misereres, más espectaculares si cabe que las del compositor despedido, por cuyo motivo la congregación decide el 18 de abril (Apéndice 38) que a pesar de la belleza de las mismas

«en lo futuro no se admitan composiciones de ninguna suerte de Música [...] con todo que las ofrezcan à prueba, ó por otros fines»

a pesar de que entre los músicos, encontramos a nombres tan ilustres como los de *Nicola Jommelli*, *David Pérez*, *Francesco Durante* y *Francesco Ciampi* junto al de un *Abad portugués* no mejor conocido, el tenor de la capilla León y el contralto extraordinario *Colart*, que intentan de este modo obtener la plaza de maestro de capilla. Las composiciones son copiadas en 233 folios por el organista De Sanctis, con la ayuda de Colart y Antonio Frescoldi y por ellas sus autores reciben de 45 a 4 escudos, con la excepción de Durante que recibe una especial gratificación de malvasia y un

«regalo que no ecceda de quatro zequines [...] en atención al corto precio que puso a las tres *Lamentaciones* que compuso y el particular gusto que con ellas ha dado».

Pero no regalan nada a León, que jústamente había probado fortuna también en el mundo de los oratorios romanos, estrenando y publicando uno en 1744.

A la muerte de Felipe V en 1746, la congregación en un gesto insólito, al no encontrar la Misa de Requiem de Luis I de De Luca de 1724, encarga a Durante (Apéndice 39) la composición de una *Misa de Requiem* a 8 voces. El maestro de Terradellas con su magnanimidad habitual compone

«dos *Misas de Requiem*, una con Instrum[en]tos de particular gusto, y la otra a voz [ocho voces] [...] buena [pero] de no tanto lucim[en]to según informe de [los] Músicos»

y también unos *Responsorios*, por todas las cuales recibió 60 ducados napolitanos. Y si bien la primera de las composiciones, fue definida por los cronistas «nueva y gustosa», la segunda fue utilizada sucesivamente en marzo de 1759 en el Funeral de María Barbara de Braganza, a causa de su belleza. La primera composición, copiada por De Sanctis fue dirigida por el propio Durante con la ayuda de Finaia e interpretada por 13 cantantes y 16 instrumentistas (8 violines, 3 violones, 2 trombas y 2 órganos) de la casa y del Palacio de España desde una escalinata y un palco proyectados por el entallador Pacifici, el cual además alquila sillas y baja el órgano pequeño. Tanto los músicos como el oficiante Monseñor Belmonte son gratificados con chocolate y tabaco, a causa de la excelente interpretación. Pierde Terradellas la gran oportunidad de formar parte de la élite de compositores de *Pavanas para Infantas difuntas*.

La indecisión de la congregación de Santiago al no nombrar un sucesor de Terradellas, hace que se multipliquen los aspirantes, entre los cuales encontramos a otros dos españoles, el primero en la persona del tenor *Spagnoletto*, identificable con el compositor catalán *Josep Durán*, presente en 1746-47 entre los cantantes del segundo coro de Santiago y el infatigable León, que escribe un nuevo memorial en 3 de enero de 1748 (Apéndice 43), que incomoda a la congregación hasta tal punto, que nombra nuevo maestro de capilla en la persona del pisano, maestro de capilla del Angelo Custode, discípulo de Durante, *Francesco Ciampi* (Pisa, 1690-Roma, 1756), -virtuoso de violín de Alderano Cibo, Duque de Massa y del Cardenal Cibo, activo en los teatros de Liorna, Milán, Man-

tua, Venecia, Roma y Nápoles, instructor de los cantores sopranumerarios pontificios y académico filarmónico de Bolonia-, en atención a sus buenos servicios como músico extraordinario desde 1722, a las bellas Lamentaciones compuestas en 1746 y a la especial recomendación Benedicto XIV y los Cardenales Cibo y Colonna, que superan incluso la del candidato del Embajador de España, el Cardenal Joaquín Portocarrero.

Terradellas por su parte, liberado de Santiago, estrena durante el carnaval de 1746 en el *Teatro de la Pergola de Florencia* el drama entres actos *La Semiramide riconosciuta* (P. Metastasio), -una respuesta a la versión de Porpora estrenada en el San Carlo de Nápoles en 1739-, compartiendo cartel con G. Abos y su drama *Adriano in Siria* (P. Metastasio) mientras D. Pérez estrena en los teatros del Cocomero y de Santa María de la capital de la Toscana los entremeses *Amor fa l'uomo cieco* y *La gara degli Dei*

Sucesivamente y gracias a sus éxitos italianos, se traslada a Londres, donde en 1746-47 tiene un gran éxito en el *Kings Theatre Opera House*, precediendo a su amigo Pérez y a su connacional Martín y Soler. Allí estrena el 4 de noviembre de 1746, coincidiendo con el Onomástico de su protector Carlos de Borbón, el «pasticcio» *Annibale in Capua* (G. Vanneschi) compuesto en colaboración con otros músicos, no recordados por las crónicas y el 2 de diciembre del mismo año el drama en tres actos *Mitridate* (A. Zeno y G. Vanneschi) que fue interpretado entre otros cantantes por el contralto Niccola Reginnella de la Real Capilla de Nápoles que llega como Terradellas a Londres después de sus éxitos en el Teatro Principal de Barcelona y en los teatros portugueses. Tuvo tanto éxito que fue interpretado durante diez noches seguidas, por lo que el Conde de Middlesex contrató de nuevo a Terradellas para la estación de 1747, en el curso de la cual volvió a representarse *Mitridate* y el 24 de marzo o de mayo estrenó *Bellerofonte* (G. Bonnacchi), en presencia de un admirado C.W. Gluck y sobre todo el crítico J. Burney, que destaca en sus *Memorias* el «crescendo innovativo» de la última ópera, la riqueza armónica y el vigor de la música, tan parecida a la de De Majo, Jommelli y Gluck, pero también que los duetos y las arias le acercan a Pergolesi y a Vinci, mientras que su modernidad le convierte en un precedente de Cimarosa y Guglielmi, además de un excelente maestro de cantantes. Y gracias a estos éxitos, Walsh edita en 1746 un compendio titulado *Dodici arie e due duetti* de las mejores óperas de Terradellas, que en la ciudad del Tamesis compone también *51 arias* para el famoso cantante Gregorio Babbi activo en el San Carlo de Nápoles de 1746 a 1760, quizás gracias a su recomendación.

En 1748-49 es el primer compositor español de la escuela napolitana, algo que es una constante en él, que triunfa en *Flandes* y gracias a sus buenas relaciones con músicos franceses conocidos en Venecia, en *Francia*, seguramente en los Teatros de *l'Opera o de la Comédie Italienne de París*, abriendo el camino a sus amigos Da Capua, Jommelli, Latilla y Duni, activos en la capital del Sena desde 1752 y sobre todo al gran Piccinni.

Pero la nostalgia de su país de adopción es tan grande que reaparece en Italia a finales de 1749, para estrenar durante el carnaval de 1749-50 en Turín, que espera impaciente la llegada de la Infanta de España hermana de Carlos de Borbón, *María Antonia Fernanda*, la futura esposa de Victor Manuel de Saboya, el drama serio *Didone abbandonata* (P. Metastasio), representada en el Regio por primera vez el 17 de enero de 1750 y repetida en 21 ocasiones, con la espectacular escenografía de Giovanni Battista Crosati y Girolamo Mengozzi Colonna y el vestuario de Francesco Maini conjuntamente a ballets de pescadores, ingleses y «corsa di slitte» compuestos por el bailarín François Sauveterre, -responsable de la escuela de baile del Regio durante más de veinte años- con la coreografía de Lefevre. Se trata de una nueva versión de la ópera representada por primera vez en 1724, con la que su compositor D. Sarro cierra el San Bartolomeo de

Nápoles el 20 de enero de 1737 en presencia de Terradellas. Forma cartel con sus amigos G. Scarlatti y su drama musical *Siroé* (P. Metastasio) representado conjuntamente a los ballets de Alessio Rasetti, G. Manna con el drama *Eumene*, B. Galuppi con *La Vittoria d'Imeneo* y D. Pérez con *Il Farnace*, mientras en el Teatro Carignano de la misma ciudad, G. Latilla estrena la opereta *L'astuzia felice*, anticipando los estrenos de Martín y Soler de 1780 a 1805.

Y en 1750 vuelve también a *Venecia*, donde estrena el 6 de mayo durante la feria de la Ascensión, en el *Teatro Grimani di San Samuele* -restaurado en 1748 para convertirlo en el primer teatro de la ópera bufa veneciano y con una estación seria durante la Ascensión o la Susa- el Componimento dramático en tres actos *Imeneo in Atena* (S. Stampiglia) con actores franceses mientras Latilla estrena en el Teatro Giustiniani di San Moise la opereta *L'amore in trappola*, donde se representa también la célebre *La Cofanaria* (Francesco d'Ambrá/Alessandro Striggio y Francesco Corteccia (m)) conjuntamente a los entremeses de Giovanni Battista Cini,- representada por primera vez en Florencia en 1565 para celebrar la Boda del Gran Duque Francesco I con Giovanna d'Austria.

Continúa Terradellas la tradición de M. Bisso en el Teatro Grimani y sobre todo la de su sustituto en el Palacio de España de Roma, Costanzi, que es quizás su introductor ante los nuevos empresarios venecianos, al instalarse en la ciudad de la Laguna como maestro de canto de la Pietà y segundo maestro de capilla de la Basílica de San Marco.

Concluye su azarosa vida y su periplo operístico en su *Roma* de adopción en 1751, cosechando su mayor triunfo con la ópera *Sesostri Re d'Egitto o Le feste d'Iside* (A. Zenó/P. Pariati), representada poco antes de su muerte en el *Teatro Alibert*, al que siempre ha sido fiel, quizás porque en él debutó como compositor de óperas. Su ausencia temporal del teatro, ha sido cubierta por otros compositores napolitanos como G. Sellitti en 1746, G. Abos en 1748, R. Da Capua en 1749 y D. Pérez en 1750.

Terradellas en 1751, comparte cartel con Jommelli, -el triunfador del Argentina con los dramas *Ifigenia in Aulide* (A. Zeno) y *Cesare in Egitto* (G.F. Bussani)- y Da Capua, que en el Alibert estrenan los dramas *Talestri* (G. Roccaforte) el primero y *Antigone* el segundo. Es un año importante para los demás teatros, pues se amplía el Capranica para la representación de comedias «all'improvviso» como *Il cavalier mignatta* y *Il galoppino* de Da Capua y Pietro De Rossi restaura el Pace que se encontraba

«quasi in stato di rovina e inservibile da farse ristaurare a tutte e singole spese»

con la colaboración del carpintero-herrero-albañil Venanzio Mammuccari y el pintor de Bergamo Giovanni Antonio Valtellina, para mejorar la representación de la comedia regia *Orontea o L'amore che si odia* y la farsetta in musica *Madama Lincisquinci*.

Y el éxito de *Sesostri Re d'Egitto* llega también a *España*, donde después de la muerte de Terradellas es representado en 1754 en el *Teatro Principal de la Santa Cruz de Barcelona*, formando cartel con Pietro Auletta y su opereta *Il maestro di cappella*, precedidos por el omnipresente G. Scarlatti que en colaboración con G. Cocchi estrena en el mismo teatro en 1752 la opereta *L'impostore* y por Latilla con su ópera *Venceslao re di Polonia* para conmemorar uno de los Aniversarios del melómano Fernando VI.

Por otra parte el uso del *clavicembalo* en las interpretaciones de *Lamentaciones y Misereres* de la Semana Santa, perdura en Santiago de los Españoles durante el período en que la capilla de música es gobernada por el soprano Finaia de 1746 a 1748. Durante la semana santa de 1746, por ejemplo para interpretar las *Lamentaciones y Misereres*

compuestos por los grandes músicos ya citados, convoca el sustituto del maestro de capilla a 12 cantantes y 23 instrumentistas (9 violines, 5 contrabajos, 2 óboes, 2 «flaute traverse», 2 cuernos y 1 organista) además de dos cantantes extraordinarios en las personas de Avicenda y Penna, *dos clavicembalos* alternados al son de las campanas, a los que se ofrece también innovadoramente malvasia como refresco y carrozas para desplazarse. Para la correcta interpretación, el entallador Pacifici construye un palco a pie de la iglesia, parecido a los pedidos constantemente por Terradellas y decorado por el festarolo Alessandro Di Giulio con magnificencia.

Vuelve a traerse a la iglesia un clavicordio en 1747, para el ensayo del Salmo, el *Miserere a 12 voces* y el *Miserere sin instrumentos* de Colart interpretados al son de las campanas por 11 cantantes y 18 instrumentistas (9 violines, 4 violones, 2 cuernos, 2 óboes y 1 órgano), para los cuales el mismo Pacifici construye un palco parecido al del año anterior, que deshace después como si de un efímero cualquiera se tratase, guardando sus piezas en el Hospital. En esta ocasión a los intérpretes se ofrece sólo un refresco de granatilla, al ser menos costoso que pagarles dinero extra, como pretenden los músicos.

Desaparece el clavicordio de Santiago, conjuntamente a los instrumentos de viento en 1749, al ser estos prohibidos el 13 de marzo por Benedicto XIV en la Encíclica *Annus qui*. Se mantiene en cambio la presencia de los clarines del Campidoglio y se potencia el número de los violines, en una operación que hubiera complacido a los maestros de capilla Biordi y Ciampi y disgustado al Cardenal Acquaviva, el cual con motivo de la creación del Cardenal Infante ordena que «se traxessen seis Instrumentos da fiato» a Santiago.

El decreto papal impulsa a la congregación a proponer que

«no se canten las Lamentaciones con la solemnidad que se han acostumbrado a cantar los pasados años»

por lo que el nuevo maestro de capilla Ciampi, vuelve a los módulos de Biordi componiendo tres Lamentaciones para 5 cantantes y 2 violines al son de las campanas de la iglesia, pero ya su maestro de capilla coadjutor Aurisicchio, en un mudo homenaje a Terradellas, en 1756 vuelve a traer a la iglesia un clavicordio para acompañar a 5 cantantes en la interpretación de las últimas Lamentaciones, que desaparecen en 1757 en favor de la potenciación de la música de Pascua.

Es también Ciampi, el que en 1748-49 vuelve a utilizar como Terradellas en las *músicas extraordinarias* de la Concepción y San Ildefonso, a los cantantes de la capilla de música de la iglesia, en especial al contralto Giovenale, costumbre que imitará también Aurisicchio en el Funeral de Fernando VI y Masi en el de Carlos III.

Pero la auténtica «rivincita» de Terradellas en Santiago, tiene lugar de la mano del soprano Finaia, que muestra su fidelidad al maestro de capilla despedido, mandando copiar a Gagliardi, Frescoldi y De Sanctis, del *Archivo musical* de la iglesia, la composición de Terradellas de 1744 para la fiesta de Santiago de 1746-47 y la de San Ildefonso de 1744 para la festividad de 1747. Pero sobre todo la obtiene con el perezoso y genial Aurisicchio desde 1753, al no tener este maestro de capilla, como De Luca, ningún interés en componer nada nuevo y conocer perfectamente la excelencia de las composiciones presentes en el Archivo musical de la iglesia.

Por ello ordena en febrero-marzo de 1753 (Apéndices 44/45) al organista De Sanctis, copiar composiciones de Terradellas, quizás inéditas, entre las cuales una *Misa a 8 vo-*

ces, los *motetes Dixit Dominus, D[omi]ne ad adiuvandum* y uno en honor de *San Ildefonso* además de poner en original una Misa a 5 voces con instrumentos en 85 folios por los que recibe 9 escudos y 40 bayoques. Y una vez copiada la música, Aurisicchio se enamora de ella y convence a la congregación general de 25 de noviembre (Apéndice 47) de su excelencia, por lo que logra que esta decree que para la Concepción se

«aga la música de Terradellas y q[ue] la bata el Maestro de Capilla Aurisicchio, supliendo de sus Salmos, los que faltassen a d[ic]ha Música».

A continuación, De Sanctis recibe 1 escudo y 60 bayoques por haber copiado también a toda prisa para la festividad el salmo *Letatum Sum*, un *Credo* y por haber modificado «gli istrumenti da fiato negli violini» en las composiciones de Terradellas, al seguir vigente el decreto de Benedicto XIV de 1749, Para interpretar la música de la Concepción de Terradellas, Aurisicchio con un presupuesto de 59 escudos y 20 bayoques convoca a 47 intérpretes (18 cantantes (6 sopranos, 4 contraltos, 4 tenores y 4 bajos divididos en tres coros) y 23 instrumentistas (12 violines, 3 contrabajos, 2 violoncellos, 2 violas, 2 órganos, 1 ayudante y 1 alzapuelles) a los que se agregan otros 4 violines, 1 violón y 1 contrabajo para la interpretación de los *Motetes*, que compuso Aurisicchio.

Y con pequeñas variaciones, la música de Terradellas para la fiesta de la Concepción sin instrumentos de viento, fue interpretada de 1754 a 1772, con la única interrupción de 1759 por coincidir la fiesta con el Funeral de Fernando VI. Al readmitir Clemente XIV la música de viento en las iglesias, la música de Terradellas triunfa en las tres fiestas principales de Santiago de 1773 a 1781, o sea durante el magisterio del despreocupado Aurisicchio. Por este motivo en las fiestas de San Ildefonso y Santiago, se interpretan las composiciones de 1745 y en la de la Concepción, la de 1744, pues son las que comportan la presencia del mayor número posible de instrumentos de viento y un número máximo de 14 violines algo que amaba también el maestro de capilla Biordi.

Y curiosamente es el absenteísta y consentido Piccinni, el que acaba con la música de Terradellas, que sustituye desde noviembre de 1781 con la suya propia, que a su vez será la utilizada por su sucesor Giovanni Masi de mayo de 1783 a mayo de 1797, política seguida también durante la «avanzada edad» de Masi por sus sustitutos: el bajo Giovanni Battista Vittene en 1782-83, el organista Vincenzo Ecala desde 1786, el maestro de capilla coadjutor Giovanni Cavi desde 1791, el cantor de la iglesia Francisco Grez, el pintor Gabriel Durán desde 1795 y el cantante de la iglesia Leopoldo Bazi desde 1798.

El compositor catalán contemporáneo Robert Gerhard, discípulo de Schoenberg transcribió y editó modernamente un aria de la ópera *La Merope*, con una introducción histórica-crítica-cronológica, que fue representada en el *Jardí dels Tarongers* de *Can Bartomeu de Barcelona* en 1955 y en *Madrid* en 1979, siendo la misma aria considerada por el musicólogo D.J. Grout en 1960 «una forma sonata nella sezione di unaria».

Terradellas fallece prematuramente el 15 o 20 de mayo de 1751 «di crepacuore» o sea de angustia y fue sepultado en su parroquia romana de *San Lorenzo in Lucha*, pues Santiago y Montserrat no se conmueven ni siquiera a su muerte. Según la tradición fue asesinado o envenenado por sicarios de Niccola Jommelli, envidioso este último del éxito obtenido por *Sesostri Re d'Egitto*, un hecho que se ha demostrado infundado pero que demuestra la leyenda que envolvió la vida y la fama de Terradellas y sobre todo los triunfos que hubiera obtenido, de no haber fallecido a los 38 o 40 años.

Josep Durán (Barcelona, siglo XVIII-1791)

Compositor catalán presente en Italia de 1745 a 1791, donde coincide con numerosos artistas y artifices españoles. Inicia sus estudios en Roma, quizás con Terradellas y otros compositores y rápidamente es apodado *Spagnoletto*, quizás por su estatura o su juventud, si bien a causa del despido de su connacional de Santiago y de Santa María de Montserrat, vive en condiciones tan precarias y con tantas privaciones que enferma de pecho, por lo que en 1746 la cofradía de la Resurrección le concede 1 escudo y 50 bayoques para ir a *cambiar de aires* a Capri o Ischia. Por este motivo no puede intervenir en el Funeral de Felipe V celebrado en Santiago en setiembre de 1746, pues para ayudarse económicamente participa como tenor en el segundo coro de la música de la *Concepción* del mismo año, llamado por el sustituto del maestro de capilla, el soprano Finaia junto a los también españoles León, Colart y Ugalde y 48 intérpretes (21 cantantes y 25 instrumentistas (12 violines, 2 oboes, 2 trombas, 2 cuernos, 2 violones, 2 contrabajos, 2 organistas, 2 alzapuelles y 1 ayudante).

Y en 1747 interviene también en la música de *Santiago*, interpretada con la composición de Terradellas de 1744, conjuntamente a 21 cantantes y 27 instrumentistas (14 violines, 2 oboes, 2 trombas, 2 cuernos, 2 violones, 2 contrabajos, 1 organista, 1 alzapuelles y 1 ayudante), a los que se agregan para la interpretación de los *Motetes*, otros 5 violines y 2 violones y en la de la *Concepción* del mismo año a tres coros y 50 intérpretes, pues a los de 1746 se añaden 2 violinistas extraordinarios.

Durán, aprovecha su convalecencia en Nápoles en 1746 para perfeccionarse con Durante, quizás con la ayuda de Carlos de Borbón, al ver sus escasas posibilidades de sustituir a Terradellas en Santiago o a Michelangelo Simonelli en Santa María de Montserrat, vuelve a la ciudad del Vesubio hasta 1752, donde si bien no logra estrenar nada en el San Carlo, profundiza su amistad con los compositores napolitanos de la tercera generación o sea *Domenico Fischietti* (1720-79), *Niccola Sabatini* (1722-96), *Gregorio Scirolli* (1725-?), *Pasquale Anfossi* (1727-97), *Gaspere Cabellone* (1727-96), *Niccolo Conforto* (1727-65), *Tommasso Traetta* (1727-96), *Pietro Antonio Guglielmi* (1728-1804), *Niccola Piccinni* (1728-1800), *Antonio M. G. Sacchini* (1730-86), *Salvatore Perilla* (1731-93), *Giuseppe De Majo* (1733-90) *Giacomo Tritto* (1733-1824) y *Mattia Vento* (1735-76). Y durante este período asiste también a los estrenos de los teatros napolitanos, especialmente del San Carlo, el Teatrino di Corte, el Casino Stefaniano, y los de los teatros menores: Fiorentini, Nuovo sopra Toledo, Pace, Montecalvario así como los de los Palacios nobiliarios, en especial en el alquilado por el Duque de Medinaceli para celebrar en nombre de Fernando VI, el Nacimiento del Infante Felipe en 1747-48 con cantatas de los compositores G.F. Di Majo y A. Caputi e incluso en los de los teatros ocasionales.

Al ver que no consigue estrenar nada en el San Carlo y si algunas obras en los teatros menores, de los que no han quedado libretos impresos, el 10 de octubre de 1752 decide probar fortuna de nuevo en la música sacra en su iglesia nacional de Santa María de Montserrat. Por este motivo escribe un Memorial, en el que ofrece

«manifestar su virtud en esta Corte [de Roma] compon[iendo] la música para el día de la Virgen [de la Candelaria] sin algún interés ni perjuicio del Ma[est]ro d[e] Cap[ill]a de la R[ea] Casa [Giovanni Corticelli]»

un asiduo colaborador del maestro de capilla filoespañol Costanzi en la composición de óperas. Este hecho provoca una sarta de deliberaciones que duran tres meses, hasta que la congregación acepta el 25 de enero de 1753, pues estaba convencida que

«a fin de solemnizar más la fiesta se debía llamar uno de los principales *Músicos de los Teatros*»,

lo cual confirma que Durán, a pesar de sus biógrafos italianos, ha estrenado diversas óperas en los teatros, que o se han conservado sólo manuscritas o que más probablemente la crítica partenopea no ha considerado al tratarse de un español. La congregación de Santa María de Montserrat siguiendo la política musical de la iglesia, tendente a encargar obras a connacionales célebres, comisiona la música de la Candelaria de 1753 a Durán, que sucede así a Portell y a Terradellas. Decide asimismo que para

«cantar la Música, que avia hecho D. Joseph *Durán*, Maestro de Capilla Catalán, uno de los principales [...] a más de los violines de otros años [se llamará a] 4 violines más, 2 violas y 1 violonchelo y esto a fin que saliese mexor la música de dicho Maestro, mientras el gasto no excediese 3 o 4 zecchines»,

una preocupación constante para la maltrecha economía de la iglesia desde la guerra de Sucesión. Con estas innovaciones y con el aumento del número de los instrumentistas, Durán coincide plénamente con su predecesor Terradellas. Su composición es interpretada finalmente el 2 de febrero de 1753 por los mejores músicos de la ciudad, que reciben un pago conjunto de 40 escudos. Fue tan celebrada la composición, que la congregación el 8 de febrero concedió al compositor catalán una gratificación extraordinaria de 10 zecques

«en atención, que avia venido a propósito de Nápoles por la referida música»,

donde quizás había obtenido un encargo de maestro de capilla en alguna iglesia, colegio o institución. Le conceden una gratificación, pero no el premio apetecido o sea el cargo de maestro de capilla titular o al menos el de coadjutor, que deseaba. Ve también como se esfuman sus pocas posibilidades en Santiago, donde al maestro de capilla Ciampi, se le nombra en noviembre de 1751 un coadjutor en la persona del también napolitano Antonio Aurisicchio.

Pero a pesar de estas decepciones, permanece algún tiempo en Roma, para probar fortuna o encontrar algún encargo en los teatros de la ciudad, como el comediógrafo Castro activo en el Granarj, el instrumentista Perilla en el Pace y el bailarín Belmonte en el Argentina. Ello no ocurre pues reaparece apodado *Giuseppe «il catalano»*, como tenor cuarto en la *Misa de Santiago* de 1753, «nuevamente compuesta» para 41 intérpretes por Aurisicchio. Interviene junto a 17 cantantes (6 sopranos, 4 contraltos, 4 tenores y 4 bajos), entre los cuales el célebre Paolo Felice Braccieschi, -primer soprano del Teatro Capranica y de la capilla de música de San Lorenzo-, al que envían incluso una carroza para asegurarse su presencia y 23 instrumentistas (12 violines, 3 contrabajos, 2 violas, 2 violoncellos, 2 organistas, 1 alzapuelles y 1 ayudante) además de otros 13 intérpretes extraordinarios. Durán mantiene la secreta esperanza de obtener la vacante en la capilla de Santiago del tenor español León, despedido en diciembre de 1749, que si bien es sustituido en mayo de 1750 por el tenor de la catedral de Liorna y de la capilla Borghese, Antonio Santini, este a su vez es despedido en octubre de 1752 y readmitido ante sus protestas sólo con media paga y con la obligación de dar lecciones de canto a los jóvenes tenores Giovanni Battista Gherardi y Niccola Vita.

Durán sin embargo pierde toda esperanza al prorrogar la congregación de Santiago las lecciones de Santini en 1753-54 y contar la capilla con tres tenores cualificados en las personas de los citados Santini, Gherardi y Vita, a los que por su excelente rendimiento se aumenta el sueldo en 1756, al recuperarse la Fundación musical de la Memoria Vides. Pero sobre todo renuncia a ella, al tener desde las Lamentaciones de 1754, la competen-

cia del excelente soprano español *Juan Bautista Vázquez*, que si bien actúa como cantante extraordinario, es el primer músico admitido por Aurisicchio en 1756, al ser nombrado maestro de capilla titular.

El gran triunfo de Durán en Santa María de Montserrat en 1753 es muy efímero y coincide con el paso por Roma del virtuoso florentino *Giacomo Veroli*, en dirección a Reggio y a Parma, antes de pasar «a cantar a n[uest]ra Corte», llamado por María Bárbara de Braganza para actuar en las óperas de Niccolò Conforto en el Teatro del Buen Retiro, por lo que Manuel Ventura Figueroa, Ministro encargado de España y Gobernador de Santiago en Roma, pide al Marqués de Revilla, Ministro de España en Parma que le pague

«cien Dobloones [de oro] y [...] despachar su Pasaporte [...], para que no tenga embarazo en su viaje».

Las posibilidades ofrecidas en España a músicos italianos, hacen que quizás Durán vuelva a España con Carlos III, pues desde 1760 reaparece activo en *Barcelona* componiendo la música de las óperas de Metastasio, *Antigono* y *Il Temistoclo*, las cuales según la historiografía musical se estrenan en el *Teatro de la Santa Cruz* en 1760 y 1762, la última de las cuales se representa para celebrar el Onomástico de Carlos III, por encargo del Marqués de los Vélez, del que es maestro de capilla. Sabemos por el libreto que fue un gran éxito a pesar de

«haberla trabajado en menos de un mes por haber faltado la que se esperaba de Italia [...] correspondiente a su inteligencia y acreditado ingenio [como corresponde a] un maestro de capilla napolitano».

Durán, nombrado maestro de capilla de la Catedral de Barcelona y director de la orquesta del Teatro citado, difunde también la música de ópera de otros compositores napolitanos y venecianos que conoce a la perfección contribuyendo de este modo a afirmar en el Principado el gusto por la ópera, gracias también a sus intercambios con los teatros valencianos. Dirige entre otros, los dramas jocosos *La quesera* de Giuseppe Scolari, inspirada en la veneciana *La cascina* e interpretada conjuntamente a algunas arias de Francesco Prusa en 1761 y *El amante de todas* de Baldassare Galuppi en 1762, Deja el camino preparado a la celebración de la Boda de la Infanta María Luisa con el Gran Duque de Toscana Pietro Leopoldo, con la representación de la ópera *Il mercato di Mongrefoso* de N.A. Zingarelli en 1764 y la opereta *Il mondo della luna* en 1765 conjuntamente a diversas comedias de Calderón. Pero también a los estrenos de *Moctezuma* de Francesco Di Majo en 1766, la opereta *La muchacha lunatica* y la ópera *Ezio* de T. Traetta en 1767, interpretadas conjuntamente a algunos ballets de diversos compositores, que preceden el estreno de las *contradanzas* compuestas por Rafael Ribas y Segismundo Torres, nuevos directores del teatro durante el carnaval de 1768 y en la interpretación de la zarzuela *El filósofo natural* (R. de la Cruz) de Carlos Vallés inspirada en *Il filosofo di campagna* de Galuppi, en 1769 por parte de una compañía cómica de Zaragoza.

Vuelve sin embargo a Italia durante la estación 1763-64, en compañía del pintor *Gabriel Durán* (Vic, 1749-Roma, 1806), -quizás pariente suyo, pensionado en Roma, activo en las iglesias de Santiago y Santa María de Montserrat, en la Academia de San Lucca, que en 1796 llega a sustituir incluso al maestro de capilla de Santiago Masi, en la dirección de la nueva música de Pascua-

Josep Durán, apodado *Giuseppe musico di Spagna*, tiene poco éxito como compositor, únicamente en compañía de Vittorio Oliveri y de los 18 mejores cantantes de los

teatros de la ciudad de Roma y diversos instrumentistas (entre los cuales 2 organistas y 2 alzapuelles) aparte de los cantores de la iglesia Angel Grec y Antonio Renales y los 4 clarines del Campidoglio participa en la nueva música de *Pascua* de 1763, compuesta por Aurisicchio, al que incluso ayuda en la dirección del segundo coro y en el pago de los músicos. El inquieto Durán vuelve a Santiago, esperando ser nombrado maestro de capilla coadjutor, pues de facto ya lo desempeña alternando con el bajo Costa hasta el nombramiento el 9 de marzo de 1765 del compositor napolitano y amigo Niccola Piccinni

«en atención a la notoria suficiencia y habilidad para el mejor desempeño de este empleo [...] y para que en ningún caso pueda quedar la Capilla de Música sin un director ábil que la gobierne».

Desde este momento Durán parece tener pocos encargos, pues la última noticia italiana que de él poseemos es de enero de 1776. Nos habla de un Durán con notables dificultades económicas, al que la cofradía de la Resurrección concede una nueva ayuda, a pesar de habersela concedido ya treinta años antes. La excepción se hace ante las crecientes dificultades de nuestro compositor. Compone quizás en este período de privaciones, el oratorio *Arca de Dios trasladada al gran templo de Sión* que actualmente parece perdido y diversa música sacra: Misas, Salmos y otras composiciones: Sostiene asimismo una gran polémica con el maestro de capilla de la catedral de Toledo *Santiago Casellas*, acerca de la introducción de la música italiana en España, polémica en la que incluso tercia el Padre Benito Feijoo en su *Discurso de la Música de los templos*, cuyo texto a su vez es citado incluso por Benedicto XIV en su Encíclica *Annus primum* de 1749. Pero Durán polemiza también con Casellas sobre el empleo correcto de las reglas de la armonía en un escrito y más prácticamente componiendo un *Madrigal a cuatro voces* al estilo clásico. Casellas le contestó musicalmente, señalándole todos los errores en los que había incurrido, y Durán replicó sometiendo sus escritos al juicio del célebre *Giovannibattista Martini*, que si bien no se pronunció, conservó el manuscrito de Durán y lo depositó en el *Conservatorio de Bolonia* y ello puede explicar quizás un tercer viaje a Italia de Durán antes de su muerte ocurrida en 1791,

Vicente Martín y Soler (Valencia, 5 marzo o 2 mayo 1754-San Petesburgo, 11 febrero o 3 marzo 1806)

Nace en Valencia el 5 de marzo o el 2 de mayo de 1754, hijo del tenor de la Catedral *Francisco Javier Martín* (?-1779) y de *Magdalena Soler*, de una familia de plateros de Barcelona, vinculada a la música y a Italia, quizás emparentada con la Teresa Soler que se casa en Roma con el platero napolitano Francisco Ger.

Seise de la Catedral de Valencia, enseñante de órgano y organista de la de Alicante, quizás debe parte de su formación al compositor y organista de la Catedral de Valencia *Rafael Anglés* (1730-1816), -a su vez parienta del violinista extraordinario de Santiago de Roma en 1720 *Francisco Anglés*-. Fascinado por la música escénica, que conoce bien pues en el *Teatro doméstico de/ Duque de Gandia*, -que toma el relevo del teatro del Príncipe de Campofiore-, hay numerosas representaciones de óperas italianas para festejar los Onomásticos de Carlos III, entre las cuales destaca en 1761 el drama jocosos *El amante de todas* de B. Galuppi y en 1762 el drama *L'Almería* de Giovanni Francesco Di Majo, representado conjuntamente a una sinfonía de Luigi Marescalchi y un aria para sólo violoncello al final del segundo acto, interpretado por Luigi Boccherini recién llegado a España, pues actúan como cantantes en la misma ópera su esposa y su cuñada, Clementina y Teresa Pelliccia de Roma. Pero sobre todo el teatro desde 1768 cuenta con

strumenti armonici, ampliada por el Abad Gioacchino Ceruti y publicada en Roma por M. Monaldini en 1766.

Y si bien se habla de una estancia no confirmada de Martín y Soler en *Bolonia*, para conocer al Padre Martini, quizás por consejo del compositor Durán, la primera noticia cierta, es su presencia en *Nápoles* en 1778, apodado en esta ocasión *Martínez* «lo spagnolo» para perfeccionar estudios o conseguir algún contrato, vista la creación constante de espacios teatrales y musicales. En *Nápoles*, ya es habitual la diáspora de sus mejores músicos y su inmediata sustitución por la generación siguiente, pues es una cantera de nuevos talentos. La diáspora ya citada, la vejez y sobre todo la grave enfermedad de *Pasquale Caffaro*, maestro de capilla de la corte y de canto de María Carolina, ponen alas a Martín y Soler para esperar en un encargo, a pesar de conocer a los numerosos y válidos recambios. Asimismo intenta encontrar un hueco para su talento en el San Carlo o en los teatros menores, que abren sus puertas más fácilmente a los compositores italianos que a los centroeuropeos, a pesar de los deseos de María Carolina.

Durante la estación de 1777-78 asiste a los estrenos del San Carlo, a los de los Teatrinos di corte de *Nápoles* y *Caserta*, a los de los teatros menores, *Fiorentini* y *Nuovo* y a los de la *Nobile Academia di musica delle Signore Dame e de' Signori Cavalieri*. Intenta no perderse tampoco las cantatas y operetas representadas en los Palacios, en especial en el del Marqués de la Sambucca, Embajador de *Venecia*, las embajadas de *Francia* e *Inglaterra*, los casinos reales de *Posilippo* y del *Belvedere* de *San Leucio*, las iglesias del *Purgatorio* y el *Rosario* y el convento de *San Salvatore* entre otros.

La ida de Martín y Soler a *Nápoles*, es algo habitual en los músicos españoles del XVIII, debido a la gran tradición de la escuela napolitana y las relaciones que Carlos III establece con las cortes de sus padres, hermanos e hijos. Parece improbable, una estancia larga de Martín y Soler en *Roma*, al estar ocupadas las instituciones musicales españolas por excelentes compositores en su mayoría napolitanos, de los cuales *Antonio Aurisicchio* es maestro de capilla en *Santiago* con la ayuda de dos coadjutores *Niccola Piccinni* desde 1765 y *Giovanni Masi* desde 1773. Por su parte *Gaspare Simoni* es maestro de capilla en *Santa María de Montserrat* con la ayuda de dos coadjutores *Giuseppe Stolzi*, -organista y cantor de la Capilla Papal y cantor extraordinario de *Montserrat*, de una familia de músicos activos en *Santiago* y *Montserrat* como violinistas extraordinarios (*Pippo* y *Angelo*)- desde 1775 y el Abad *Lorenzo Pelli* desde 1781, Por su parte el compositor napolitano formado en el Conservatorio de *Loreto* con *Piccinni* y *Paisiello*, *Domenico Cimarosa*, es el maestro de capilla del Palacio de España del Embajador Marqués de *Grimaldi*, a causa de sus éxitos en los teatros de *Roma* (*Valle*, *Alibert*, *Argentina* y *Capranica*), *Turín*, *Genova*, *Milán* y *Florenca*, el oratorio dei *Filippini* y la Embajada de *Francia*.

Es más que probable, que quizás *Piccinni* le recomendará a su tío *Latilla*, el cual al jubilarse en 1772 de *Santa María la Mayor* vuelve a *Nápoles*, donde está presente en el *San Carlo* en 1775 y en el *Teatro Nuovo* en 1779, en un momento en el que hay un «revival» de las obras de *Jommelli*, ligado también a *Santiago* en 1746.

El inquieto Martín y Soler se integra perfectamente con su generación de músicos napolitanos, especialmente con el citado *Cimarosa* (1749-1801), *Giuseppe Coppola* (1750-1818), *Niccola Antonio Zingarelli* (1752-1837), *Giuseppe Giordano* «il *Giordanello*» (1753-98), *Antonio Pio* (1753-85), *Luigi Caruso* (1754-1828) y *Gabrielle Prota* (1754-1823), a pesar de que llega a *Nápoles* en un momento de incertidumbre del *San Carlo*, donde a pesar de la reforma y ampliación realizada por *Fuga* en 1777 para mejorar la acústica,

acaba de fallecer el escenógrafo y pintor modenés, activo otrora en España Antonio Joli, que es sustituido temporalmente por su ayudante *Giuseppe Baldi*, de una familia de «festarolos», presente en el atelier del San Carlo desde hace más de cuarenta años, que lleva con sus escenografías y con la colaboración del maquinista Antonio Baldi, la ciudad al teatro hasta 1782, si bien ya en 1778 la *Reale Deputazione di Teatri e Spettacoli*, formada por el Príncipe de Ripa, los Duques de Noia y San Paolo y Vincenzo Montalto en sustitución del empresario Gaetano Santoro pone un cierto orden.

Y llega cuando los *ballets*, no sólo sustituyen a las cantatas y a los entremeses en las óperas, sino que según el poeta L. Serio pasan de

«leggier trattenimento [a] uno spettacolo che uguaglia e vince in durata l'opera»

y por ello al cuerpo de baile del San Carlo se le añade en la estación 1778-79 cinco docenas de figurantes, para mejorar la belleza del espectáculo, porque según el viajero inglés S. Sharp al San Carlo se iba a ver y no para oír música, algo que repetirá también Stendhal. La pasión contagia a todos, hasta el punto que para el cuarto domingo del carnaval de 1776, el bailarín *Charles Lepicq*, compone una nueva *contradanza* que baila con gusto la Familia Real, mientras Gennaro Magri en 1779 publica un *Trattato di Ballo*, con un apéndice dedicado a las nuevas contradanzas francesas y a bailes de compositores napolitanos poco conocidos como el Príncipe de Sangro di San Severo que influyen tanto como el ballet de acción, creado por el maestro de baile de María Antonieta: *Jean Georges Noverre*, en sus *Cartas sobre la danza* de 1760, y popularizado por Lepicq, que a su vez son objeto de burla por parte del gran Giovanni Paisiello en su drama jocoso *La ballerina amante* de 1782.

En este fervor y desamor por la danza, la situación pecuniaria de Martín y Soler es tan crítica, que Ferdinando IV, el 17 de julio le nombra «addetto» al San Carlo, algo que no habían logrado ni Terradellas ni Durán, como *compositor de la música de los ballets*, ideados por Lepicq, -maestro de baile de la Real Familia desde 1777-.

Asimismo Ferdinando IV para ayudar a Martín y Soler, a acabar de pagar sus deudas, le encarga por 450 ducados, la *música de las Ordenanzas Militares del Real Ejército*.

Su primer gran éxito lo obtiene el 20 de julio de 1778, en la plaza situada delante de la *Residencia Real de Mergellina*, al dirigir el *concierto para 20 cañones y gran orquesta* (formada entre otros por 40 violines y un número imprecisado de contrabajos e instrumentos de viento). La composición muestra su fascinación por la *Music for the Royal Fireworks*. Suite para banda de viento y tímpanos, con la que *Georg Frederik Haendel* (1685-1759) celebra en la corte inglesa en 1749 el Tratado de Aquisgran. Pero en la composición se pueden encontrar también ecos de la música de Farinelli para los paseos fluviales de Fernando VI y María Barbara de Braganza en Aranjuez y de la compuesta en honor de la Granduquesa de Toscana María Luisa de Borbón para cuando

«molto volentieri e frequentemente passeggia[va] in gondola, portandosi [dalla Villa di Artimiro] [...] ad osservare le Ville piú ragguardevoli, che si trovano situate ad una certa distanza [con] tutte le sponde del fiume ripiene di popolo»

en recuerdo del paseo dado por su madre María Amalia de Sajonia, en el Bucentoro de la Serenísima.

En la «strepitosa sinfonía» de Mergellina, Martín y Soler actúa como director de orquesta, ayudado por dos artilleros de excepción, los cuales son, mecha en mano el Rey Ferdinando IV y el Príncipe de Butera, que al grito de fuego del compositor se alternaron

disparando dos, cuatro y seis cañones. El debut napolitano de Martín y Soler no puede ser mejor, puesto que reúne

«una folla di popolo inmensa e [...] ammirata l'affabilità dei Sovrani, tutti addetti al divertimento dei sudditi».

Martín y Soler conquista el ánimo del Rey, -que ama dirigir operaciones militares y asaltos a fortalezas de cartón piedra, que sus ingenieros erigen en los parques de Caserta, Granatello y Portici-, pues al día siguiente le encarga ya la composición de la ópera que inaugurará la estación del San Carlo de 1778-79, compartiendo cartel con Jommelli, G. Insanguine «il Monopoli», G. Mysliweczek y G. Schuster y los coreógrafos Lepicq, D. Rossi y G. Mariotti,

La elección de un novel compositor, no es extraño en el San Carlo, pues si para los cantantes y bailarines se busca a lo mejor, para los compositores hay más flexibilidad. Martín y Soler sigue esta vía rápida, la novedad es que él, es el primer y único español presente entre los músicos del San Carlo, si bien deja los temas españoles a sus colegas italianos.

Pero antes de estrenarse como compositor de óperas, compone para finales de la estación de 1777-78 la música del exótico ballet *I novelli sposi persiani*, que con coreografía de Lepicq y escenografía de Baldi se representa conjuntamente a *Gli amanti protetti dalla magia* del profesor de baile Domenico Rossi, en los entreactos de las óperas *Il Re pastore* (I. Platania) y *L'Olimpiade* (G. Mysliweczek) representadas para conmemorar el Aniversario y el Onomástico de María Carolina, conjuntamente a los de Carlos III y el Príncipe de Asturias. Cimarosa hace eco a dichos ballets, estrenando el drama jocoso *Gli amanti comici* el mismo año. Es hipotizable que Martín y Soler sea también el autor de la música de la *mascarada* del «carnevalletto» extraordinario, realizado el 22 de setiembre a lo largo de la Darsena, en el que interviene incluso una orquesta de instrumentos y tambores bárbaros, transportando un regalo del Gran Turco a Mahoma.

Se estrena en el *San Carlo*, durante el carnaval de 1779, cuando la ciudad es un rebullir teatral, pues aparte de los cuatro teatros abiertos (San Carlo, Fiorentini, Nuovo y San Carlino) se crean tres compañías de aficionados para la representación de tragedias y comedias en teatros ocasionales como el Palacio del Príncipe de San Severo, el Colegio de Nobles y el Castel Nuovo, donde incluso se hacen dos funciones al día. El mismo año se reconstruye y amplía el *Teatro dei Fiorentini*, que se inaugura el 3 de agosto con la burletta *Il raggiratore di poca fortuna* de P.A. Guglielmi y se inaugura el *Teatro del Fondo di Separazione*, junto al muelle, donde el arquitecto de Messina Francesco Scuro «nulla ha risparmiato» y que se inaugura con la burletta *L'infedeltà fedele* de Cimarosa. Únicamente el *Teatro Nuovo* no será restaurado y redecorado hasta 1782, reabriendo sus puertas con la burletta de G. Monti *Il molaforbici*. Y son tantas las ganas de teatro en la ciudad del Vesubio, que durante la cuaresma se representan tragedias italianas en el *Teatro del Largo del Castello*, comedias francesas en el *Castel Nuovo*, oratorios en el *San Carlo* y conciertos en la *Noble Accademia di musica* y en el *Palacio de Milord Tilney*.

Debuta Martín y Soler el 12 de enero de 1779 en un *San Carlo* «illuminato a giorno» para celebrar el Aniversario de *Ferdinando IV*, con el drama de Luigi Serio *L'Ifigenia in Aulide*, que cuenta con la escenografía del napolitano Francesco Bezzi y obtiene «l'universale approvazione». Y estrena también el ballet *Griselda e Gualtiero*, que se representa conjuntamente a *Il servo di due padroni* de Rossi, mientras Guglielmi estrena en el Teatro dei Fiorentini la comedia *La serva padrona*, como homenaje de los músicos de la tercera y de la cuarta generación napolitana del siglo XVIII a Pergolesi.

L'Ifigenia in Aulide vuelve a representarse el 20 de enero para festejar el *Aniversario de Carlos III* en un teatro iluminado, al son de las salvas reales y precedida por una *Cantata* «*espressamente composta*» para la celebración, con la presencia de la Familia Real. Y la ópera al complacer a la Real Familia, se repite el 11 de febrero en forma de *concierto* en el *Teatrino di corte* alternando a la comedia *Il disertore*, que allí representa una compañía de nobles aficionados, siendo este uno de los últimos espectáculos del *Teatrino*, que languidece desde la muerte de su director G.P. Cirillo en 1776.

Puede hipotizarse también que Martín y Soler componga algo para celebrar el 18 de mayo en el *Teatrino di Portici*, el *Aniversario de la Infanta María Teresa*, que baila por primera vez y dona

«al celebre [Le]picq suo maestro di ballo [...] una superba scatola d'oro».

Reaparece en el San Carlo el 30 de mayo, componiendo para el *Onomástico de Ferdinando IV*, la música de los ballets «*d'invenzione dei Proff. Picq e Mariottini*» que se estrenan conjuntamente a la ópera *Il Medonte* (G. de Gamerra/G. Insanguine (m)) con escenografía de G. Baldi, para asistir a la representación de los cuales la corte viene a propósito desde Portici. La crítica señala la belleza de los ballets que

«non possono essere né meglio ideati né con maggiore esattezza, eleganza e gusto eseguiti».

Se trata del *Ballo comico-pantomimico di Fiamminghi e Montenegri*, de *Orfeo sul Monte Rodope* de Lepicq y de *L'incostanza degli amori* de Mariottini, vueltos a contemplar por la Familia Real el 22 de junio a la vuelta de Castellamare con la flotilla, después de comer en Molesiglio.

Compone asimismo la música de los ballets de Lepicq *Artaserse* y el cervantino *Le Nozze di Camaggio*, que se estrenan conjuntamente a las óperas *Il Demetrio* de G. Mysliweczek y *Il Creso in Media* de G. Schuster, con escenografía de F. Scuro, a pesar de la erupción del Vesubio del 8 de agosto, la primera el 13 del mismo mes y la segunda el 4 de noviembre para festejar el *Aniversario de María Carolina* y el *Onomástico de Carlos III*, repitiéndose la última para celebrar el *Aniversario de la Infanta María Ana*. A pesar de estos éxitos, a la muerte del compositor *Pasquale Caffaro*, Martín y Soler no obtiene la plaza de maestro de capilla del Palacio Real. La vacante la cubre temporalmente hasta su muerte el 8 de febrero de 1780 *Gennaro Manna*, llorado no sólo por su «*abilità quanto per le qualità di cui era adorno*». Y el cargo deseado queda vacante hasta marzo de 1785, en que el puesto es concedido al más célebre *Paisiello*, motivo que provoca que Martín y Soler decida buscar nuevos horizontes para su talento. Los éxitos de nuestro compositor en 1779, año en el que pierde a su padre, hacen que se le pida una nueva ópera para la estación del San Carlo de 1779-80, en la que comparte cartel con los compositores A. Rossetti, N. Jommelli y G. Schuster. Asimismo compone la música de los ballets de Lepicq, que este año comparte la coreografía del San Carlo con Riccardo Blech y Rossi ya citado, los cuales quizás por la influencia de Martín y Soler componen ballets filoespañoles como *Il disertore francese*, *La partenza e le reclute provenzali* y sobre todo *Il convitato di pietra*, lo cual es una novedad en el panorama musical italiano del siglo XVIII, después de la ópera regia estrenada en Bolonia en 1701 y una anticipación a W.A. Mozart.

Martín y Soler compone la música del ballet *Il ratto delle Sabine*, que con escenografía del napolitano Francesco Bezzi se estrena conjuntamente al drama *Il Gran Cid* (G. Pizzi/A. Rossetti(m)), -ya representado en el San Carlo en 1766 con música de Piccini- el 12 de enero de 1780 para celebrar el *Aniversario de Ferdinando IV*, que «*riportó l'ap-*

plauso universale, specialmente i Balli». La ópera fue repetida el 20 de enero con un Prólogo y una «Licenza espressamente composta per tale occasione» para celebrar el Aniversario de Carlos III y el 22 de enero en honor de los Archiduques de Milán Fernando y María Beatriz de Este, en un San Carlo «illuminato a giorno», al que vuelven conjuntamente a la Real Familia napolitana el 24 de enero después de visitar San Leucio, el 26 de enero y el 2 de febrero después de dirigir el Rey su batallón en unas operaciones militares ficticias, para poder contemplar de nuevo «i Balli di Mr. [Le]picq [che] hanno un applauso indicibile», en especial el que recrea un episodio de la historia romana como es *Il ratto delle Sabine*.

La elección de Rossetti para inaugurar la estación del San Carlo, es debida quizás a que en 1780 Martín y Soler está muy ocupado, pues prepara un drama en tres actos para inaugurar el carnaval de 1781, el 26 de diciembre de 1780 en el *Teatro Regio de Turín* -donde le ha precedido Terradellas- presentado quizás a la corte por su colega Insanguine, el cual en el carnaval precedente ha estrenado el drama filoespañol *Montezuma* (V.A. Cigna Santi) y el ballet *La sposa peruviana*, argumentos muy en boga en los teatros italianos desde 1764. En el teatro turinés comparte cartel con Bernardino Ottani y su ópera *Arminio* (N. Coluzzi), Giuseppe Sarti con *Siroé* (P. Metastasio) y con el compositor de ballets Vittorio Amedeo Cannavasso presente con *Il volubile assodato, Il passeggio autunnale ne'soborghi di Torino con diversi accidenti, Balo di popoli germani diversi, Rinaldo nella selva incantata, Ninetta o la contadina nel palazzo signorile y L'incoronazione di Siroé* mientras en el *Teatro Carignano* de la misma ciudad Cimarosa estrena la opereta *Il capriccio drammatico* (G. Bertati). La ópera de Martín y Soler es *Andromaca* (A. Salvi), -estrenada con música de Caldara en Viena en 1724-. En esta ocasión el libreto, es revisado por el poeta de la corte de Turín V.A. Cigna Santi y la ópera es interpretada por la primera mezzosoprano portuguesa, la gran *Lucia Todi di Aguiar* en 22 ocasiones por especial deseo de la soberana *María Antonia Fernanda de Borbón*, tía del Monarca napolitano, que así continua la política de intercambio cultural de sus hermanos Carlos III y María Amalia con otros miembros de la familia. La representación se completa con los ballets de Canavasso *La Bella Arsene, Il Teatro italiano alla Cina*, de carácter jocoso-pantomímico y *Marinai di nazioni diverse*, interpretados con la coreografía de Filippo Beretti por los bailarines Filippo y Anna Favier Beretti, definida por la crítica

«arbitra degli animi [nell'unire] l'italiano gusto al carattere Gallico»

Los ballets y la ópera son representados con la escenografía de los *Hermanos Galliani* (*Bernardino* (1707-94), *Fabrizio* (1709-90) y *Giovanni Antonio* (1714-83)).

Es difícil precisar si compone o colabora en la música de las *Mascaradas del San Carlo* de Nápoles del 6 de febrero tituladas *La regina di Plutone y Enea negli Elissi*; así como en la *Mascarada oriental* del 8 de febrero que representaba el *Viaje del gran sultán a la Meca*, donde una banda de 60 instrumentistas de viento, óboes, clarinetes, fagots, trombas, platillos y tambores junto a una banda a caballo de tímpanos y ocho trombas recorre la ciudad desde el San Carlo a la Porta Alba. Y es tan grande el interés por el baile de la Real Familia napolitana y de los Archiduques de Milán que durante el carnaval, a la vuelta de Carditello van a bailar nuevas contradanzas y el innovador minueto, quizás compuestos por Martín y Soler a la *Noble Accademia di musica*.

Vuelve a ser el protagonista del San Carlo, al estrenar el 30 de mayo, para celebrar el *Onomástico de Ferdinando IV*, la ópera *L'ipermestra* (P. Metastasio), que interpretan en esta ocasión los cantantes Balducci, Papini, Pini, Marchesi, Barberini y Rubinacci, el primero de los cuales, gracias al éxito obtenido, será llamado a cantar a Palermo durante

la estación 1780-81. Al San Carlo vuelve la Real Familia el domingo 2 de julio desde el Casino de Posilippo y el 24 y el 25 del mismo mes para celebrar los *Onomásticos de la Infanta María Ana* y del *Infante Luis*, en un San Carlo al máximo de su esplendor. Y de nuevo está en el San Carlo el 13 de agosto, para celebrar el *Aniversario de María Carolina* con la ópera de Jommelli *L'Armida abbandonata*, representada con la escenografía de Baldi y de la cual la crítica destaca otra vez «l'eccellenza della musica e la magnificenza dei balli [che] riportano l'universale applauso» de nuestro compositor. Se trata del orientalizado *Semiramide*, que con la coreografía de Lepicq se representa conjuntamente a *Il disertore francese* del citado Rossi, con maquinaria de *Lorenzo Smiraglia* y vestuario de *Antonio Buonocore*. El espectáculo se repite el 19 de setiembre y el 4 de octubre para celebrar el *Aniversario* y el *Onomástico del Príncipe Francesco* y sucesivamente se traslada al *ricamente decorato ed illuminato Real Teatro di corte» de Caserta* para conmemorar el *Onomástico de la Emperatriz María Teresa* conjuntamente al de la *Infanta primogénita*. De nuevo los ballets obtienen «l'universale ammirazione», algo ya habitual en los estrenos de Martín y Soler.

Es probable asimismo la participación de nuestro compositor a una gran fiesta musical dada por Ferdinando IV el 27 de agosto en el *Casino del Melesiglio* de *Portici*, a algunos Caballeros de la Orden de Malta, en el curso de la cual, como *si* de un *carnevalletto* extraordinario se tratase se corrieron dos carreras de caballos y tuvo lugar un baile en el *Teatrino de Portici*

«ove ballarono mirabilmente le due Primogenite Infante figlie di S.M. [María Teresa e María Luisa]»

quizás con la música de nuevos bailes compuestos por Martín y Soler.

Compone más tarde el ballet *Zemira e Azor* de Lepicq, que conjuntamente a *Il convitato di pietra* de Rossi, se representa por vez primera con escenografía de Baldi, maquinaria de Smiraglia y vestuario de Buonocore, el 4 de noviembre para celebrar el *Onomástico de Carlos III, María Carolina y el Príncipe de Asturias* conjuntamente a la ópera de G. Schuster *Amore e Psique*. En 1781 reduce su actividad en el San Carlo a la composición de ballets. Por este motivo el cartel de la estación 1780-81 lo forman compositores foráneos como el cremonés Francesco Bianchi, el veneciano Giuseppe Gazzaniga y el napolitano Niccola Antonio Zingarelli, pues concentra toda su actividad en la composición de óperas para otros teatros italianos, así como un *Rondó per canto e organo* y los nuevos ballets de Lepicq *Orfeo ed Euridice*, *La bella capricciosa o Arsene* y *Didone abbandonata*, que con escenografía y «superbe decorazioni» del piacentino Gaetano Magri acompañan el estreno de los dramas *L'Arbace* de Bianchi y *L'Antigono* de Gazzaniga, representados en el San Carlo para conmemorar el *Aniversario de Carlos III* el 20 de enero y el *Onomástico de ferdinando IV* 30 de mayo.

Más tarde compone también la música del ballet *Tamos Kouli Kan* -un argumento que ha estado muy presente en los teatros toscanos-, interpretado por Geltrude Rossi y Lepicq, que con la coreografía de Lepicq, la escenografía de Baldi, la pintura de los piacentinos Gaetano y *Giuseppe Magri*, la maquinaria de Smiraglia y el vestuario de Buonocore, lleva de nuevo el exotismo al San Carlo conjuntamente al ballet de Rossi *Il matrimonio dell'Imperatore della Cina*. Se estrenan el 13 de agosto para celebrar el *Aniversario de María Carolina* conjuntamente a la ópera *Montezuma* (V.A. Cigna Santi) de Zingarelli, que devuelve al San Carlo la América del Nuevo mundo, tan presente en los escenarios napolitanos desde 1727, proponiendo una moda diversa a la «chinoiserie», que contagia rápidamente las cortes amigas de Toscana, Saboya, Lombardía, así como los teatros de la Emilia, Roma, Venecia y Europa desde 1767.

Estos éxitos hacen que Martín y Soler ensanche su campo de acción, hasta el punto que P.A. *Guglielmi* le encarga la composición de la tercera *Serenata* del carnaval de 1781-82 de la *Nobile Accademia di musica*. Se trata de *La Partenope* (P. Metastasio), la cual es estrenada el 28 de diciembre de 1781, en un acto que representa su aceptación por la nobleza napolitana, sucediendo al propio *Guglielmi*, *Gluck* y *M.A. Valentini*, siendo también en esta sede el primer y único español invitado a componer.

En 1781 está también presente en *Toscana*, donde bajo la protección de la Granduquesa María Luisa, hija de Carlos III y María Amalia, estrena la ópera *Astartea* (P. Metastasio) en el *Teatro Pubblico de Luca* durante el carnaval, siguiendo la tradición de los compositores filoespañoles Porpora, Domenico y Giuseppe Scarlatti entre otros. Según sus biógrafos obtiene un éxito menor al del ballet en tres actos *La regina di Golconda*, representado quizás en la estación otoñal del mismo teatro. Puede hipotizarse que Martín y Soler haya colaborado también en la composición del drama *Demoofonte* (P. Metastasio) representado en el mismo teatro con la coreografía de *Federico Terrades*, la escenografía de *Giovanni Antonio De Sancti*, la maquinaria de *Antonio Lucchesi* «il Cosacco» y vestuario de *Piattoli* de Florencia y *Antonelli*, de Lucca, un espectáculo del que la crítica destaca la belleza de los ballets, quizás compuestos por Martín y Soler y otros compositores napolitanos, de entre los cuales *Guglielmi* estrena contemporáneamente en el Teatro de la Pégola de Florencia la comedia *I due fratelli sciocchi* o *La vilanella ingentilita*.

El estreno de *Astartea*, casi seguramente se retrasa debido a que las cortes de Nápoles y Toscana, a la muerte de la Emperatriz María Teresa suprimieron las fiestas de carnaval, si bien en la primera, el rigor se atenúa a los pocos días

«per tener divertiti i molti forestieri, che qui si trovano, oltre i cinque teatri [che sono] aperti si danno delle bellissime cantate e concerti di musica e delle magnifiche conversazioni»

en honor de ilustres huéspedes, en especial de los Condes del Nord que visitan Italia

En 1782 Martín y Soler después de poner música a un ballet de Lepicq, abandona casi seguramente el San Carlo conjuntamente al bailarín citado. Se trata de *L'Issipile* o *La congiura delle donne di Leno* que se representa conjuntamente al ballet *Faxal di Londra* de Rossi y a la ópera de G.F. Sterkel *Il Farnace* el 12 de enero de 1782 para celebrar el Aniversario de *Ferdinando IV* con la última escenografía de Baldi, la maquinaria de Smiraglia y el vestuario de Buonocore. Al estreno hace eco el drama jocoso *La ballerina amante*, que Cimarosa estrena en el teatro napolitano *dei Fiorentini* en honor de Martín y Soler.

Nuestro compositor dedica todo su tiempo a la composición de nuevas óperas para los teatros privados napolitanos y sobre todo para el *Teatrino di Corte de Caserta*, que ha sustituido Portici, -odiado como todo lo español por María Carolina- como Residencia alternativa de la Real Familia. Durante la estación estiva se interpretan en el *Teatino de Caserta*, en honor de los embajadores extranjeros residentes en Nápoles, dos operetas, una de Giovanni Paisiello a su vuelta de Rusia y otra de Martín y Soler, lo cual no deja de ser una contradicción visto el desamor de María Carolina, que quizás soporta a nuestro compositor porque está muy italianizado. Y para interpretarlas se trasladan a Caserta los mejores cantantes e instrumentistas del San Carlo y de los teatros menores napolitanos (Fiorentini, Nuovo, San Carlino y Fondo) los cuales por las noches alternarán las representaciones con la iluminación del

«*Real Boschetto, la Cascata ed il gran Canale* che lo traversa [dove si daranno anche dei balli campestri] di una bellezza meravigliosa».

Y es el 29 de junio cuando se estrena en el *Teatrino de Caserta*, una *Serenata* o Acción teatral a cuatro voces compuesta por «Martínez lo spagnolo» según la crítica. Se

trata de *L'amore geloso*, una opereta que más tarde obtendrá un gran éxito en el *Teatro del Fondo*, que es una respuesta a *L'amore costante*, que su amigo Cimarosa estrena el mismo año en el nuevo Teatro del Palacio de España de Roma, mandado construir a posta por el Embajador Marqués de Grimaldi. La serenata de Martín y Soler «riuscì a piena sodisfazione dei Sovrani», por lo que compuso también las sinfonías interpretadas por las noches, por diversas orquestas situadas

«in piú luoghi per il Parco e giardini [...] in specie nella parte ov'è il gran canale fino alle Cascade [mientras in] varie tende si distribuiva ogni sorte di rinfreschi e biscotteria [e i] Sovrani passeggiarono lungamente a piedi e con somma affabilità».

Y dice un atento cronista que «la bellezza del luogo e della notte» hicieron llegar una cantidad

«prodigiosa di Nobiltà e persone civili trasferite dalla Capitale [Napoli], Capua e Aversa e luoghi circonvicini».

Por ello la estación fue prolongada y distribuidos diversos apartamentos en el Palacio Viejo, a los huéspedes más ilustres, entre los cuales el Embajador de Marruecos, gran amante de la música, que se traslada a propósito desde su Palacio Theora a Chiaia. Martín y Soler es el gran triunfador, pues su serenata fue repetida el 1 y el 3 de julio con tanto éxito, que al baile campestre del 4, asisten 36.000 personas, entre las cuales el *Duque de Santa Elisabeth* a su vuelta de Madrid.

Quizás interviene también en las fiestas de octubre en honor de *Elisabeth Gonzaga*, en el curso de una de las cuales la Infanta María Teresa, la ahijada de la ilustre huésped se exhibe al calvicembalo, interpretando quizás alguna composición de Martín y Soler.

El eclipse de nuestro compositor del San Carlo, puede deberse a la llegada del nuevo escenógrafo, el pintor florentino Domenico Chelli, activo en los teatros toscanos del Cocomero y de la Pallacorda y en los lombardos de la Canobbiana y la Scala, que prefieren su propio equipo de coreógrafos (Giuliano Fiorentino, Paolo Franchi, Giuseppe Trafieri, Giovanni Antonio Cianfanelli y Domenico Lefevre) y compositores (G. Giordani, Onofrio Lorelli, Antonio Rossetti, Michelangelo Valentini y Mattias Stabinger). Asimismo porque Chelli reduce drásticamente el número de los figurantes de los ballets, contrariamente a los que está acostumbrado Martín y Soler. Complace tanto sin embargo a la «austriaca corte», que a Chelli se le aumenta el sueldo en 1785, con la obligación de crear una academia, donde formar a los nuevos escenógrafos napolitanos. Pero aparte de cuanto dicho, Martín y Soler recibe excelentes encargos de otras cortes y por ello ya durante el otoño de 1782 se halla en Venecia, estrenando en el *Teatro Grimani di San Samuele*, como Terradellas en 1744 y 1750, una opereta, según unos *In amore ci vuol destrezza* (C. Lanfranchi Rossi) o *L'accorta cameriera* (C. Olivieri o C. Lanfranchi Rossi) conjuntamente al ballet *Cristiano II re di Danimarca*, formando cartel con la acción dramática *Il disprezzo* de su amigo P. Anfossi y las operetas *Amor per oro* (C. Orromeno) y *L'amante per bisogno* (G.C. Lanfranchi Rossi) de G. Gazzaniga.

Y mientras el teórico musical español Esteban de Arteaga publica en Bolonia *La rivoluzione del teatro musicale italiano*, Martín y Soler triunfa plenamente en *Turín*, donde tan poco éxito han obtenido otros compositores. Estrena durante el carnaval, el primero de febrero de 1783 el drama en tres actos *Il Vologeso* (A. Zeno, retocado por V.A. Cigna Santi) en el *Teatro Regio*, -ya representado con música de Niccola Sala en Roma en 1737-. La ópera se representa otras 26 ocasiones, compartiendo cartel con S. Ruspoli presente con *La Nittetti* (P. Metastasio) y con G.M. Curcio con *Solimano* (J. Durandi). Por lo que respecta a las finanzas de Martín y Soler, estas van como siempre, puesto que en

el *Libro dei conti che rende l'agente della Società* del Teatro turinés, Pietro Givogre, detalla la concesión el 5 y el 15 de enero de 1783 de dos anticipos al «Sigr. Martini Maestro di Cappella dell'opera 2.^a [Il *Vologeso*]».

El drama fue interpretado con la festosa escenografía de los *Hermanos Galliani* que preveía diez cambios de escenas, vestuario de *N.N. Torinese* y cualificados intérpretes como el sopranista *Tomasso Consoli* y sus sustitutos: la cantante *Felicità Suardi* y *Francesco Casatielli*, soprano napolitano de la Capilla Real de Turín y la primera mezzosoprano portuguesa *Luisa Todi di Aguiar*. Se representó conjuntamente a los ballets compuestos por *Vittorio Amedeo Cannavasso* y coreografía de *Innocenzo Gambuzzi* -maestro de baile de la Real Academia de Mantua-, titulados *Le gelosie villane in Montefosco*, inspirado en *Il marchese di Montefosco* de Carlo Goldoni, conjuntamente a *La sposa peruviana*, -un argumento muy en boga desde 1764- y *Il macchinista o la susta matematica*, interpretados por *Mariuccia Terrade*, al servicio del Duque de Parma sobre cinco escenarios de los Hermanos Galliani, a demostración del intercambio constante entre las diversas cortes borbónicas de Italia. Martín y Soler, quizás es el responsable de la vuelta al teatro de la América del nuevo mundo, a causa del gran éxito obtenido por *La sposa peruviana* en 1780.

Asimismo como Ignacio Vicente Martín y Soler estrena en el *Teatro Carignano* de Turín la opereta *L'accorta cameriera*, una variante de *In amore ci vuol destrezza* (C.G. Lanfranchi Rossi con variaciones de C. Olivieri). Comparte en el Carignano cartel con operetas de amigos entrañables como *Le gelosie fortunate* de P. Anfossi, -que vuelve a representarse en Viena en 1788, con nuevas arias compuestas por Mozart, justo cuando allí triunfa Martín y Soler- y *Il convitato di pietra* de Cimarosa, ambas con libreto de F. Livigni. Y a causa del gran éxito de *L'accorta cameriera*, esta fue estrenada de nuevo el 6 de setiembre de 1783 en el Regio, en honor de los Archiduques Fernando de Austria y María Beatriz de Este, en medio a grandes iluminaciones. La tercera ópera bufa representada en el Regio, fue repetida el 9,10 y 11 de setiembre, bajo la supervisión de los empresarios Antonio Dupuy y Carlo Oderda, pues el Rey deseaba

«far vedere in tutta la sua ampiezza il *Regio suo teatro*, non meno che quello di S.A.S. il Principe di Carignano».

Por este motivo *L'accorta cameriera*, que se estaba representando durante la estación otoñal del Carignano se traslada a posta al Regio con la escenografía de los *Hermanos Galliani*, el vestuario de *Francesco Scavio*, *Caterina* y *Antonio Merlo*, y la coreografía de *Giuseppe Herdliska*. Y al Regio se traslada también el orgánico compuesto por ocho cantantes *Luisa Laschi*, *Giacinto Perroni*, *Clementina Moreschi*, *Rosa Cataldi Pizzoli*, *Agostino Lipparini*, *Santi Pierazzini*, *Camilo Pizzoli* y *Giuseppe Berteuil*. Los ecos del gran éxito de esta opereta perduran en el tiempo puesto que el compositor *Stefano Storace* estrena en Londres en 1790 *La cameriera astuta*, en un claro homenaje a su amigo Martín y Soler. La opereta estuvo precedida por un *Prólogo* musical o Cantata a tres voces compuesta también por Martín y Soler en honor de los ilustres huéspedes. Se trata de *La Dora festeggiata o Dora festeggiante* (C. Olivieri, reelaborado por V.A. Cigna Santi), una celebración de las virtudes de los Soberanos, de los cuales la Reina *María Antonia Fernanda* se ha convertido definitivamente en su protectora. La Cantata es una novedad, pues no se trata del pastiche habitual elaborado con arias de óperas anteriores, preferidas por el público, sino de un estreno absoluto, para la representación del cual si bien se intentaron usar las escenas del Carignano, se decidió mostrar la belleza del Regio en toda su grandeza

«in una decorazione che rappresentò una gran piazza con palarzo in prospetto illuminato, avendo fatto riflesso che un hallo in fine come si era proposto, sarebbe d'una non indifferente spesa che per altro SM. lo desiderasse, si farà il possibile per eseguirlo [...]»

a demostración del nivel alcanzado por los espectáculos de la corte de Turín. Quizás por ello la cantanta fue interpretada por el tenor *Giacinto Perroni*, *Luisa Laschi* y *Clementina Moreschi* junto a los virtuosos de la Real Capilla. Durante su estancia en Turín, conoce al poeta *Lorenzo Da Ponte* y a la cantante *Brígida Banti Giorgi* (Piacenza, 1755-Bolonia, 1806), con los que compartirá tantas cosas en Viena, Londres, y con la última también en Roma en 1791. Cuando está dirigiendo en Turín sus óperas debió de llegarle la noticia del terrible terremoto que asolaba la ciudad del Vesubio durante el carnaval y como consecuencia del cual se suspendieron los bailes y las comedias. Fueron también «chiusi i teatri [...] proibite le maschere e i festini», al suceder al terremoto, aluviones, mal tiempo, revueltas y lutos, por lo que ante dichas noticias Martín y Soler decide olvidarse de Nápoles y dedicar toda su atención a la composición de nuevas óperas.

Reaparece durante el carnaval de 1783-84 en *Roma*, recomendado quizás por su amigo *Cimarosa*, maestro de capilla del Palacio de España o por los maestros de capilla de Santiago y Montserrat: *Masi* y *Pelli* o por compatriotas como el tenor Calaf, el cantante Esperanza o el violinista M. Arieta, activos en las orquestas de los teatros de la ciudad y en las capillas de música de las iglesias o por el Ministro Plenipotenciario de España José Nicolás de Azara que le socorre con 300 escudos.

Es en el *Teatro Argentina*, donde repite sus éxitos del San Carlo de 1779-80, en honor de ilustres huéspedes como el Emperador *José II*, el Rey *Gustavo Adolfo* de Suecia y la Duquesa de Parma *María Amalia*. El teatro ofrece un espectáculo típicamente napolitano, si bien para evitar los incidentes habituales, el Gobernador limita la venta de palcos y entradas a las taquillas del teatro. *Onorato Viganó*, empresario del Argentina y buen amigo de Lepicq, vuelve a poner en escena nuevas versiones de las óperas de Martín y Soler, *Ipermestra e Ifigenia in Aulide* (P. Metastasio), espectáculo este último al que asiste el 28 de diciembre de 1783 el Emperador desde el palco del Embajador de España, Marqués de Grimaldi. En el Argentina forma cartel con el drama *Tullio Ostilio* (F. Bellani) de G. Gazzaniga.

Y siempre durante el citado carnaval, el inquieto Martín y Soler, estrena en el *Teatro Grimani* de *Venecia* la opereta *Le burle per amore* (M. Bernardini), formando cartel con Luigi Caruso y su opereta *Il vecchio burlatto* (G. Palomba). Sorprende en cambio no encontrar a Martín y Soler en estos años en los teatros toscanos, donde continúan a triunfar los mismos compositores que trabajan en la ciudad del Vesubio y que le conocen bien, aparte de la presencia protectora de la Gran Duquesa María Luisa, que no deja de fomentar el estreno de óperas napolitanas y de argumento español, género en el que sin embargo Martín y Soler compone poco.

El nombramiento en marzo de 1785 de *Giovanni Paisiello*, como compositor de cámara de la corte de Nápoles, con un salario anual de 1200 ducados, aleja definitivamente a Martín y Soler de la ciudad partenopea, al no conseguir el encargo ni tener otras propuestas interesantes.

Colabora sin embargo con la corte hermana de *Parma*, de *Ferdinando di Borbone*, primo del Monarca napolitano y de *María Amalia de Austria*, la hermana de María Carolina, que le admira desde sus estrenos romanos, y por ello le encarga para el carnaval de 1784-85 la composición de una obra para el *Teatro Ducale*. Se trata de la opereta a siete voces *La vedova spiritosa*, que fue estrenada el 26 de diciembre de 1784 por los cantantes *Angelica Maggiori Gallieni*, *Teresa Calvesi*, *Prospero Braghetti*, *Felice Ponziani*, *Giu-*

seppe Bertelli, *Giovanni Bacicci* y *Giulia Gasparini*, dirigidos por el maestro *Francesco Fortunati* y el director *Giacomo Giorgi* con la escenografía de *Luigi Rodríguez*, -quizás también él de ascendencia española-, que se representa contemporáneamente a la opereta *Gli sposi in commedia* (G. Palomba), que con música de Anfossi y Caruso se estrena en el *Teatro Ducale* de la corte farnesiana de la ciudad hermana de Piacenza, con gran éxito a pesar de la dura competencia de las tragedias francesas. Y siempre para la estación de 1784-85, Martín y Soler compone para el teatro de Parma, sus últimas obras italianas, o sea los ballets *Aci e Galatea* e *Igor Primo ossia Olga incoronata dai Russi*, quizás en honor de *los Duques de Curlandia*, que visitan Italia y que quizás le abren más tarde las puertas del Imperio ruso. También compone el ballet jocoso *Festa militare*, para cerrar su periplo italiano recordando su primer concierto de Mergellina en 1778. Son muy celebrados e interpretados por los bailarines *Teresa* y *Domenico Ballon*, *Teresa Bussi*, *Gregorio Cappelli* y *Antonio Bossi*, con la coreografía del propio Ballon y la festosa escenografía del citado Rodríguez.

Acabada su misión en Parma, emprende viaje a *Viena*, siguiendo según Da Ponte la estela de la soprano inglesa de familia italiana *Nancy Anna Storace* (Londres, 1766-1817), -alumna de V. Rauzzini, hermana del compositor *Stefano Storace* (Londres, 1763-96) e hija de un profesor de contrabajo del Conservatorio de Sant'Onofrio de Nápoles, a la que ha conocido en Venecia, donde ella perfeccionaba estudios-, ahora activa como «favorita del Sovrano stesso» en el Teatro Imperial de Viena de 1784 a 1788, en el que sucede a las prestigiosas *Banti* y *Anna Bosello Morichelli* (Reggio Emilia, 1745-Trieste, 1800). En Viena, Martín y Soler coincide también con el cantante irlandés *Michael Kelly* (Dublín, 1764-Londres, 1826) que ha estudiado en Nápoles con *Giuseppe Aprile*, activo desde marzo de 1785 a 1787 y con el barítono y uno de los primeros bufos de la época *Stefano Mandini*, que con su esposa *María* están presentes hasta 1788.

Pero sobre todo va a Viena, porque en Roma ha conocido al Emperador José II y porque goza de la protección de las Embajadoras de España, la *Condesa de Aguilar*, *Marquesa de la Torre* presente de 1779 a 1784 y la *Marquesa de Llano*, presente de 1786 a 1794, «con cui legato parea d'amicizia strettissima l'imperatore». Y a pesar de que algunas malas lenguas decían que

«era [solo] un buon compositore pel ballo [...] ma quanto alla musica vocale, Dio ce ne guardi»

en Viena ya en 1785 obtiene un gran éxito internacional fuera de Italia con la opereta *La capricciosa corretta* (L. Da Ponte). Y es el propio Da Ponte quien lo recuerda en sus *Memorias* diciendo que

«non ve n'erano in Vienna, che due Compositori, quali meritassero la mia stima *Martini* il compositore allor favorito di Giuseppe [Il Imperatore], e *Volfango Mozart*, cui in quel tempo ebbi occasione di conoscere [...] di sommo genio, ma quasi diametralmente opposti nel genere della loro composizione».

Forma cartel con *Paisiello* que en el Teatro di corte estrena el drama *Il re Teodoro a Venezia* y en el Imperial la acción sacra *La passione di Gesù Cristo* y con *Stefano Storace* con la ópera *Gli sposi malcontenti* (L. Da Ponte). A este éxito siguen el de otras tres óperas de Da Ponte, estrenadas la primera el 4 de enero de 1786 durante el carnaval. Se trata de *Il burbero di buon cuore*, inspirada en la homónima comedia de *Goldoni*, la cual a pesar de que malévolos como el Abad *Giovanni Battista Casti*, aspirante perpetuo al cargo de poeta imperial y el director de espectáculos *Príncipe de Rosenberg* consideraron que «non era soggetto da opera buffa e che non farebbe ridere», tuvo tal éxito que según Da Ponte

«fu dal principio al fine applaudita [al punto] che molti spettatori, e tra gli altri lo imperatore, applaudevano qualche volta à soli recitativi».

Ello procuró a Martín y Soler un nuevo encargo, si bien con su buen humor proverbial

«consentí che [Da Ponte] ritardassi a scriver per lui finché avess[e] terminato il dramma [delle *Nozze di Figaro*],

para Mozart, que fue estrenado el 1 de mayo del mismo año, a pesar de que la comedia de Beaumarchais había sido prohibida en 1785 por el Emperador. Y nos sigue contando Da Ponte que

«per piacere si a lui [Martín y Soler] che all'ambasciatrice di Spagna sua protettrice, pensai di sceglier un soggetto spagnolo [...] [e] dopo aver letto alcune commedie spagnuole, per conoscere alcun poco il carattere teatrale di quella nazione mi piacque moltissimo una comedia di Calderón [de la Barca, sic Luis Vélez de Guevara] intitolata La luna della sierra, e prendendo da quella la parte istrionica, e una certa pittura de' caratteri formai il mio piano, nel quale ebbi occasione di far brillare tutti i migliori cantanti della compagnia di quel teatro».

Se trata de *Una cosa rara ossia bellezza e onestà* o *Die seltnen Sache* que giraba entorno al

«infante di Spagna [che] s'innamora d'una bellissima serrana [la quale] innamorata d'un serrano e virtuosissima per carattere, resiste a tutti gli assalti di quel principe, [...] prima e dopo le nozze»,

un argumento que quizás le ha aconsejado Martín y Soler que había traído consigo diversos argumentos españoles, al ir a estudiar a Italia. El poeta de la corte imperial y nuestro compositor estaban tan compenetrados que según Da Ponte no había

«scritto versi in tutta la vita mia con tanta celerità né con tanto diletto [forse per] un sentimento di tenera parzialità per un compositore, da cui mi erano derivati i primi raggi di pace e di gloria teatrale, [nonché per] il desiderio di abbattere d'un colpo mortale i miei ingiusti persecutori»

a los que logra humillar al acabar la obra en sólo treinta días. Los ensayos fueron muy laboriosos, a causa de la *conjura de los cantantes*, que definían «il dramma, un capolavoro, ma la *musica debolissima e triviale*». En realidad el cuerpo de canto había sido instrumentalizado por el primer bufo *Bussani*

«che odiava particolarmente il compositore spagnuolo, come quello che dalla sua infedeltà dulcinea [Isabella] era guardato con occhio tenero»,

algo que será habitual en las relaciones entre el genial Martín y Soler y sus cantantes, los cuales

«non cessarono nelle loro ombricole di mormorare, di criticare e di maladir lo Spagnolo e la di lui musica».

La ópera sin embargo fue estrenada gracias al Emperador el 17 de noviembre de 1786, un día en el que

«il teatro era pieno di spettatori, per la maggior parte nemici e disposti a fischiare [che si trovarono] però sin dal cominciamento della rappresentazione una tal grazia, una tal dolcezza, una tal melodia nella musica e una tal novità ed interesse nelle parole che l'udienza pareva rapita in un'estasi di piacere»

siendo según Da Ponte la primera vez que se presentaba tanta atención a una ópera italiana compuesta por un español, ya que

«Viena [non] aveva forse udita prima d'allora una musica sì vaga, sì amena, sì nova e sì popolare [motivo per il quale] si comprese [...] l'intrigo de'cabalisti e si unirono tutti concordemente nel batter di mani e nelle piú vive acclamazioni».

La ópera -representada el día del estreno con fuegos artificiales, quizás en recuerdo de su concierto napolitano para 20 cañones y orquesta de 1778- electrizó al público hasta el punto que al oír el dueto *Vieni fra i lacci miei* del segundo acto, el propio José Il

«fu il primo a domandare e colla vote e colle mani, la ripetizione abolendo così una legge fatta pochi di prima di lui, di non ripetere i cosidetti perzi concertati».

La crítica que empezó siendo tan hostil, le comparó a Paisiello, Cimarosa y sobre todo a Mozart, pues *Una cosa rara* obtuvo un éxito superior a *Le Nozze di Figaro*, por lo que el baile o langaus, auténtico germen del vals, *Oh quanto un si bel giubile* del segundo acto, fue citado por el propio Mozart en la cena del Final II del *Don Giovanni*.

Según los cronistas musicales, *Una cosa rara* fue interpretada 59 veces en ocho años y se convirtió en una *moda* en Viena, donde según Da Ponte

«le donne [...] non volevano che vedere la Cosa *rara*, credevano in verità due cose rare tanto Martini che me [...] avremmo avuto piú avventure amorose che non ebbero tutti i cavalieri erranti della Tavola Rotonda in vent'anni [...] Inviti a passeggi, a pranzi, a cene, a gite di campagna, a pescagioni, bigliettini inzuccherati, regalucci con versi enimmattici»

que entusiasmaban a Martín y Soler, ya que según Da Ponte «si divertiva moltissimo a tutto questo [e] ne profitó in tutti i modi», como hacía también el poeta, a pesar de no confesarlo.

En 1786 Martín y Soler forma cartel con Mozart y con el veronés *Giuseppe Gazzaniga*, discípulo de los filoespañoles Porpora y Piccinni que estrena en el Teatro de corte la opereta *Il finto cieco* (L. Da Ponte), inspirada en la comedia francesa *L'aveugle clairvoyant* (Le Grand o De Brosse)

«che piacque poco tanto per le parole, che per la musica, [...] si rappresentó tre volte e poi si mise a dormire».

Pero lo forma también con el citado Storace presente con la ópera *Gli equivoci* (L. Da Ponte), inspirada en la *Commedia degli equivoci* de W. Shakespeare.

En 1787, Da Ponte a causa de los estrenos de 1786, está muy ocupado pues escribe libretos para *Antonio Salieri*, Mozart y Martín y Soler. Para el primero el de *Axur re d'Ormus*, inspirándose en el drama *Tarare* de Beaumarchais, para celebrar en el Teatro de Corte de Würtemberg la Boda de la Princesa Elisabeth, mientras que para Mozart escribe el *Don Giovanni*, inspirado en *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, que se estrena en Praga durante la visita de María Teresa de Toscana.

Pero sobre todo Da Ponte quería encontrar para Martín y Soler

«un argomento gentile, adattabile a quelle sue dolcissime melodie, che si senton nell'anima, ma che pochissimi sanno imitare».

La elección recayó en *L'arbore di Diana*, obra en la que el volcánico Da Ponte trabajaba una parte de la jornada, en el curso de la cual decía que

«scriveró la notte per Mozzart, e faró tonto di legger *l'Inferno* di Dante [...] la mattina per Martini e mi parrá di studiar il Petrarca [...] la sera per Salieri e sará il mio Tasso».

Y su entusiasmo era tan grande, que el primer día ya consiguió escribir las dos primeras escenas del *Don Giovanni* y de *L'arbore di Diana*. También la mitad del primer acto de *Axur*, por lo que cumplió la promesa de componer en 63 días las dos primeras y

2/3 de la tercera. *L'arbore* de Diana o *Der baum der Diana*, se basa en la conocida fábula y fue de las tres óperas la primera en estrenarse el 1 de octubre de 1787, un mes y medio antes de la muerte de Gluck, en honor de la Princesa de Toscana María Teresa y su esposo Antonio de Sajonia. Contó con la participación de las cantantes bufas *Laschi* y *Morichelli* y tuvo según Da Ponte «un incontro felicissimo e pari almeno a quello della *Cosa rara*», al tratarse según el «modesto» libretista del

«migliore di tutti i drammi da me composti, tanto per l'invenzione che per la poesia [giacché] è voluttuoso senza essere lascivo e interessa per quel che parve da piú di cento rappresentarioni che se son fatte, dal cominciamento alla fine».

En 1787 Martín y Soler forma cartel con compositores tan importantes como Cimarosa que estrena el entremés *Armidoro e Laurina* y la opereta *Il ritorno di Don Calandrino*, PA Guglielmi con las operetas *Gli equivoci nati della somiglianza* y *L'inganno amoroso*, que se representan en el Nationalhoftheater, así como con V. Righini con la opereta *Il filosofo punito o Il maestro e il poeta puniti a vicenda* y F. Peticchio con *Il Bertoldo*, ambos con libreto de Da Ponte pero que tuvieron poco éxito. Martín y Soler, cede su puesto en Viena a su amigo *Pasquale Anfossi*, que ya en mayo de 1788 representa en la ciudad las operetas *Le gelosie* fortunate (F. Livigni) y la farseta *Il curioso indiscreto* (G. Bertati), -ya estrenadas en el Teatro Carignano de Turín en 1783 y en el Teatro delle Dame de Roma en 1777, para cuyas representaciones vienesas Mozart compone el aria para bajo *Un basso di meno* (K 541) y dos arias para soprano *Vorrei spiegarvi* (K 418) y *Non, no che non sei capace* (K 419).

Y siempre en 1787 en Viena, Martín y Soler compone para una conmemoración de la Real Familia, seguramente la visita de la Princesa de Toscana, la cantata *Il sogno* (L. Da Ponte), un *Te Deum* a cuatro voces y orquesta y 12 *cánones* a tres voces, que se publican en la misma ciudad del Danubio.

La fama adquirida en Viena lleva en volandas a Martín y Soler a la corte de *San Petesburgo* en 1788, como maestro de capilla de la Emperatriz Catalina II, donde desde 1790 actúa juntamente a Cimarosa como director del *Teatro Imperial* hasta su clausura, además de ejercer como profesor de los hijos de la nobleza en el *Instituto Smol'nyj*. Sucede a Vincenzo Manfredi que justo en 1788 publica en Bolonia la *Difesa della musica moderna e de'suoi esecutori*, donde polemiza con E. de Arteaga.

Además de la fama de Martín y Soler, los italianos son famosos y numerosos en Rusia. Nuestro compositor ha sido recomendado sin duda por compositores amigos como Paisiello, Francesco Araya o el cantante toscano Compassi o por diplomáticos que han oído sus composiciones en Italia, entre los cuales el Conde Romanowski, Ministro de Rusia en Nápoles, un asiduo de la Nobile Accademia di musica o el Duque de Serra Capriola, Ministro del Rey de Nápoles en San Petesburgo o incluso por miembros de la Real Familia rusa como los *Condes del Nord*, Grandes Duques de Rusia o los *Duques de Curlandia*, a los que conoce durante los viajes que realizan a Italia los primeros en 1782 y los segundos en 1785, en el curso del cual la Duquesa se exhibe a menudo como virtuosa al clavicembalo.

Lo curioso es que la música de Martín y Soler, a pesar de la lejanía física, sigue presente en Italia, donde vuelve a triunfar con su obra más popular o sea con *Una cosa rara*, la cual se representa en nuevos teatros, entre los cuales el 13 de octubre de 1787 en el de la *Scala de Milán*, -inaugurado sólo en 1778-, compartiendo cartel con la tragedia españolizante *Il conte di Saldagna* y el drama *Antioco*, ambos con libreto de F. Moretti y música de A. Tarchi. También con el drama *Ifigenia in Aulide* (F. Moretti) de

Nicola Antonio Zingarelli. La ópera de Martín y Soler compite como en Viena con *Le nozze di Figaro* de Mozart, representada en el Teatro Arciducal de Monza con la escenografía de P. Gonzaga, discípulo de Bibbiena. El éxito de la *Cosa rara* es superior y por ello vuelve a representarse en 1789 en el *Teatro Nuovo* de *Crema*, -inaugurado en 1786-, con escenografía de *Luigi Mombelli* compartiendo cartel con las operetas *Teodolinda* y *I due supposti conti*. Pero se representa también en el *Teatro della Nobile Società* de *Cremona* con escenografía de *Giovanni Motta* formando cartel con la farsa *L'impresario in rovina* (G.M. Diodati/Giovanni Valentini (m)) y en el de los *Quattro Cavalieri di Pavia* con escenografía de *P. Mescoli*, formando cartel con las operetas *I due supposti conti* y *La scuffiara* y en 1790 de nuevo en *Milán*, esta vez en el *Teatro dei Dilettanti dei Due Muri* con escenografía del filoespañol *Giorgio Fuentes*, haciendo competencia al Teatro della Scala que presenta un cartel formado por los compositores Giordani con el drama *La disfatta di Dario*, Antonio Pio con *Medonte re d'Epiro* (G. Gamerra) y Niccola Antonio Zingarelli con *La morte di Cesare* (G. Sertor).

Una cosa rara vuelve a representarse en 1789 durante la estación otoñal del *Teatro Carignano* de *Turín* conjuntamente a unos ballets que quizás también compone con el título *Il distratto innamorato* y *Le nozze di Figaro*, con la escenografía de los *Hermanos Galliani* y la coreografía de *Gaetano Gioia*, compitiendo con el Regio que ofrece un cartel formado por Giordani con el drama *Ariarate* (F. Moretti) estrenado conjuntamente a ballets de V.A. Cannavasso y con Luigi Cherubino y *su Ifigenia in Aulide* (F. Moretti) mientras la compañía Perelli, con la coreografía de Urbano Garzia representa la tragedia *Don Gusmano* en un teatro de *Turín* no mejor identificado, seguramente el Carignano contemporáneamente a un teatro veneciano.

Y es tanto el clamor, que el empresario del *San Carlo* de Nápoles solicita gracia para poderla representar, a pesar de ser una opereta en el Real Teatro. Desea repetir el éxito obtenido por *La locandiera* (G.A. Federico/P. Auletta (m)), estrenada conjuntamente a algunos ballets para acoger a María Amalia de Sajonia, 51 años después. Ferdinando IV otorga el permiso en recuerdo de su madre y manda representar la ópera en el *San Carlo* para que esta pueda ser contemplada por todos sus súbditos.

Y como la corte se halla en el *veraneo otoñal de Portici*, tiene lugar en el *Teatrino* de la residencia una representación privada para un selecto grupo de invitados el 27 de octubre, a la que asiste incluso un exótico Embajador de Tripoli que

«frecuenta con desiderio i pubblici spettacoli di questi teatri [...] ove avea il palco a sua requisizione»,

el cual difunde la fama de Martín y Soler al exótico norte de África.

Una cosa rara, fue representada en el *San Carlo* las noches del 29 y 30 de octubre de 1789 y para su puesta en escena se cuenta con la participación de cantantes tan famosos como la soprano *Anna Bosello Morichelli* a la que ha conocido nuestro compositor en Viena, *G. David* primer tenor del *San Carlo*, *A. Dayva* primera soprano del Teatro del Fondo, *G. Luzio* bufo del *Teatro Nuovo* y *Casaccia* bufo del Teatro dei Fiorentini junto a los cantantes *Boselli* y *Borgo* de otros teatros menores, quizás del *San Carlina* y del *Fondo*, en un homenaje colectivo de los teatros napolitanos a Martín y Soler. Y en el teatro napolitano comparte cartel con amigos como Paisiello, presente con el drama *Il Catone in Utica* (P. Metastasio), P.A. Guglielmi con la ópera *Alessandro nelle Indie* (P. Metastasio) y la opereta *Ademira* (F. Moretti) y Francesco Silvani con la ópera *Rimero* (G. Siri), representadas conjuntamente a los ballets *Festa campestre*, *Amor può tutto*, *Il tempio della follia* de diversos autores y *Telémaco* de P. Du Tilliec y coreografía de S. Gallet.

Por lo que respecta a otros éxitos de Martín y Soler algunas óperas son representadas en los teatros, en los que tradicionalmente ha actuado y otras en algunos teatros de nueva creación, que lo incorporan entre sus compositores habituales. Así pues en el *Teatro de la Scala* de Milán reestrena durante la estación otoñal de 1788 *L'arbore di Diana* el 1 de octubre y la opereta *La capricciosa corretta* el 7 de junio de 1796, compartiendo cartel en esta ocasión con Zingarelli y su tragedia *Giulietta e Romeo* (G.M. Foppa, sobre la homónima obra de Shakespeare).

Pero la fama de Martín y Soler ha crecido tan rápidamente que el *Teatro Giustiniani di San Moise* de Venecia, -el tradicional templo de la opereta napolitana, ampliado por el arquitecto G. Mauro en 1772 a 800 butacas-, le acoge con los brazos abiertos en la estación otoñal de 1788, quizás porque en él es un habitual su aún amigo Da Ponte. Allí representa *L'arbore di Diana*, formando cartel con su amigo Guglielmi presente con *Le nozze disturbate* y *L'incanto amoroso* (G. Palomba). Y repite en 1789 con *Il burbero di buon cuore* compartiendo cartel con Gennaro Astarita que allí representa *Il curioso per accidente* (G. Bertati). Y debe de tener mucho éxito puesto que reaparece en 1795 con *La capricciosa correta*, interpretada por una de sus cantantes favoritas la Banti, espectáculo que no pudo contemplar el corrosivo comediógrafo español Leandro Fernández de Moratín, un asiduo de los teatros venecianos en la estación anterior. Durante el carnaval de 1797 repite su éxito londinense *L'isola piacevole*, formando cartel con la farsa francesa *Il principe spazzacamino* y la opereta del portugués Marco Portogallo *Le donne di genio volubile* (G. Bertati) representada conjuntamente a los ballets *La sposa rapita* y *La scuola olandese o L'amante in statua*.

Y el eco de estos éxitos venecianos hace que *L'isola piacevole* se represente también durante el verano de 1797 en el *Teatro dei Risoluti* a Santa María Novella de Florencia, un teatro en el que se representan tragedias francesas traducidas al español y óperas napolitanas a pesar de la muerte de la Granduquesa María Luisa de Borbón, en unos años en los que continúan publicándose óperas favorecidas o producidas por españoles como las comisionadas por el P. Joaquín Company Ministro General de los Franciscanos Menores, al que Francesco Rossino dedica en 1793 la *Grammatica melodiale teorico pratica esposta per dialoghi* (Roma 1793) mientras que José Pintado dedica a Monseñor T. Piccolomini una *Vera idea della musica e del contrappunto* (Roma 1794).

Martín y Soler, aparte de ver representados en Italia los éxitos vieneses y londinenses, estrena en 1788 en el *Teatro Comunale* de Faenza el ballet *Castore e Poluce*, compuesto quizás en su etapa italiana conjuntamente a los compositores Bisoni y Cappucci, formando cartel con Giordani y su ópera *Caio Ostilio* (E. Manfredi) y durante el carnaval de 1791 en el *Teatro Comunale* de Desenzano la ópera *Il castello d'Atlante* (A. Aurelli) conjuntamente a diversas arias y entremeses, compuestos entre otros por Paisiello. Revisa en esta ocasión la música de la ópera, con la cual la ciudad de Nápoles acoge alegóricamente en 1734 la llegada de Carlos de Borbón.

La Cosa rara fue vuelta a representar en el *Teatro Carignano* de Turín en el otoño de 1805, de la mano de la soprano española Lorenza Correa (Lisboa o Málaga, 1777-1831), -que se inicia en Barcelona como cantante de tonadillas y de óperas italianas y su carrera en Italia, en Brescia en 1804-, intérprete en el mismo teatro de *La prova di un opera seria* de Francesco Gneoco, *La Sofonisba* de Vincenzo Federici y *L'Armida* de Joseph Haydn.

En el *Teatro Imperial* de San Petesburgo, donde le han precedido sus colegas Araya, Traetta, Paisiello y Matteo Coltellini estrena estos mismos años las óperas *Les époux*

en *querelles* durante la primavera de 1788 y *Gore bogatyr kossométovic o Il malvaggio cavaliere*, con libreto de Catalina II y A.V. Chrapovickij' en el otoño de 1789, compartiendo cartel con Cimarosa, -exiliado por la República napolitana, que llega a encarcelar a Piccinni por afrancesado-, y sus *Cleopatra* y *La Vergine del Sole o Idalide* (F. Moretti).

En 1790 estrena en el mismo teatro las comedias *La melomania o L'amore per il canto* con el título *Melomanida ili pesnoj jubile* (A.V. Chrapovickij) y en 1791 *Fedoul e i suoi figli o Fedul's det'mi* (Catalina II) en colaboración con el compositor ruso V.A. Pauskevic, Y en el curso del último año estrena también según Da Ponte *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*, que tuvieron un gran éxito «si nel teatro della città, che nell' eremitaggio di Caterina». Por este motivo Martín y Soler, pide a Da Ponte que se reuna con él en San Petesburgo como poeta de los teatros Imperiales, permiso que sin embargo el nuevo Emperador de Austria, Pietro Leopoldo deniega al tener aún seis meses de contrato con el teatro vienés. El conflicto acabó con el despido de Da Ponte, que decidió irse a Londres con Mozart, lo cual no fue posible por el fallecimiento del compositor de Salzburgo.

Y siempre en San Petesburgo se representan con motivo de algunas festividades de la Familia Imperial, las cantantas *La Deità benefica* (F. Moretti) en 1790 y *Strote* entre 1791 y 1796, así como los ballets *Didone abbandonnée* (1792), *Amore et Psyche* y *L'Oracle* (1793). Además publica *Corales* y una *Allemande para piano*, con variaciones de J.G. Pratsch en 1794, demostrando su gran actividad creativa.

Y el eco de sus éxitos hace que en la estación de 1789-90 se estrenen también en el *Teatro de la Opera Nacional Polaca* y en el *Teatro Nacional de Varsovia* *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*, siendo precedido en esta corte únicamente por Giovanni Claudio Pasquini y por Paisiello.

Desde Rusia y con nostalgia por su infancia, envía una *Gran Salve a la Virgen de los Desamparados* a su Valencia natal y estrena en el Teatro madrileño de los *Caños del Peral*, *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana* el 24 de setiembre y el 24 de noviembre de 1789 y *Il burbero di buon cuore* en la estación de 1790-91 formando cartel con las operetas *L'antiquario burlato e la statua matematica* (G. Bertati) de Luigi Caruso y *Il doppio inganno* de Giacomo Tritto. Y en el mismo teatro estrena el 25 de junio de 1799 *La isla del placer*, traducción de su gran éxito londinense, desde donde seguramente el eco de sus triunfos llega al *Teatro San Carlos de Lisboa*, donde le han precedido grandes compositores napolitanos que han triunfado en él gracias al interés de los melómanos José I y Mariana Victoria. Martín y Soler en la estación de 1794-95 representa en él *Una cosa rara*, formando cartel con P.A. Guglielmi y su farsa *Gli amanti della dote* (S. Zini), Caruso con la farsa jocosa *La bambola* o *La sposa volubile* y la ópera *La sposa volubile*, Gazzaniga con la opereta y la ópera del mismo nombre *Il serraglio d'Osmano* (G. Bertati) y Paisiello con la comedia *Lo strambo in berlina* (G. Bertati) y la ópera *La locanda*, siendo asimismo uno de los últimos compositores «napolitanos» presentes.

Por invitación de Da Ponte, poeta del *King's Theatre* de Londres, Martín y Soler deja San Petesburgo y se traslada a Londres durante nueve meses en 1794. La ciudad del Támesis conoce bien su música, pues en el *Teatro de Haymarket* ha estrenado, en 1786 *Il burbero di buon cuore*, formando cartel con P. Anfossi presente con *L'inglese in Italia* y en 1789 *Una cosa rara* formando cartel con A. Tarchi presente con los dramas *Il disertore francese* (B. Benincasa), *Alessandro nelle Indie* (P. Metastasio) y el melodrama *La generosità d'Alessandro*. Además en Londres en 1788, Martín y Soler ha publicado ya *12 canzonette italiane con clave, arpa e chitarra* y su paso por la ciudad provoca numerosos conflictos y según Da Ponte

«mancó poco [...] che la venuta [...] non mi costasse la perdita di quell'impiego [a causa dell'arrivo di] due famose rivali, la *Banti*, ch'era in quell' epoca una delle piú celebri cantanti d'Europa nel serio e la *Morichelli* ugualmente celebrata nel buffo [che] non erano [...] piú giovani, e non erano mai state [...] delle grandi bellezze: l'una però era ricercata e pagata esorbitantemente pel pregio di una voce meravigliosa [...] il solo dono [...] ricevuto dalla natura; l'altra [...] nobile, ragionata e piena d'espressione e di grazia [che] s'erano rese ambedue gl'idoli de'teatri, de'poeti, de'cantanti e degli impresari [le quali] appena arrivate a Londra, andarono a gara ambedue d'impossessarsi del core dell'impresario [giacché] una sola [...] bastava a fare tremare il teatro dove era impegnata».

Ello ocurre cuando se acaba de quemar el teatro italiano, por lo que William Taylor, del banco escocés «Snow and co» y empresario del King's Theatre, le pide a Da Ponte que componga dos óperas que hagan historia para complacer a las dos divas

«uno buffo da porsi in musica dal *Martini* [...] e l'altro serio per Francesco Bianchi, condotto seco della donna seria».

Al no tener tiempo Bianchi de acabar su *Merope*, volvió a representarse «non piú di due volte» la ópera del mismo compositor *Aci e Galatea*. Este desaire encrespó según Da Ponte los ánimos de la Banti, que había querido ser la primera en debutar, al tratarse de

«una femminaccia ignorante, sciocca e insolente, che aveva nella sua prima giovinezza a cantar pei caffè e per le strade, portó sul teatro [...] tutte le abitudini, le maniere e i costumi d'una sfaciata corisca [perché] non conosceva misure, non avea ritegni, e quando alcuna delle sue passioni era stuzzicata dalle difficoltà o dalle opposizioni, diventava un aspide, una furia, un demone dell'inferno, che avrebbe bastato a sconvolgere tutto un impero nonché un teatro».

De Ponte nos sigue informando que para la rival, la *Morichelli*, Martín y Soler compuso en cambio

«in meno di tre settimane [...] *La capricciosa corretta* [il quale] abitando con me, non solo m'ispirava l'estro di scrivere, col volto ognor gaio e colla rimembranza piacevole delle cose passate, ma di mano in mano ch'io scriveva le parole, egli ne faces la musica».

No coincide la crítica con la crónica de Da Ponte, pues la ópera de Martín y Soler, ya había sido estrenada en Viena en 1785. Sin embargo el día del estreno o reestreno de la ópera, a pesar de los partidarios de la Banti y

«ad onta di tutti li partigiani, ad onta di dugento e piú persone mandate al teatro a fischiare, ad onta [...] d'una satira [...] l'opera piacque e trionfó solennemente a dispetto loro, Martini, il Da Ponte, e, quello che piú importa la *Morichelli*».

Estrena asimismo el 27 de enero o el 17 de mayo la opereta *La scuola dei maritati* (L. Da Ponte) basado en la homónima obra de Shakespeare, mientras en el *Teatro Drury Lane* de la misma ciudad se representa dos veces el *Don Giovanni* y un *Capriccio drammatico* finalizado con un ballet y una procesión con españoles con vestidos antiguos y con música de Gazzaniga, Sarti, Federici y C. Guglielmi, siempre con libreto de Da Ponte. Será el poeta también, quién en una carta del 25 de agosto a su amigo Giacomo Casanova, dirá que las composiciones de Martín y Soler

«piacquero molto, ad onta di mille cabale, di mille bandolerie ed una satira sanguinosa del sempre infame Bandini, che a suo dire, fu pagato per farla [...] si tentó in vari modi di opprimer quest'uomo [giacché] l'impresario medesimo era interessantissimo a procurare che le sue opere non piacessero».

Pero ante el éxito, Taylor les comisionó un nuevo drama jocoso *L'isola del piacere o The island of pleasure*

«il cui primo atto riuscì maravigiosamente, tanto al compositor della musica, che a me, ma non fu così del secando [perché] fu fatto interamente nell'isola del ghiaccio [soprattutto per] certa pretesa insensata della prima donna [Anna Bosello Morichelli], che avendo rappresentata con grande effetto a Parigi *Nina pazza per amore* [di Giovanni Paisiello], valle a forza nel secando atto [...] una scena da pazza, che c'entrava appunto come Pilato nel Credo».

Si a ello añadimos que Martín y Soler, como un *Don Giovanni* de opereta

«s'incapricció d'una servetta giovine [...] non bella né gentile [...] nel medesimo tempo in cui corteggiava e faceva credersi innamorato della prima donna buffa, che poteva in verità esser sua madre e quasi sua nonna [benché] avea molto ingegno e molta cultura di spirito, era una volpe vecchia, che copria tutti i suoi disegni col velo del mistero e della piú fine furberia [...] donna di teatro, dunque le sue principali divinità erano quelle di tutte le sue simili, ma in grado eccessivo: orgoglio, Invidia, Interesse».

La cantante, al descubrir el enredo, a pesar de triunfar en los conciertos londinenses de Haydn, montó en cólera, por lo que Martín y Soler, como un Karl Marx cualquiera se salvó acusando a Da Ponte y no contento con ello

«lo lasciò [e] andó a stare colla Morichelli, e la nostra lunga, dolce ed invidiata amicizia si raffreddó»

según el dolorido poeta.

L'isola del piacere fue estrenada durante la primavera de 1795 conjuntamente al entremés filoespañol *Le nozze dei contadini spagnoli*, un argumento cercano a la sensibilidad de Francisco de Goya, la cual fue un desastre

«e non bastarono a salvarlo alcuni bei duetti ed alcune belle arie, che assai piacevano e per la musica e per le parole [a causa della] musica trivialissima, e non molto nobile e molt'altre parti del dramma».

Este fracaso acaba con la paciencia de Da Ponte, qué escribe enfadado a su amigo Casanova, que Martín y Soler no sólo ha acabado «un amicizia consolidata [...] di dodici anni», sino que se mostró no un generoso Engels sino un

«maledetto bastardo [...] il piú perfido e il piú appassionato dei miei nemici [giacché] si lagnó di spese fatte in casa mia, quando costó [...] a me piú di quaranta ghinee il fatto d'averlo meco, fe'ricader sul mio dosso alcuni contrattempi, che per sua sola imprudenza gli sono accaduti e particolarmente per essersi mattamente innamorato della già vecchia e [...] torbida Morichelli, mi usurpó diritti, mi rubó e partí da Londra insalutato hospite dopo avermi ingravidata una brutta serva e fatto credere a molti che io non esso l'aveva ingravidata».

Este conflicto hace, que a pesar de componer casi seguramente en Londres la opereta *Gli sposi in contrasto*, la respuesta en el más puro estilo operístico a *Gli sposi incogniti* de Latilla y a *Gli sposi per accidente* de Cimarosa, estrenadas en Nápoles en los Teatros Nuovo y Fiorentini en 1779 y 1780, esta no consigue representarse. Martín y Soler abandona Londres con la Morichelli, sustituida por

«una donna [...], che non bastava a dar gelosia alla imperatrice di molte favelle [la Banti, chiamata a Londra *La Semiramide*] che faceva sperare una tregua tra esse e la tranquillità nel teatro».

Nuestro compositor se dirige a Francia, imitando a la manera de Plutarco lo realizado por Terradellas, pues ya en el *Teatro Monsieur* del *Palais Royale* de París, la Morichelli y otros cantantes habían representado en el otoño de 1790 *Il burbero di buon cuore* y *L'arbore di Diana* formando cartel con Paisiello presente con la comedia *Le bon maître*

oú *L'esclave par amour* (G. Palomba) y la ópera *Le gare generose*, ampliada por el compositor Luigi Cherubini, que es quién la dirige introduciendo la cantina *Ah quelle ivresse, quelle allegrezze* y con Tarchi con la ópera seria *Il cavaliere errante*, en un momento de gran éxito de la ópera napolitana en la capital del Sena.

El éxito de estas obras es tan grande, que ya en la estación de 1790-91 se representa en el *Grand Théâtre de Marsella*, *Una cosa rara*, que obtiene un éxito tan notable que vuelve a representarse el 3 de noviembre de 1797 en el *Teatro Monsieur de París*, quizás con la presencia del compositor e interpretada por el barítono y célebre bufo Stefano Mandini y su esposa María, a los que ha conocido en su etapa vienesa. El éxito de la *Cosa rara*, propicia que vuelva a ser representada de nuevo en 1799 y que después de la muerte de Martín y Soler, se represente en junio de 1806 en el parisino *Teatro Louvois*, *La capricciosa corretta*, con el título *La moglie corretta* mientras Cimarosa estrena en la *Comédie Italienne* las operetas *Il barone deluso* y *I due baroni di rocca azzurra* (G. Palomba). Y *La moglie corretta* debido al éxito obtenido, vuelve a representarse con el título original en el *Teatro Italiano* de la misma ciudad el 25 de marzo de 1815.

Parece probable, que desde París pase por Viena, donde quizás por la intervención del Embajador de España, Manuel María Negrete Adorno, Conde Duque del Campo Alange, vuelva a representarse en el *Teatro de Corte* durante la estación de 1796-97 la opereta *Les époux en querelle*, siendo esta la penúltima presencia de la ópera napolitana en la ciudad del Danubio.

Martín y Soler, plénamente integrado en la diáspora napolitana, expande su fama a los teatros de los diferentes estados del Imperio y por ello estrena en *Bohemia*, donde ha sido precedido solo por Jommelli y Fischietti, concretamente en el *Teatro Nacional de Praga* durante las temporadas de otoño de 1787 y 1788 *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana* y sucesivamente en el *Real Teatro* en la estación de 1796-97 la opereta *La capricciosa corretta*. También estrena en *Hungría*, donde no ha sido precedido por ningún compositor napolitano en el *Teatro del castillo de Esterhaz* del Príncipe Esterház, uno de los nobles más importantes del Imperio, en 1789-90 *L'arbore di Diana*. Y desde allí su fama se extiende a las cortes de los estados alemanes y entre ellas a Prusia, donde durante la estación otoñal de 1788, se representa en la *Opernhaus am Gåsemarkf* de Hamburgo el 10 de noviembre *L'arbore di Diana*, con el título *Der baum der Diana*, siendo también el primer español presente en este teatro.

También triunfa en la *Sajonia* de la familia de María Amalia, pues en el *Teatro di corte de Dresda*, donde le han precedido A. Scarlatti, N. Porpora, Paisiello y Gazzaniga entre otros, se representa el 12 de abril de 1788 *Una cosa rara o Die seltenheit o Schånneit and Tugenal* y en 1789-90 *Il burbero di buon cuore o Der gutherzige Polterer* y *L'arbore di Diana*, formando cartel este año con Cimarosa y su comedia *Giulietta e Armidoro* (P. Mililotti) y la ópera *Le stravaganze d'amore*. Y gracias a estos éxitos, Martín y Soler está de nuevo en esta corte en 1796 con *La capricciosa corretta* representada con el título *So bessert sie sich*.

Está presente también en la corte de *Brandemburgo*, donde en el *Teatro del Castel Nuovo de Postdam* durante el verano y el otoño de 1788, se representan *L'arbore di Diana* y *Una cosa rara* y en la de Slesia donde en el *Hoftheafer* de Oels se representa el 2 de mayo de 1795 *L'arbore di Diana*, siendo en ambos casos el primer compositor napolitano presente en los citados teatros. Y el éxito obtenido hace que precedido por Ignazio Fiorillo aprobe también en la de *Brunswick*, en la cual publica en una fecha no mejor conocida la obra *Tre duetti per due chitarre*.

Desanimado por su estancia en Londres, vuelve a *San Petesburgo*, donde continua

su tarea como profesor de canto en el *Instituto Smol'nyij*, formando una excelente escuela de cantantes, por lo que el zar Pablo I le nombra en 1798 Consejero de Estado e Inspector de la Compañía de Opera Italiana de la corte imperial, que reforma en 1800 y en la que *Luigi Caruso* en 1802 estrena la comedia *Il principe invisibile*, en lo que representa el canto del cisne de la misma, pues la institución desaparece en 1804 ante la competencia de la ópera francesa.

Y a pesar de que el 15 de enero de 1798, durante el carnaval estrena con éxito en el *Teatro dell'Eremitaggio* la comedia goyesca *La festa del villaggio* (F. Moretti) y en el *Teatro Imperial* la opereta *La capricciosa corretta*, los ballets *Tancrede* y *Le retour de Poliorcete* en 1799 y la cantata *Il sogno*, para conmemorar algún acontecimiento de la Familia Imperial en 1800, la decadencia de la ópera italiana es un hecho tan irreversible, que pierde toda su fortuna, algo corriente en su desenfadada vida, por lo que se ve obligado a dar numerosas lecciones de canto hasta el final de sus días.

Y en este período difícil compone también algunas *arias*, *duetos*, *pastiches*, *tres «vaudevilles»*, *canciones de amor*, *tres duetos para tres guitarras*, *música religiosa* y la ópera *Il prode guerriero Acreide*; que parece que nunca llegó a representarse.

Fallece el 11 de febrero o el 3 de marzo de 1806 y es enterrado en la *isla de Wassiliewskij Ostrow*, si bien su música traducida a diversos idiomas permaneció en todos los repertorios europeos hasta 1830.

Los Cantantes de las Capillas de Música de Santiago de los Españoles y de Santa María de Montserrat de Roma

Joseph de Alzate

Tenor del norte de España seguramente de las Vascongadas, estudiante en Roma, conocido como *Giuseppe Spagnolo*, presente por primera vez en Santiago como tenor extraordinario del segundo coro de las *Lamentaciones* de la Semana Santa de 1720, llamado por el maestro de capilla De Luca y en el primer coro de la música de *Pascua*. Protagonista de las *Lamentaciones* junto al soprano Giacomo y al bajo Giulio de la Capilla Papal, el contralto Alessandro de San Lorenzo, los violinistas Matteo Fornari y Antonio Montanari, el violón Giovanni Antonio Haim y los flautistas Giuseppino y Benedetto de la orquesta del Cardenal Acquaviva, esta prueba será definitiva para futuras llamadas, en especial para la interpretación del *Te Deum*, la *Misa a tres coros*, y el *concierto «a vari strumenti»* del 1 de mayo de 1720 para celebrar el *Onomástico de Felipe V*, conjuntamente a la capilla de San Lorenzo, si bien es hipotizable ya su presencia en las *Lamentaciones* de 1719, aunque en esta ocasión aparezca denominado «tenor de Monseñor Herrera», Gobernador de la iglesia nacional. Esta protección y la vacante de una plaza de tenor en la capilla de Santiago, desde el despido por motivos económicos en marzo de 1716 del más célebre *Dionigio Fregiotti*, -especialista en los oratorios de Santa María sopra Minerva-, hacen que el 22 de marzo de 1720, Alzate presente un *Memorial*, solicitando la vacante. Del mismo, a causa de la disparidad de criterios se ocupan tres congregaciones (22 de marzo, 11 de abril y 25 de mayo) (Apéndices 1, 2, 3). Fue admitido por *mayoría*, a pesar del mal estado de la Fundación Vides, con el voto contrario de *Juan del Burgo* (Apéndice 3) por

«no haverse concluydo la total liquidación de d[ic]ha Memoria como por ser materia grave, y contr[ar]ja a lo resuelto en la Congregación Gen[era]l de 31 de henero de 1716 [sic 6 de febrero] en que se reformó la Música [y se suprimió la plaza], quanto por no intervenir Mons[eñor] Ill[ustris]imo Gov[ernad]or [Juan de Herrera] para con mayor acierto determinar materia tan grave».

Lo que no dice el cronista es que el memorial de Alzate llega en mal momento, puesto que el maestro de capilla De Luca, activo desde finales del XVII en el Palacio de España y desde 1704 en la iglesia, es amonestado severamente por «*no renovar suficientemente la música*» y por ello ya es sustituido de forma provisional en la Misa de Navidad de 1719 y en la de San Ildefonso de 1720, por el maestro de capilla de Santa María de Montserrat y violinista extraordinario de Santiago *Giuseppe Valentini*, que ocupa durante 17 días de cargo de maestro de capilla coadjutor por tratarse de

«un virtuoso conocido en materia de música y que ha dado a la imprenta muchas obras de Música»,

pariente de un óboe activo en la música extraordinaria de Santiago desde 1717. En febrero de 1720 es despedido De Luca y sustituido temporalmente por el organista *Marco De Sanctis* (?-1738 (17)), hijo del también organista Giuseppe De Sanctis, -activo en la iglesia desde 1657, maestro de capilla sustituto de 1687 a 1696 y autor de la opereta *La serva scaltra* estrenada en 1702 en el Teatro municipal de Rimini-, organista sustituto en 1704 a la muerte de Grassi. Vuelve rápidamente De Luca por la presión del Cardenal Acquaviva, de la totalidad de la capilla de Santiago (Mancini, Vendetta, Cinotti, Gratiani, Gregorini, Finaia, Betti, Della Regina y del propio De Sanctis), de cantores extraordinarios como Domenico Ghirarduccio y Matteo Cornari y sobre todo por la realizada por notables compositores como Ottavio Pittoni de la Basílica de San Pedro, Carlo Francesco Cesarini del Gesù, Niccoló Antonio Porpora del conservatorio de Sant'Onofrio de Nápoles, Arcangelo Corelli del Cardenal Pietro Ottoboni y de los Embajadores de España Duque de Medinaceli y Conde de Altamira y la de Alessandro Scarlatti ya citado, al que De Luca sustituye como maestro de capilla del Virrey de Nápoles Marqués de Villena.

Reintegrado De Luca, Alzate es admitido como segundo tenor en la capilla de Santiago con

«el mismo salario que se assignó a Victoria [Chiccheri], primer músico tenor quando fue admitido la primera vez [en 1694]»

lo cual es un honor pues Chiccheri es un célebre tenor activo en los teatros romanos, los Palacios nobiliarios, las Basílicas y la orquesta del Embajador Duque de Medinaceli. Alzate con 4 escudos mensuales, entra a formar parte del orgánico de Santiago, junto a los *sopranos*:

Giovanni Antonio Gratiani (?-1733 (28/12)), «Grazianino o Bocea di Lepre», de la Capilla Pontificia, activo en los Teatros Tordinona y Pace y en Santiago desde 1696,

Gregorio Miliani, apodado «Gregorino» activo desde 1712 y los citados *Finaia* y *Luparini*, el tenor *Chiccheri* y los bajos *Mancini* y

Cristoforo Cinotti (?-1741 (1-2)) del Palacio Ruspoli, activo desde 1698, los *contraltos Betti* y

Giovanni Antonio Vendetta de Palestrina, de la Capilla Pontificia y de Santa María la Mayor, activo desde 1702; y

el organista *Marco De Sanctis*, el alzapuelles *Juan García* pariente de De Luca y activo desde 1715 y el maestro de capilla *Severo De Luca* (Calabria, ? -Roma, 1734 [15/10]), también maestro de capilla de los Virreyes de Nápoles Marqueses del Carpio y de los Vélez, de los Embajadores de España Duques de Medinaceli y Uceda, de San Carlo ai Cattinari, activo en el oratorio della Pietà de San Giovanni dei Fiorentini, los Palacios

Colonna y España (Duques de Medinaceli y Uceda y Cardenal Acquaviva), revisor de las obras de Corelli, definido por sus enemigos como el que

«ha procurado con arte mantenerse en su plaza *más por hacer el Buffón en el Palacio de España* que Maestro de Capilla en Santiago».

Es Alzate, el primer cantante español que entra en la capilla de Santiago en el siglo XVIII, continuando la tradición iniciada en el siglo anterior por Juan de Sanctas de la Capilla Pontificia en 1600 y continuada por Diego Bazquez (1607) y *Bartolomé de la Corte* (1608), ambos de la Capilla Pontificia y de Montserrat, el tiple *Josipillo*, *Aguilera* y *Angel de Santa Cruz*, también contrabajo en 1614, los tiples *Pedro Martínez*, *Pedro Fernández* y *Joseph Bernal* en 1615 y también por los cantores de Santa María de Montserrat *Ramón Tries* en 1622, *Bernat Flor* en 1627, *Juan Bautista Riba* en 1636 y *Jaime Ferrando* en 1692. Permanece en la capilla de Santiago hasta setiembre de 1721, en que decide regresar a España, o bien porque ya ha concluido su educación musical o porque acaba harto de los problemas entre De Luca y Santiago, donde ha coincidido con los cantantes e instrumentistas extraordinarios españoles: el tenor *Francisco de Azpilicueta*, el soprano *Lois del Gesú* y los violinistas *Ignacio Ugalde* y *Francisco Anglés*.

Y no debe andar muy sobrado de dinero, puesto que pide el pago de sus salarios de agosto y setiembre con anticipación para poder sufragar el viaje de vuelta, que sin embargo se le hacen efectivos sólo el 22 de setiembre de 1721 (Apéndices 4/5).

En su decisión influye, el gran desorden en el que se halla la capilla de música, de la que el 14 de diciembre de 1720 es despedido De Luca por segunda vez y convocadas oposiciones para cubrir la plaza, a las que se presentan 15 importantes compositores como *Giuseppe Auredori*, *Pietro Paolo Bencini* (1680-1755) -maestro de capilla y organista de la Basílica Vaticana, Santa María sopra Minerva, Santa María dell'Anima y de otras iglesias, activo en las Embajadas del Imperio y Portugal, autor de oratorios para el Palacio de la Cancillería, San Marcello, San Giovanni dei Fiorentini y los Palacios Apostólico, Bonelli y Caetani-, *Antonio María Bononcini* (1677-1726) -hijo de Giovanni Maria, maestro de capilla del Embajador de España Duque de Medinaceli y hermano del más famoso Giovanni Maria compositor de óperas y cantatas, activo en el Teatro Pace-, *Innocenzo Fede*, -maestro de capilla de Santa María de Montserrat de 1677 a 1686 y maestro de capilla coadjutor de Santiago de 1682 a 1686 conjuntamente a Niccola Stamegna-, *Giacomo Fei*, -cantante de la capilla de música del Gesú y del Teatro Capranica, autor de oratorios para San Marcello, de una familia de editores musicales-, *Domenico Laurelli* -maestro de capilla y autor de oratorios para la Chiesa Nuova, San Marcello, los Palacios Ruspoli, de la Cancillería y el Vaticano-, *Pietro Francesco Scarlatti* (1679-1750) -hijo del gran Alessandro, autor de 6 tocatas para clave, activo en la Academia Pascolini de Urbino y en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles- y el ya citado *Valentini* si bien la prueba final la realizan sólo *Porpora*, *Biordi* y *Chitti* ya citados conjuntamente a *Giovanni Rolli*, maestro de capilla de San Juan de Letrán, *Carlo Foschi* o Monza, -maestro de capilla de Santa Agnese in Agone, autor de oratorios para la Chiesa Nuova, San Marcello y el Colegio Nazzareno, activo en el Teatro Argentina y en la orquesta del Duque de Wurtemberg- y *Segismondo Califfi*, ante un jurado compuesto por *Giovanni Antonio Pertì* de San Petronio y *Francesco Lazzari* de San Francesco de Bolonia, *Carlo Baliani* del Duomo de Milán y *Benedetto Marcello* de Venecia.

Gana la oposición el 8 de marzo de 1721, el compositor y clavicembalista *Niccola Antonio Porpora* (Nápoles, 1686-1768), profesor del Conservatorio de Sant'Onofrio, maestro de capilla del Príncipe de Darmstadt y del Embajador de Portugal, que de haberse incorporado al cargo hubiera ayudado sin duda la carrera de Alzate. Pero no lo hace, a

pesar que De Luca es incluso expulsado de la iglesia después de un altercado ocurrido el 22 de marzo de 1721 en espera de la decisión real. Se confía nuevamente la dirección de la capilla al organista De Sanctis, que la dirige hasta el 30 de abril de 1722, en que Felipe V jubila De Luca y nombra nuevo maestro de capilla en la persona de Porpora, Este, que ha triunfado durante el carnaval en el Alibert con el drama *Flavio Anicio Olibrio* (A. Zeno y P. Pariati), renuncia al cargo por solidaridad a De Luca, un

«uomo degnissimo nella sua professione come per il merito e venerazione della vecchiaia».

Por ello acepta el cargo de maestro de capilla del Ospedaletto degli Incurabili de Venecia, institución con la cual se encontraba gracias a sus éxitos

«da un mese in circa in stretto contatto di maggiore conseguenza con persone di somma autorità in Paesi stranieri».

Ante la renuncia de Porpora, es nombrado maestro de capilla de Santiago, el segundo opositor clasificado o sea *Biordi*, pero esto ocurre cuando Alzate ya ha regresado a casa.

Alzate interviene en 1720 en la *Procesión de la Octava del Corpus* conjuntamente a diversos interpretes de las capillas de Santo Spirito y el Gesù, a la *Misa cantada de la Visitación*, la *Misa de Santiago* a tres coros y 43 intérpretes, entre los cuales innovadoramente un tímpano y dos trombas, la música de la *Asunción* y la *Misa de la Concepción* a dos coros y 27 interpretes, entre los cuales dos violoncellistas del Condestable Colonna. En 1721 está presente en la interpretación del *Te Deum por las Victorias del norte de Africa*, compuesto por De Luca para 31 interpretes de la Basílica de San Pedro, el Gesù, Santo Spirito y la orquesta del Cardenal Acquaviva, dirigido por De Sanctis, la *Misa de San Ildefonso* a tres coros y 46 interpretes, la *Misa cantada de los portugueses*, las *Lamentaciones a canto y contralto* solo y 20 interpretes, compuestas por De Sanctis, presenciadas por los ex-Reyes de Inglaterra en compañía de Fray Salvador Ascanio, Ministro de España en Toscana desde coretos especiales, la *Misa cantada* y las *Exequias a canto llano a la muerte de Clemente XI*, la *Procesión de la Octava del Corpus* junto a 19 interpretes, la *Misa de Santiago* a tres coros y 55 interpretes, entre los cuales de nuevo se hallan un tímpano, dos fagots y dos cuernos de caza y las *Misas de la Visitación* y la *Asunción*.

Francisco de Azpilicueta

Tenor-presbítero de Pamplona, conocido entre los músicos de Roma como *Francesco spagnuolo* o «el español», que interviene llamado por De Luca y De Sanctis en el segundo coro de las músicas extraordinarias de Santiago de 1719 a 1721. Con voz muy dúctil, interviene como tenor en las *Lamentaciones* y en la *Concepción* y como contralto en la de *Santiago* junto a los tenores Paolo di Santo Spirito, Francesco Massonetti y Giovanni Boncore, el contralto Niccolò Ferretti y el soprano Ignazio Marmarioz de la Basílica de San Pedro y Giovanni Antonio Vendetta, el soprano Francesco Monti, los bajos Domenico Crossati, Carlo Demetrio y Domenico di Santo Spirito y el óboe *Giuseppino* de la orquesta del Cardenal Acquaviva.

Al regresar Alzate a España, Azpilicueta envía un *Memorial* en noviembre de 1721 (Apéndice 6), solicitando la vacante de segundo tenor de la capilla de Santiago, que le es concedida por la congregación general de 25 de noviembre de 1721, al conocer bien su voz y considerarle

«a propósito [par]a el ministerio que pretendía [...] con el mismo salario que este [Joseph de Alzate] gozava [rogándole] la puntual asistencia [...] a lo que sea de su obliga[ci]ón»,

recomendación que hacen extensiva a toda la capilla el 19 de enero de 1722, al aconsejar a los músicos ser «más cyudadosos y puntuales en asistir al Coro». La vacante la obtiene, gracias al favorable informe emitido por el organista y maestro de capilla en funciones De Sanctis, decidido a reorganizar la capilla a su gusto antes del nombramiento del maestro de capilla titular en la persona de Biordi el 1 de mayo de 1722.

Azpilicueta encuentra en Santiago a los ya citados sopranos Grazianino, Gregorino, Checchino y Della Regina, al tenor Chiccheri, los bajos Mancini y Cinotti, los contraltos Betti y Vendetta, el organista De Sanctis y el alzafuelles García en la música ordinaria y en la extraordinaria al violinista español Ugalde. Entre mayo y junio de 1722, Biordi inicia su reforma particular despidiendo al contralto Vendetta y al soprano Gregorino para sustituirlos por

«Profesores de mayor lucimiento y habilidad de conocida virtud y mayor excellencia».

Los elegidos son *Marco Mirchitelli*, soprano jubilado de la Capilla Papal, del que Biordi conoce bien su «habilidad e inteligenza, como también su voz» y el contralto de la Chiesa Nuova y del Teatro Capranica *Giuseppe Gallicani*, apodado «Giuseppino» que si bien ya ha cantado con anterioridad ahora «vendrá por más dinero pues es necesaria su Voz», gracias a la cual en 1727 es llamado a la Real Capilla de Madrid. Biordi se modera a si mismo, amonestando sólo al soprano Della Regina

«por la falta que hay en Roma de Tiples o sopranos, y por su estado de poder cantar y ser diestro en la Profesión [reiterándole] que es de su obligación asistir y cantar Misa y víspera, si bien se le dispensa del canto de la Salve los sábados»

pero comprometiéndose a cantar como solista parte del Gradual, Ofertorio, la Misa y la Salve de las vísperas de la festividad de Santiago. Y si bien Azpilicueta supera la primera reforma Biordi, el 28 de noviembre de 1724 (Apéndices 7/8), el administrador de Santiago Juan Gaspar de Cañas opina que su voz y su sueldo es

«totalmente inútil, pues [no canta] en todo el año ni [es] à la Iglesia del menor provecho».

Realizado el control oportuno se le despidió *por mayoría*, decidiendo no volver a admitirle a pesar de enviar el interesado un *Memorial*, a principios del año santo de 1725 (Apéndice 9), pidiendo su regreso a la capilla, si bien la congregación considera

«no conveniente, ni decoroso vencer sin graves causas y motivos las determinaciones que una vez hizo [y] se mantuvo el decreto de exclusión».

En la decisión pesa el absentismo de Azpilicueta, pero también la maltrecha economía de la Fundación, motivo por el cual la plaza permanece vacante hasta diciembre de 1733, en que es cubierta por el también tenor español *Pedro de León* «Trombetta», el tercero en tan breve tiempo, que acabará también despedido a finales de 1749.

Con De Sanctis como sustituto del maestro de capilla, Azpilicueta participa en la *música de la Concepción* a tres coros y dos órganos de 1721, la *Misa de San Idefonso* a tres coros y tres órganos, las *Lamentaciones a canto solo, alto solo, canto y bajo* a dos coros conjuntamente a interpretes de Santa María la Mayor, y la música de *Pascua* conjuntamente a violinistas de los Sacchetti, cantantes de la Basílica de San Pedro y las cuatro trompetas del Campidoglio en 1722. Y cuando Biordi compra nuevos libros de canto y compone nueva música, Azpilicueta interviene en la reinstaurada y potenciada *Procesión de la Octava del Corpus*, la música de la cual Biordi quiere que sea tan importante como la de las Basílicas. Por ello es interpretada por 14-17 músicos procedentes

en su mayoría de Santa María la Mayor, Santo Spirito y la Chiesa Nuova en 1722-23, si bien la congregación le cortará las alas al decidir «que en el futuro no se admita aumento alguno en el gasto». Interviene especialmente en la nueva *Misa de Santiago* a tres coros y 54 intérpretes, a los que se incorporan seis más para los *Motetes* junto a músicos de la Basílica de San Pedro, l'Appollinaire y San Martino y de las orquestas de los Sacchetti, los Acquaviva y los Cibo, entre los cuales aparecen innovadoramente «due flauti traversi» y un salterio, que reaparecen también en las nuevas *Lamentaciones* de 1724. La Misa de Santiago se repite en 1723 con variaciones pues la congregación había pedido que «los compositores [...] procuren su maior desempeño y lucimiento en ella».

Y siempre en 1722 interviene en la nueva *música de la Visitación* a órgano pequeño y en la que están presentes los cuatro trompetas tradicionales, en esta ocasión precedida por un ensayo público y en la *Misa de la Concepción* a dos coros y 40 intérpretes, que desde 1723 es ya a tres coros y 49 intérpretes, de la orquesta del Condestable Colonna y de las Basílicas de San Juan de Letrán, Santa María la Mayor y Santo Spirito y que registran constantes aumentos de instrumentistas. Actúa también en los potenciados *Maitines de Navidad, Semana Santa, Pascua, Pentecostés, Corpus y Santiago* y en la música de la *Traslación de Santiago* para órgano en 1723-24, a pesar de que la festividad no logra alcanzar la grandeza del XVII. En 1723 está presente en la *Misa de San Ildefonso* a 2 coros y 44 intérpretes, entre los cuales un tímpano y un salterio, que desde 1724 es ya a 3 coros, en las innovadoras *Lamentaciones* a 2 coros y 26 intérpretes de Santo Spirito y Santa Agnese in Agone, que son un precedente de las *Lamentaciones Ieremiae*, iniciadas por Palestrina y Giovanni Allegri y acabadas por Biordi para el Colegio de cantores en 1730. Para su interpretación el arquitecto Tommaso De Marchis bajo la supervisión del gran arquitecto de Santiago, Antonio Cannevari proyecta un coreto *permanente* sobre la puerta de entrada y traslada el órgano para «renobar la iglesia y dar mayor luz a la Capilla Mayor». También en la música de *Pascua* para 22 intérpretes, entre los cuales un «*mozó compositor español*» y músicos de los Sacchetti y los Acquaviva. Pero participa también en músicas extraordinarias como el Aniversario de Felipe V celebrado conjuntamente a la *Boda de Luis I con Luisa Elisabeth de Francia* el 19 de diciembre de 1721 y el 1 de enero de 1722 con un «*scelto concerto di voci ed instrumenti*», un *Te Deum* y la *Misa solemne* compuesta por De Luca e interpretada desde los nuevos coretos, decorados con damascos y tafetanes por el «*festarolo*» Dezio Di Giulio. Y seguramente interviene también en la *Cantata no mejor identificada* de Alessandro Scarlatti, representada en el Palacio de España para conmemorar el evento.

Pero participa también en el *Te Deum* cantado el 1 de octubre de 1722 para festejar el *Compromiso de Carlos de Borbón con la quinta hija del Duque de Orleans*, interpretado «con triplicados coros de música y grande armonía de [30] instrumentos,» desde coretos contruidos como los de 1721 y en la *Misa Funeral de Luis I* compuesta por De Luca e interpretada el 22 de setiembre de 1724, para mejorar la calidad de la cual el organero *Filippo Festa* restaura el órgano grande y compone el pequeño, como complemento al catafalco y a la escenografía mortuoria de Cannevari. La ceremonia, parecida a las celebradas a la muerte de Felipe III y Felipe IV, se debe también a que la congregación de Montserrat decreta el 1 de octubre que se cante a la muerte del Monarca sólo un Aniversario por la «pobreza de la casa».

Y quizás también en la *Misa Funeral de Inocencio XIII*, interpretada esta vez en Santa María de Montserrat el 12 de marzo de 1724 celebrada con

«igual gasto a la de Clemente XI tanto en la Missa como en la Exposición del S[antísimo] para implorar y rogar»

y para la realización de la cual se alquila incluso un palacio junto a Santa Catalina de Siena.

Pedro de León

Tenor de Zaragoza, apodado «Trombetta» o «Trompeta», ambicioso y polémico, que si bien afirma no haber participado en músicas extraordinarias de Santiago anteriores a 1733, quizás puede ser identificado con el nuevo *tenor español* del tercer coro de la Misa de Santiago de 1728. La primera noticia cierta es de 6 de octubre de 1733 (Apéndice 10), cuando León gozaba ya de una discreta fama en Italia, puesto que ejercía como maestro de capilla en *Viterbo*, de donde procede también el maestro de capilla *Vinchione* ya citado o gran parte de los músicos llamados a Santiago por Aurisicchio, lo cual demuestra la existencia de una relación fluida entre Santiago de los Españoles y la Catedral de Viterbo. En 1733 León, es recomendado sin duda por *Vinchione* a Biorci, debido a que este quiere dotar a la capilla de Santiago con

«músicos jóvenes muy importantes [pues] los buenos están todos en la Capilla Pontificia»

decidido como está a renovar la capilla ahora que De Luca está muy enfermo. La reforma Biorci de 1733 concede también al organista Giuseppe De Sanctis (? - setiembre 1781 o 1783) la futura sucesión de su anciano padre Marco y sustituir como copista a Giuseppe De Luca, jubilar al soprano «*Della Regina*» y sustituirlo por Ricci, más conocido como «Menicuccio da Fano», -cuyo hijo se casa con Eugenia Guerrigni que recibe una dotación de la Cofradía de la Resurrección-. Incorpora asimismo a los contraltos *Carminati* y *Giovenale*, considerado por la crítica «uno de los mejores de su edad» y los 12 *mejores violinistas* de la ciudad, entre los cuales *Ignacio Ugalde*, ya presente en la música extraordinaria de la iglesia desde 1715.

Para conocer mejor a León, Biorci se traslada a propósito a *Viterbo* para «experimentar [si era] mucho mejor de los que al presente se hallan en Roma fuera de la Capilla del Papa». León por su parte presenta un *Memorial* solicitando la vacante de tenor

«prometiendo servir en ella con toda satisfacción [...] exhibiéndose para la prueba a un exàmen oportuno».

Su petición colma de júbilo la congregación particular de 4 de diciembre de 1733 (Apéndice 11), porque son del parecer que

«al pres[en]te no se halla en Roma músico alguno de satisfacción en la especie de Tenores à excep[ci]ón de los q[ue] se hallan empleados en la Capilla Pontificia».

La congregación usa el argumento de la escasez de tenores, como hizo también en 1716 y 1722 para mantener a «*Della Regina*», en lugar de utilizar un criterio más musical, que en cambio si utiliza ahora Biorci para sustituirlo por el más famoso Menicuccio da Fano. Sin embargo después de la experiencia de Azpilicueta, la congregación decide conceder la vacante después de una prueba. Para efectuarla pide León a su llegada a Roma que

«para experimentar la qualidad y sufficiencia del suplicante se le permitiese la abita[ci]ón y exercicio en la R[ea]l Igl[esi]a a todas las Funciones con el mismo salario a razón de escudos 3 1/2 en cada mes y pagándosele las Funciones extraordinarias [...] y q[ue] después que se huviese hecho la prueba y Exàmen de su sufficiencia en este modo, si se hallare hábil y capaz para tal empleo, se passe à hazer el nombram[en]to de la Plaza de Tenor en su Persona».

León conjuntamente a Menicuccio da Fano debuta en el primer coro de la *Misa de la Concepción* de 1733 para 59 interpretes, para la mejor interpretación de la cual el em-

blanqueador *Carlo Petroni* con sus colaboradores, pinta el palco de los músicos, el arcón y las ventanas de los coretos de Santiago.

Y supera la prueba satisfactoriamente, pues ya es incluido en el orgánico desde enero de 1734 con tres escudos de salario y no los cuatro habituales, por dificultades financieras. Por este motivo se le autoriza también a entrar a formar parte de la *capilla de/ Gesú*, donde obtiene la plaza gracias a la recomendación del cantante español de la misma capilla *Lois spagnolo* o *Aló del Gesú* o por la de compositores italianos como el citado *Fei*, opositor al cargo de maestro de capilla de Santiago en 1721 o la de *Carlo Francesco Cesarini*, maestro de capilla de la iglesia y amigo de *De Luca*. Puede ser también que se le admita con un sueldo menor, porque se estima deba aún perfeccionarse, algo que ocurre también en 1752 con *Giovanni Gherardi*, el cual es admitido con la condición de tomar lecciones del maestro de capilla *Auriscchio* y del tenor *Antonio Santini* hasta 1754.

Coincide en Santiago con los *sopranos* *Finaia*, «*Della Regina*», *Marchitelli* y *Ricci*, el tenor *Chiccheri*, los bajos *Mancini* y *Cinotti*, los contraltos *Betti*, *Carminati* y *Giovenale*, los organistas *Marco* y *Giuseppe De Sanctis* y los maestros de capilla *Biordi* y *De Luca*. Durante su permanencia en la capilla hasta diciembre de 1749, ve desaparecer a *De Luca* en 1734, al organista *Marco De Sanctis* en 1738 y a los bajos *Cinotti* en 1741 y *Mancini* en 1749 que desaparece con él. Pero asiste también a la incorporación de los bajos *Giacomo Costa* en 1741, futuro ayudante de *Biordi* y *Auriscchio* y *Claudio Cascioli* en 1749, aunque este último había intervenido ya en la *Misa Funeral de Felipe V*. Sucesivamente se incorporan el soprano «*Niccolino*», ya citado así como los maestros de capilla ordinarios *Terradellas* de 1743 a 1745 y *Ciampi* en 1748 y extraordinarios como los napolitanos *Francesco Durante*, *David Pérez* y *Niccola Jommelli* y un *Abad portugués* no mejor identificado en 1746. Coincide también con otros músicos extraordinarios españoles, entre los cuales el contralto *Colart*, el «spagnoletto» identificable con el compositor *Josep Durán*, el «cantor en voz útil» *Francesc Besés* y el violinista *Ugalde*.

Después de la reanudación de la música, interrumpida por la rotura de relaciones diplomáticas entre España y la Santa Sede, en la *Misa de la Concepción* de 1737, envía *León* el 28 de diciembre un *Memorial* (Apéndice 12), en el que indica

«haver servido por el espacio de tres años con tan corto salario como el de 3 esc[udo]s al mes, por cuja razón se le havia acordado el que pudiese servir al Jesús, aunque en algunas ocasiones faltase, lo que era indispensable por ser las horas de coro de ambas Igl[esi]as con poca diferencia a un mismo tiempo».

Pone asimismo en conocimiento de la congregación que no cree

«poder seguir a resistir una fatiga tan intolerable [por lo que suplica un aumento del salario] a cinco esc[udo]s [...], paga acostumbrada a los demás Músicos»,

al haber superado satisfactoriamente a su entender el período de prueba y para recibir un trato igual al obtenido por el soprano *Gregorino* y el tenor *Chiccheri* en 1716 y los contraltos *Antonio Rapinzi* en 1729, *Giuseppe Carminati* y *Francesco Antonio Giovenale* en 1733. La congregación acoge su petición pero le exige

«que se despidе de la Capilla del Jesús y preste toda su asistencia necesaria a esta R[ea]l Igl[esia]»

como habían pedido también en 1727 al contralto de la *Chiese Nuova*, *Domenico Antonio Angelini*, de una familia de músicos activos en Santiago, (*Antonio* organista en 1729/31 y un violinista en 1743/47) al que al ingresar en la *Capilla Papal* en 1729, le buscan un sustituto en la persona del citado *Rapinzi*.

Esta exclusividad es una de las condiciones que la congregación desea imponer desde la creación de la capilla de Santiago, pero no lo hace de forma tajante hasta 1765, para poder conservar a sus mejores y absenteistas músicos, a los cuales suele exigir sin éxito, el envío de un sustituto previo aumento de sueldo, como ocurre en 1722 con Galligani que viene «por más dinero pues es necesaria su voz».

El 2 de junio de 1741 vuelve a enviar León otro *Memorial* (Apéndice 14) en el que indica que a pesar de lo que le pidió la congregación sigue en el Gesù, por lo que suplica

«se le concedan las esempciones que tienen los demás Músicos Primarios de no asistir à la Salve [por cuia falta] se le revajó lo correspond[ien]te al salario de los días que hizo falta».

Ello es debido a que se mantiene la norma de 15 de diciembre de 1740, que obliga a cantar la salve en todas las iglesias a la misma hora. León desea obtener el mismo trato que «Della Regina» en 1722, pues la Salve es un problema constante en Santiago a causa de la disparidad de criterio con la que se trata a los músicos, rayana en la dureza para con los españoles. Consiguió sólo que la congregación decidiera el 11 de julio (Apéndice 15)

«que se intime a todos los músicos que sin atender a exempción asistan a todas las oras y salve según su obligación»,

por lo que denegó también la petición formulada en el mismo sentido el 14 de setiembre por Besés, Betti y Ricci que solicitaban

«poder asistir a la salve y letanias los sábados alternos, respecto a que no todos son necesarios».

La llegada de *Terradellas* propicia un mayor protagonismo de León al nombrarlo primer tenor del primer coro de la *Misa de Santiago* de 1743, lo cual es una novedad absoluta al dar el mayor protagonismo a los músicos de la casa en las fiestas principales. León sucede a los violinistas *Valentini* y *Pasqualino* o al *óboe* no mejor conocido como protagonista de las sinfonías interpretadas con motivo del patrón de la iglesia. Ello acaba con un gran enfrentamiento con *Terradellas* en 1745 «por decir [León] que no le daban a cantar lo que le tocava», como ya hemos reseñado (Apéndice 33). Este episodio hace que al despedir a *Terradellas*, le sustituyen no por León sino por el menos conflictivo primer músico y soprano *Finaia*, que actuará «con particular atención y desinterés» hasta el nombramiento de *Ciampi* en 1748, que de nuevo margina a León en favor de *Pasqualino* y que no hace necesaria la reaparición del jubilado *Biordi*.

La rivalidad con *Terradellas* estimula la creatividad de León y por ello ya en 1744 compone un *Oratorio* que publica el editor Antonio De Rossi y en 1746 un *Miserere* que la congregación de Santiago recompensa con 15 escudos. Debe tratarse de una excelente composición pues recibe el mismo pago que la del más célebre *Ciampi*. Quizás podemos recuperarle como librero «all'insegna di San Giovanni di Dio a Parione», italianizando su nombre, como colaborador del editor de libretos de óperas ya citado De Rossi para los Teatros *Capranica* y *Alibert*. León se pierde el *Funeral de Felipe V*, quizás por sus continuas polémicas y a pesar de que el cronista dice que «se hizo a medias con los artistas de la casa y los de fuera» ello no fue así.

Y a pesar de las dificultades económicas de la congregación, que se ve obligada en 1747 a vender 9 lugares de monte de la Fundación *Vides* y a no poder nombrar un maestro de capilla estable, los compositores a través de las *Lamentaciones* intentan ocupar la plaza de *Terradellas*. La magnificencia de estas composiciones desaparece

cuando Benedicto XIV en un Edicto de 1749 prohíbe «todo instrumento de fiato en las músicas de la Ig[esi]a», mostrando un gusto musical opuesto al del Cardenal Acquaviva.

La congregación de Santiago, resignada decide que de acuerdo con el Edicto

«no se canten las Lamentaciones con la solemnidad que se han acostumbrado a cantar los pasados años»,

lo cual causa un grave desconsuelo a León, deseoso de componer nuevas Lamentaciones y Misereres para Santiago, que le ayudan a obtener el cargo de maestro de capilla. Manda sin embargo un nuevo *Memorial* el 30 de enero de 1748 (Apéndice 43), solicitando formalmente el cargo, argumentando que sentía una gran tristeza al

«no hallarse la música con el orden debido ofreciendo servirla con la maior atención y puntualidad como nacional y afecto a la R[ea]l Iglesia»,

La petición no prospera por dos motivos, primero porque está aún reciente la experiencia Terradellas y segundo porque Monseñor de Arostegui, harto de León, se deja presionar por el Papa Benedicto XIV y los Cardenales Cibo y Colonna y propicia el nombramiento como maestro de capilla de Santiago de *Francesco Ciampi* (Pisa, 1690-Roma, 1756) del Angelo Custode, ya activo como violinista en las músicas extraordinarias de la iglesia desde 1722, cuando formaba parte de la orquesta de Monseñor Cibo. Es nombrado el 15 de febrero de 1748 *por unanimidad* y con «regalías iguales a sus predecesores y el salario de 10 escudos», pues aun vive Biordi que fallece sin embargo el 11 de febrero.

León entre tanto ha ingresado en la Capilla Pontificia, sucediendo a los españoles que le han precedido en el XVII (Juan de Sanctas 1600-07, Diego Bazquez 1607 y Bartolomé de la Corte 1608). Sin duda le han facilitado la entrada sus colegas en Santiago, los sopranos Finaia, Marchitelli y Menicuccio da Fano, los contraltos Betti y Angelini o el maestro de capilla Biordi. Y si bien Ciampi le mantiene al principio de su mandato, le despide en diciembre de 1749 antes del inicio del año santo de 1750, en una operación análoga a la realizada por Biordi con Azpilicueta. La reforma Ciampi, prevé la total renovación de la capilla, pues al despido de León siguen los de los contraltos Giovenale y Giuseppe Guspeldi y el del soprano Marchitelli en febrero-marzo 1750, las jubilaciones del tenor Chiccheri en octubre de 1752 y el soprano Finaia en junio de 1753, además de las muertes del soprano Menicuccio da Fano y del contralto Carminati en febrero de 1751, seguidas por las del contralto Betti en agosto de 1752, el tenor Chiccheri en setiembre de 1754 y el soprano «Della Regina» en diciembre de 1755. Son sustituidos por el bajo *Casciolini* en mayo de 1749, el soprano *Battisfino Sindici* «il Battistino» (? - mayo 1786) y el contralto Giuseppe *Guspeldi* o Guspelli en marzo de 1750, el tenor *Antonio Santini* de la Catedral de Liorna y la Capilla Borghese en mayo de 1750, los sopranos Giuseppe *Santarelli*, -capellan del Cardenal Alessandro Albani, autor de una reforma de la Capilla Pontificia- y *Ferdinando Mazzanti* «Mazzantino» de Pescia, -virtuoso del Duque de Baviera, activo en los teatros Alibert y Argentina y en la música extraordinarias de Santiago desde 1732 y en la de Santa María de Montserrat en 1776 como quinto soprano en la fiesta de la Candelaria, donde también está presente como octavo violinista un familiar- y el contralto de Pesaro *Carluccio Comandini*, -de una familia activa en el Teatro Pace- en junio de 1751 y los tenores *Giovanni Battista Gherardi* (? - agosto 1781) -activo en el Teatro Granarí, de una familia de empresarios expertos en los «drammi delle figurine», de los cuales Mattia es profesor del instrumentista español Francisco Perilla y Girolamo segundo violinista extraordinario de Santa María de Montserrat en 1776- y *Niccola Vita* (? - abril 1782) de la Capilla Pontificia en setiembre de 1752. León concretamente es sustituido durante los primeros meses de 1750 por el contralto extraordinario *Colart* y

desde junio por el tenor *Santini* ya citado, rompiendo así la tradición de tenores españoles iniciada por Alzate en 1720.

Despedido León de Santiago, intenta sin éxito el 21 de diciembre de 1749 obtener la dirección de la capilla de música de Santa María de Montserrat, su iglesia nacional afirmando que ya

«concorre en todas las funciones de Iglesia, y Capilla y fuera de ella à que es llamado»,

lo cual parece indicar que ha colaborado también en la música de esta iglesia, que sin embargo le contesta con un no rotundo, además de indicarle que se limite a la Capilla Pontificia, y que «no debía [...] ni menos concurrir», pues la iglesia cuenta con un maestro de capilla titular *Michelangelo Sirnonelli* de una ilustre familia de músicos, que desde 1745 sustituye a Terradellas. Aquí acaban las relaciones de León con las instituciones españolas, que una vez más demuestran la dureza de las mismas con sus connacionales.

León participa casi seguramente durante su tormentoso periplo en Santiago, en las *Lamentaciones*, compuestas por Biordi, en las cuales desde 1734 por dificultades económicas debe disminuir el número de los intérpretes, (12 cantantes y 10 instrumentistas (5 violines, 2 flautas, 2 cuernos y 1 organista)), a los cuales en 1740 se pagan incluso las carrozas para desplazarse. Y es tanta la afluencia a la iglesia, que en 1736 se traen numerosos «*bancos forasteros*» y en 1738-39 se construye a posta un *coreto sobre columnas* sobre la puerta de la iglesia y como novedad vienen como solistas *tres pasionistas* no mejor conocidos que son sustituidos en 1742 por el contralto de la casa *Giovenale*, que recibe 15 julios «a titolo di messata non avendo altro fisso che 2/50 al mese» por cantar en las Lamentaciones, Santiago, la Concepción y San Ildefonso.

También en la música de *Pascua* desde 1734 junto a 8 cantantes, 3 clarines del Campidoglio y 11 instrumentistas (5 violines, 2 cuernos, 1 contrabajo, 1 viola, 1 oboe y 1 organista). Dicha música es potenciada desde 1741 al incorporarse a la misma un *entonadar del órgano* y al ser interpretada al son renovado de las campanas, restauradas por el latonero Carlo Monti, las cuales repicarán también por la Asunción y la Visitación. Durante el magisterio Terradellas participa también en las *Lamentaciones* compuestas para 4 cantantes, 1 violoncello, 1 contrabajo y 1 clavicembalo, interpretadas desde un coreto situado frente al órgano. Actúa asimismo en las festividades de *San Ildefonso* y el *Corpus* hasta 1735 y sobre todo en la nueva música de *Santiago* a 3 coros y 59 intérpretes de 1734, que desde 1738 se interpreta con menor orgánico y presupuesto, quizás porque debe pagarse al maestro fundidor *Filippo Marinis* la restauración de las campanas. La única novedad de este año consiste en la interpretación de una nueva *Sinfonía* por un oboe, que será sustituido desde 1741 por el violinista Pasqualino, que es quien se erige junto a diversos violinistas del Cardenal Colonna en protagonista de las innovadoras sinfonías que acompañan la *Misa de la Concepción* de 1741 y las de *San Ildefonso* y *Santiago* de 1742, en el curso de las cuales el nuevo «festarolo» Alessandro Di Giulio para el coro, incluso el día del ensayo con tafetanes de la iglesia.

El cenit de León en la festividad de *Santiago* tiene lugar en 1743, de la mano de Terradellas que le convierte en solista a pesar de contar con los mejores intérpretes de los teatros de la ciudad. Su triunfo sin embargo es tan efímero que ya en la festividad de 1744, Pasqualino recupera su protagonismo habitual, al no permitir la congregación aumentar el número de los instrumentistas y obligar también a reducir el número de los violinistas de los Motetes. Y a pesar de que en 1745 la fiesta es potenciada por la presencia del Papa, León no obtiene ningún protagonismo en el canto de la antifona *Ecce*

Sacerdos magnurn ni tampoco en el de los Motetes con instrumentos, el *Credo* o la *sinfonía* de la elevación, todas compuestas por Terradellas.

Participa asimismo en la música de la *Traslación de Santiago* a dos órganos (1734 y 1748), en los nuevos *Maitines de difuntos* desde 1734, en los dos Oficios *de los Santos Nuevos* desde 1739, para la interpretación de los cuales Biordi con la colaboración de Luigi Lafonte compone una *Misa*, unas *vísperas*, un *Credo de los Angeles* y 2 *Antifonas* a canto fermo, que son copiadas por el escritor de la Biblioteca Vaticana, Giovanni Domenico Biondini y para la interpretación de los cuales el entallador Belli construye un palco al pié de la iglesia sobre columnas. Y en la *música de San Ildefonso* de 1740 para 49 interpretes, conjuntamente a una *sinfonía* interpretada en esta ocasión por dos contrabajos.

Con Terradellas participa en marzo y junio de 1744 en los nuevos *Oficios de los Santos de España* para órgano, para la interpretación de los cuales se compra un Diurno grande encuadernado por el librero G. Papi y en la nueva *Misa de la Concepción* de 1743 a 3 coros y 48 interpretes, que se repite con dos violinistas más en 1744. Son ellos los interpretes de la nueva *sinfonía de San Ildefonso* de 1744, la cual en 1745 es ya a 3 órganos, registrándose asimismo numerosos incidentes debido al indecente estado de los vestidos.

Durante el interregno gobernado por Finaia, este músico vuelve a relegar a León, por fidelidad a Terradellas, compartiendo sólo fatigas con Josep Durán. El sustituto del maestro de capilla aprovecha este período para hacer renovar las campanas a la sociedad formada por los fundidores Sante Frosini, Pietro Biagio, Giuseppe Marini y Angelo Casini y el latonero Antonio De Marchis, previa firma de un contrato con los sobrestantes de obras Diego Martín y Bartolomé Rodríguez. León a pesar de su condición de español no es incluido por Finaia entre los interpretes de la *Misa Funeral de Felipe V* de setiembre de 1746 y tampoco en la de *Pascua* de 1747, en la que Finaia es ayudado por el contralto Colart. Si participa en la *Misa de Santiago* a 3 coros y 48 interpretes de 1746-47, original de Terradellas, que es sacada a posta del Archivo musical y copiada por Gagliardi y Frescoldi ya la que se incorporan 2 violinistas y 7 instrumentistas durante la interpretación de los *Motetes*, para la mejor sonoridad de los cuales el entallador Pacifici proyecta un palco extraordinario. También en la *Misa de San Ildefonso* de 1747, una variación de la de 1744, vuelta a transcribir por De Sanctis y no en la discreta celebración del *Corpus* de 1747 a sólo órgano, pues Santiago se halla en graves dificultades económicas.

También en la música de la *Navidad* y de la *Traslación de Santiago* de 1747, en el curso de las cuales se conceden 6 libras y 47 bayoques de cera y cordela a los músicos, al disminuirles el salario.

Con el nuevo maestro de capilla Ciampi, León interviene en pocas músicas, con la excepción de las nuevas y suntuosas *Lamentaciones* de 1748, compuestas y copiadas por el propio maestro para 30 interpretes (9 cantantes y 21 instrumentistas (9 violinistas, 2 oboes, 2 cuernos, 4 instrumentistas no mejor identificados y 1 organista)), para la interpretación de las cuales Pacifici construye un palco y se traen bancos supletorios para los asistentes y en la nueva música de *Pascua* para 20 interpretes y 4 clarines. En 1749, al prohibir el Papa los instrumentos de viento, Ciampi imita Terradellas y compone 3 *Lamentaciones* nuevas para 5 cantantes y 2 violinistas, entre los cuales quizás se encuentra León, que son copiadas por De Sanctis e interpretadas al son de las campanas. Es improbable la participación de León en la *Misa* y los *motetes de Santiago* a 3 coros y 49

interpretes de 1748-49 donde tiene un especial protagonismo Giovenale y tampoco en la de la Concepción, Traslación de Santiago de 1748 y en la de San Ildefonso de 1749.

León ha intervenido también en numerosas músicas extraordinarias, en especial en 1735 en el *Te Deum de los portugueses* a 2 coros por el *Nacimiento de la Infanta María Francisca, Princesa de Beyra*, para la mejor interpretación de la cual el escritor Biondini copia diversos corales, restaurados por Filippo Fioravanti en colaboración con los librerros Roisecco y Papi. También en la de la *Creación del Cardenal Infante Luis de Borbón* el 23 de diciembre de 1735, cuando el Cardenal Acquaviva decretó gozoso que

«se traxessen seis Instrumentos da fiato [2 pifanos, 2 óboes y 2 tímpanos] además de los Tambores y Pifanos de la Guardia Suiza, igual que se hacia en las Aclamaciones del Rey»,

instrumentos que estuvieron también presentes en la plaza de España en 1738 durante la *Investidura de Carlos de Borbón* y en la *Boda del Monarca con María Amalia de Sajonia* en los rellanos de las escaleras de la máquina de fuego artificial que representa el Templo de Partenope, proyectado por Fuga y Sorelló en la misma plaza y en 1745 en los palcos que flanquean el Palacio Farnese durante la celebración de la *Boda de María Teresa de España con el Delfín de Francia*. Quizás León interviene también en 1735 en la interpretación de la cantata *Per la promozione al Cardinalato del Serenissimo Reale Infante di Spagna Don Luigi* (Abate Bucci) compuesta por *Benedetto Micheli*, -maestro de capilla del Embajador del Imperio, activo en los Palacios Apostólico, Colonna, Cesarini, Caetani y Santa Croce y los Teatros Capranica, Valle y Campo Marzo- representada en el Palacio de España y a la que hacen eco los fagots, trombas, óboes, cuernos y clarines situados en palcos construidos sobre los tejados de las casas de la plaza de España. No queda claro si nuestro tenor forma parte también de la orquesta del Cardenal Acquaviva, que ofrece durante el verano bailes y serenatas en las *escaleras de la Trinità dei Monti*, que acaban prohibidos por el Cardenal Vicario en 1737, además de cantatas y «conversazioni con suoni e canti» dos veces por semana en el *Palacio de España* y que en otoño se trasladan a *Caprarola* junto a cantantes importantes como Caffarello o Appianino.

Es probable sin embargo la participación de León en el *Te Deum*, interpretado el 7 de setiembre de 1738 en el Santo Spirito para celebrar el *Himeneo de Carlos y María Amalia*, en la *Misa de Requiem* de abril de 1742 por *Mariana de Neoburgo*, en el *Te Deum* interpretado «con abundancia de instrumentos» el 22 de setiembre de 1744 por la *Recuperación del Rey de Francia Luis XV*, en los *Funerales* y en la *Misa cantada por el Duque de Atri*, mayordomo mayor de Isabel Farnesio realizados el 6 y el 20 de marzo de 1745 en las iglesias del Santo Spirito y en la de los Agonizantes y más probablemente en el *Te Deum* y en la *Misa* «con scelta e strepitosa musica» interpretados el 26 de junio de 1745 con motivo de la *Boda de la Infanta María Teresa con el Delfín de Francia Luis XV* en Santiago.

Juan Bautista Vazquez

Soprano español, apodado en Italia «il Battistino», que estudia o inicia su carrera en Milán, activo en Roma desde la estación de 1752-53 en el *Teatro Tor di Nona*, interpretando la farsa jocosa *L'amante deluso* (A. Pavoni) del compositor R. Da Capua, la comedia *Getilde* y la opereta *L'innocenza* y desde 1754 como segundo soprano extraordinario en las *Lamentaciones* del miércoles y del jueves santo de Santiago de los Españoles, compuestas por el maestro de capilla coadjutor el napolitano *Antonio Aurisicchio* (1710-81); un notable músico colaborador de A. G. Pampani, activo en los teatros napolitanos, romanos y de Fano, autor de oratorios y compositor de cámara del Cardenal Domenico Orsini,

Ministro de las Dos Sicilias, también maestro de capilla del Embajador Imperial, activo en el Oratorio de San Girolamo della Carità, condiscípulo de Da Capua, Latilla y Terradellas, o sea de la segunda generación de compositores napolitanos del siglo XVIII, que asimismo compone la música de la inauguración de la Trinità degli Spagnoli en 1750, proyectada por el arquitecto portugués E. Rodríguez dos Santos con la colaboración de notables artistas españoles e italianos. Vázquez interviene en las Lamentaciones citadas junto a 8 cantantes y 19 instrumentistas y también en la música de Pascua para 9 cantantes, 6 violinistas, 2 violones y 2 fagots. Sucede en estos menesteres al soprano español Lois o Aló del Gesú, activo en la música extraordinaria de Santiago de 1715 a 1720.

La muerte del maestro de capilla Ciampi en 1756 y la obtención de la plaza en propiedad por parte de Aurisicchio, -el candidato del Embajador de España Cardenal Joaquín Portocarrero-, demuestra la recuperación por parte del Diplomático del peso que tenía en la comunidad con anterioridad a Benedicto XIV. La obtiene con la

«condición que aya de arreglar la Música ordinaria y extraordinaria [...] componiendo en una y otra quanto se le ordenare y fuere necesario aviendo de quedar todo para uso y servicio de la [...] R[ea]l Iglesia [...] sin que en ningun tiempo pueda pretender sacarlas p[ar]a otro fin».

Ello hace que este discípulo de Durante, admirador de Terradellas inicie su periplo en la casa conjuntamente a Vázquez, al que aprecia sobremanera por tratarse de un connacional de su admirado amigo. Por este motivo y viendo Vázquez lo mermado que está el cuerpo de sopranos de la capilla de Santiago por las muertes de Finaia en junio de 1753 y de Luparini «Della Regina» en diciembre de 1755 y el despido por absentismo el 30 de noviembre de 1756 de Giuseppe Santarelli, -más interesado en la reforma de la Capilla Pontificia de forma diversa a la propuesta por los Cardenales Merlini, Castelli y Colonna-, solicita el 30 de noviembre de 1756 (Apéndice 48) la vacante de segundo soprano, que le es concedida con el salario de seis escudos al mes y con las condiciones de

«*embiar cambio suficiente siempre que tubiesse precisión a falta [y] de no poder ausentarse de Roma sin expresa licencia*»,

pues aún están frescas las prolongadas ausencias de Terradellas que provocaron su despido, a pesar de la excelencia de su música. La novedad es la segunda condición, no en cambio la primera que ya fue exigida en 1722 al contralto Vendetta y en 1738 al soprano Menicuccio da Fano, si bien ante las protestas del último de no podersele permitir, se anula la obligación. A Vázquez se le contrata asimismo con la condición de

«que en caso que p[er] algun accidente se le *perdiessse la voz antes de los treinta años de edad*, se entienda [...] por despedido, sin esperanza de jubilación ni gratificación alguna [...] para conservar la música con el decoro y buen servicio necesario».

Ello nos ratifica en la idea, que los españoles son tratados sin contemplaciones en las iglesias nacionales, pues lo único que no se le exige a Vázquez de forma tajante es la exclusividad.

Nos hallamos ante un cantante joven y también ante el primer soprano español presente en la capilla de Santiago y con el primer cantante nombrado por Aurisicchio, para renovar y dotar a la capilla de excelentes voces, activas en su mayoría en los teatros romanos, de acuerdo con la política de la Fundación Vides, promovida por el melómano prefecto de la música Artieda, impulsada también desde 1765 por el maestro de capilla de Montserrat: Giovanni Corticelli. Aurisicchio lo lleva a la práctica con voces procedentes de Sant' Agnese in Agone, Santa María la Mayor, San Juan de Letran, la Catedral de

Viterbo y la orquesta del Príncipe de Caserta. Vázquez llega a la capilla de Santiago, después de un período de grandes cambios y cuando en la misma están presentes sólo 9 músicos de los 14 previstos, o sea los tenores *Santini*, *Vita* y *Gherardi*, el soprano «*il Battistino*», los contraltos *Guspeldi* y *Commandini*, los bajos *Costa* y *Casciolini*, el organista *De Sanctis* y el maestro de capilla *Aurisicchio*. Y durante su permanencia en la capilla ingresan y desaparecen de la misma capilla, el contralto del Teatro Argentina, y director de música del Príncipe de Wittemberg, *Vicenzo Caselli* (? - diciembre 1759), que es sustituido desde abril de 1761 por el readmitido *Guspeldi*, mientras que el bajo *Casciolini* en enero de 1760 es sustituido por *Giovan Battista Vittene*. Por su parte *Guspeldi* es sustituido por breve tiempo por el contralto napolitano *Crescenzo Colantoni*, virtuoso del Duque de Santo Gemini y del Teatro Capranica, ya activo en las músicas extraordinarias de Santiago desde el magisterio Terradellas. Coincide asimismo en Santiago con el cantor extraordinario español *Bonifacio de la Orden Salomónica* y en los teatros de Roma con los instrumentistas *Perilla* y *Castro*, también comediógrafo y con el bailarín *Belmonte*.

En enero de 1757 dentro de la reforma *Aurisicchio*, Vázquez ya es el primer músico, ayudante y hombre de confianza del maestro de capilla, sucediendo en estos menesteres al bajo *Costa*, que es verdaderamente el cantante más antiguo. Asimismo el 11 de febrero de 1758, firma un contrato con los empresarios del *Teatro Valle*: *Angelo Gabrieli*, *Giovanni Battista Lenzi* y *Niccola De Sanctis*, por el cual se obliga a cantar por 360 escudos en los entreactos de las óperas y comedias de Carlo Goldoni, durante toda la temporada, con la posibilidad de poder rescindir el contrato, si encontraba un papel en una ópera seria, cosa que no ocurrió. Su presencia produjo beneficios superiores a los 803 escudos y una afluencia de público enorme, entre los cuales se encontraba un joven albañil, Carlo Barbatella que es despedido por su patrón Stefano Cavalli «perché si era recato senza autorizzazione alla commedia del Valle», a causa del gran éxito de los entreactos. No encontró un papel, a pesar de su excelente voz y sus buenas relaciones, porque según los Diarios de Madame de Boccage era tan gracioso interpretando papeles femeninos, que el prelado encargado de velar por la moral teatral le prohibió recitar sin guantes.

Intervino en cambio en numerosas músicas ordinarias de Santiago, entre las cuales la de la *Concepción* de 1756, con música de Terradellas para 38 intérpretes en gran parte procedentes de los teatros, interpretada conjuntamente a nuevas *arias* compuestas por *Aurisicchio*, y copiadas por *Niccola Pernica* para las dos noches de la exposición del Santísimo, para 7 instrumentistas (4 violines, 1 violón, 1 contrabajo y 1 órgano). Se trata del motete *Dixit Dominus* a 4 voces, violines y órgano, un *Gradua* y seis Motetes, identificados dos de ellos con las composiciones *Venite comedite* a canto solo, violines, viola y órgano y sobre todo *Bone pastora* canto solo, violines, violas «obligate» y órgano.

Continúa interpretando la música de Terradellas con nuevas *arias* y motetes compuestos por *Aurisicchio* hasta 1758. Destaca en 1757 el *Dixit Domine* interpretado desde un palco construido a posta y con nuevos corales, encuadrados por el librero Papi y en 1758 un Motete para 5 violines, 1 violoncello y 1 contrabajo y una *Sinfonía* para 7 instrumentos. En esta ocasión llegan para la interpretación de la *Misa*, 9 cantantes extraordinarios, entre los cuales un *Giovanni Masi* quizás identificable con el futuro maestro de capilla coadjutor en sus años de estudiante-, para todos los cuales el entallador *Felice Forti* proyecta además de la habitual Máquina de las 40 Horas, un palco y nuevos coretos especialmente diseñados. Estrena Vázquez en 1756 la *Alelluia* con violines, compuesta por *Aurisicchio* para la *Traslación de Santiago* y en 1757 la nueva música de *Pascua*, potenciada desde que las Lamentaciones se interpretan únicamente al órgano. En Pascua participan 21 intérpretes (8 cantantes y 13 instrumentistas) junto a los 4 clari-

nes tradicionales y para cuya interpretación el herrero *Romualdo Servi* restaura la tribuna y el organero *Celestino Testa* hace lo propio con el órgano. La composición se repetirá con ligeras variaciones en 1758 y 1759, dándose el caso que los interpretes de 1758 se autotasan y mandan 50 bayoques de ayuda al violinista extraordinario *Aromatari*, enfermo desde hace dos meses, tal como han hecho también sus colegas de Santa María de Montserrat.

Vázquez se erige en protagonista en solitario durante la festividad de *Santiago* de 1758, al interpretar la nueva *Sinfonía* de Aurisicchio, imitando lo realizado por León en 1743 pero con mejor suerte y tanta perfección, que es recompensado por el Gobernador Monseñor Herreros con 6 escudos y 15 bayoques pero con la condición que «non passi in esempio», un gesto que únicamente habían tenido con Durante, quizás porque la situación económica ha mejorado tanto que incluso se renuevan corales, misales y brevarios. Y en la citada festividad interpreta también la *Misa* «nuevamente compuesta» por Aurisicchio para la festividad de 1756 para 49 interpretes (28 cantantes y 21 instrumentistas) junto al primer soprano del Capranica y de San Lorenzo, el famoso *Paolo Felice Braccieschi*, al que la congregación manda una carroza para que pueda asistir puntualmente. Sin embargo para innovar, en la festividad de 1759, Aurisicchio vuelve a su composición de 1753 para 45/47 músicos a 3 órganos, incorporando para la mejor interpretación de la *Misa*, 10 solistas más procedentes de Santi Apostoli y Santa María la Mayor.

Y en 1759 interviene en la *Misa de San Ildelfonso*, interpretando la música de Aurisicchio de 1755 con algunas variaciones para 46 interpretes, para los cuales los entalladores *Innocenzo Guidi* y *Giacinto Pacifici*, construyen un palco que será utilizado también durante el Funeral de María Barbara de Braganza. La misma composición, con un mayor número de interpretes es repetida en la misma festividad de 1760.

Pero Vázquez interviene sobre todo en numerosas músicas extraordinarias como el *Te Deum* cantado en noviembre de 1757 por la mayoría de los músicos españoles presentes en Roma, en *San Lorenzo en Lucha* para festejar la llegada del teólogo de Salamanca y Preósito general de los clérigos menores José *Esquivel*. Y al estar ligado al Portugal de Mariana Victoria y José I, participa quizás en el *Funeral* celebrado en *Santa María la Mayor* a la muerte de *María Barbara de Braganza* y sobre todo el 23 de marzo de 1759 en uno de los tres coros de la «excelente música» de la *Misa funeral* interpretada en Santiago. Compuesta por Durante y dirigida por Aurisicchio, es interpretada desde «un coreto saliendo lo necesario del arco inmediato a la Capilla Mayor» y desde otros dos situados en los lugares más a propósito para ver mejor al maestro de capilla. Se trata de la segunda *Misa* de Requiem compuesta por Durante en 1746 a la muerte de Felipe V. Es una bella composición a ocho voces considerada por la capilla de Santiago

«buena [pero] no de tanto lucimiento [como la Misa] con Instrumentos [y] de particular gusto»

interpretada a la muerte de Felipe V. Ello nos lleva a la conclusión que sigue vigente la Pragmática de 1689, relativa a las Exequias femeninas, de las que nos hemos ocupado en otros estudios. En el caso de la estéril María Barbara, esta obtiene sólo gracias al amor de Fernando VI una celebración dignísima, con música inédita del grandísimo Durante, el maestro de todos los compositores españoles y portugueses que han ido a Italia a ampliar estudios durante la primera mitad del siglo XVIII.

Pero Vázquez tiene también un papel muy destacado el 6 de diciembre de 1759 en la «*Misa mayor* [...] cantada con excelente orquesta y escogidas voces» en *Santiago* a la muerte de *Fernando VI*, compuesta por Aurisicchio para 68 interpretes (42 cantantes y

26 instrumentistas, pero sin trombas a causa de la prohibición papal), diez de la casa junto-a las mejores voces de la Capilla Pontificia, desde un palco proyectado por el entallador Belice Forti. Supera ampliamente Aurisicchio los 29 interpretes del Funeral de Felipe V, si bien repiten actuación los *contraltos* Properzio, Palata, Cellini y Cappelli, los *bajos* Casciolini, Avicenna y Domenico Vizzardelli, el *tenor* Domenico Scambiotti, el *soprano* Benedetto Canzonetti y los *violinistas* Stolzi, Tomasino y Bernardo Angelini, pariente del ex-contralto de la Chiesa Nuova, Santiago y la Capilla Papal y de los empresarios de los Teatros Tor di Nona y Pace. Vázquez interviene en la ceremonia como tercer soprano, después del célebre castrado *Gioacchino Conti*, «Giziello» (Arpino, 1714-Roma, 1761), triunfador de los teatros londinenses y del Alibert de Roma, colaborador del maestro de capilla Conforto y del castrado Farinello en las óperas del Teatro del Buen Retiro, con tanto éxito que la melómana María Barbara le deja en su testamento un anillo de brillantes, un libro de recuerdos de oro y diamantes además de 1.000 doblas, que unidas a su inmensa fortuna le permiten retirarse en 1755. Excepcionalmente Giziello, que estima el Fernando VI, experto clavicembalista alumno de Sebastián de Albero, interviene en su Funeral y percibe 32 escudos y 80 bayoques, en lo que es una de sus últimas o la última de sus interpretaciones, inédita para sus biógrafos. Como segundo soprano interviene Braccieschi, al que por lograr la asistencia mandan también en esta ocasión una carroza, pero que recibe 2 escudos como Vázquez, prueba evidente de la consideración en que se tenía al soprano español en los medios musicales romanos. Y quizás interviene también en el *Funeral* con música realizado al mismo Monarca en la Basílica de *Santa Maria sopra Minerva* por gran parte de los músicos españoles presentes en Roma. La última intervención de Vázquez en Santiago tiene lugar el 27 y 28 de enero de 1760 con la interpretación de diversos Motetes y una *Sinfonía de las 40 Horas* compuestas por Aurisicchio para 5 violines, 1 violoncello y 1 contrabajo para conmemorar al son de las campanas de la iglesia la *Feliz llegada de Carlos III y su familia a Madrid*, celebración para la cual se compran corales con registros nuevos. Quizás también participó en el *Te Deum*, promovido por el Cardenal Portocarrero por la misma feliz llegada, cantado en su mayoría por músicos españoles el 12 de enero de 1760 en *San Lorenzo in Lucha*.

Son estas actuaciones conjuntamente a su fama, las que le abren las puertas del Portugal de José y Mariana Victoria, recomendado por el compositor de la corte portuguesa Pérez o por los Embajadores portugueses en Roma, que le han escuchado en Santiago o en los teatros romanos. En Portugal le han precedido numerosos cantantes italianos, de los que nos hemos ocupado en otro estudio, entre los cuales el castrado de la capilla de Nápoles *Niccola Reginella*, activo en la primavera de 1743 en el Teatro Principal de Barcelona, en Portugal y en 1746 en Londres como interprete de las óperas de Terradellas.

Y hacia Portugal se dirige en febrero de 1760, para actuar en los teatros reconstruidos después del terremoto de 1755, siendo sustituido en Santiago, por el soprano *Luca Fabri*, célebre en los teatros romanos, en los que trabaja también su hijo Niccola como cómico del Teatro Pallacorda, mientras su otro hijo *Giovanni Battista*, aparece activo en Santa María de Montserrat como 15 violinista en la fiesta de la Candelaria de 1776, llamado por el maestro de capilla Simoni.

Coincide su ida a Portugal y sus triunfos en los teatros lisboetas con obras de Pérez, Piccinni y Jommelli, con la vuelta a España del compositor catalán Durán «lo Spagnoletto». A Vázquez le suponemos interprete de la comedia *La vera felicità* (D. Pérez (m)), la acción teatral *L'isola disabitata* (P. Metastasio/D. Pérez (m)) y la ópera *Il ritorno di Ulisse in Italia* (D. Pérez (m)) representados en 1761, 1767 y 1774 en el *Teatro de la Villa de Queluz*, así como del melodrama *Giulio Cesare* (V. Terzagio/D. Pérez (m)) y los dramas

jocosos Le avventure di Cleomene (G. Martinelli/N. Jommelli (m)) y *Il trionfo di Clelia* (N. Jommelli (m)) representados en el *Teatro Real dell'Ajuda* en 1762, 1772 y 1774, pero quizás también en el drama serio *La notte critica* (C. Goldoni/N. Piccinni (m)), el drama *Creusa in Delfo* G. Martinelli/D. Pérez (m)) y el entremés *L'accademia di musica* (N. Jommelli (m)) en 1767, 1774 y 1775 en el *Teatro Salvaterra*, pero va a Portugal también con la esperanza de obtener algún encargo en los nuevos teatros públicos Nuovo Teatro do Barrio Alto y en el de la Rua dos Condes.

Lorenzo Calaf

Contralto catalán que mientras amplia estudios en Italia, entra a formar parte de la capilla de Santiago el 8 de agosto de 1773 como sustituto de Colantoni, durante la segunda reforma de la música llevada a cabo por el maestro de capilla Aurisicchio en 1772-73, deseoso sin duda de manifestar que sigue *vivo* y no «*bastante cansado*», como cree la congregación, al nombrarle dos maestros de capilla sustitutos en 1765 en la persona de *Niccola Piccinni* (Bari, 1782-Passy, 1.800), -activo en los teatros romanos y en los de Turín, Bolonia, Reggio, Nápoles, Copenhague, Lisboa, Valencia, París y la Chiesa Nuova- y en 1773 en la de *Giovanni Masi*, -activo en la música extraordinaria de Santiago desde 1758, en los teatros romanos y el Colegio Nazzareno-, nombrado por hallarse Piccinni en la corte de Francia. Coincide esta reforma asimismo con la composición de unas curiosas *Sonate per cembalo*, que la adolescente Maria Rosa Coccia dedica a Carlos III. Sucede en la capilla de Santiago, al contralto extraordinario *Colart* y entra en la misma conjuntamente al soprano Joseph *Gelli* (? - 1774 (1019)) tiple-coadjutor de Sindici, el contralto *Thommasso Borghese* «Borghesino», coadjutor de Commandini y el bajo *Joseph Trinca* «il Secolaroa» coadjutor de Costa, los cuales aparecen también activos como primer contralto y tercer bajo en la Candelaria de 1776 en Montserrat, al desear el maestro de capilla sustituir a

«varios Músicos viejos y inútiles por su edad o por sus achaques [a los que quiere conceder un premio por haber] servido por mucho tiempo con fidelidad y exactitud [por lo que] merecían jubilarse con una porción de sueldo».

Y por ello Aurisicchio nombra a jóvenes músicos, para ayudarles en su formación musical, a los que concede sólo 2,5 escudos o sea

«la otra media paga hasta que vaque, la que dege à los propietarios»,

que sin embargo continuarán cobrando toda su vida, por dificultades económicas.

La numerosa capilla de Santiago estaba formada a la llegada de Calaf por 19 interpretes, cinco más de los habituales, entre los cuales los sopranos *Sindici*, *Blas Parca* -músico de Santa Cecilia, opositor sin éxito en 1765 a la plaza de soprano de Santiago ganada por Pietro Benedetti, activo desde setiembre de 1768 en Santiago, la capilla Borghese y el Palacio Colonna junto a la célebre Banti-, *Thommasso Marconi* y el citado *Gelli*, los *contraltos Guspeldi*, *Commandini*, *Colantoni* y *Borghese* activos desde setiembre de 1773, los *tenores Gherardi*, *Vita* y *Andrea Cianchetti* (? - setiembre 1787), -activo como músico extraordinario desde 1764 y como sustituto de Santini desde mayo de 1772-, los bajos *Costa*, *Vittene* y *Trinca*, los organistas *De Sanctis* y *Filippo Cremuri*, primer organista extraordinario-, de una familia de cembaleros y comediantes -activo en la música extraordinaria desde 1769 y en la ordinaria desde abril de 1772, además de los maestros de capilla ya citados. Y desde el ingreso de Calaf hasta la supresión de la capilla en agosto de 1798, a la misma se incorporan los ya citados maestros de capilla *Piccinni* en 1781-83 y *Masi* en 1783-98 y el coadjutor *Giovanni Cavi* en 1791-98, así como

los sopranos *Felice Cerruti* desde abril de 1775 y *Giuseppe Censi*, -activo en la música extraordinaria desde 1768 y en la ordinaria desde junio de 1777-, como coadjutores de Sindici, los tenores *Benito Barzanti* desde agosto de 1781 y *Francesco Frascari* desde octubre de 1781 como coadjutores de Vita, *Giovanni* y *Nicola Binder* desde setiembre de 1781 y mayo de 1790 como sustitutos de Cianchetti, *Filippo Tondini*, activo en el Palacio Colonna con Parca y la Banti, desde enero de 1791 y *Giuseppe Pisani*, ya activo en la música extraordinaria desde 1764 y desde agosto de 1796, como sustitutos de Frascari y Tondini, pues es el cuerpo donde las novedades son constantes. Entran también en la capilla, bajos como el sacerdote *Alessandro-Leandro Piazza* desde setiembre de 1781 y *Andrea Ferramola* desde enero de 1787 como coadjutores de Costa y el organista de una familia de empleados de la casa, *Vincenzo Ecala*, que entra en noviembre de 1781 conjuntamente a Piccinni, y que a pesar de haber iniciado su carrera en la casa como contralto en la música extraordinaria desde 1768, acabará sustituyendo a los maestros de capilla Masi y Cavi conjuntamente al bajo Piazza, los tenores Pisani y Binder, el alzapuelles Fabiano Gogni y los cantantes de la casa Corazzini y Esperanza, incluso en el miniorgánico de capilla creada en agosto de 1798, por lo que ya en 1788 obtiene como recompensa una casa. Calaf coincide en Santiago con otros músicos españoles, entre los cuales, los violinistas Arrieta, el bajo Mallo y los cantantes de la iglesia Grec, Esperanza y Grez, mientras en la capilla de Montserrat está presente el intérprete de viola Oliva.

Nuestro cantante presenta a la muerte de Colantoni, el 10 de setiembre de 1774 y el 14 de abril de 1775 (Apéndice 49) sendos memoriales solicitando el pago del sueldo íntegro, lo cual le es concedido. Permanece en la capilla hasta la *reducción de la música* en julio de 1798, momento en el cual en Santiago quedan sólo los contraltos Guspelli y Colantoni, el soprano Parca, el tenor Barzanti y el bajo Ferramola. Colabora también con la capilla de música de Santa María de Montserrat, en especial durante la fiesta de la Candelaria de 1776 como segundo contralto, ocasión en la cual Simoni anota quisquilloso que «mancó a un servizio» y en Santiago ya aparece como *tercer contralto* junto a la Capilla Papal en la *Misa funeral de Carlos III* «compuesta de nuevo» por Masi, que obtiene la «general aceptación del gran concurso». Calaf recibe por esta participación 2 escudos, o sea el mismo pago recibido por Vázquez en 1759 y con él intervienen otros 120 intérpretes (58 cantantes, (18 sopranos, 14 tenores, 14 bajos y 12 contraltos) y 62 instrumentistas (32 violines, 16 instrumentos de viento, 7 contrabajos, 4 violas, 2 órganos y 1 ayudante)) desde los nuevos coretos proyectados con modillones por el festarolo *Gaetano Calidi*, que renueva también la cuerda de las campanas mientras el organero *Ignacio Priori* deshace y limpia el órgano.

Calaf participa en la música de Santiago desde la *Concepción* de 1773, celebrada junto a 59 intérpretes ordinarios y 6 extraordinarios con la composición de Terradellas de 1744 y siempre con música de este compositor interviene de 1773 a 1781 en las tres fiestas principales: *San Ildefonso* y *Santiago*, ambas con las composiciones de 1745 y la de la *Concepción* con la de 1744, al readmitir Clemente XIV los instrumentos de viento en las iglesias.

Son muy solemnes las celebraciones de 1779, pues para San Ildefonso se decora el nuevo coreto con cuatro cornucopias nuevas y para la de Santiago, el organero Priori acaba la restauración del órgano, iniciada en 1777 por los conocidos organistas Giovanni Corrado Verle y Johann Mimmi conjuntamente al pintor dorador Basilio Marini, el entallador Felipe de Andrés, mientras el pintor Giovanni Battista Marchetti pinta la nueva orquesta y se restauran con tafetanes doce sillas y los cortinajes de los coretos. La música de la *Concepción* del mismo año cuenta con la interpretación de una *Sinfonia* para 2 cuernos

alemanes y dos nuevos *maitines*, semejantes a los introducidos desde 1776 y en los que toma parte Calaf, que interviene también desde 1777 en los *Maitines de Pentecostés* y la *Nona de la Ascensión* y en la polémica *Misa de medianoche de Navidad*, culpable según la Congregación del absentismo de los músicos en la misa conventual, la cual en 1778 se celebra conjuntamente a un *Triduo por el Feliz parto de la Princesa de Asturias*.

Y con el nuevo maestro de capilla Piccinni interviene casi seguramente en todas las nuevas composiciones a tres coros, o sea en la de la *Concepción* de 1781 para 58 interpretes (28 cantantes y 30 instrumentistas) así como en la de *San Ildefonso* de 1782 para 57 interpretes, a los cuales se ofrece un exquisito chocolate, la de *Pascua* del 82 para 21 interpretes (7 cantantes y 14 instrumentistas) y la de *Santiago* del 82 para 56 interpretes, las cuales se repetirán a excepción de la de Pascua con ligeras variaciones durante los magisterios de Masi y Giovanni Cavi, -un asiduo colaborador de la Accademia del Disegno-. Son las más festosas la de la *Concepción* del 82, celebrada con nuevos *Maitines*, la del 83 con 40 horas extraordinarias con música, la del 94, interpretada con una nueva composición de Masi para 65 músicos gracias a la dotación del melómano Monseñor Gardoqui, que contó con la incorporación extraordinaria de 2 clarinetes, 2 fagots y 1 timpano y por último la de 1796 festejada con una *Misa a canto llano* para 64 interpretes. Y lo es también la de *San Ildefonso* de 1787, para la interpretación de la cual el entallador Felipe de Andrés restaura los fanales de los coretos y la del 98 que contó con 40 Horas extraordinarias con nueva música y la de *Santiago* de 1788 celebrada con *Maitines* extraordinarios y distribución de chocolate. Interviene asimismo Calaf en la nueva música de *Pascua* compuesta por Masi en 1784 para 23 interpretes (7 cantantes y 16 instrumentistas) y la banda del Castel Sant'Angelo, instalada esta última en el coreto de Jesús Nazareno, composición que se repetirá hasta 1795, siendo renovada únicamente en 1796. Participa también en la nueva música de la *Nona de la Ascensión* de 1784, para la interpretación de la cual se ajustan los espejos del órgano, la cual en 1790 incorpora a otros 2 cantantes extraordinarios y un innovador *concierto de campanas* y para la que en 1794 Masi compone nuevos *Introitos* y *Postcomunios* a canto llano.

Interviene Calaf también en la nueva música del *Jueves Santo* de 1789 al son de las campanas, repetida en 1790 y renovada en 1796 por el propio compositor con un *Salmo* y una *Misa a canto llano* y en 1797 con una nueva composición de la *Pasión de Mafías*. Y casi seguramente en las nuevas *Kalendas de la Navidad* de 1787, en la nueva música de *San Emidio* de octubre de 1788, en la del *Aniversario de Vides* de 1790, en el *Aniversario cantado en San Antonio* y en la *Traslación de Santiago* de 1791, en los *Maitines del Espíritu Santo* de junio de 1794, en el *Aniversario cantado en San Lorenzo* en octubre de 1796 y en la *Natividad de la Virgen* de 1797, para la interpretación de la cual se ajustan y renuevan cuerdas y fuelles del órgano.

Pero Calaf participa también con frecuencia en celebraciones extraordinarias como son en 1775 el *Te Deum* por el *Nacimiento del Príncipe de Nápoles* interpretado el 14 de marzo «con numerosa escelta musica» de Aurisicchio y en julio en la *Misa funeral* por el mismo Príncipe, para la mejor interpretación de la cual se construyen tres palcos, debido al considerable número de instrumentistas de viento, al son de las campanas mortuorias. También en otra *Misa de Requiem* interpretada en octubre de 1776 con un nuevo facistol y en el *Te Deum* por el *Nacimiento del Príncipe de Nápoles* y el *Parto de la Princesa de Asturias*, para la ejecución de los cuales el 21/22 de agosto de 1777 el festarolo Calidi adorna dos coretos con damascos nuevos. También en el *Triduo por el Feliz Parto de la Princesa de Asturias* interpretado conjuntamente a la música de la *Navidad* en 1778 y en el *Te Deum* a cinco coros por el *Parto de la Princesa de Asturias*, celebrado de forma

igual al Nacimiento de Carlos II e interpretado en 1779 conjuntamente a la Capilla del Papa al aire libre desde los balcones de la *Plaza Navona* con la colaboración de los tambores y clarines del Campidoglio, para los que

«se escusará hacer palco nuevo y se ayudará con los dos coretos que ya posee la iglesia».

Y lo hace también en el *Oficio de Difuntos*, interpretado por la comunidad de cantores a la muerte de Aurisicchio el 6 de noviembre de 1781 y en el *Te Deum* por el *Parto de los gemelos de la Princesa de Asturias* interpretado en octubre de 1783 conjuntamente a los «tambores y pifanos de los Soldados Rojos». Asimismo en octubre de 1784 en el *Te Deum* por el *Nacimiento del Infante Fernando* para la interpretación del cual se ajustan los espejos del órgano de Santiago y en los realizados con motivo del mismo evento en las iglesias filoespañolas de *San Lorenzo in Lucha* y la *Trinità del Riscatto*.

Repite actuación en agosto de 1786 en el *Te Deum* y en la *Misa cantada* por el *Nacimiento del Infante Gabriel* compuesto por Masi e interpretado por diversos cantantes, órgano y campanas, en noviembre de 1787 en el *Te Deum* por el *Nacimiento de la hija del Infante Gabriel* al son de las campanas, el 11 y 12 de abril de 1788 en el *Te Deum* por el *Nacimiento de/ hijo de/ Infante Gabriel* también al son de las campanas y que cuenta con la colaboración de dos cantores extraordinarios y en abril de 1791 en el *Te Deum* por el *Parto de la Princesa de Asturias* al son de las campanas junto a tres cantores extraordinarios y órgano. Y con posterioridad en los *Te Deums* por el *Nacimiento de Infantes* el 12/13 de abril de 1792 y en abril de 1794, siempre al son de las campanas que se suben y bajan los dos días de la celebración, así como en los *Funerales* celebrados en mayo de 1791 por los Cantores difuntos de la capilla de Santiago, entre los cuales el tenor Francesco Frascari y el 28 de mayo del mismo año por *José Aranda S.I.* y quizás también en octubre de 1796 en el *Aniversario cantado en San Lorenzo* y en marzo de 1798 en las *Exequias del General Dufhour*.

Los Cantores extraordinarios de las Capillas de Música de Santiago de los Españoles y de Santa María de Montserrat de Roma

Lois «spagnolo»

Soprano de Galicia, denominado también *Aló del Gesù*, por formar parte de la capilla de música de la citada iglesia, formada en 1708 por los cantantes Floriano Flori, Baldassar Lauretti, Giacomo Fei, Giuseppe Dogliati, Ottavio Pellegrini y Antonio Coppola. Allí le ha llamado seguramente el maestro de capilla Carlo Francesco Cesarini, amigo del maestro de capilla de Santiago De Luca, o el cantante Fei opositor sin éxito al cargo del maestro de capilla de Santiago. Lois asimismo está presente como soprano en las músicas extraordinarias de Santiago entre interpretes procedentes en su mayoría de los teatros romanos Capranica, Argentina, Alibert, Pace, Valle, Tordinona y Pallacorda y de los de Reggio Emilia, Fiorentini de Nápoles y de la corte de Lisboa, de las capillas de música del Papa, San Lorenzo, San Giovanni, la Chiesa Nuova, San Pedro del Vaticano, Santa María la Mayor, el Gesù, Santo Spirito, Santa Lucia, l'Appollinaire, San Marcello y Santa Agnese, los Palacios de la Cancillería, Colonna, Ruspoli, Cesarini, Caetani y Cibo, las Embajadas de España y el Imperio, la corte de Nápoles, el Colegio Nazzareno y de otras 60 instituciones. Ha sido llamado regularmente de 1715 a 1720, por De Luca y en Santia-

go coincide con los también españoles, los tenores Alzate, Azpilicueta y el llamado «tenor de Monseñor Herrera», el alzufuelles García y los violinistas Ugalde y Anglés.

Lois se halla en los coros de la *Procesión de la Octava del Corpus*, en el momento de mayor esplendor de la fiesta, siendo el primer español presente en la música de Santiago, en sustitución del despedido *Dionigio Fregiotti*, demasiado ocupado en el oratorio de Santa María sopra Minerva. Y lo hace con anterioridad a la incorporación de Alzate, con el que coincide en su última actuación, si bien quién le sustituye de forma estable es Azpilicueta, pues Lois desaparece definitivamente de la capilla de Santiago durante los gobiernos de Marco De Sanctis y Giovanni Battista Biordi, que dejan de contar con él.

[José o Francisco] Colart

Contralto-tenor extraordinario de la capilla de Santiago, activo de 1733 a 1752, llamado por el maestro de capilla Biordi para sustituir a su ayudante *Giuseppe De Luca*, -pariente del maestro de capilla jubilado, cantor de Santa María la Mayor y Santa Lucía del Gonfalone, muy mermado de salud-. Entra en la capilla conjuntamente a diversos españoles, entre los cuales el tenor León y coincide con el cantante «Spagnoletto», los cantores de la iglesia Besés y Bonifacio de la Orden, el violinista Ugalde y el maestro de capilla Terradellas, mientras que en los teatros romanos aparece activo José de Castro.

Colart, que parece el sustituto perpetuo, sustituye incluso al despedido León antes de la llegada de *Antonio Santini* excepcionalmente y más corrientemente aparece como cuarto cantante y ayudante en la música de *Pascua* (1733-34, 36, 38, 47 y 50), como noveno cantante del tercer coro de la de la *Concepción* de 1737 y como tenor del primer coro en sustitución de León en la del año santo de 1750. También como ayudante y uno de los cuatro cantantes de las *Lamentaciones de la Semana Santa* (1746, 48), como ayudante y cantante del primer coro de la música de *Santiago* (1738, 48, 50 y 52) y como noveno cantante del tercer coro en la de *Santiago* de 1738.

Y si bien entra en la capilla con Biordi, alcanza sólo un cierto protagonismo después del despido de Terradellas, hasta el punto que en 1746 ayuda al organista Giuseppe De Sanctis a copiar parte de las *Lamentaciones* y *Misereres* compuestos por Durante, Jommelli, Ciampi, Pérez, León y un Abad portugués e incluso un *Miserere sin instrumentos* original suyo, por el que recibe el pago de 4 escudos. Actúa también como ayudante del director de la *Misa funeral de Felipe V*, compuesta por Durante y dirigida casi seguramente por el propio compositor o por el sustituto del maestro de capilla Finaia, a quién Colart ayuda en la dirección de la música de *Pascua* de 1747. Colart continua con este protagonismo durante el gobierno de la capilla de Ciampi, como «battitore» del primer coro, alcanzando su cenit durante el año santo de 1750, cuando como sustituto del despedido León interviene como tenor en el coro de cuatro músicos que interpreta las *Lamentaciones del Viernes Santo*, las cuales se cantan «a pesar de los atrasos de la Memoria Vides» conjuntamente a 1 contrabajo, 2 violines y órgano, eso si con un exiguo presupuesto, si bien en las de la noche del viernes santo se incorporan otros 6 violinistas, 2 violas y 2 fagots. Pierde Colart protagonismo, al entrar en la capilla el polémico tenor *Santini*, versión italiana de León, ex cantante de la Catedral de Liorna y de la Capilla Borghese, que consigue a golpe de memoriales ser readmitido después de sus despidos por el nuevo maestro de capilla Aurisicchio para dar lección a tenores jóvenes como *Giovanni Battista Gherardi* «hasta que esté suficientemente diestro».

La última intervención de Colart tiene lugar durante la interpretación de las *Lamentaciones de la Semana Santa* de 1752, nuevamente compuestas por Aurisicchio para 14 cantantes y 14 instrumentistas (13 violines y 1 órgano), en las que actúa como «battitore»

de uno de los dos coros, si bien es este compositor napolitano, quién al tomar las riendas de la capilla por «la cansada edad» de Ciampi, prescinde de él y de Ugalde. Colart, a pesar de ello permanece en Roma, colaborando asiduamente con la capilla de Santa María de Montserrat, donde aparece entre los interpretes de la música de la Candelaria de 1776, llamado por el maestro de capilla Gaspare Simoni, que anota quisquilloso en las cuentas, que Colart «faltó a un servicio», prueba evidente que tenía otros trabajos y que estaba bien considerado en la ciudad eterna, donde seguramente formaba parte de alguna capilla de música o del orgánico de algún teatro.

Mallo

Bajo español, el primero de esta cuerda activo en la capilla de Santiago en la segunda mitad del siglo XVIII, presente como 11 bajo en la música extraordinaria de la iglesia, en modo especial en la Misa *Funeral de Carlos III* interpretada en diciembre de 1789 en Santiago, compuesta por el maestro de capilla Giovanni Masi para 132 interpretes (58 cantantes y 74 instrumentistas). Mallo recibe por esta interpretación 1 escudo y medio y en ella coincide con los también españoles: el contralto Calaf, los violinistas Arrieta y los cantores de la iglesia Grec y Esperanza.

Los Instrumentistas de las Capillas de Música de Santiago de los Españoles y de Santa María de Montserrat de Roma

Ignacio Ugalde

Violinistas de las provincias Vascongadas, también sonador de viola presente en Roma en la primera mitad del siglo XVIII, en alguna capilla de música o en la orquesta de algún teatro, no mejor identificado porque no se encuentra entre los tasados por la Congregación de Santa Cecilia en 1708. Sin duda ha ido a la ciudad a ampliar estudios y se ayuda económicamente con los trabajos citados anteriormente, entre los cuales sobresale su participación en las músicas extraordinarias de Santiago de 1719 a 1753 conjuntamente a los mejores violinistas de los teatros y de las iglesias de Roma, entre los cuales Matteo Fornari, Domenico Ghilarducci, Giorgetto [Erba] o Giorgio di San Martino, Giuseppe Mellini, Antonio Montanari, «Antoniuccio», Giovanni Massi, Paolo di San Martino, Raimondo, Giovanni Battista de la orquesta del Príncipe Sacchetti, Giuseppe Valentini ya citado, Francisco Anglés, Giovanni Battista Tibaldi, Dionisio di Caserta, Pietro Ianacci, Urbano, Battistino Fedele, Bergamasco, Giuseppe Oriente, Francesco Ciampi de la orquesta de Monseñor Cibo, Battistelli, Silvestrino, Pippo Stulf o Stolzi, Ricci, Michele, Pasqualino, Angelini, Calderari, Riminese, Tomasino, Girolamo y Magherini. Supera todas las reformas de la música de la iglesia, excepto la de Aurisicchio que acaba con él y con el ya citado Colart.

Sucede en Santiago a los instrumentistas españoles del siglo XVII en especial al trompeta Antonio Moncate (1605) al contrabajo Angel de Santa Cruz (1614), Jacinto «músico de la orquesta del Duque del Infantado», (1650) y Gaspar González (1664), los cuales actúan incluso como maestros de capilla. Pero también a los organistas españoles activos en Santiago, Ferrante Villa (1601-04), Gregorio Pérez (1604), José de Villanueva (1604-15), Luis de Cairós (1613-15) y José Zampón (1629-33) y a los ayudantes Pedro (1605-06), Diego Rodríguez (1607), Miguel de Orés (1608-10), Gerardo Troncar (1638) y

«un caporal español», (1677-82) y a los organistas activos en Santa María de Montserrat Pablo Gulant (1610-12), Bartolomé Gistau (1621), Joan Aranies (1622), Ramón Tries (1622), Joan María Noffra (1623-26), Joan Baptista (1626), Bernat Flor (1627), Joan Baptista Riba (1636) y Vicente Salas (1680). En Santiago coincide con otros españoles como los cantantes de la capilla Alzate, Azpilicueta y León pero también con los extraordinarios como el soprano Lois, el contralto-tenor Colart y el «Spagnoletto». Asimismo con los cantores de la iglesia Besés y B. de la Orden, el violinista Anglés, el alzufuelles García y el maestro de capilla Terradellas, mientras actúan como maestros de capilla en Santa María de Montserrat los ya citados Portell y Durán y en los teatros otros músicos españoles como el instrumentista Castro y el bailarín Belmonte.

Y si bien Ugalde no tiene en Santiago una posición de privilegio, por su discreción, por lo que permanece siempre entre los violinistas peor pagados, o sea con solo 1,50 escudos contra los 3 o 2 que reciben los más célebres Fornari, Montanari y Valentini. No obtiene nunca el protagonismo de Valentini o Pasqualino, interpretes en solitario de sinfonías en el curso de las festividades más destacadas. Ugalde desde 1719 se mantiene sin embargo, entre los mejores violinistas de Roma y es llamado en todas las músicas extraordinarias de Santiago, al no crear nunca conflictos con los demás músicos españoles. Debe asimismo mantener una posición desahogada y es poco polémico, pues no escribe memoriales ni pide anticipos o préstamos, a diferencia de su colega *Giovanni Battista Casini*, el cual para poder pagar el alquiler de su casa, propiedad de Santiago pide el 18 de marzo de 1755 que

«se le admita en las Músicas extraordinarias [...] por Violinista que lo es de profesión», algo que conseguirá sólo el organista Vincenzo Ecala en 1786 recordando lo realizado en 1616 con el también organista Paolo Tarditi, para no perderles.

Y a pesar de considerar la Congregación el 27 de abril de 1716 excesivo el dinero gastado por De Luca en los violines, al punto de prometer incluso «moderar su número», Ugalde es llamado por el mismo compositor por primera vez en la música de *Santiago* a tres coros de 1719, como 10 de los 11 violines del primer coro junto a los más prestigiosos Fornari, Montanari, Valentini, Ghirarducci, Giovanni Battista, Mellini, Massi, Raimondo Erba y Paolo di San Martino junto a 7 cantantes y 11 instrumentistas (2 violones, 2 contrabajos, 2 trombones, 2 oboes, 1 timpano, 1 órgano y 1 alzufuelles) a los que hacen eco los 16 cantantes del segundo y del tercer coro y el órgano instalado sobre la puerta principal de Santiago, todos los cuales interpretan también la música de las dos noches de la exposición del Santísimo. Proceden en su mayoría de las capillas de Santa María la Mayor, San Martino, San Pedro del Vaticano, San Juan de Letrán, Santo Spirito y de las orquestas de los Sacchetti y del Príncipe de Palestrina, a una de las cuales estaba adscrito seguramente Ugalde.

Desde 1720 participa también en la música de la Concepción a dos coros, compuesta por De Luca, como 9 violín del primer coro conjuntamente a 3 cantantes (1 soprano, 1 contralto y 1 bajo) y 10 instrumentistas (7 violines entre los cuales el también español Anglés, -algo inusual hasta la llegada de los Arieta-, 2 violoncellos y 1 contrabajo) procedentes de la Basílica de San Pedro, la Cappella Giulia, Santo Spirito y las orquestas del Palacio de España y del Condestable Colonna.

Y desde 1723, Ugalde es llamado también por el nuevo maestro de capilla Biordi, recomendado sin duda por el organista De Sanctis que le conoce bien por haber actuado como maestro de capilla sustituto en 1721-22. Ugalde interviene por primera vez como 10 violín en el segundo coro de la música de *San Ildefonso* a 2 coros y 3 órganos

conjuntamente a 9 cantantes, entre los cuales el tenor español Azpilicueta y 15 instrumentistas a los que hacen eco un primer coro de 9 cantantes y 3 instrumentistas.

Sucesivamente supera la *reforma de los violines de 1733* (22 de julio y 11 de noviembre), que la congregación como en 1716 quiere imponer a Biordi, que ama sobremanera este instrumento y aumenta como De Luca, su número en sus nuevas composiciones. Pero tampoco lo consiguen pues Biordi decide

«acrecentar [el] gasto [de la] m[úsica] ext[raordinaria] con [...] *más violines* de los dos necesarios».

por lo que elabora una lista de los 12 mejores profesores de Roma, entre los cuales se encuentra Ugalde. Esta es sin duda la causa, por la que desde 1734 nuestro violinista se encuentra ya entre los cinco que interpretan la música de *Pascua* junto a 8 cantantes, 7 instrumentistas (2 cuernos, 1 contrabajo, 1 organista, 1 viola, 1 óboe y 1 ayudante) y los 4 clarines del Campidoglio. Supera también la segunda reforma de la música de 1738 (II de julio) (Apéndice 13) propiciada por Biordi, después de la interrupción de las actividades de la capilla en 1737-38, Biordi desea que en las músicas extraordinarias, estén siempre presentes para mejorar la calidad

«los *quatro* Violines [...] primarios de Roma, a fin de que d[ic]ha música se haga con toda la propied[ad]».

Y a pesar de que Ugalde lleva ya 20 años sirviendo a la capilla de Santiago, la Congregación está indecisa en si debe

«ser uno de los cuatro primeros violines, respecto *su habilidad*, y en atención a ser Español, o si deberá alternar con el cuarto Violín, no obstante *no estar en la riga* y *grado de los Prim[er]os violines*»,

pues según el atento cronista había «variedad de pareceres». Sabemos gracias al acta de la congregación, que nos encontramos ante un buen intérprete, no apreciado sin embargo por todos los miembros de la congregación, reproduciendo lo sucedido con Alzate, por lo que después de una votación reñidísima se decidió que

«d[o]n Ignazio *alterne* en d[ic]has músicas extraordinarias con el cuarto violín»

o sea con *Battistino Fedele* activo en Santiago desde 1722, lo cual suena a compromiso entre las partes, por tratarse de un español, quizás porque en este momento está presente en la capilla también el polémico León. Y esta alternancia beneficia su técnica, si tenemos en cuenta que desde 1741 Ugalde es uno de los 5 violinistas de los *Motetes* de las 40 horas extraordinarias de *Santiago*, nuevamente compuestas por Biordi para 7 instrumentistas (5 violines, 1 violón y 1 contrabajo) y se mantiene tranquilamente en el orgánico durante el gobierno de Terradellas, desde la música de *Santiago* de 1743 a 4 coros y 80 interpretes, como 18 violín de los 21 presentes y en las composiciones sucesivas menos fastuosas a tres coros, como uno de los 12 o 14 violines del tercer coro. Durante la gerencia de Finaia aumenta la responsabilidad de Ugalde, que está también presente en la interpretación de las *Lamentaciones* y *Misereres* junto a 12 cantantes y 23 instrumentistas (8 violines, 5 contrabajos, 2 óboes, 2 «flauti traversi», 2 cuernos de caza, 2 clavicembalos, 1 órgano y 1 ayudante) y los cantantes extraordinarios Francesco Antonio Avicenda y Stefano Penna.

Interviene también como 7 violín en setiembre de 1746 en la *Misa funeral de Felipe V*, donde a pesar de que el cronista indica que se hizo

«a medias con los artistas de la casa y los de fuera [o sea con los de la orquesta del Palacio de España]»,

Ugalde es el único músico español presente junto a violinistas tan famosos y habituales como Pasqualino, Angelini y Masi, quizás identificable con él Giovanni Masi, maestro de capilla coadjutor de Aurisicchio en Santiago de 1771 a 1781 y como maestro de capilla titular de 1781 a 1797. De los cantantes de la capilla de Santiago, únicamente participan el bajo Casciolini y el ex-contralto Gallicani a su vuelta de la Capilla Real de Madrid.

Prosigue Ugalde su actividad con el maestro de capilla Ciampi, que potencia en las Lamentaciones de 1750, los violines y las violas, a causa de la prohibición de los instrumentos de viento en las iglesias, en perjuicio de los cantantes que en número de 4 actúan junto a 14 instrumentistas (8 violines, 2 fagots, 1 contrabajo, 1 órgano y 2 violas, la primera de las cuales es Ugalde, prueba evidente de su ductilidad) a causa del atraso en el cobro de la Memoria Vides. Vuelve a actuar ya como 5 violín en la nueva música de Pascua del mismo año, compuesta por Ciampi para 9 cantantes y 12 instrumentistas (5 violines, 2 fagots, 2 violones, 1 órgano y 3 ayudantes) junto a los 4 clarines del Campidoglio al son de las campanas. Y durante el año santo de 1750, actúa también como 4 violín en los Motetes de la Traslación de *Santiago* conjuntamente a Ghirarducci, Silvestrino, Giorgetto y Battistino.

Su última actuación tiene lugar en la *Pascua* de 1753, cuando junto a 10 cantantes y 13 instrumentistas (6 violines, 2 violoncellos, 2 fagots, 2 órganos y 1 ayudante) interpretan la nueva composición de Ciampi, que es dirigida por el organista De Sanctis, que es asimismo quién copia las nuevas *Lamentaciones* y *Misereres* compuestas por el propio Ciampi, el cual a pesar de sus achaques había exigido durante la Semana Santa

«ser reintegrado en todas las músicas de la Semana Santa y la Pascua [en las que desea añadir] 2 Tiples [...] pro una Vice tantum».

Ugalde desaparece de Santiago, víctima casi seguramente de Aurisicchio, que toma con decisión las riendas de la capilla desde 1752-53, a pesar de las protestas de Ciampi que vive hasta 1756. Aurisicchio conjuntamente al Gobernador de Santiago Manuel Ventura Figueroa decide mejorar la calidad de la música de la capilla, llamando a los mejores instrumentistas de las orquestas de los teatros de Roma, entre los cuales quizás ya no se encuentra Ugalde, gesto que imitará el Gobernador de Montserrat, Tomás de Azpuru conjuntamente a sus maestros de capilla Giovanni Corticelli y el coadjutor Gaspare Simoni. En abril de 1787, aparece entre los quíricos de Santiago, un Ignacio Ugalde, quizás pariente de nuestro violinista, que solicita limosna en nombre de los demás monaquillos de la iglesia, por la carestía que experimenta la ciudad.

Francisco Anglés

Violinista catalán o valenciano, quizás pariente de Rafael Anglés (Matarranya 1730-1816), -maestro de capilla de la Colegiata de Alcañiz, compositor de sonatas a la manera de Haydn y de villancicos para Orihuela, catedrático de canto del Seminario de Valencia y organista de la Catedral de la misma ciudad desde 1762- Estudiante en la ciudad del Tíber desde 1720, pues no aparece entre los componentes de las orquestas de los teatros o de las capillas de música de las iglesias o de los palacios, llamado por el maestro de capilla De Luca en Santiago como 7 violín del primer coro de la música de la Concepción de 1720 a 2 coros y 26 interpretes junto a otros españoles como el violinista Ugalde, el tenor Alzate y el soprano Lois del Gesù. Al ser despedido el 14 de diciembre del mismo año De Luca, no vuelve a ser llamado por los maestros de capilla sustitutos Valentini y Marco De Sanctis, quizás porque ha completado su formación musical y regresa a España como Alzate o porque tiene mejores ofertas en otras partes.

Josep Casanovas

Violinista catalán, quizás emparentado con el compositor y organista del monasterio de Montserrat *Narcís Casanovas* (Sabadell, 1747 - Esparraguera, 1799), activo en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII, a donde ha ido a ampliar estudios. Al menos desde la estación de 1763-64 se cuenta entre los músicos de la orquesta del *Teatro Granari* con derecho a palco, que interpreta entre otras la *farsetta La finta contessa* del compositor Antonio Maria Gaspare Sacchini y la comedia *Pulcinella Podestá*.

Y al ser considerado un violinista de gran prestigio entra a formar parte de la orquesta de la *Basílica de San Pedro* y es llamado por el maestro de capilla Aurisicchio para la *Misa de la festividad de Santiago* de 1772. Participa en la música junto a otros 25 cantantes (8 sopranos, 7 contraltos, 5 tenores y 5 bajos) y 26 instrumentistas (13 violines, 3 contrabajos, 2 violas, 2 violoncellos, 2 órganos y 4 ayudantes) además de los 7 músicos extraordinarios entre los cuales se halla Casanovas. Interpretan la composición de Aurisicchio de 1756 para 43 intérpretes con variaciones e incremento de cantantes e instrumentistas, siendo esta la última vez que esta se interpreta puesto que de 1773 a 1781, al readmitir el Papa Clemente XIV, los instrumentos de viento en las iglesias, la música de las tres festividades principales de la iglesia se interpreta con las composiciones de Terradellas. En ellas no parece tomar parte Casanovas, demasiado ocupado en la Basílica de San Pedro y en los teatros de la ciudad.

Coincide en Santiago con los cantantes de la iglesia españoles Grec y Renales, mientras José Viola actúa como empresario y luego a causa de las deudas como peluquero en el Teatro Pace de 1769 a 1778.

Irides

Violinista español no mejor identificado, activo en la capilla de música de Santa María de Montserrat durante la fiesta de la Candelaria de 1776 como 12 violinista, llamado por el maestro de capilla Simoni.

Manuel y Francisco Arrieta

Manuel Arrieta, más conocido como «Arrieta padre» es un violinista de las Vascongadas, activo en Roma en el último cuarto del siglo XVIII, seguramente en la orquesta de algún teatro no mejor identificado. Es el sucesor ideal de Ugalde en las músicas extraordinarias de Santiago de 1778 a 1793. Allí coincide con otros españoles como el contralto de la capilla de música Calaf y los cantores de la iglesia Grec, Grez y Esperanza y en los ambientes musicales de la ciudad con el compositor Martín y Soler presente en 1783/84 en el Teatro Argentina.

Es incorporado por el maestro de capilla Aurisicchio, para la música de la festividad de *Santiago* de 1778, interpretada con algunas variaciones con la composición de Terradellas de 1745 para 59 intérpretes. Arrieta padre interviene desde 1781 en las nuevas composiciones de Piccini para las tres festividades importantes de Santiago, como 16 y último de los violinistas, posición que mantiene desde 1783 con el nuevo maestro de capilla Masi, que asimismo le incorpora como 11 violín en la *Misa Funeral de Carlos III* para 132 intérpretes de diciembre de 1789 conjuntamente al bajo también español Mallo. Recibe 1,5 escudos como pago, pues sólo los dos primeros violines Capanna y Gianmaria reciben 2. Demuestra con esta actuación, haberse recuperado de la enfermedad que

le afectó en diciembre de 1786, momento en el cual la Cofradía de la Resurrección le otorga una generosa ayuda de 15 escudos, para que pueda tener una buena convalecencia fuera de Roma, al estar en difíciles condiciones económicas. Sorprende tanta generosidad para con un músico español, visto como han sido tratados sus predecesores. Ello se debe sin duda a la buena disposición del organista Ecala, que desde 1786 ayuda al maestro de capilla Masi, en muchas actividades de la capilla, a causa de su edad, sustituyendo a su vez al bajo Vittene que ya había desempeñado estos menesteres.

Y quizás para ayudar a mejorar del todo las condiciones de los Arrieta, desde *San Ildefonso* de 1787 figura en el orgánico extraordinario de la capilla de música de Santiago, su hijo *Francisco Arrieta*, también violinista conocido como «Arrieta hijo», activo en la orquesta de algún teatro, estudiante de dirección de orquesta, el cual conjuntamente a Napoletanello y sus numerosos hijos también violinistas interpretan la composición de Piccinni de 1783 conjuntamente a la Banda de Castel Sant'Angelo, para la mejor ejecución de la cual el entallador español activo en Santiago Felipe de Andrés restaura los fanales de los coretos. Y supera la prueba con tanto éxito que Arrieta hijo participará desde este año, llamado por Mas y Ecala en todas las músicas extraordinarias y en el Funeral de Carlos III en 1789 como 12 violinista.

Desaparecen ambos como músicos extraordinarios de la iglesia, después de la festividad de *Santiago* de 1793, interpretada con la composición de Piccinni de 1782 para 61 intérpretes, o sea para 27 cantantes (9 sopranos, 6 contraltos, 6 bajos y 5 tenores) y 34 instrumentistas (16 violines, 6 instrumentos de viento, 3 contrabajos, 2 violas, 2 violoncellos, 1 órgano y 2 ayudantes), que será dirigida por última vez por Ecala, que es sustituido definitivamente por el maestro de capilla coadjutor Giovanni Cavi, autor de Cantatas y colaborador de la Accademia del Disegno, que deja de contar con los Arrieta, por las crecientes dificultades económicas de Santiago.

Pero aparte de desaparecer de la capilla de música, permanecen en Roma, al menos Francisco Arrieta, trabajando en los teatros de la ciudad, pues el 13 de noviembre de 1799 firma como director de orquesta, una sociedad con los intérpretes y los artesanos del *Teatro Tor di Nona*, rebautizado Apolo, o sea con el iluminador *Carlo Picconi*, el cantante *Natale Veglia*, el bailarín *Giacomo Prioli*, el cómico *Francesco Loretta*, el comediógrafo *Saverio Carocci*, el sastre *Francesco Chiozza*, el cerero *Marchesi* y el acreedor de la estación anterior *Natala Banchieri* «per inadempienza del empresario Aldebrando Fedeli». La sociedad se forma para hacer funcionar el teatro durante la temporada de 1799-1800 y aclamar al libertador de la ciudad Ferdinando IV de Nápoles y la restauración del poder temporal del Papa, mediante la representación del drama *josoco Il fanatico per l'astronomia* o *L'astronomo burlato* de Giuseppe Maria Curcio y la tragedia neoclásica *La morte di Giulio Cesare*.

Seguramente los Arrieta tienen algún parentesco con el compositor navarro *Pascual Arrieta Cobera* (Puente de la Reina, 1823-Madrid, 1894) que estudió en Madrid y amplió estudios con Vaccai en Milán entre 1841-46, donde asimismo estrenó la ópera *Ildefonda*. Y gracias a sus éxitos italianos se convirtió en el maestro de canto de Isabel II, profesor (1857) y director del Conservatorio de Madrid (1868). Impulsó el renacimiento de la zarzuela, escribiendo unas cincuenta composiciones entre las cuales destaca *Marina* (1855) que convirtió en ópera en 1877.

Francisco Oliva u Uliva

Viola catalán, -homónimo del libretista napolitano, colaborador de los compositores

L. Leo y D. Galasso de 1723 a 1735, emparentado con el Olivio Oliva libretista y compositor del drama *La finta pellegrina*, estrenado en 1734 en el Teatro Nuovo sopra Toledo de Nápoles-, activo en Roma en el último cuarto del siglo XVIII en la orquesta de algún teatro o en alguna capilla de música mientras amplía estudios. Por este motivo está presente junto a Alessio Botassi en la música de la *Candelaria* de Santa María de Montserrat de 1776, llamado por el maestro de capilla *Gaspere Simoni* junto a otros 20 cantantes (7 sopranos, 5 bajos, 4 contraltos y 4 tenores entre los cuales el Abad Stolzi, maestro de capilla coadjutor de Montserrat) y 27 instrumentistas (16 violinistas, 2 violas, 2 violoncellos, 2 contrabajos, 2 oboes, 2 trombas y 1 organista en la persona de *Giuseppe De Angelis*), de entre los más prestigiosos profesores de la ciudad, tal como había indicado insistentemente Monseñor Azpuru desde 1765, imitando lo realizado por Santiago en 1753.

Juan García

Alzafuelles español, pariente del maestro de capilla De Luca y del secretario de la congregación Juan García del 'Pino, activo en la capilla de Santiago de 1715 a 1727, llamado por los maestros de capilla De Luca, Marco De Sanctis y Biordi, que seguramente permanece en la misma hasta 1742, si bien al final aparece únicamente indicado en las cuentas como «alzafuelles». Sucede en estos menesteres a los ayudantes de los organistas españoles del siglo XVII ya citados.

Manuel de Castro «Morgado»

García es sustituido de marzo de 1742 a setiembre de 1743 por el gallego de la diócesis de Tuy, Manuel de Castro, apodado «Morgado», también campanero de Santiago, que en 1741 al enfermar, es enviado a tomar las aguas a Tivoli y que al recaer en 1743, obtiene de la Cofradía de la Resurrección una limosna de 1,5 escudos y una cantidad diaria de leche de burra. Sin embargo al empeorar en mayo y parecer «peligroso y tísico» es ingresado en el Hospital de la comunidad y le son concedidos 23 escudos de limosna, a los que en junio se agregan otros tres para poder volver a tomar los aires fuera de Roma, para restablecerse, si bien el remedio llegó tarde, pues es enterrado en setiembre de 1743 en la propia iglesia de Santiago.

Los Cantores de las Iglesias de Santiago de los Españoles y de Santa María de Montserrat de Roma

Aparecen nombrados por primera vez en 1736, cuando el maestro de capilla Biordi, potencia la música de la iglesia con independencia a la capilla estable, o más bien paralelamente para cubrir el absentismo de los cantores de la capilla. Por ello encarga a la Congregación la búsqueda de un «*Capellán en voz útil*» para el servicio de la Iglesia, intervención de la que sin embargo no prospera, porque tiene lugar la sublevación de los trasteverinos, la interrupción de relaciones diplomáticas y la salida de Roma de los españoles, con la consecuente suspensión de la música. Reanudada la música en 1738, aparece activo el catalán Francesc Besés, de cuyas interpretaciones sabemos poco, sólo que el 14 de setiembre de 1741 junto a los cantores de la capilla Betti y Ricci, solicita a la Congregación

«poder asistir a la salve y letanía los sábados alternos, respecto a que no todos son necesarios».

petición que como la precedente de León no fue aceptada, pero que demuestra que Besés tenía otros encargos en la ciudad eterna.

Enrique Sangourrin, aparece activo en la capilla de música de Santa María de Montserrat de setiembre de 1742 a 1744, como sucesor del Simoncillo activo en 1605 en Santiago. Actúa asimismo Sangourrin como capo coro, cantor, maestro de ceremonias y ayudante de Terradellas, al ausentarse este tan a menudo de la ciudad eterna,

De 1750 a 1770, aparece activo entre los cantores de Santiago, el excapitán de fortificaciones, arrendatario de una casa de Santiago en la calle de los Coronarj, *Bonifacio de la Orden Salomarde*, el cual es asimismo nombrado «mandatario di musica», copista ocasional y cantor, cargos que adquieren una gran importancia desde 1756 con la incorporación de Aurisicchio sobre todo en la preparación de la Concepción y en la exposición del Santísimo. Es sustituido en 1772 por su hijo *Alexandro de la Orden*, del que sabemos poco de sus actividades musicales y mucho de su azarosa vida, pues pide constantes ayudas a la Cofradía de la Resurrección. Recibe la primera en 1785 al enfermar su hermano y perder a dos de sus hijos y una segunda al estar su mujer próxima al parto, su madre enferma y tener cuatro hijos de corta edad. De nuevo en 1792 recibe 40 escudos anticipados al tener cinco hijos pequeños y enferma su madre, otros seis en 1796 al volver a enfermar su madre y no poder mantener a sus seis hijos con sus 55 pablos de mesada y otros tres en agosto de 1797. Quizás están emparentados con los maestros organistas de la Catedral de Cuenca y de Málaga: *Julián y Miguel de la Orden*, activo el primero como constructor de 13 órganos y restaurador de otros 11 en las provincias de Cuenca, Ciudad Real, Guadalajara y Málaga entre 1759 y 1783, labor que continúa *Miguel*, si bien centrado en la provincia de Cuenca desde 1776.

Pero Bonifacio de la Orden como primer cantor, es sustituido por el presbítero *Angel Grec*, presente desde 1762 hasta 1796 en que se jubila. Grec al menos desde 1764 forma con otro cantor español *Antonio Renales*, -presente en Santiago al menos hasta 1778-, una *minicapilla paralela de música* para suplir el absentismo constante de los cantantes de la capilla, los cuales reciben desde abril de 1764 un pago mensual. Grec en 1780 sufre una enfermedad de pecho, que le provoca convulsiones durante dos meses, por lo que la Cofradía de la Resurrección le otorga una limosna de 15 escudos para que pueda ir a restablecerse fuera de Roma y otra de 1 escudo en octubre de 1796 al sufrir una recaída.

A la minicapilla citada se incorpora de 1777 a 1816 el español *Pedro Esperanza*, que se jubila después de 39 años de servicio, el cual sobrevive incluso a la disminución de la música en agosto de 1798 junto a Corazzini y que es sustituido en 1816 por el subdiácono de 22 años Alex Bertoni. Y a la misma minicapilla se incorpora también en 1790 *Giuseppe Corazzini*, el primer italiano presente a falta de voces nacionales, pero también el capellán español *Francisco Grez*, más conocido como Francisco De Grecis de 1781 a 1798, que adquiere un cierto protagonismo al ser nombrado en 1790 responsable de la composición del Oficio Diurno anual (1790-94), prefecto de la música (1792-95) y sustituto del maestro de capilla titular Giovanni Masi y del coadjutor Giovanni Cavi, motivo por el cual actúa como director de la música de *Pascua* de 1795, ayudado por el organista extraordinario *Grazioli*. Manda interpretar en esta ocasión la composición de Masi de 1784 para 23 intérpretes (6 cantantes, 2 sopranos, 2 bajos, 1 contralto y 1 tenor) y 17 instrumentistas (8 violines, 2 oboes, 2 cuernos de caza, 1 viola, 1 violoncello, 1 contrabajo, 1 órgano y 1 ayudante) y en estos menesteres es sustituido al jubilarse en 1798 por el italiano *Leopoldo Nazi*. Grez actúa también como cantor en la capilla de música de Montserrat, al menos de 1792 a 1798 y respecto a su vida en Roma, sabemos que enferma

en 1786 y 1,788, por lo que recibe de la Cofradía de la Resurrección una ayuda indeterminada y 24 escudos para ir a tomar las aguas a los baños de Viterbo y de nuevo otros 40 en 1796 para poder volver a España, después de haber permanecido cuarenta días en el campo para restablecerse. Y a pesar de jubilarse conjuntamente a Grec y a la ayuda concedida, permanece en Roma como cantor de Montserrat, a pesar de las turbulencias de la ciudad.

De esta pequeña capilla forma parte también desde el 29 de abril de 1817, José *Lario* de Caravaca, que ya parece haber intervenido en algunas músicas extraordinarias de Santiago con anterioridad, como sustituto.

La importancia de estos cantores alcanza su cenit de 1780 a 1800 durante los gobiernos de Aurisicchio, Piccinni, Masi y Cavi y sus sustitutos el bajo Vittene, el organista Ecala, los cantantes Grez y Bazi y el pintor Gabriel Durán, que les dotan de un mejor salario mensual y les convierten en protagonistas de mayor número de fiestas, entre las cuales la *Pasión* y la *Semana Santa* desde 1780, interpretaciones después de las cuales al menos desde 1790 son gratificados con chocolate. Son considerados asimismo «antores de fátigas extraordinarias» o sea intérpretes privilegiados desde octubre de 1786 del *Aniversario de Francisco de Vides*, de la *Pascua* desde 1788, -fiesta en la cual desde 1790 reciben velas como gratificación-, año en el cual tienen también un gran protagonismo en el *Aniversario de Difuntos*, la *Concepción* y las *Exequias* privadas celebradas en Santiago al Monarca Carlos III con música de Masi, diversa a la de la Misa funeral solemne.

Y el absentismo de los músicos de la capilla de Santiago aumenta tanto, que los maestros de capilla desde 1790 les incorporan en las celebraciones de la *Asunción*, los *Aniversarios de Vides* mensuales y la *Navidad* y en 1791 en los diversos *Funerales* musicales y en los *Aniversarios Díaz*, *Montoya* y *Vides* y desde la llegada de Cavi en la *Nona de la Ascensión* y en los *Maitines de Pentecostés* y *Santiago* y desde 1796 se dezplazan incluso a cantar el *Aniversario* anual a la iglesia de San Lorenzo.

En la reforma y disminución de la música de agosto de 1798, dos de ellos forman parte del miniorgánico que permanece en Roma. Son los cantores Esperanza y Corazzini, los cuales junto a los cantores de la capilla Piazza y Pisani y el alzapuelles Fabiano Gogni, mantienen la música en las ceremonias de la iglesia, bajo la dirección del organista y maestro de capilla en funciones Ecala, especialmente durante la *Navidad* de 1798 y la *Semana Santa* de 1800, en que la capilla de Santiago recupera su normalidad. Se da incluso el caso de que Corazzini actúa como ayudante de Ecala, en la dirección de tres pasionistas y un cantor extraordinario, quizás identificable con Lario, los cuales intervienen también en las celebraciones de la *Ascensión* y en la organizada en honor del Rey de Nápoles.

Músicos españoles activos en los Teatros de Roma

José de Castro

Instrumentista con derecho a dos palcos en las representaciones de *Il paese della cuccagna* del *Teatro Granan* durante la estación de 1752-53 y comediógrafo *Tor di Nona* en la estación de 1764-65, en el curso de la cual en colaboración con A. Pioli escribe «scaramucchie, mura, sbarchi, feste e tornei sotto di castro», o sea comedias de acción,

entre las cuales *L'Arianna o L'innocente giustificato* y *L'Amurat* conjuntamente a entremeses, ballets y tragicomedias.

Francisco Perilla

Instrumentista, alumno del eunuco Mattia Gherardi, -de una familia de empresarios activa en el Teatro Granari y en las capillas de Santiago y Montserrat-, que en la estación de 1758-59 firma un contrato para tocar todas las noches en *el Teatro Pace* por 50 escudos, en los entreactos de la comedia de Goldoni *La dama prudente* y de las «farsee in musica a 4 voci» *La sposa alla moda* (Gregorio Sciroli (m)) y *La finta semplice* (P. Milioti/Mattia Vento (m)).

José Belmonte

Bailarín, sucesor del Martín Corbera activo en el Palacio de España en 1689, intérprete del *Creso*, representado en 1753 en el *Teatro Argentina*, donde asimismo se representan la ópera seria *Olimpiade* (P. Metastasio/N. Logroscino (m)), *Adromaca* y los melodramas *L'Eumene* (N. Jommelli (m)) y *Siroé re di Persia* (P. Metastasio/L. Vinci (m)).

José Viola

Empresario del *Teatro Pace* durante las estaciones de 1769-71, en el curso de las cuales firma contratos con los peluqueros Domenico Casali y Pietro Pagliarini y manda representar las operetas *La fedeltá in amore*, *Il volubile* (A. Palomba/N. Piccinni (m)) y *La lavandaia incivilita*, el entremés *Il contadino schernito* (M. Bernardini/R. Da Capua (m)) en 1769 y la ópera *L'incostante* (N. Piccinni (m)), así como la opereta *I finti pazziper amore* (T. Mariani/R. Da Capua (m)) en 1770. De nuevo en 1771 forma cartel con las operetas *La donna vendicativa o L'erudito spropositato* (R. Da Capua (m)), *Il trasteverino e la giardiniera*, *I diversi caratteri degli uomini* y *L'amore costante nelle disgrazie*.

Arruinado por las deudas contraídas como empresario, aparece activo como peluquero, en el mismo teatro por 82 escudos anuales durante la estación de 1778-79, en el curso de la cual ayuda a representar las comedias *Il filosofo sfortunato*, *Gli amanti in schiavitú* y *Il finto cavaliere* así como el entremés a 4 voces *Il maestro di cappella burlato* y las operetas *Il generoso indiano* y *La Giocondiera* (R. Da Capua (m)).

Montserrat Moli Frigola
Il Università degli Studi di Roma, «Tor Vergata»
Girona, 21 d'abril 1994

Fuentes manuscritas

1- Archivo de la Obra Pía de Santiago y Montserrat (Roma)

Actas de la Congregación de Santiago (1595-1821)

Legajos 926, 1193, 1192, 1191, 712, 710, 711, 709, 705-07, 1906, 708, 603, 474, 599, 475, 598, 1247-50, 1241-46, 1217, 1046, 1045, 1556.

Actas de la Congregación de Montserrat (1596-1796)

Legajos 1212, 1210, 665, 1214, 1208, 1190, 990, 831, 428, 1107.

Actas de la Cofradía de la Resurrección (1598-1743)

Legajos 1118, 2195, 1117, 863, 894.

Cuentas de Santiago (1600-1800)

Legajos 127-346.

Cuentas del Camerlengo de Santiago (1607-09)

Legajos 579-581.

Registros generales de gastos ordinarios y extraordinarios de Santiago (1598-1766)

Legajos 1175, 1186, 1185, 1184, 1057, 1183, 1182, 470, 469, 468, 406, 655, 407, 360, 184, 597, 357, 651, 358, 194, 372-74.

Registro de órdenes de pago de Santiago (1614-1798)

Legajos 855, 865, 864, 871, 1085, 1037, 870, 867.

Registro general de salidas de Santiago (1777-1796)

Legajo 1035.

Registro general de cuentas de Santiago (1697-1703)

Legajo 354.

Registro de entrada y salida de Santiago (1579-1799)

Legajos, 857, 1086, 856, 860, 868, 862.

Cuentas de Montserrat (1589-1800)

Legajos 378-83, 383bis, 428.

Libro mayor de contabilidad de Montserrat (1600-1803)

Legajos 196, 355-56, 191, 189, 602, 601, 2146, 2056.

Registro de órdenes de pago de Montserrat (1600-1802)

Legajos 1189, 1188, 1187, 1123, 1126, 1125, 1124, 353, 1016, 1107, 990, 1139, 994.

Registro de entrada de Montserrat (1644-1802)

Legajos 1746, 1745.

Protocolo de instrumentos públicos de Montserrat (1641-1795)

Legajos 1067, 1066, 1039.

Registro de órdenes de pago de la Cofradía de la Resurrección (1614-1798)

Legajos 855, 865, 864, 871, 1085, 1037, 870, 867.

Manuscritos de Santiago y Montserrat

Legajos 51, 619, 636, 925-26, 1039, 1066-68, 1345, 1562, 2001, 2041, 2043, 2200, 2202, 2212, 2225, 2240-41, 2264, 2565.

2 - Archivo de la Embajada de España ante la Santa Sede (Roma)

Manuscritos 179, 386, 394, 95.

3 - Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid)

Archivo de la Legación de Parma

Correspondencia Carvajal-Vernaccini (Florencia)

Correspondencia Manuel Ventura Figueroa (Roma) - *Marqués de Revilla* (Parma)

4 - Biblioteca Apostólica Vaticana (Ciudad del Vaticano)

Ms. Ottoboniano Latino 3118.

5 - Archivio di Stato (Nápoles)

Affari Esteri

Legajos 1061, 1240, 1244, 1202, 1069, 1080

Fuentes impresas

F. Valesio, *Diario di Roma* (1700-1742), ed. G. Scanó, Milano 1977-79.

F. Posterla, *Memorie storiche del presente anno di giubileo MDCC*, Roma 1700.

Diario ordinario di Roma (1716-1800).

Avvisi di Napoli (1734-1760).

G.G.A. Tamietti, *Raccolta de Giornali [...] che descrivono le Feste, Funzioni ed altre Particolarità seguite tanto in Spagna che in questi Stati dopo la Pubblicazione del Matrimonio delle Loro Altezze Reali Vittorio Amedeo Duca di Savoia e Maria Antonia Ferdinanda Reale Infanta di Spagna [...]*, Torino 1750.

Ch. Burney, *The present state of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Material for a General History of Music*, London 1771.

Mme. Du Boccage, *Reccueil des oeuvres*, Lyon 1774.

E. de Arteaga, *Le rioluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 3, Bologna 1783-88.

Ch. De Brosses, *Lettres familiers sur l'Italie*, ed. C. Levi y G. Natoli, Milano 1957.

G. Casanova, *Storia della mia vita*, Milano 1924-26.

E. de Arteaga, I, *Lettere musico-filologiche*, II, *Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*, ed. N. Alvarez Solar-Quintes, Madrid 1944.

Ibidem., *Obra completa castellana*, ed. N. Alvarez Solar-Quintes, Madrid 1972.

B. Marcello, *Il teatro alla moda* (Venezia 1720), Milano 1959.

L. Da Ponte, *Memorie e altri scritti*, ed. C. Pagnin, Milano 1971.

Juan Sessé (1736-1807). Seis fugas para órgano y clave, ed. de H. Almonte, Madrid 1976.

A. Baciero, *Antonio Soler. Sonata por la Princesa de Asturias*, Madrid 1976.

V. Martín y Soler, *Sis cançons italianes*. Prólogo de R. Alier y revisión de J. Domènech, Valencia 1981.

Padre Antonio Soler I. Música religiosa, ed. de E. Bullón Pastor, Madrid 1983.

Bibliografía

- M. ALBERT, *Vicent Martín i Soler*, *Gran Enciclopedia Catalana*, 9, Barcelona 1976, 651.
- Ibidem R. Alier, *Domènec Miquel Terradellas*, *Gran Enciclopedia Catalana*, 14, Barcelona 1980, 357.
- R. ALIER, *El compositor italià Giuseppe Scolari a Barcelona*, «Boletín de la Sociedad Catalana de Musicología», I (1979).
- N. ALVAREZ SOLAR-QUINTES, I. *Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente*, II. *Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini*, «Anuario musical del Instituto Español de Musicología» (AM), II (1947).
- Ibidem., *Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)*, «A. M.», III (1948).
- Ibidem., *Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti*, «A.M.», IV (1949).
- L. ALLEGRI, *La città vestita. Macro e microfestività di apparato nella Parma del'700*, «Storia urbana», 34 (1986), 97-123.
- Ibidem R. Di Benedetto, *La Parma in festa*, Modena 1987.
- B. M. ANTOLINI, *Maria Rosa Coccia*, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Roma 1982, 508-10.
- J. BAGUÉS, *Compositors catalans a l'antic arxiu musical d'Aranzazu*, «Recerca Musicologica», I (1981).
- Ibidem., *La ópera en Euskal Herria*, en *La ópera en España*. Oviedo 1984.
- Ibidem. *El Conde de Peñafloreda, impulsor de la Ilustración musical en el País Vasco*, «Eusko Ikaskuntza. Sociedad de Estudios Vascos. Cuaderno de Sección. Música», 4, (1988), 105-192.
- F. DE P. BALDELLO, *La música en Barcelona. Noticias históricas*, Barcelona 1943.
- P. BARBIER, *Historie des castrats*, París 1989.
- A. BASSO, *Storia del Teatro Regio di Torino*, Torino 1976-88.
- Storia dell'opera*, edición de A. Basso, Torino 1977.
- Ibidem., *Dal barocco al classicismo en VVAA., Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Napoli 1985.
- Ibidem., *Dizionario enciclopedico universale della musica e del musicisti. Le biografie*, Torino 1986.
- P. BERUTTI, *La corte musicale di Ferdinando Carlo Gonzaga ultimo duca di Mantova*, Mantova 1989.
- A. BOCCHERINI CALONGE, *Luis Boccherini apuntes biográficos y catálogo de las obras*, Madrid 1879.
- A. BONACCORSI, *Luigi Boccherini*, Firenze 1966.
- A. BONAVENTURA, *Luigi Boccheri*, Milano-Roma 1931.
- R. BOSSA, *Domingo Miguel Terradellas*, en A. Basso, *Dizionario Enciclopedico Universale della musica e dei musicisti, Le Biografie*, 8, Torino 1986, 5.
- M. T. BOUQUET, *Il Teatro di Corte dalle origini al 1788*, en *Storia del Teatro Regio di Torino*, ed. A. Basso, Torino 1976.
- R. BOUVIER, *Farinelli, le chanteur des rois*, París 1943.
- J. DE FREITAS BRANCO, *Historia da musica portuguesa*, Lisboa 1959.
- M. C. DE BRITO, *Portuguese-spanish musical relations during the 18th Century en España en la música de Occidente*, 2, Madrid 1987.
- Ibidem., *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge 1989.
- A. CALBI, *Tre secoli di vita nei teatri di Napoli*, «Nostro tempo», II, 8-9 (1959).

- L. CARMENA MILLAN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid 1878.
- X. M. CARREIRA, *Orígenes de la ópera en Cádiz. Un informe de 1768 en el coliseo de óperas*, «RM», X (1987/2).
- Ibidem., *La tasa de regulación del coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro (La Coruña 1772)* «RM», X (1987/2).
- J. R. CARRERAS BULBENA, *El oratorio musical desde su origen hasta nuestros días*, Barcelona 1906.
- Ibidem., *D. Terradellas compositor de la XVIII centuria*, Barcelona 1908.
- R. CELLEITI, *Storia del belcanto*, Fiesole 1983.
- Ibidem., *I cantanti a Roma nel XVIII secolo*, en VVAA., *Le muse galanti*, Roma 1985, 101-07.
- F. CLEMENTI, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Città di Castello-Roma, 1899-1939.
- J. CLIMENT, *Organistas valencianos de los siglos XVII y XVIII. Organistas de la Catedral*, «AM», XVIII (1962).
- E. COTARELO MORI, *Origen y establecimiento de la ópera hasta fines del siglo XVIII*, Madrid 1917.
- Ibidem., *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid 1934.
- F. DE FILIPPIS, *La Reggia di Napoli*, Napoli 1942.
- Ibidem. U. Prota Giurleo, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1952.
- Ibidem. G. Pannain, *Breve storia del Teatro San Carlo*, Napoli 1952.
- Ibidem. R. Arnese, *Cronache del Teatro San Carlo (1737-1960)* Napoli 1961.
- Ibidem., *Napoli teatrale. Dal teatro romanzo al San Carlo*, Milano 1962.
- F. DEGRADA, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodrama dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole 1979.
- Ibidem., *Francesco Ciampi*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma 1981, 126-127.
- Ibidem., *Problemi e prospettive della ricerca sull'opera italiana del Settecento*, en VVAA., *Musica e spettacolo nel Settecento*, Parma 1984.
- N. DEL PEZZO, *Siti Reali. Il Palazzo di Portici*, «Napoli nobilissima», V, (1896), 161.
- S. DI GIACOMO, *Le regge di Napoli, Capodimonte e Caserta*, en *I palazzi e le ville che non sono piú del Re*, Milano 1921.
- D. DI PALMA, *Antonio Aurisicchio*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962, 592-93.
- P. DONATI, *Giovanni Biordi*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Roma 1968, 564-565.
- J. A. DONOSTIA, *Música y músicos del País Vasco*, San Sebastián 1951.
- M. A. ESTER SALA, *Algunos datos biográficos de Carlos Bagueo (1768-1808) organista de la Catedral de Barcelona*, «RM», VI (1983), 1-2.
- L. FERNANDEZ DE MORATIN, *Proólogo a las Comedias originales*, Madrid 1830.
- P. E. FERRARI, *Spettacoli drammatici musicali e coreografie in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Parma 1888 y Bologna 1969.
- F. DA FONSECA BENEVIDES, *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, 2, Lisboa 1902.
- E. FUBINI, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, Barcelona 1971.
- Ibidem., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino 1986.
- A. GALLEGO, *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid 1988.
- Ibidem., *Los estudios de Boccherini en España y la edición de «La Clementina»*, en *Colloquio Spagna e Italia, secoli di scambi culturali* (1988), Bologna 1990.
- G. GALVEZ, *Un nuevo hallazgo de música escénica de Vicente Martín y Soler: «Il burbero di buon cuore»*, «RM», X, (1987/2).
- R. GERHARD, *Domingo Terradellas: «La Mérope»*, ópera en tres actos, Barcelona 1951.
- A. GIOVINE, *Bibliografía de teatros musicales italianos*, Bari 1982.
- G. GOMEZ DE LA SERNA, *Los viajeros de la ilustración*, Madrid 1974.
- D. J. GROUT, *A history of Western Music*, New York 1960.
- G. GUALERZI, *I grandi protagonisti 200 anni di storia del Teatro Regio (1740-1936)* Torino 1980.

- M. N. HAMILTON, *Music in Eighteenth Century Spain*, New York 1973.
- A. HERIOT, *The castrati in opera*, Milano 1962.
- C. HOWELER, *Enciclopedia de la música*, 4ª ed., Barcelona 1978.
- A. IESUE, *Girolamo Michelangelo Chitti*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 25, Roma 1981, 53-56.
- L. JAMBON, *El órgano en la península ibérica, entre los siglos XV y XVIII. Historia y estética*, «EM», II (1979/1).
- S. M. KASTNER, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa 1941.
- H. KELLER, *Mozart and Boccherini*, «The Music Review» (1974).
- B. KENYON de PASCUAL, *El primer óboe «español» que formó parte de la Real Capilla: don Manuel Cavazza*, «RM», VII (1984/2).
- R. KIRPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Madrid 1985.
- W. LEBERMANN, «Boccherini» und Mozart, «Acta Mozartiana», XIV (1967).
- F. J. LEON TELLO, *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1974.
- Ibidem., *Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII*, «RM», IV (1981/1).
- J. LOPEZ CALO, *L'opera in Portogallo*, en *Storia dell'Opera*, Torino 1977.
- Ibidem., *The symphony in Spain José Pons (c. 1768-1818), tree symphonies*, New York 1983.
- Ibidem., *Vicente Martín Soler*, en *Dizionario Enciclopedico della musica e dei musicisti*, *Le biografie*, 4, Torino 1986, 683.
- Ibidem., *Barroco-estilo galante-clasicismo en VVAA., España en la música de Occidente*, 2, Madrid 1987.
- F. LOPES GRAÇA, *A musica portuguesa e os seus problemas*, 3, Porto-Lisboa 1944-73.
- M. LOPRIORE, *Giovanni Battista Costanzi*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma 1984, 380-83.
- L. DERYCK, *Storia del balletto*, Firenze 1951.
- J. M^a MADURELL, *Documentos para la historia de maestros de capilla, infantes de coro, maestros de música y danza y ministriles en Barcelona (siglos XIV-XVIII)*, «AM», III (1948).
- F. MANCINI, *Due teatri napoletani del XVIII secolo: il Nuovo ed il San Carlo*, «Napoli nobilissima», 4 (1961).
- Ibidem., *Appunti per una storia della scenografia napoletana del'700: I teatri minori e le case private*, «Napoli nobilissima», 1 (1963).
- J. MANEN PLANAS, *Diccionario de celebridades musicales*, Barcelona 1973.
- V. MARTIN y SOLER, D. TERRADELLAS, en U. Manferrari, *Dizionario Universale delle opere melodrammatiche*, Firenze 1955, 2, 287-89, 3, 322.
- N. MANGINI, *I teatri di Venezia*, Milano 1974.
- E. MARJA RUDAT, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid 1971.
- A. MARTIN MORENO, *El padre Feijoo (1676-1764) y los músicos españoles del siglo XVIII*, «AM», XXVII/XXIX (1973-74).
- Ibidem., *El padre Feijoo y las ideologías musicales del siglo XVIII en España*, Orense 1976.
- Ibidem., *El padre Feijoo y la estética musical del siglo XVIII. II Simposio sobre el Padre Feijoo*, Oviedo 1981.
- Ibidem., *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, ed. P. López de Oraba, Madrid 1985.
- Ibidem., *La música en la corte española del siglo XVIII*, en VVAA., *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid 1987.
- R. MERCADAL, *L'ecole d'orgue catalane au XVIII siècle*, «L'Orgue», 149 (1974).
- J. DA COSTA MIRANDA, *Alguns apontamentos para um futuro estudo sobre a Teatro de Metastasio em Portugal (s. XVIII)*, «Arquivos do Centro Cultural Português em Paris», XXIII (1987), 651-58.
- M. MOLÍ FRIGOLA, *Donne, candele, lacrime e morte. Funerali di Regine Spagnole nell'Italia del Seicento*, en VVAA., *Barocco romano e barocco italiano. II*

- teatro, l'effimero e l'allegoria*, Roma 1984, 135-158.
- Ibidem., *Il carnevale e il teatro*, en VVAA., *Roma Sancta. La città delle basiliche*, Roma 1985, 130-189.
- Ibidem., *Festeggiamenti Reali al San Carlo (1737-1800)*, en VVAA., *Il teatro del Re*, Napoli 1987, 239-48.
- Ibidem., *Fuochi, teatri e macchine spagnole a Roma nel Settecento*, en VVAA., *Il teatro a Roma nel Settecento* (1982), Roma 1988, 215-58.
- Ibidem., *La Roma de las Naciones. Fiestas españolas. Palacio de España, centro del mundo*, en VVAA., *El arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid 1989, 489-512.
- Ibidem., *La ciudad ideal de Carlos de Borbón. Proyectos urbanísticos para las ciudades de Roma y Nápoles en las fiestas de la Hacanea (1738-1759)*, en VVAA., *Carlos III y la Ilustración*, 3, Madrid 1989, 305-69.
- Ibidem., *Teatro, música y fiestas en las Residencias Farnesianas*, en VVAA., *Gli Horti Farnesiani sul Palatino* (1985), Roma 1990, 431-83.
- Ibidem., *Las Embajadas extraordinarias entre España y las Dos Sicilias y la «renovatio urbis» de Carlos III (1738-1788)*, «Cuadernos de la Escuela Diplomática», 5 (1900), 89-125.
- Ibidem., *La Lisboa romana de los siglos XVII-XVIII. Fiestas portuguesas en Roma en los siglos XVII-XVIII*, en VVAA., *Il Congresso Internazionale do Barroco* (1989), 2, Porto 1991, 93-120.
- Ibidem., *Carlos de Borbón y los viajeros españoles del siglo XVIII en Boboli*, en VVAA., *Boboli 90* (1989), Firenze 1991, 174-184.
- Ibidem., *España y la villa Medici*, «Boletín de la Real Academia de la Historia», CLXXXVIII (1991), 325-72.
- Ibidem., *Revéries italianas de María Amalia de Sajonia entre estética e innovación*, VVAA., *La dimensione europea dei Farnese*, «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», LXIII (1993), 279-306.
- Ibidem., *Los Jardines italianos de María Amalia de Sajonia, Reina de Nápoles*, VVAA., *Parchi e giardini storici, parchi letterari. I giardini del «Principe»*, I, Racconigi 1994, 123-131.
- Ibidem., *Jardines, mujeres, fuentes e himeneor. Elisabeth Cristina di Brunswick Wolfenbüttel en Milan en 1708*, VVAA., *Congreso Internazionale. Metodologia della ricerca: orientamenti attuali* (Milán 1991), 2 «Arte Lombarda» (1994), 3/4, 179-184.
- Ibidem., *Viajeros españoles en Nápoles*, en VVAA., *viaggio nel Sud* (Capri 1990) (En prensa).
- A. MON / J.S., *Domingo Terradellas*, *Enciclopedia dello Spettacolo*, 10, Roma 1954, 840.
- R. A. MOOSER, *Opéras, intermezzo, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durante le XVIII siècle*, Ginevra 1952.
- C. MORALES BORRERO, *Carlos Broschi Farinelli: fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid 1972.
- M. T. MURARO, *Venezia e il melodramma nel Settecento*, Firenze 1978-81.
- L. NICCOLINI, *La reggia di Caserta*, Bari 1911.
- M. G. PASTURA RUGGIERO, *Fonti per la storia del teatro romano nel Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Roma*, en VVAA., *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2, Roma 1989, 505-587.
- F. PEDRELL, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, I, Barcelona 1897.
- C. PERALTA, *El jesuita Vicente Requeño y vives (Calatorao, 1743-Tivoli, 1811) «Nasarre»*, I (1985/1).
- A. PIMENTEL, *A Dança em Portugal*, Esporende 1892.
- U. PROTA GIURLEO, *Il teatro della corte della Reggia di Napoli*, «Roma» (5, 8, 13 y 20 agosto 1950).
- Ibidem., *Il teatro di San Carlo*, Napoli 1951.
- Ibidem., *Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVIII XVIII*, en VVAA., *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli 1953.

- Ibidem., *Napoli. Pubblici teatri*, en *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1954.
- Ibidem., *Del compositore spagnolo Vicente Martín y Soler*, «Archivi d'Italia rassegna internazionale degli archivi» (1960).
- F. REYNA, *Histoire du ballet*, Paris 1981,
- T. RIBAS., *A dança e o ballet no passado e no presente*, Lisboa 1959.
- Ibidem., *O ballet em Portugal*, en A. Salazar, *Historia da dança e do Ballet*, Lisboa 1962.
- M. DE SAMPAYO RIBEIRO, *A musica em Portugal nos seculos XVIII e XIX*, Lisboa 1938.
- Ibidem., *El Rei D. Joao Quinto e a musica no seu tempo*, en VVAA. D. Joao V., Lisboa 1952, 65-89.
- C. RICCI, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna 1888.
- J. ROCA, *La producció musical de Domènec Terradellas, deixeble de Durante*, «Revista musical catalana» (1934).
- A. RODRIGUEZ MOÑINO, *Instrumentos músicos para el infante don Gabriel*, en *Miscelánea en homenaje a Mons. H. Anglés*, 2, Barcelona 1961.
- J. RUIZ DE LIHORY, *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*, Valencia 1903.
- A. RUIZ PIPO, *Música vasca del siglo XVIII para tecla*, Madrid 1971.
- B. SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico de efémerides de músicos españoles*, 4, Madrid 1860-81 y 1968-86.
- J. SALVAT, *Vicenç Martín i Soler (1754-1806) i la seva ópera «Una cosa rara o sia bellezza ed onestà»* «Revista musical catalana» (1936).
- J. P. SARRAUTE, *Marcos Portugal*, Lisboa 1979.
- C. SARTORI, *Primo tentativo di catalogo unico dei librettisti italiani e stampa fino all'anno 1800*, Milano 1973.
- J. SASPORTES, *Historia da dança em Portugal*, Lisboa 1970.
- Ibidem., *Trajectoria da dança teatral em Portugal*, Lisboa 1979.
- SCARPETA, *Dal San Carlo ai Fiorentini*, Napoli 1899.
- J. SCHERPEREEL, *A orquestra e os Instrumentistas da Real Camara de Lisboa de 1764 a 1835*, Lisboa 1985.
- M. SCHIRILLO, *L'opera buffa napolitana durante il Settecento*, Palermo 1919.
- H. SEARLE, *Boccherini's Ballet Espagnol*, «The Montly Musical Record», LXVIII (1983).
- O.G.T., SONNECK, *Catalogue of Opera Librettos Printed before 1800*, 2, Washington 1914.
- F. SOPEÑA IBÁÑEZ, *Las reinas de España y la música*, Madrid 1986.
- J. SUBIRA, *La musica en la casa de Alba*, Madrid 1927.
- Ibidem., *Historia de la música teatral en España*, Barcelona 1945.
- Ibidem., *La música de cámara en la corte madrileña durante el siglo XVIII y principios del XIX*, «AM», I (1946).
- Ibidem., *La ópera en los teatros de Barcelona*, Barcelona 1946.
- Ibidem., *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona 1953.
- Ibidem., *La estética operística del siglo XVIII*, «Revista de las Ideas Estéticas», XX, 9 (1962).
- Ibidem., *La ópera «castellana» en los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1965.
- Ibidem., *Preteritos músicos hispánicos*, «Accademia» (1965).
- Ibidem., *Relaciones musicales hispano-italianas del siglo XVIII*, «Revista de las Ideas Estéticas», 95 (1966).
- C. P. TINTORI, *L'opera napolitana*, Milano 1958.
- V. TOVAR MARTIN, *Teatro y espectáculo en la corte española durante el siglo XVIII*, en VVAA., *El Real Sitio de Aranjuez*, Madrid 1987, 221-240.
- L. TOZZI, *Musica e balli al Regio di Torino (1748-62)*, «La danza italiana», 2 (1985), 5-21.
- F. TRAVÉ, editor, *Máscara real de Barcelona para festejar el feliz y deseado arribo de Don Carlos III y Doña M^a Amalia de Sajonia*, (Barcelona 1764 sic 1759), Barcelona 1981.
- M. VALLES, *Una cosa rara (A propósito de una reposición de una ópera de V. Martín y Soler)*, «Revista de Occidente» (1968).

- M. VIALE FERRERO, *Disegni del Galliani. «La Vittoria d'Imeneo»*, «Bollettino della Società Piemontese d'Archeologia e Delle Arti», IV/V (1951), 178-81.
- Ibidem., *Scene e scenografi del Settecento*, en VVAA., *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino 1954.
- Ibidem., *La scenografia del Settecento e i fratelli Galliar*, Torino 1963.
- Ibidem., *Feste e spettacoli en VVAA., Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, 3, Torino 1980, 787-893.
- Ibidem., «La Vittoria d'Imeneo» (7750): una festa musicale di Galuppi e l'organizzazione spettacolare, en VVAA., *Galuppiana 1985. Studi e Ricerche* (1985), Firenze 1986, 301-326.
- Ibidem., *Feste e apparati della città (1653-1853)*, en VVAA., *Il Palazzo di Città a Torino*, 1, Torino 1987, 249-92.
- Ibidem., *Luogo teatrale e inventori*, Torino 1988.
- Ibidem., *Feste e spettacoli*, en VVAA., *Ville de Turin 1798-1814*, Torino 1990, 379. 424.
- F. VIRELLA CASAÑES, *La ópera en Barcelona*, Barcelona 1888.
- V. VIVIANI, *Storia del teatro napoletano*, Napoli 1969.
- T. WIEL, *Teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia 1893.
- J. M^a YANGUAS MESSIA, *La embajada de España en Roma durante el siglo XVIII*, Madrid 1946.
- A. ZABALA, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVII*, Valencia 1960.
- R. ZANEITI, *La musica italiana del Settecento*, 3, Busto Arsizio 1985.
- L. ZORZI, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino 1977.
- VVAA., *Il Settecento a Roma*. Catálogo de la exposición, Roma 1959.
- VVAA., *Il museo teatrale della Scala*, Milano 1963-64.
- VVAA., *I teatri di Parma dal Farnese al Regio*, Milano 1969.
- VVAA., *Il Teatro Regio di Torino*, Torino 1970.
- VVAA., *Dizionario dell'opera lirica*, 2, Firenze 1974.
- VVAA., *Il Settecento: rinnovamento dell'architettura teatrale*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio», XVII/XVIII (1975).
- VVAA., *Dizionario degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid 1977.
- VVAA., *Storia dell'opera*, ed. A. Basso, 3, Torino 1977.
- VVAA., *Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa*, Milano 1978.
- VVAA., *Civiltà del Settecento a Napoli 1734-1799*. Catálogo de la exposición, Napoli 1980.
- VVAA., *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*. Catálogo de la exposición, 3, Torino 1980.
- VVAA., *Biblioteca teatrale dal'500 al'700*. La raccolta della Biblioteca Casanatense, Roma 1981.
- VVAA., *Nueva Enciclopedia della musica Garzanti*, Milano 1983.
- VVAA., *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento*, Parma 1984.
- VVAA., *Orfeo in Arcadia*. Studi sul teatro a Roma nel Settecento, Roma 1984.
- VVAA., *Padre Martini. Musica e cultura nel Settecento*, Firenze 1984.
- VVAA., *Sogni e favole io finge*. Teatro pubblico e melodramma a Roma all'epoca di Metastasio, Roma 1984.
- VVAA., *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Napoli 1985.
- VVAA., *Domenico Scarlatti en España*. Catálogo de la exposición, Madrid 1985.
- VVAA., *I teatri del Veneto, Verona, Vicenza, Belluno*, Venezia 1985.
- VVAA., *Le muse galanti*. Musica a Roma nel Settecento, Roma 1985.
- VVAA., *A teatro con i Lorena*, Firenze 1987.
- VVAA., *España en la música de Occidente*, II, Madrid 1987.
- VVAA., *Il teatro di San Carlo 1737-1987*, 3, Napoli 1987.
- VVAA., *Storia dell'opera italiana*, 6, Torino 1987-88.
- VVAA., *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2, Roma 1988-89.
- VVAA., *La musica in Portogallo*, Roma 1988.
- VVAA., «Claro-Escuro». Revista de Estudos Barrocos, 2/3 (1989).
- VVAA., *Il Teatro Carignano. Storia e cronache*, Torino 1989.
- VVAA., *Momenti di gloria. Il Teatro Regio di Torino*, Torino 1990.
- VVAA., *Roma Lusitana. Lisbonna Romana*, Roma 1990.
- VVAA., *L'arcano incanto*. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990, Torino 1990.
- VVAA., *Settecento lombardo*. Catálogo de la exposición, Milano 1991.

Apéndices

Apéndice 1

22 de Marzo de 1720

Leyose el [Memorial] de D[on] Joseph *Alzate* Músico Tenor Español en que suplicava se sirviessen admitirle en Plaza de Tenor à esta Capilla. Y la Congregación determinó se vea la fundación de [Francisco de] Vides, el estado que tienen sus Rentas y los motivos que la Congreg[aci]ón tuvo pa[ra] reformar d[ic]ha Plaza de Tenor (1).

Congregación General (22 marzo 1720): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1720-21), vol. 1906, f. 69 v: *Archivo de la Obra Pia de Santiago y Montserrat (de ahora en adelante AOPSM)*

(1) suprimida el 6 de febrero de 1716 al despedir al tenor Dionigio Fregiotti

Apéndice 2

11 abril 1720

Haviéndose tratado de la Memoria de [Francisco] de Vides en orden de la Pretensión del Músico Español D[on] *Joseph Alzate* se determinó que los Señores Diputados sigan en apurar enteramente el Estado de esta Memoria desde el Principio de su fundación como se ha executado con la de Constantino del Castillo.

Congregación Particular (11 abril 1720): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma. (1720-1721), vol. 1906, ff. 71r-v. *AOPSM*

Apéndice 3

25 mayo 1720

Discurriose si se havia de admitir ó no el Músico tenor Español [*Joseph Alzate*] que havia suplicado en las Congregaciones (86r) antecedentes (1) y habiendo havido variedad de Pareceres se reduxo à votos con distinción que la haba blanca denotava se admitía, y la negra la excluía. Y por mayor número de votos quedó resuelto quedava admitido d[ic]ho Músico excepto el señor D[on] Juan del Burgo que no votó protestándose de la nullidad de lo resuelto por lo que expressó antes que se votasse de no estar la materia en estado pa[ra] poderse votar por no haverse concluydo la total liquidación de d[ic]ha Memoria, por lo que devia suspenderse assi por d[ic]ha Causal, como por ser materia grave, y contraria a lo resuelto en la Congregación Gen[era]l de 31 de henero de 1716 (2) en que se reformó la Música al Estado presente, quanto por no Intervenir Mons[eñor] Ill[ustris]imo Gov[ernad]or [Juan de Herrera] para con mayor acierto determinar materia tan grave y que assi lo protesta.

Y habiendo discurrido sobre el salario que se le hà de dar desde el mes de junio [cuatro escudos] se determinó se le de el mesmo salario que se assignó a *Victorio* [Chicchieri] Músico Tenor quando fue admitido por la Congregación la primera vez quedando con la Incumbencia de reconocer quanto fuesse su salario los Señores Adm[inistrad]ores.

Congregación General (25 mayo 1720): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma* (1720-1727), vol. 1907, f. 86r-v: AOPSM.

(1) Congregación General de 22 de marzo de 1720.

(2) La Congregación tuvo lugar en realidad el 6 de febrero de 1716

Apéndice 4

Setiembre 1721

A los Ill[ustris]imos S[eño]res de la Cng[regaci]ón particular de la R[ea]l Casa de Santiago Ill[ustris]imos Señores

Joseph de Alzate Músico Tenor de la Capilla de esta Real Iglesia de Santiago humilde criado de VS. con todo rendimiento representa hallarse próximo à partir para España.

Por lo q[ue] humildem[en]te suplica a VS. se sirva favorecerle librando su Messada del corriente mes de S[etiemb]re con la de Agosto passado, q[ue] quedará sumam[en]te agradecido. Que de la gracia.

Joseph de Alzate

Se pueden pagar los quatro escudos que tiene de salario al mes el referido D[on] Joseph Alzate.

D[on] Juan Ant[oni]o de Rosal
Adm[inistrad]or

Pagamenti fatti dalla Cassa della Re[li]gia Chiesa li 22 settembre 1721, n° 74: Cuentas de la Cofradía de la Resurrección en Cuentas de Santiago de los Españoles de Roma (1721) vol. 267 AOPSM

Apéndice 5

22 setiembre 1721

Leyose el Memorial de *Joseph Alzate* Músico Tenor de esta Real Iglesia y relacionando en el que estaba de partida a España se le despacharon los mandatos para la cobranza de la mesada, la de Agosto próximo passado y la del corriente mes de sept[iem]bre.

Congregación Particular (22 setiembre 1721): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma* (1721-1723), vol. 708: AOPSM

Apéndice 6

25 noviembre 1721

Leyose el Memor[ia]l del sacerdote D[on] *Fran[ci]sco de Alpizqueta* natural de la ciudad de Pamplona y considerandolo la Congrega[ió]n à propósito pa[ra] el ministerio que pretendía ordenó que fuesse admitido à la Plaza de Músico tenor que ultimam[en]te obtuvo Joseph Alzate (1) en esta R[ea]l Igl[esi]a con el mismo salario que este gozava [cuatro escudos], encomendando con esta ocasión à los Señores Adm[inistrad]ores que invigilen sobre la puntual asistencia, assi de d[ic]ho D[on] *Fran[ci]sco* como de los demás Músicos à lo que sea de su obliga[ci]ón (2).

Congregación General (25 noviembre 1721): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1721-1723), vol. 708: AOPSM

- (1) en la Congregación General de 25 de mayo de 1720.
- (2) Algo que no se cumple pues recomienda la Congregación General de 19 de enero de 1722 que «fuesen [los músicos] más cuydadosos y puntuales en asistir al coro».

Apéndice 7

28 noviembre 1724

Refirió el S[eñor] D[on] Juan [Gaspar] de Cañas [Administrador], con la ocas[i]ón de haverse leydo la Congreg[aci]ón particular antecedente (1), en q[ue] se habla de la fiesta próxima de la Concep[ci]ón de N[uestra] S[eñor]a: como havia llegado à su noticia q[ue] la casa dava presentem[en]te salario à cierto Músico, q[ue] se decía ser totalmente inútil, pues no se verificava, q[ue] cantasse en todo el año, ni fuesse à la Iglesia del menor provecho, testificando no conocerle por su particular nombre, sinó por el general de *Español*, con q[ue] ohía distinguirle entre los demás Músicos, y q[ue] se vehia precissado a representarlo pa[ra] descargo de su conciencia à fin q[ue] la Congreg[aci]ón tomasse la providencia más conveniente: y haviéndose venido en conocimiento mediante la insinuación referida, que este era D[on] *Franc[isc]o de Azpilqueta* admitido à la plaza de Músico tenor en lugar de Joseph (49r) Alzate à los 25 de Nov[iembr]e (2) del año 1721 comenzó a discurrirse sobre la materia. Y en attenc[i]ón à q[ue] muchos de los S[eñor]es Congregantes se mostraron poco informados de su asistencia, habilidad, y suficiencia. Y de la necesidad, q[ue] ay ó no ay pa[ra] la Música de su servicio no se tubo por acertado llegar a resolución positiva, antes se determinó, q[ue] cada uno procure enterarse de las expressadas circunstancias para poder votar con acierto sobre el assumpto, debiendo tratarse esta dependencia en la primer[a] Congreg[aci]ón Gen[era]l ventura (3).

Congregación General (28 noviembre 1724): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1724-1727), vol. 603, ff 48r- 49v: AOPSM

- (1) de 23 de noviembre de 1724.
- (2) en la resolución de la Congregación General
- (3) de 28 de diciembre de 1724.

Apéndice 8

28 diciembre 1724

Trátose sobre el punto propuesto por el S[eñor] D[on] Juan [Gaspar] de Cañas [Administrador], y que quedó por resolver en la Congreg[aci]ón [General] de 28 de Noviembre en lo tocante a D[on] *Franc[isc]o de Alpizcueta*, y aviéndose llegado à votar por havas blancas y negras, en conformidad de lo que en d[ic]ha Congregación se hà determinado sí avia de ser, ó no mantenido en su empleo de Músico tenor, precediendo declaración, que el hava blanca le conserbava, y la negra le excluyva, salió resuelto por maior número de votos que sea despedido, y que no se le pague más salario del que corresponde al mes presente.

Congregación General (28 diciembre 1724): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1724-1727) vol. 603, f. 58r: AOPSM.

Apéndice 9

20 febrero 1725

Leyose un memorial de D[on] *Franc[isc]o de Alpizcueta*, por medio del qual solicitava y preten-

día su restitución al empleo que obtuvo (1) de segundo tenor, y hà servido en esta Real Iglesia por espacio de tres años: Y aviéndose considerado en quanto à esto, que el suplicante fué poco hace despedido, y que no es conveniente, ni decoroso a ninguna comun[ida]d variar sin graves causas, y motivos las determinaciones que una vez hizo, se mantuvo el decreto dado de exclusión, sin que se aya llegado a votar sobre este assumpto.

Congregación General (20 febrero 1725): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1724-1727)*, vol. 603, f. 71r: AOPSM.

(1) en 25 de noviembre de 1721

Apéndice 10

6 octubre 1733

Refirieron d[ic]hos S[e]ñores. Adm[inistr]adores como aviéndose informado sobre la qualidad y sufficiencia de los Músicos *Tenores*, q[ue] pres[en]tem[en]te se hallan en Roma les avia referido el M[ae]stro de Capilla [Giovanni Battista Bior]di q[ue] en la Ciudad de Viterbo se hallaba uno bueno p[or] M[ae]stro de Capilla; y que debiendo passar a d[ic]ha Ciudad lo experimentaría mexor, y que hallando sér, segun le parecia mucho mexor de los que al presente se hallan en Roma fuera de la Capilla del Papa, en tal caso trataría con él, y le propondría el serviz[i]o de esta R[ea]l Igl[esi]a. con el salario en cada mes de escud[os] 3,50 pagándole las Músicas extraordinarias à tenor de lo dispuesto y arreglado p[or] la Congreg[aci]ón de 9 se Sep[tiem]bre próximo pass[ado] acerca de la Capilla de Música. Y la pres[en]te Congr[egaci]ón hordenó q[ue] se le diese al M[ae]stro de Capilla la Liz[en]cia y facultad para trattar con el d[ic]ho Músico Tenor en la forma arriva d[ic]ha.

Congregación particular (6 octubre 1733): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1728-1733)*, vol. 474, f. 220r: AOPSM.

Apéndice 11

4 diciembre 1733

Leiose otro Mem[oria]l de *Pedro de León* Español del Obisp[ado] de Zaragoza en que suplicaba se le hiciesse el nombram[en]to de una plaza de *Tenor* en la Capilla de Música de esta R[ea]l Igl[esi]a prometiéndole servir en ella con toda satisfacció. Y exibiéndose para la prueba à un examen oportuno. Y la Congreg[aci]ón porq[ue] al pres[en]te no se halla en Roma músico alguno de satisfacció en la especie (225v) de Tenores à excep[ci]ón de los q[ue] se hallan empleados en la Capilla Pontificia, hordenó que para experimentar la qualidad y sufficiencia del Suplicante se le permitiesse la abita[ci]ón y exercicio en la R[ea]l Igl[esi]a a todas las Funciones con el mismo salario à razón de escudos 3 1/2 en cada mes, y pagándosele las Funciones extraord[in]arias segun se halla dispuesto por las anteced[en]tes Congreg[aci]ones (1) q[ue] se aya de pagar al Tenor q[ue] se nombre; y q[ue] después que se huviere hecho la prueba, y Exámen de su Sufficiencia en este modo, si se hallare, habil y capaz para tal empleo, se passe à hazer el nombram[en]to de la Plaza de Tenor en su Persona con acuerdo de la Cong[regaci]ón Part[icula]r.

Congregación Particular (4 diciembre 1733): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1728-1733)*, vol. 474, ff.225r-v: AOPSM.

(1) del 9 de setiembre y 6 octubre 1733

Apéndice 12

28 diciembre 1737

Se leió el mem[orial] de D[on] *Pedro Trompeta* músico Tenor de esta R[ea]l Igl[esi]a donde representaba a la Cong[regaci]ón que respecto de haver servido por el espacio de tres años (1) a la misma con tan corto salario como el de tres esc[udo]s al mes, por cui[a] razón se le havia acordado el que pudiere servir al Jesús, aunque en algunas ocasiones faltase lo que era indispensable por ser las horas de Coro de ambas dos Igl[esi]as con poca diferen[ci]a, a un mismo tiempo como también el no poder seguir a resistir una fátiga tan intolerable, suplicaba se le creziese el salario hasta cinco escu[do]s, paga acostumbrada a los demás Músicos. Y haciéndose cargo la Congreg[aci]ón de tan justa petici[ó]n. Resolvió y ordenó se le diere la sobred[ic]ha paga de escudos cinco al mes, con la condición que se despida de la Capilla del Jesús y preste todo la asistencia necesaria a esta R[ea]l Igl[esi]a.

Congregación General (28 diciembre 1737): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1734-1740), vol. 599, f. 116v: AOPSM.

- (1) Ingresar en la Capilla de Santiago de los Españoles con posterioridad al 4 de diciembre de 1733.

Apéndice 13

11 julio 1738

Y por lo que mira al punto de instrum[en]tos para las músicas extraordinarias ordenó la presente Cong[regaci]ón se observe y guarde lo Decretado en las Congregaciones anteriores (1) que tratan sobre este asunto, procurando que los *quatro Violines*, sean los primarios de Roma, a fin de que d[ic]ha Música se haga con toda propied[ad]. Y haviéndose tratado si D[on] *Ignazio [Ugalde]* el Violinista deberá ser uno de los quatro primeros violines, respecto su havidad, y en atenzi[ó]n à ser Español, o si deberá alternar con el quarto Violín en las referidas mús[ic]as ext[ra]ordinarias, no obstante no estar en la riga y grado de los prim[er]os violines, habiendo en esto variedad de pareceres se resolvió se votase sólo para ver si d[ic]ho D[on] *Ignazio* deberá alternar en d[ic]has músicas extraordinarias. Y haviéndose votado por ma[yo]r número de votos, ordenó la Cong[regaci]ón que el referido d[on] *Ignazio* alterne en d[ic]has músicas extraordinarias con el quarto Violín.

Congregación General (11 julio 1738): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1734-1740), vol. 599, f. 172r: AOPSM.

- (1) Congregación Particular del 18 de junio 1738 relativa a la *Reforma de la música*

Apéndice 14

2 junio 1741

Leyose finalm[en]te otro memorial de D[on] *Pedro Trompeta* músico (15r) de la R[ea]l Igl[esi]a que suplicava se le concedan las esempciones que dice tienen los demás Músicos Primarios de no asistir a la salbe (por cui[a] falta se le revajó lo correspond[ien]te al salario de los días que hixó faltas) y entendida la Congreg[aci]ón decretó, que informe el M[ae]stro de Capilla [Giovanni Battista Biordi] la observancia y decretos, que ai en este assumpto; y asta se reserva su determinación.

Congregación General (2 junio 1741): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, ff. 14v - 15r: AOPSM.

Apéndice 15

10 julio 1741

La pres[en]te Congreg[aci]ón ordenó se haga la regulaci3n de la m[us]ica con informe del M[ae]stro de Capilla, cuia determinaci3n cometió a la particular.

Ordenó así bien la Congreg[aci]ón que a todos los músicos, se intime que sin atender a exempci3n asistan a todas las oras y salve según su obligaci3n, y al que faltare se le apunte la falta señalada en la tabla que se conserva en la Sacristia.

Congregaci3n General (10 julio 1741): Actas de la Congregaci3n de Santiago de los Españoles de Roma 1741-1747, vol. 475, f. 17v: AOPSM.

Apéndice 16

15 marzo 1743

Leyose un memorial de Juan Biordi M[ae]stro de Capilla de la R[ea]l Iglesia, que exponia haver entendido queria la Congreg[aci]ón elegir otro sugeto para d[ic]ho empleo, por que suplicava, que s[iem]pre que se paxe á hacer d[ic]ha nomina tenga la Congreg[aci]ón pres[en]te su honor, y el trabajo que por tantos años ha prestado en serv[ic]io de la R[ea]l Iglesia (1). Y entendido por la Congreg[aci]ón acordó, que en atenci3n a la edad avanzada que tiene d[ic]ho Biordi, y lo que ha servido a la Real Igl[esi]a se la jubile, y con efecto le jubiló, asignándole seis escudos m[one]da mensuales durante su vida. Y para (59v) que a la real Igl[esi]a no le falte la asistencia correspond[ien]te a d[ic]ho empleo, y sea servida como necesita vien enterada de la particular avilidad de D[on] Domingo Terradellas (2) pasó a nombrarle, y eligirle, y con efecto unánime voce, le eligió y nombró por tal M[ae]stro de Capilla de la R[ea]l Iglesia y le asignó diez esc[ud]os de salario, en cada mes con la condici3n, que sean de su quenta las copias, y para pactar con d[ic]ho Terradellas sobre la asistencia, y demás que conduzca al buen serv[ic]io de la R[ea]l Igl[esi]a deputó la Congreg[aci]ón a los Señores D[on] Fernando de la Bastida y D[on] Jorge de Sousa, a q[uien]es dió comisi3n en forma para capitular, lo que comunicarán a la Congregaci3n.

Congregaci3n General (15 marzo 1743): Actas de la Congregaci3n de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, ff. 59r-v.: AOPSM.

(1) Desde el 7 de mayo de 1722.

(2) Maestro de Capilla del Palacio de España y de la iglesia nacional de Santa María de Montserrat desde 1740, en sustituci3n de Giuseppe Scarlatti

Apéndice 17

20 marzo 1743

Dieron parte los señores D[on] Fernando de la Bastida, y D[on] Jorge de Sousa, como avian estado en virtud de la Comisi3n que se les dió (1) por la antecedente Congreg[aci]ón con D[on] Domingo Terradellas, y le hicieron saver como la Congreg[aci]ón le avia nombrado por M[ae]stro de Capilla de la R[ea]l Igl[esi]a con el salario de 10 esc[ud]os mensuales, y con la condici3n, que avian de ser las Copias de su quenta, y que hubiere de vivir en Roma y asistir a todas las funciones, que son de cargo de d[ic]ho empleo de M[ae]stro de Capilla, y que avia respondido (dando las devidas gra[cia]s a la Congreg[aci]ón por la memoria que de él avia echo) estava prompto, y se ofrecia a servir a la R[ea]l Igl[esi]a con la maior puntualidad, como lo experimentará luego que empiece a exercer su Ministerio, pero que suplicava a la Congreg[aci]ón tubiesse a vien el que continue en el serv[ic]io con todo el salario el M[ae]stro viejo [Giovanni Battista Biordi] hasta todo el mes de Abril, que necesita para componer sus cosas. Y en prim[er]o de Maio empezará a

servir, siendo servida la Congreg[aci]ón el acordarselo, y entendida esta asintió, y acordó lo que pide d[ic]ho Terradellas según lo que a prometido de empezar a asistir el 1º de Mayo próximo y que interin asista con toda la paga el M[aest]ro de Capilla viejo; a quien d[ic]hos S[eño]res Diputados hicieron saver como la Congreg[aci]ón le avia jubilado con el salario de seis escudos mensuales (2).

Congregación General (20 marzo 1743): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747)*, vol. 475, ff. 59v-60r: AOPSM.

(1) en 15 de marzo de 1743, por la Congregación General

(2) *Ibidem*.

Apéndice 18

4 abril 1743

Acordó la Congreg[aci]ón que se llamen los *Músicos de Voz* que dice el M[aest]ro de Capilla [Domingo Miguel Bernabé Terradellas] son necesarios para las *Lamentaciones* de la Semana S[an]ta a más de los asalariados de la R[ea]l Igl[esi]a.

Congregación General (4 abril 1743): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma 1741-1747*, vol. 475, f. 62r.: AOPSM.

Apéndice 19

23 agosto 1743

Leiose un memorial de *Domingo Terradellas* M[aest]ro de Capilla de (72v) la Real Iglesia en que se exponía hallarse sumam[en]te empeñado con el motivo de aver puesto casa, y el gran coste que le an tenido las copias de la Música por ser casi toda nueva, por lo que, y para remediar su vexación, suplicava se le diere alg[un]a aiuda de costa, y entendida por la Congreg[aci]ón, acordó que por esta vez para remediar su necesidad se le den 24 esc[ud]os m[one]da, pero con la precisa condición, que no sirva de exemplar y que en adelante no pueda pedir cosa alguna, ni por via de gratificación, ni por copias, ni por otro motivo.

Congregación General (23 agosto 1743): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747)*, vol. 475, ff. 72r-v.: AOPSM.

Apéndice 20

12 marzo 1744

Acordó así bien la Congreg[aci]ón, que si el Maestro de Capilla *Domingo Terradellas* hubiese compuesto las *Lamentaciones* de la Semana S[an]ta con algunos instrum[en]tos de boca y como quatro violines, que en tal caso se canten en música al tenor de su Composición, pero no habiendo Composición de d[ic]ho Terradellas, se canten sin instrum[en]to como el año pasado [de 1743].

Congregación General (12 marzo 1744): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747)*, vol. 475, f. 91r.: AOPSM.

Apéndice 21

17 abril 1744

Acordó la Congreg[aci]ón que el Camarlengo retenga el salario del M[aest]ro de Capilla [Domingo] Terradellas desde el press[en]te pagam[en]to inclusive hasta nueva orden.

Congregación Particular (17 abril 1744): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 92v.: AOPSM,

Apéndice 22

27 junio 1744

Leiose una carta de Domingo Terradellas M[aest]ro de Capilla de la R[ea]l Ig[lesi]a con data de quatro del pres[en]te mes en Liorna, que exponía no aber podido avenir a cumplir su obligación antes a causa de insultos, que se experimentan por los caminos, pero que estava solicitando ocasión segura para venir con la maior brevedad, para cuió viage suplicava que la Congreg[aci]ón le dispensase las mesadas que le ha detenido, y entendida esta ordenó, que io el infrascripto s[ecreta]río, le responda diciéndole venga sin detención, a cumplir con su cargo, adelantando la Composición que le falta para la festividad del Patrón Santiago, y que no hallándose para este día en esta corte para asistir a las funciones que se le dará por despedido sin más recurso.

Congregación Particular (27 junio 1744): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, ff. 98r-v.: AOPSM.

Apéndice 23

11 julio 1744

Tambien remitió al arbitrio de los S[e]ñores Adm[inistrado]res [Celedonio Viniegra y Bernardo Garrido] la atención sobre la música para d[ic]ha festividad [de Santiago Apóstol], por si fuere necesario aumentar alg[un] Instrum[en]to; y demás que ocurre necesario en la solemnidad de aquel día.

Y que la Congreg[aci]ón particular resuelva las mesadas detenida al M[aest]ro de Capilla [Domingo] Terradellas, según vieren, que corresponda con la composición en dicha festividad del Patrón Santiago.

Congregación General (11 julio 1744): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 101r.: AOPSM.

Apéndice 24

18 agosto 1744

Considerado por los Señores de la Congreg[aci]ón que el M[aest]ro de Capilla [Domingo] Terradellas cumplió vastantem[en]te en la festividad del Patrón Santiago, acordó que el Camarlengo le de las mesadas detenidas.

Congregación Particular (18 agosto 1744): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 103v.: AOPSM.

Apéndice 25

18 setiembre 1744

Leiose otro memorial de *Domingo Terradellas* M[ae]stro de Capilla de la R[e]al Igl[esi]a que suplicava se le paguen las copias de la Música, que á compuesto, y está componiendo; pues con los diez escudos dice no le queda con que vivir, importando d[ic]has copias para componer toda la música entera suma considerable. Y que para las funciones principales se haga el Palco a tenor del día de Santiago en el año pasado de 1743, por quanto no hace la música con la disposición del palco que regularm[en]te se haze aquella armonia correspond[ien]te ordenando al mismo t[iem]po en que modo, y con que instrum[en]tos deberá componer las Lamentaciones para la Semana Santa. Y entendida por la Congreg[aci]ón le remitió a la Particular, para que considere su contenido tanto por lo tocante a las Copias, como al Palco, y composición de Lamentaciones, y considerado el modo, y medios que en uno y otro corresponderán lo comunicará a la general para su aprobación.

Congregación General (18 setiembre 1744): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 107v.: AOPSM.

Apéndice 26

8 octubre 1744

Tratose largam[en]te sobre las pretensiones del M[ae]stro de Capilla [*Domingo Terradellas*], cuio conocim[en]to remitió la general (1) (110r) a esta y enterada la Congreg[aci]ón acordó, que para todas las funciones principales se haga el Palco del mismo modo, y con el orden que se hizo para el *Te Deum* (2); que d[ic]ho M[ae]stro de Capilla prosiga con la Composición de la misa para el día de la S[ant]ísim[a] Concepción, y que vaia trabajando en la composición de las Lamentaciones, pa[ra] la semana s[an]ta arreglándose a 6 violines, 2 trompas, dos flautas: dos Bassos y un Violón que se deberán acomodar en el Coreto frente al órgano; por no impedir la Igl[esi]a con Palco en t[iem]po de tanto concurso, y que vaia traiendo las copias correspond[ien]tes para archivarlas, pues se le pagarán, quando las entregue, siendo composición de gusto. Por lo tocante a lo que ia tiene compuesto, que traiga la cuenta con las copias para considerar quanto se le deberá pagar y comunicarlo para su resolución a la General.

Congregación General (8 octubre 1744): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747) vol. 475. ff. 190v-110r.: AOPSM.

(1) de 18 de setiembre de 1744.

(2) de 29 de setiembre de 1744 por la Salud del Rey de Francia

Apéndice 27

27 noviembre 1744

Se leió la lista de Músicos para la festividad de la S[ant]í[s]ima (113v) Concepción, la que aprobó la Congreg[aci]ón con la mutación de los Violines, que en la misma lista se expresan. Acordó la Congreg[aci]ón que se presente en la primera general la cuenta de las copias que ha dado el M[ae]stro de Capilla [*Domingo*] *Terradellas*.

Congregación Particular (27 noviembre 1744): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747) vol. 475, ff.113 r-v.: AOPSM.

Apéndice 28

28 diciembre 1744

En vista de la remisión de la Particular (1) sobre las Copias de la Música, que da el M[ae]st[ro] de Capilla [Domingo] Terradellas para archivarlas en la R[ea]l Casa, por ser composición particular, acordó la Congreg[aci]ón que se le pague a d[ic]ho M[ae]st[ro] de Capilla cinco bayoques por cada pliego, de todas las copias, que consignare sin atender ni meter en cuenta los 24 esc[udo]s que el año pasado (de 1743) se le dieron por vía de gratificación; y no admitiéndosele el Te Deum (2) por no necesitarle la Real Casa.

Congregación General (28 diciembre 1744): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 117r. AOPSM.

(1) de 24 de noviembre de 1744.

(2) de 29 de setiembre de 1744 por la Recuperación de la Salud del Rey de Francia.

Apéndice 29

14 enero 1745

Se leió un memorial de Domingo Terradellas M[ae]st[ro] de Capilla de la Real Ig[lesi]a que suplicava se le diere licencia para ir a Viterbo á hacer una ópera [Artarse], que se encargó para el R[ea]l ejército (1) y entendido por la Congreg[aci]ón remitió el acordar d[ic]ha Lic[enci]a a la General a quién toca.

Y representó el S[e]ñor Archivista [Félix Agustín], que las Copias que ha consignado d[ic]ho M[ae]st[ro] de Capilla, muchas están escasadas e indecentes, y que no le parecen propias para archivar, de que enterada la Congreg[aci]ón acordó, que d[ic]ho Señor, se informe bien de las Copias, que fueren decentes, y propias de conservar en el Archivo, y de lo contrario no las recibía.

Congregación Particular (14 enero 1745): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 121r. AOPSM.

(1) de Carlos de Borbón Rey de Nápoles

Apéndice 30

28 abril 1745

Haviéndose experimentado tan largas ausencias del M[ae]st[ro] de Capilla [Domingo] Terradellas, faltando a la composición de lo q[ue] ha ocurrido en las funciones principales. Acordó la Congreg[aci]ón que si en lo futuro saliese d[ic]ho Terradellas de Roma sin expresa lic[enci]a de la Congreg[aci]ón gen[era]l que ipso facto se tenga por despedido, sin más recurso. Y que d[ic]ho M[ae]st[ro] de Cap[ill]a para suplir las faltas pasadas entregue *dos Lamentaciones* compuestas, y copiadas cada mes al tiempo del pagamento, en la inteligencia que de no entregarlas, no se le contribuirá la mesada. Y que las entregue limpias todas las Copias de la música, que ha compuesto, las que se le pagarán, como está decretado, luego que las entregue en debida forma; dando al mismo tiempo original para todas, pues de lo contrario de nada sirven a la Real Casa las copias.

Congregación General (28 abril 1745): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f.132v. AOPSM.

Apéndice 31

10 mayo 1745

En vista de la indisposición, con que se halla el M[ae]stro de Capilla [Domingo] Terradellas acordó la Congreg[aci]ón que se le comuniquen las mesadas interin ba a tomar los aires para su combalecencia, quedado con oblig[aci]ón de cumplir la determinado, desde que se halle mejorado de su enfermedad.

Congregación General (10 mayo 1745): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma {1741-1747}, vol. 475, f. 135v: AOPSM.

Apéndice 32

4 junio 1745

En vista de la entrega echa por el M[ae]stro de Capilla [Domingo] Terradellas de las copias de Música (1), según se le ha mandado, ordenó la Congreg[aci]ón, que se le paguen d[ic]has copias, como está acordado; y que se le intime que en hallándose mejorado de su indisposición saque los originales de toda la música, que ha entregado.

Congregación Particular (4 junio 1745): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747) vol. 475, f. 137r: AOPSM.

(1) «565 pliegos: copias de las músicas de las dos Misas, Credo, Psalmos y Motetes que se han archivado,,; Cuentas de Santiago de los Españoles (1745): Legajo, 291.

Apéndice 33

Relación de lo pasado con D[on] Agustín de Herrera sobre el desacato que hizo al S[eñ]or Adm[inistrad]or, con muchas Desuergas (24/25 julio 1745)

Espusieron los Señores Adm[inistrado]res como el día 24 de Julio próximo pasado [de 1745] quando se cantaban las vísperas del Patrón Santiago, a causa de quejas, que dió al S[eñ]or D[on] Bernardo [Garrido], Adm[inistrad]or más antiguo el músico [tenor] D[on] Pedro Trompeta contra el M[ae]stro de Capilla [Domingo Terradellas], por decir que no le daba a cantar lo que le tocava, y otras cosas, se llegó a la combersación D[on] Agustín Herrera s[ecreta]rio y Capp[ella]n del Príncipe Barberini culpando a d[ic]ho Trompeta y disculpando al M[ae]stro de Capilla, y diciéndole a esto el Señor Adm[inistrad]or, que entonces no era tiempo para juzgar (143r.) la queja que se vería el día sig[uien]te pues otros le informaban lo contrario; replicó el mencionado Herrera que diría el más verdad que otro alguno y sabia bien lo que havia pasado, a lo que respondió el S[eñ]or Adm[inistrad]or que no se oponía a su verdad, pero que no era tiempo entonces para resolver sobre aquella materia, q[u]e a él no se le llamaba por no ser parte, ni tener que hacer en el assunto; a lo que alterado Herrera alzó la voz, y trató al S[eñ]or Adm[inistrad]or descompuesta y descortesmente diciéndole, que era un tonto y otros improprios indignos de su carácter, e indecorosos al empleo de Adm[inistrad]or. Lo que comunicó á los Señores de la Congreg[aci]ón y con asenso de ellos ordenó, que si volvía a entrar d[ic]ho Herrera en la Real Casa se le notificase, que se saliese de ella para obiar maiores inquietudes. Y con efecto el siguiente día 25 por la mañana haciendo gala de su descortesía y descomedim[en]to, entró en la Iglesia, y de allí pasó con igual osadía a la Enfermería, y habiéndole dicho el Rector de los Capp[ellane]s y D[on] Bernardo Boiles Capp[ella]n[es] (destinados para este efecto) que atenta la descortesía con que havia tratado el día antecedente al S[eñ]or Adm[inistrad]or y para obiar maiores incomben[en]tes que se saliese en paz de la R[ea]l Casa, lo que le notificavan de parte de la Congreg[aci]ón y Adm[inistrad]ores. Replicó con gran descaro, que quienes eran los Adm[inistrad]ores, y diciéndole, que lo savía mui bien, y el Decoro, que se les

de vía por su empleo y Personas, respondió con voces desentonadas, descorteses e indignas vituperando, y vilipendiando la Congreg[aci]ón y Adm[inistrad]ores, y no contento con esta iniqua acción, el mismo día, acrecentando más su atrevimiento, y bárbaro proceder, hallándose por la tarde los S[e]ñores Adm[inistrad]ores cortejando a la S[e]ñora Marquesa de Aguiluz muger del Agente de España [ante la Santa Sede] en el Coreto, entró con igual descomedim[en]to en él y saltando por detrás de dichos S[e]ñores Adm[inistrad]ores les ocupó el lug[ar] superior de lo que sorprendidos los S[e]ñores Adm[inistrad]ores se salieron inmediatamente; y habiendo juntado a Congreso de varios Señores Congreg[an]tes les comunicaron todo lo sucedido con Herrera. Quiénes entendidos de la ofensa he (143v)cha a la Congreg[aci]ón y sus Adm[inistrad]ores, volviendo por su honor ordenaron, que los S[e]ñores D[on] Franc[isc]o de Porres y D[on] Joseph Aroca pasasen a dar parte al Em[inentis]simo [Cardenal Francisco Troiano] d'Acquaviva Min[ist]ro de su Mag[esta]d informándole de todo para que se interesase en protexer el vulnerado honor de la Congreg[aci]ón y sus Adm[inistrad]ores.

Relación de lo pasado con D[on] Agustín de Herrera sobre el desacato qe hizo al S[e]ñor Adm[inistrad]or, con muchas desuergs (24/25 julio 1745, posterior a la Congregación General de 3 de agosto de 1745): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, ff. 142v-143v.: AOPSM.

Apéndice 34

3 agosto 1745

Enterada la Congreg[aci]ón de la inquietud entre el Músico [Tenor] D[on] Pedro Trompeta, y el M[ae]st[ro] de Capilla [Domingo Terradellas] acordó que Mons[e]ñor Gov[ernad]or [Alfonso Clemente de Arostegui] los haga llamar y les de la reprehensión que merecen, procurando aquietarlos, y que vivan en paz, y buena armonía, lo que dejó la Congreg[aci]ón al arbitrio de su Ill[ustris]sima.

Congregación General (3 agosto 1745): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 141v.: AOPSM.

Apéndice 35

12 agosto 1745

Expusieron los S[e]ñores Adm[inistrad]ores [Bernardo Garrido e Hipólito de Mendoza] haverles dicho Mons[e]ñor Gov[ernad]or [Alfonso Clemente de Arostegui] que no havia podido acordar al M[ae]st[ro] de Capilla [Domingo Terradellas] y D[on] Pedro Trompeta, y por lo mismo devolvía d[ic]ha comisión a d[ic]hos S[e]ñores y entendida la Congreg[aci]ón considerando no tocarla resolver sobre este punto acordó, que d[ic]hos S[e]ñores insten a Mons[e]ñor sobre que los llame de nuevo, y procure componerlos, y lograndose el fin de aquietarlos, o que se sume brevem[en]te la Congreg[aci]ón Gen[er]al para determinar lo que combenga.

Congregación Particular (12 agosto 1745): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 145r.: AOPSM.

Apéndice 36

25 setiembre 1745

Viose un papel, ô sea memorial de *Domingo Terradellas*, en que exponía hallarse precisado a mudar de ayre por sus enfermedades (1), pidiendo al mismo tiempo perdón de sus faltas; y entendida la Congreg[aci]ón de la mala correspondencia, que siempre ha experimentado en d[ic]ho Terradellas, le declaró por expulso, y despedido (150v.) del empleo que tenía de M[ae]st[ro] de Capilla de

la R[ea] Iglesia; decretando, que si en lo futuro aconteciere el que d[ic]ho Terradellas, vuelba a Roma, por ningun modo se la haigan, ni atiendan sus pretensiones, ni se le admita por M[ae]stro de Capilla, ni en otro empleo de la R[ea] Casa, teniendo pres[en]te siempre la ingratitud con que ha correspondido a los Beneficios, que se le han echo.

En consecuencia de la espulsi3n de Terradellas se trat3 si convendr[ia] elegir nuevo M[ae]stro de Capilla, y bien entendida la Congreg[aci3n], que por aora no hace falta formal, para el cumplimiento; de m[us]ica, respecto que, para las fiestas principales hay en el archivo composiciones quasi suficientes. Acord3 no elegir M[ae]stro de Capilla, dejando la solicitud de Mons[e]ñor Gov[er]nador y S[e]ñores Adm[inistrado]res que para las Composiciones que faltan se prevalgan de los mejores M[ae]stros que hayga en Nápoles 3 Benezia, haciéndolas traher en modo que no hagan falta para las funciones que ocurran; y que el gobierno de la Capilla hagan se supla por uno de los *M[us]icos m[as] antiguos de la Casa* (2).

Congregaci3n General (25 setiembre 1745): *Actas de la Congregaci3n de Santiago de los Espa[ñ]oles de Roma (1741-1747)*, vol. 475, ff.150r-v.: AOPSM.

- (1) Y porque ten[ia] un importante contrato en Florencia y en Londres.
- (2) Result3 elegido Checchino Finaia

Ap3ndice 37

12 marzo 1746

Tratose del modo de hacer la M[us]ica de las *Lamentaciones* de la Semana Santa, y respecto que la Congreg[aci3n] Gen[er]al [1] comet[ie] el orden de ella a los S[e]ñores Adm[inistrado]res se dej3 su regulam[ien]to a la prudencia de d[ic]hos S[e]ñores.

Congregaci3n Particular (12 marzo 1746): *Actas de la Congregaci3n de Santiago de los Espa[ñ]oles de Roma (1741-1747)*, vol. 475, f. 164v.: AOPSM.

- (1) de 25 de setiembre de 1746

Ap3ndice 38

18 abril 1746

Dieron parte los se[ñ]ores Adm[inistrado]res de haver determinado dar a los M[ae]stros de Capilla, que han compuesto las *Lamentaciones* y *Misereres*, que se cantaron la Semana Santa, y se han archivado, los precios siguientes. A Nicol3s *Giumelli* 45 escudos m[one]da, a *Dabid P3rez* 30 esc[udo]s, a *Franc[is]co Durante* 19 esc[udo]s; a [Francesco] Ciampi por su miserere 15 esc[udo]s, a [Pedro de Le3n] Trompeta por el suio 15; al [Abad] Portugu3s por el suio 10 que en todo hacen escudos ciento, y treinta, y quatro m[one]da. Lo que acord3 la Congreg[aci3n] (en vista de lo decretado por la gen[er]al) (1) que se paguen seg[un] aqui ba expresado; con declaraci3n, que en lo futuro no se admitan composiciones (166r) de ninguna suerte de M[us]ica, sin especial decreto de la General, con todo que las ofrezcan 3 prueba, 3 por otros fines.

Y que los S[e]ñores Adm[inistrado]res hagan un regalo que no esceda de quatro zequines a Franc[esc]o Durante, en atenci3n al corto precio que puso a las tres *Lamentaciones*, que compuso, y el particular gusto, que con ellas ha dado.

Congregaci3n Particular (18 abril 1746): *Actas de la Congregaci3n de Santiago de los Espa[ñ]oles de Roma (1741-1747)*, vol. 475, ff. 165v-166r.: AOPSM.

- (1) de 25 de setiembre de 1745

Apéndice 39

12 agosto 1746

Dieron parte los S[eño]res Adm[inistrado]res de haver escrito a *Fran[esc]o Durante* para que componga una Misa a 8 voces sin Instrumentos para las Exequias de n[uest]ro Difunto Rey, *Phelipe V*, haviendo observado, que para las que hizo la Congreg[ación] el año de 1724 por Luis I se compuso también Música nueva (1) que no se enqentra en casa; de lo que entendida la Congreg[ación] dió las grazias a d[ic]hos S[eño]res encargándoles soliciten venga d[ic]ha Misa a t[em]po oportuno para fúnebre función que la R[ea]l Casa celebra por su Magestad.

Congregación Particular (12 agosto 1745): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 173.: AOPSM.

(1) del compositor napolitano Severo De Luca, maestro de capilla de Santiago de los Españoles de 1704 a 1734 del Palacio de España, sustituto de Alessandro Scarlatti y revisor de las obras de Arcangelo Corelli.

Apéndice 40

30 agosto 1746

Expusieron los S[eño]res Adm[inistrado]res haver mandado *Fran[ces]co Durante* Dos Misas de Requiem, una con Instrum[en]tos de particular gusto, y la otra a voz (que aunque buena no les parece de tanto lucim[en]to, según informe de Músicos) por lo que suplicaban a la Congreg[ación] que insinuase, qual de las dos se deba cantar el día de las Exequias de su Mag[esta]d. Y entendida la Congreg[ación] acordó se cante la Misa con Instrumentos, procurando el maior lucim[en]to de la R[ea]l Iglesia, y respecto que Mons[eñ]or Gov[ernad]or [Alfonso Clemente de Arostegui] no es sacerdote, cantará la Misa el señor Adm[inistrad]or más antiguo y los Responsos los señores Congreg[an]tes a distribución de los S[eño]res Adm[inistrado]res; que procuren se distribuia la cera según en otras ocasiones se ha practicado.

Congregación Particular (30 agosto 1746): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 174v.: AOPSM.

Apéndice 41

9 setiembre 1746

Entendida la Congreg[ación] de como *Fran[esc]o Durante* ha mandado la Misa de Requiem con Instrum[en]tos para el día que la Congreg[ación] celebrará las Exequias por su Mag[esta]d [Felipe V] acordó que los S[eño]res Adm[inistrado]res dispongan de remitir los 60 duc[ado]s napolitanos que importan d[ic]ha Misa y Responsorios.

Congregación Particular (9 setiembre 1746): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747), vol. 475, f. 175v.: AOPSM.

Apéndice 42

17 diciembre 1746

Tambien acordó que se haga una gratificación como de ocho â nueve escu[udo]s en chocolate, y lo que pareciere de gusto de los S[eño]res Adm[inistrado]res a *Quequino* (1) primer músico por lo trabajado extraordinariam[en]te, en suplir de m[ae]stro de Capilla (2) en todas las Músicas con particular atención, y desinterés.

Congregación Particular (17 diciembre 1746): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1741-1747)*, vol. 475, f. 185r.: AOPSM.

- (1) Checchino Finaia.
- (2) desde el 29 de setiembre de 1745 al ser despedido el maestro de capilla Domingo Terradellas.

Apéndice 43

30 enero 1748

Leiose un Memorial de D[o]n Pedro Trompeta, [tenor de la capilla de música de Santiago de los Españoles] en que exponía no hallarse la música con el orden devido por falta de Maestro de Capilla (1) por lo que suplicaba que la Congreg[aci]ón le nombrase en dicho Empleo, ofreciendo servirle con la maior atención y puntualidad, como nacional y afecto a la R[ea]l Iglesia, del que entendida la Congreg[aci]ón dudando unos si convenía nombrar Maestro de Capilla, y otros si se debía diferir para mejor considerarlo se acordó por maior núm[er]o de votos, ser cosa ardua, y se remitió su resolución a otra Congreg[aci]ón (2).

Congregación General (30 enero 1748): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1748-54)*, vol. 598, f. 2v.: AOPSM.

- (1) Desde la destitución el 25 de setiembre de 1745 de Domingo Terradellas.
- (2) que nombra el 15 de febrero de 1748 en el curso de la Congregación General, al maestro de Capilla del Angelo Custode Francesco Ciampi, protegido por el Cardenal Mayordomo Colonna.

Apéndice 44

9 febrero 1753

Presentó el organista [Giuseppe De Sanctis] una Nota de copias, que dize aver hecho de la música de [Domingo] Terradellas (1) y se decretó que hallándose ser orden de la Congreg[aci]ón y estar en el Archivo d[ic]has Copias se le paguen.

Congregación Particular (9 febrero 1753): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1748-1754)*, vol. 598, s.f.: AOPSM.

- (1) Se trata de una *Messa a 8 Voci*, así como de los Motetes *Dixit Dominus*, *Domine ad adiuvandum* y de otro en honor de San Ildefonso en «9 fogli andanti in tutto 71» por lo que recibe 8 escudos»: *Cuentas de Santiago de los Españoles de Roma (1753)*, Legajo 299.

Apéndice 45

9 marzo 1753

Se ordenó assimismo que se paguen al organista [Giuseppe De Sanctis] las copias de la música de [Domingo] Terradellas que tiene ya entregadas al S[eñ]or Archivista [Joseph Riva de Neira] (1).

Congregación Particular (9 marzo 1753): *Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1748-1754)*, vol. 598, s.f.: AOPSM.

- (1) Se trata de la «*Messa a 5 voci con tutti strumenti*, posta in originale, riposta in Archivio dal S[ig]no[r] Terradellas» en total 14 folios, por los que recibe 1 escudo y 40 bayoques: *Cuentas de Santiago de los Españoles (1753)*, Legajo 299.

Apéndice 46

Roma, 19 de Mayo 1753

Carta de Manuel Ventura de Figueroa, Encargado de Negocios de España ante la Santa Sede al Marqués de Revilla, Embajador de España en Parma

Muy S[eñor] mío.

El dador de esta, será el virtuoso [floreentino] Giacomo *Veroli*, que passa à cantar à n[uest]ra Corte, y deviendo socorrerle para su viage con cién Doblonos de oro, no encontró aquí este Tes[or]o del Rey, disposición de librarlos à Reggio, donde actualmente se halla; y para no retardar su marcha no hubo otro arvitrio que el de suplicar a VS. se sirva darle los referidos cién Doblonos, los quales pondrá en poder de VS. D[o]n Luis Martínez Beltran como con data de oy, se lo previene este Tes[or]o de S.M. y ruego assimismo a VS. se sirva mandar despachar su Pasaporte al citado virtuoso, para que no tenga embarazo en su viaje.

Bien necesita V.S. disimular mis molestias; pero dirigiéndose al servicio de n[uest]ra corte considero el gusto con que V.S. se interesa en fazilitarlo; lo que deseo mui de veras es, que VS, se sirva como puede de mi arvitrio y rendim[ie]nto. en quanto sea de su satisfacción.

Dios guarde a V.S. m[ucho]s a[ñ]os como deseo. Roma 19 de Mayo de 1753. B[esa] I[as] m[anos] de V.S., su más seguro y a[fectisimo] servidor

Manuel Ventura de Figueroa

Correspondencia entre Manuel Ventura de Figueroa, Encargado de Negocios de España ante la Santa Sede - Marqués de Revilla, Embajador de España en Parma: Archivo de la Embajada de España en Parma: Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid).

Apéndice 47

25 noviembre 1753

Se acordó la solita función para la fiesta de la Purísima Concepción y en quanto la Música se ordenó se aga con la de [Domingo] *Tarradellas* y q[ue] la bata el Maestro de Capilla [Antonio] Aurisicchio, supliendo de sus Salmos los que faltassen a d[ic]ha Música (1).

Congregación General (25 noviembre 1753): Actas de la Congregación de Santiago de los Españoles de Roma (1748-1754), vol. 598, s.f.: AOPSM.

(1) Se trata del salmo *Letatus Sum*. copiado por el organista Giuseppe De Sanctis junto a un Credo y «gli istrumenti da fiato negli violini» en 16 folios por los que recibe 1 escudo y 60 bayoques: *Cuentas de Santiago de los Españoles de Roma (1753)*: Legajo 299.

Apéndice 48

30 noviembre 1756

Aviendo presentado un Memorial à S. Ill[ustris]ma Juan Baptista Vázquez Músico Soberano, representando que en la Capilla de la R[ea]l Iglesia vaca una plaza de Soberano por muerte de Checchino [Finaia], y suplicando la gracia de d[ic]ha plaza, remitió Su Ill[ustris]ma d[ic]ho Memorial al informe de el M[ae]stro de Capilla [Antonio Aurisicchio], y en vista de él se dignó nombrar à d[ic]ho Juan Baptista por segundo soberano de d[ic]ha Cappilla con el salario de seis escudos al mes y obligación de embiar cambio suficiente siempre que tubiesse precisión a faltar, y de no poder ausentarse de Roma sin expresa licencia de su Ill[ustris]ma ô de sus sucesores, y caso que p[or] algun accidente se le perdiesse la voz antes de los treinta años de edad se entienda p[or] despedido, sin experanza de Jubilación, ni gratificación alguna por convenir así para conservar la Música con el decoro y buen servicio necesario.

Pedro de Ilzarve, sec[retario].

Registro del Gobernador de Santiago de los Españoles de Roma (1754-1797) o Libro de Decretos (30 noviembre 1756), vol. 1.046, f. 30v.: AOPSM.

Apéndice 49

10 setiembre 1774 y 14 abril 1775

Presentó un Memorial *Lorenzo Calaf* Músico Contralto de la Capilla de la R[ea]l Casa por el qual pedía que se le prometieron el entero onorario o sueldo de la Plaza (14 agosto 1773) que obtenía en el caso que muriera el músico Crescenzo Colantoni ya jubilado con quien por entonces las dividía (1) y su [ilustración] tubo a bien de mandar.

Roma 10 de S[eptiem]bre de 1774.

Quando muera Colantoni se le dará la paga entera como a los demás.

F[ran]cisco de Acedo Torres, Auditor de Rota de Castilla por él Joseph García Malo

Registro del Gobernador de Santiago de los Españoles de Roma (1754-1797) o Libro de Decretos, nº 101, vol. 1.046, f. 48r.: AOPSM.

(1) Entra en la Capilla de música de Santiago de los Españoles en sustitución de Carlo Commandini, en el curso de una reforma que prevé colocar cantantes jóvenes junto a

«músicos [...] viejos, y inútiles, ó por su edad, o por sus achaques y que habiendo servido por mucho tiempo con fidelidad y exactitud merecian [...] jubilarse con una porción de sueldo y surrogando otros con los demás»

(14 agosto 1773) *Registro del Gobernador de Santiago de los Españoles de Roma (1754-1797)* nº. 98, vol. 1.046 ff. 47r-v.: AOPSM.