

COMUNICACIONES
A LA SECCIÓN 7

LAS CRÓNICAS DESCONOCIDAS DE LA GUERRA DE SUCESIÓN

Rosa M.^a ALABRÚS

Universidad Autónoma de Barcelona

Las crónicas de la guerra de Sucesión estuvieron siempre marcadas por sus actitudes a favor de Felipe V o del archiduque Carlos. Las crónicas borbónicas más conocidas son los *Comentarios de la guerra de España* del sardo Vicente Bacallar, marqués de San Felipe (editadas en castellano en Génova en 1725); la *Historia de las guerras civiles de España*, de Agustín López de Mendoza, conde de Robres (que cubre de Carlos II hasta 1708 y no se editan hasta 1882); la *Historia civil de España*, del franciscano alicantino Nicolás Belando (editada en 1733 a 1744) y *De bello rustico valentino*, del valenciano Manuel Miñana (editada por Mayans en 1752). Las crónicas austracistas más sobresalientes fueron los *Anales de Cataluña*, de Narcís Feliu de la Peña (editada en 1709), y las *Narraciones históricas*, de Francesc de Castellví (inédita hasta el momento presente, que se encuentra en pleno proceso de edición a cargo de la Fundación Elías de Tejada)¹.

Como puede verse y es lógico, por otra parte, desde Cataluña se escribieron las principales crónicas austracistas. Pero en esta ponencia nos queremos hacer eco aquí de las crónicas proborbónicas emitidas desde Cataluña y escritas, obviamente, desde los sectores minoritarios en Cataluña favorables a Felipe V. Las que merecen recordarse aquí son la llamada *Relación de la Guerra de Sucesión en Cataluña*, la *Noticia de varias revoluciones acaecidas en el Principado de Cataluña* y, por último, el texto *Genio de los naturales de Cataluña*. Ninguno de ellos ha sido impreso².

¹ R. Alabrús, *Felipe V i l'opinió dels catalans*, Lleida, 2001.

² *Relación de la Guerra de Sucesión en Cataluña* (Biblioteca de Cataluña, ms. 763); *Noticia de varias revoluciones acaecidas en el Principado de Cataluña* (Archivo Histórico Municipal de Barcelona, ms. B-57); *Genio de los naturales de Cataluña* (Biblioteca de Cataluña, ms. 119).

El primero de estos textos nos ofrece una visión crítica de la actitud catalana hacia Felipe V que arranca del propio carácter catalán:

Es esta valerosa nación, la que en otros tiempos ha dado bastante assumpto a las historias por los gloriosos triunfos que ha sabido, animosa, siendo constante en las empresas, sufrida en el trabajo, fiel en el partido que sigue, terca en defenderla, temeraria y atrevida en el intentar. La estimación de la honra esta Provincia la blasona natural, allí es donde nace y no acaba, desde la cuna es inseparable a sus vecinos, suele permanecer carácter una injuria en los pechos catalanes, sin que puedan borrarle menos que satisfacciones mortales, ninguna nación conserva más las amistades, pero ninguna con más dificultad puede unir las una vez perdidas, allí nació la venganza sin conocerse casi reconciliación y en esto son lo mismo nobles que plebeyos.

La crónica subraya la plena legitimidad con la que contaba la monarquía de Felipe V desde sus inicios y la magnífica recepción que se le tributó en Cataluña cuando vino a las Cortes. El origen del cambio en la actitud catalana lo sitúa en el papel, como intrigante, de Jorge de Darmstadt y las envidias y resentimientos que suscitaron las concesiones de Felipe V tras las Cortes:

No dejó de ocasionar a muchos (mal hallados en sus genios) el haber S. M. concedido con tanta liberalidad tantas mercedes, notable enfado, originado tal de la envidia, siendo lo más extraño el que hubo sujeto quien no hizo el menor aprecio de la honra que benigno Su Majestad le confirió.

La alianza de Austria, Inglaterra y Holanda incidirá de modo trascendental en Cataluña que se sensibilizará especialmente con el desembarco de Hesse-Darmstadt:

No dejó prender aquella llama que de sí arrojó al mar, con el desembarco de Hesse-Darmstadt, en muchos de los pechos catalanes y avivándose las no aún nuestras cenizas que había dejado esparcidas el tiempo que tenía el mando de aquel Principado, causándoles bastante inquietud les hacían vivir y no bien halladas al parecer en la quieta libertad que podrían fundando sus mayores aumentos y quanto a su aduladora idea les proponía, en que llegase el caso de verse dominados de las armas alemanas persuadidos de sus discursos vivirían con más anchura (si es que pudiera darse caso de más). Este engaño (evidencia en su entender a golpes de la persuasión) iba haciendo bastante impresión en los ánimos de infinitos y no menos en gran parte de la ignorancia, contemplándose cada uno en la postura que su deseo les complacía.

Describe la sociedad catalana obsesionada por el archiduque Carlos:

No con tanto recato ni silencio mantenían tan desbaratada pasión, que no dieron repetidos motivos así en varios corrillos como en sus conti-

nuadas tertulias, especialmente en la demostración de los alegres semblantes (rebotando gozo) cuando las armas de España padecían alguna quiebra.

Argumenta que las señoras exhibían ostentosamente el color amarillo, símbolo del austracismo. Responsabiliza especialmente a los eclesiásticos, «que persuadían con eficaces aparentes razones (sin eximir para ello el reservado lugar del confesonario)» y sitúa en Vic el lugar de arranque del austracismo catalán.

Se dedica a analizar el asalto de Barcelona por los austracistas en 1705, con la muerte de Jorge Darmstadt. Se aportan datos significativos del bombardeo de Barcelona y la salida de 9.500 personas con la capitulación del virrey Velasco. Se atribuye la capitulación a la desconfianza del virrey en la tropa, que aunque disponía de 8.000 hombres, sólo contaba con 2.000 veteranos, y a su fijación de no querer recurrir a Francia.

El texto se solaza especialmente en el análisis del saqueo de la ciudad que llevaron a cabo los austracistas:

Se hechó la voz de que el intento del Virrey era llebarlos, pues estando ya para partir no les había dado libertad. Y empezando ésta por aquel parage, fue abultándose por toda la Ciudad, ocasionando aquellos horribles gritos de que fuese, o acudiese gente a impedir el que se llebasen los presos. Quiso alguna tropa hacer oposición a esta demasía; pero viendo un nublado de gentes a despechadas contemplaron por más conveniente el retirarse [...] Dieron principio al saqueo y robo de las casas de los afectos al Rey, a quienes llamaban butiflés (voz que daba a entender según su inteligencia lo mismo que galachos nuevos) y de antemano tenían ya señaladas con unas cruces encarnadas sus puertas, con tanto desorden que las que hallaban cerradas abriéndolas con intrépito furor, se hacían dueños de quanto encontraban en ellas; siendo tal vez muchos de los que las saqueaban conocidos de sus Dueños, pues quitando ya el rebozo, y hechos a la desvergüenza, nada les atajaba ni causaba el menor embarazo.

Estaba toda aquella infeliz ciudad hecha un incendio, robando aquí, desnudando allí, disparando al que les parecía, cometiéndose en todas partes repetidas atrocidades. Daban aliento a la canalla algunos caballeros que delante iban esforzando el partido de su pasión, habiendo infinitos de aquellos vecinos que posehídos del temor iban también entre los mismos amotinados, sin más fin que el de librarse con este disimulo de alguna tropelía, temiendo de lo contrario les tubiesen por afectos, pues ya se ve que el que no apoyase en esta ocasión su conducta, se hacía sospechoso y exponía a las iras de aquella confusa muchedumbre [...] Quedaron algunos de los que se hallaban con Don Francisco Velasco en el combento de San Pedro, escondidos en él; pues sorprendidos todos del repentino susto, no les quedó acción para discurrir, retiráronse unos a lo

más escondido, no quedando otra vez rincón por indecente que fuera no le ocupara el miedo. Disponíanse otros con la confesión para morir, pues en un lanze tan fuerte como aquél, no habiendo encarecimiento que equibalga a la explicación no se podía esperar más partido. Y como el mayor encono de la chusma se encaminaba contra el virrey, siendo la ira tal que estando puesto para marchar su coche, le hicieron astillas, executando lo mismo con quanto encontraban, quedaron como cosa olvidada (casi milagrosamente) aquellos pobres infelices ocultos en los rincones esperando por instantes el último fin de la desgracia, mirándose ya tristes despojos de la crueldad, hasta que la fortuna les condujo (en esta ocasión menos contraria) por varios medios a parte segura.

Proseguía sin intermisión el saqueo y las injurias de aquel desleal vulgo en todas las partes de la ciudad, siendo cada una de ellas un estrago. Y en un breve instante en medio de lo apacible, y alegre del día (como se previno) sin señal, ni el menor anuncio de que pudiese turbarse lo hermoso de él retirándose su luz y obscureciéndose el sol, bueltos en horror sus resplendores y quedando toda asombrada la esfera, se formó de improviso una tan impensada fiera tempestad de diluvios, de agua, rayos y truenos, que medroso el de más robusto corazón le dio que temer, creyéndose ser aquel el último castigo que sobre aquella miserable ciudad enviaba airado el cielo.

La crónica relaciona los distintos cargos y títulos de Felipe V concedidos a los eclesiásticos y nobles a los que quiso testimoniar su agradecimiento por su apoyo y ayuda. Se detiene en el examen del fracaso del sitio de Barcelona en 1706, emprendido por los borbónicos, y subraya el giro que significó la batalla de Almansa en la situación de la guerra. A partir de aquí, la descripción se hace menos prolija y se evoluciona rápidamente hacia el análisis del Tratado de evacuación. Es interesante la semejanza que se hace de la situación de Cataluña en 1713:

Lo funesto de este día del embarco y los mortales desalientos que causó a los catalanes el ver que esta disposición era anuncio de su próxima infalible desgracia es dificultoso de comprender. Comfusa estaba toda Barcelona padeciendo crueles parasismos, manifestando en sus melancólicos semblantes todos aquellos afligidos vecinos de irremediable dolencia en que se hallaban.

Se detiene especialmente la crónica en precisar la soledad catalana:

Quedaron pues los catalanes sin ánimo de abrigo de Príncipe alguno. Era esta ocasión la que había de hacerles discurrir los medios de quedar menos mal con su lexitimo dueño, viéndose totalmente abandonados de quien entendían habían de ser siempre protegidos, pues ya tocaban casi la desgracia que les esperaba, a vista de que no les quedaba recurso al Imperio, no dudándose hubieran conseguido de la piedad del rey faborables partidos. Entrados al despacho, resolvieron poco cuerdos mante-

nerse con sus mismas cortas fuerzas que ciegamente les parecían suficientes [...] Fuerte osadía y terrible emprender fue el de estos naturales querer sin más fuerza ni socorros que los que de sí podían dar el corto recinto del país estrechado por una parte de los confines de Francia y por otra de España, competir y oponerse temerariamente al poder de estas dos potencias. Pusieron sin emvargo en práctica quanto en sus ideas se les ofrecía y con notable denuedo tomaron la bárbara determinación de ponerse en términos de ejecutar la mayor defensa, comoviendo de nuevo los ánimos de todos para la más viva inaudita empresa, que a no haber contribuido la Francia con sus fuerzas era de temer a vista de su terquedad hubiesen dado motivo a un mucho más prolongado sitio que el que hubo y causado con la dilación quizá la total ruina del Ejército.

No se quedó sólo en estos términos su ciega resolución, sino que con imprudente osadía hubieron aliento para publicar la guerra contra las dos coronas de España y Francia (fiero despecho de nación) persuadiéndose ser capaces de poder mantener una tan fuerte guerra por sí solos, engañados de sus alientos y neciamente confiados de unas tan vanas esperanzas.

Respecto al sitio final de Barcelona, se insiste en la obcecación por la defensa sin tener la conciencia real de sus límites. Se subraya, desde luego, el heroísmo y el valor que manifestaron los catalanes, aunque les reprocha la falta de realismo:

Persistían aquellos infelices naturales en su obstinación, hacían de la plaza repetidas salidas a recorrer el país para mantenerle y dar más calor al fuego. Pasóse todo el invierno sin lebantar el sitio y en conformidad de lo dispuesto por la corte de Francia fueron llegando a la primavera tropas de aquella corona, y con estos nuevos esfuerzos se fue adelantando el sitio, de suerte que pudieron los catalanes llegar a persuadirse que su accidente era mortal.

Pero quando este conocimiento pudiera desengañarles y reducirles a buscar los medios para una composición (ya que no lo habían hecho antes) que hubieran conseguido, o a lo menos para no llegar a exponerse a una total ruina, firmes en su enconado tesón, no se reconocía disminuyese en ellos un punto de valor; antes con más ahínco y cautelosamente desvelados en sus fatigas que eran intolerables, disponían sin intermisión en sus cortas fuerzas, quantas prevenciones contemplaban necesarias para la defensa, con ánimo constante de esperar tenazmente el asalto, y disputar hasta el último aliento el menor terreno que les quedase.

Sufrían con mayor constancia quantas fatigas e injurias trae un cerco, despreciando valerosamente el fuego tan cruel que se les hacía, sin demostrar jamás la menor flaqueza y desmayo. No hay duda que el valor no se prueba en la empresa ni en la batalla sino en la resistencia a las injurias, ésta la eggercitaron con indecible tolerancia, despreciando quantas descomodidades se ofrecían.

Empezó el día 2 de abril del año de 1714 a jugar una batería de 15 morteros contra la ciudad, reconociéndose de tan horroroso fuego el considerable daño que causaba y lo confirmaban los desertores y en medio de esta fatiga y la suma escasez de víveres que se padecía en la plaza, se mantenían los moderadores en su primera obstinación, llegando a términos su fiera temeridad que al paso que se les iba estrechando más, más perseveraban tercos en defenderse.

Continuó con mayores aprietos el sitio, sin que bastasen los inmensos trabajos que experimentaban a reducirlos a algún partido. Estaba la brecha que se había abierto en positura de poder practicar el abanze y viendo ya este fatal amago de su perdición sin flaquear en nada, era tanta su vigilancia y las fuerzas que incansables aplicaban a aquel parage que pudo, y con razón, poner a los sitiadores en bastante cuidado, reconociéndose que en ellos más que el valor obraba la desesperación.

El cronista se esfuerza por hacer ver la prudencia y magnanimidad de los sitiadores:

Entró victorioso el ejército a ocupar aquel mismo día la plaza, manifestándose en esta ocasión lo heroico de la piedad del duque de Berwick, mereciendo que de tan precioso hecho eternizen los bronces y jaspes su memoria, pues habiendo por asalto ganado la plaza, aun en el caso de haber inteligencia, que atendidas con reflexión las circunstancias parece lo manifestaban bastantemente era no violento el que se usase del rigor con aquellos vecinos; pero como es de pechos magnánimos y de generosos y reales ánimos compadecerse del desvalido y lastimarse del infeliz, y al contrario de viles el usar de la crueldad, fue consiguiente a la grandeza de este príncipe la clemencia con que obró en esta ocasión.

Quedó pues el día 11 de septiembre del año de 1714 la tan ruidosa plaza de Barcelona y que tanto dio que decir en la Europa (y aún fuera de ella) en poder de España después de una larga y valerosa resistencia. Tal que con dificultad se encontrara otra semejante en las historias. Porque fue la que atrevidamente quiso mantenerse contra España y Francia, defendida solamente por sus belicosos naturales, osadía valerosa que en otros términos era digna de aplausos inmortales.

Entregaron el mismo día a las armas del rey el castillo de Monjuich y quedó todo el país reducido a la obediencia de su primer dueño y desengañados los catalanes de quan poco les sirvieron los aliados y el príncipe a quien se sujetaron tan gustosos. Fueron célebres aquellos puercos veros que en esta ocasión salieron porque expresaban bien su fatalidad:

España el culo del frayle
Los fueros de limpiadera
La esclavitud necesaria
Y toda la Liga mierda.

Por último, son de enorme interés las reflexiones finales del texto, cargadas de moralina:

Perdieron lastimosamente los catalanes quanto hay que perder, que fue la libertad, a la que no se la igualan quantos tesoros encierra en sus entrañas codiciosa la tierra, no las riquezas todas del mundo. No estaban hechos a tan fuerte martillo como el de la servidumbre.

Bella y discreta fábula en la de aquel perro que llebando en la boca una presa de carne, al pasar un riachuelo vio era mayor la que en el agua se le representaba, y codicioso soltó lo que tenía en la boca segura para asir la que miraba incierta dentro del arroyo, quedando burlado pues quedó sin una y sin otra. Posehían los catalanes el mayor bien, y persuadidos de sus discursos soñándose más felices de lo que estaban, quisieron perder lo seguro por lo incierto.

Y como el mayor tormento y desdicha en la infelicidad es el haber sido un hombre dichoso, ¿qué pena, qué dolor no les causaría la cruel consideración de haberse visto en aquella prosperidad que tan pacíficamente gozaron?

Este fue el fin que tuvieron sus hierros, mirándose esclavos los que se vieron libres; sin estimación los que tanta lograbán; despreciados los que altivos dominaban; y con el fuerte dolor de no quedarles esperanza de combalecer.

Decía lastimándose uno del país, hecho cargo de lo sucedido: No es lo malo el vernos como hemos quedado, ni lo que se ha perdido, sino el que ya todos nos han conocido. Y assí entregada Barcelona al llanto suspire, sienta, y llore raudales de lágrimas, si es que en tanta pena puede este desahogo serla de alivio a su quebranto.

La crónica municipal —*Noticia de varias revoluciones acaecidas en el Principado de Cataluña*— es más tardía que la anterior. Utiliza como referentes a Bacallar y a Feliu de la Peña. Incide mucho, como la anterior, en la imagen penosa de los saqueos del populacho barcelonés a raíz del asalto austracista a Barcelona en 1705 y reitera la atribución a los austracistas de la condición de «luteranos y calvinistas», a los que el archiduque les habría permitido «tuvieran cátedra y explicaran públicamente su religión». En la crónica se le atribuye al pueblo catalán que «querían matar al virrey», «sacaron los presos de las cárceles cometiendo atrocidades». Considera que fue Peterborough el que salvó al virrey y a «la demás gente de distinción» (Pópulli, Aytona, Risbourg...). Se dice que «las mujercillas cantaban canciones indecentes e injuriosas».

Atribuye el posterior fracaso de los borbónicos al intentar retomar Barcelona en 1706 a la debilidad de uno de los sitiadores: el mariscal Tessé. De las Cortes de 1705-1706, sólo destaca que en la primera de sus constituciones «se declara la sucesión de la monarquía de España, sus reynos, dominios y posesiones a favor de Carlos III, excluyendo perpetuamente a la casa de Borbón», que fue firmado por casi todas las ciudades y villas de Cataluña —sólo destaca a Roses, como excepción—.

La visión de las tropas austracistas en Barcelona no puede ser más siniestra: «Prohibían muchas veces al marido la entrada a su casa y al padre y parientes para poder impedir el adulterio de la mujer y el estrupo de sus hijas.» «Llegó a tal extremo la insolencia que robaban por las calles las doncellas y las tenían encerradas hasta haverlas forzado. Se amotinó todo el Principado con tanto furor que todos los que eran aptos para las armas se prepararon para tomarlas y las mujeres y niños se retiraron a las selvas, que todo el Principado era una hoguera y una especie de frenesí que no podía retenerse, lo aumentó en gran manera el conde de Cifuentes, que iba disfrazado en traje montaraz, excitando más a la gente y con este disfraz se entrometía con seguridad en muchos puestos.» La toma de Barcelona de 1706 por los austracistas se celebró con una pirámide en la plaza del Borne. La corte de Viena felicitó a los catalanes y se prometió que serían agraciados 600 catalanes. En 1707 se subraya que «el príncipe de Liechtenstein procuraba deprimir el amor de los catalanes gastando con sumas inmensas y decían los catalanes que el rey gastaba mucho en misivas», lo que atribuye al marqués de San Felipe.

La crónica enumera en detalle las diversas operaciones militares de la guerra desde 1707, poniendo énfasis en señalar las plazas que poseían borbónicos y austracistas en cada momento. El avance francés comienza en Puigcerdà, sigue por Balaguer hasta la conquista de Lleida. La rendición de esta ciudad se atribuye a Enrique de Darmstadt. Después, los borbónicos tomarían Tortosa. La conquista de Tortosa costó a los franceses 3.500 soldados y a los sitiados 1.300. Se reitera la desunión entre campesinos y eclesiásticos, con la predicación del monje de Montserrat, Benito Castellano, contra el rey Carlos. La Inquisición actuó contra el clero proborbónico. Se plantea la guerra como una confrontación personal entre Felipe y Carlos, ambos al frente de sus ejércitos. Y se comenta la derrota de Felipe en 1710, que permitió a Carlos poseer Zaragoza y todo el reino de Aragón. Los austracistas en 1711 sólo poseían en Cataluña, Barcelona y el Campo de Tarragona.

Se detiene en la trascendencia del embarque del archiduque Carlos a Austria para ser coronado emperador en 1711 y la decepción catalana: «Bien que otorgo al rey antes de marcharse muchos privilegios y muchos crédulos pensaban que quedaría la Cataluña agregada a los estados hereditarios de la casa de Austria o bien que quedaría república independiente, que no era otra cosa que hablillas del vulgo.»

Lo que más ha llamado la atención de esta crónica es la ratificación de la tesis de Bacallar de que los catalanes, ante el Tratado de Utrecht en julio de 1713:

Pidieron auxilio al otomano por medio del ministro que tenía el emperador en Constantinopla, ofreciendo el dominio del Principado, conservando su religión y fueros, o bien solo su amistad para quedarse repúbli-

ca baxo el patrocinio de la corte otomana; cuios datos no hemos podido averiguar, quedando solamente en la opinión de dicho escritor, bien que la idea es la continuación de la guerra, estaba todavía animada por algunos de haver formado cálculo equivocado.

Los líderes catalanes eran Villarroel, Dalmau y Nebot. Pinta una situación de Barcelona, a la hora de defenderse ante el sitio final, en mejores condiciones que la crónica anterior. Señala «que se había recibido en Barcelona seis mil hombres de tropas propias, gente aguerrida y veterana y a pocos meses se pasaron quatro mil desertores alemanes». Responsabiliza al estado eclesiástico: «se decía que el estado eclesiástico fomentaba esta nueva guerra, porque a muchos se les acababa el tiempo de una usurpada libertad, que era una evidente apostasía, haciendo los maiores esfuerzos para conservarla engañando los ignorantes pueblos.» Refiere que «alguna parte de la nobleza quería someterse al dominio del Rey Felipe». Se describe cómo fueron cayendo en manos borbónicas las ciudades de Cardona, Manresa, Solsona, Mataró, Hostalric... Se refiere con frecuencia a Dalmau y Nebot que defendieron inútilmente estas ciudades y acabaron retirándose a Barcelona en octubre de 1713. La descripción del asalto a Barcelona insiste en la valoración positiva de Berwick:

El duque de Berwick fue el que hizo el sitio y conquista de Barcelona, empezándolo levantóse trinchera en 15 de junio hasta 11 de septiembre del mismo año que fue ganada por asalto costando quatro mil hombres con dos mil heridos, rindiéndose, en una misma hora, Barcelona, Cardona y Montjuich.

Sería difícil de explicar los varios acontecimientos de un sitio que fue el más obstinado y feroz que hubo en esta guerra. A 15 de junio batía la artillería el convento de capuchinos, se rindió con 4 cientos prisioneros, se formó una nueva paralela, que inútilmente quisieron asaltar los sitiados. Se colocaron 70 piezas al baluarte que mira al oriente, que tenía brecha abierta, adelantando el foso de la última paralela, poniendo otra batería contra el camino encubierto; a 30 de agosto se dio el asalto, se minó el baluarte de Santa Clara, se voló con su puerta nueva, que abrió brecha para el asalto que se dispuso por tres partes, que a pesar del inminente peligro de la ciudad no quiso todavía rendirse mal aconsejada de gente preocupada, el duque de Berwick al amanecer del día 11 hizo el asalto con 50 compañías de granaderos y quarenta batallones con trescientos dragones desmontados.

Fueron infinitas las violencias, muertos, robos, saqueos y desgracias que acontecieron, quemados los estandartes de los catalanes, se prendieron 20 de los principales cabos a varios penales de España, entre ellos Villarroel, el general Armengol, el marqués de Poal, el hermano del coronel Nebot. El rey se excedió en clemencia, se pusieron regidores como en Castilla, quedó gobierno de Barcelona el marqués de Ledesma y capitán general el

príncipe de Sterclae. Quedaba ya toda la España en paz y sólo faltaba Mallorca, que en 15 de junio capituló al marqués de Rubí, concediéndola salir libre la guarnición concediendo vidas y haciendas a los naturales.

Luego se puso en Cataluña la Nueva Planta de gobierno de la Real Audiencia con decreto de 16 de enero del 1716, para su total quietud, se expidieron edictos y bandos por el capitán general marqués de Castrolodrigo, comprendieron 53 cap. Para perseguir los ladrones, salteadores de caminos y gente aquadrillada y armada que oprimían a los buenos y leales vasallos, cuos edictos y bandos, es costumbre en aquel Principado publicarlo después de seguidas las turbulencias y guerras, pues son hechos todos con un maduro examen y executados por el gobierno queda tranquilizada la provincia, sin embargo de ser sus naturales tan guerreros y activos.

Son interesantes las diez observaciones que la crónica introduce como deducciones finales de su discurso:

1. La tenacidad de la nación en negar la obediencia al rey Felipe.
2. El estado eclesiástico, su relajación y partido en la sublevación.
3. Las crueldades del paisano y somatenes. La nobleza también se conjugó tomando partido en la rebelión.
4. La inutilidad de esta gente armada nombrada somatén.
5. Lo poco que puede hacer la provincia por sí sola sin ayuda de tropas auxiliares.
6. El príncipe Darmstadt fue la causa de la rebelión de Cataluña y se valió de los incautos y plebe, y algunos jefes abusaron de la buena fe y cooperaron a la revuelta.
7. Se engañó la plebe, y los que no lo eran, que habían de abolir los privilegios y libertades de Cataluña.
8. La derrota de Zaragoza y Villaviciosa fue la pérdida del ejército del archiduque y la que decidió la suerte de la guerra a favor del rey Felipe.
9. La princesa de los Ursinos fue la principal intrigante de la corte y el principal resorte del ejército.
10. Los sediciosos y cabeza de motín son los que alentaban al vulgo bajo el pretexto del bien de la patria, porque no pueden sostenerse si no dura la revuelta.

La última crónica a la que quiero hacer referencia aquí es *Genio de los naturales de Cataluña*. Esta crónica recorre todos los conflictos que Cataluña ha tenido con la monarquía, desde Ataulfo hasta 1773, con el problema de las quintas. A la guerra de Sucesión se dedican diecinueve páginas, la mayor parte del texto.

En las mismas, el cronista reitera la atribución de la responsabilidad del austracismo catalán a la conjura de Jorge de Darmstadt. De este personaje se dice que:

Concilió los ánimos de los catalanes más de lo que era conveniente al rey; hallándose éste en Barcelona porque tenía empleada la voluntad de una dama y le dolía en extremo apartarse de ella [...] viendo le mandaban salir de España dejó tramada una conjura y tuvo el encargo de adelantarla esta mujer, que herida sensiblemente de la ausencia del príncipe, lo executó con la mejor diligencia y con la facilidad que ofrecía el genio de aquellos naturales inclinados a la rebelión.

Se aporta, pues, por primera vez, la idea del papel de una mujer como agente de la conjura de Darmstadt y se insiste en lo que constituye el eje de todo el texto: el natural subversivo de los catalanes. El texto subraya el excelente recibimiento inicial de Felipe V: «La aclamación y el aplauso fue imponderable, llenóse la vista y el corazón un príncipe mozo de agradable aspecto y robusto, acostumbrados a ver un rey siempre enfermo, macilento y melancólico.» Se aporta la información de que existieron múltiples presiones para que Felipe V convocara Cortes en Castilla (lo proponía el marqués de Villena) pero el rey no quiso. Respecto a las Cortes catalanas de 1701-1702 se dice que «la provincia había conseguido del rey más de lo que podía esperar; aun mayores cosas pretendía para buscar pretexto a la queja [...] aumentáronse caballeros en más número de que era justo». Se describe el fracaso inicial del austracismo en 1704: «algunos ofrecieron adherir a la rebelión pero no empezarla, por no correr riesgo, porque las fuerzas con que Darmstadt venía eran menores que sus promesas y así nadie osó ser autor de tan arriesgada obra». Los ingleses, según el texto, se dieron cuenta que «aquella guerra era preciso hacerla con las armas no con papeles y factibles inteligencias». Se denuncia la *floxedad* del virrey Velasco: «Don Francisco de Velasco ensoberbecido con la victoria, despreció el interno mal de que la provincia adolecía y no haciendo caso de los leales dejó tomar cuerpo a la traición que pudo reprimirla con el castigo de los autores, los cuales cobraron más odio por la floxedad de Velasco.» Es muy interesante la confrontación de intereses que se señala dentro de las filas del austracismo entre la posición de Darmstadt y la del almirante de Castilla. El primero apostando por desencadenar la guerra en el frente catalán y el otro claramente en contra. El juicio sobre los catalanes es absolutamente dispar. Reproduzco el texto. Darmstadt decía:

Que ya actualmente estaba la Plana de Vique sublepada y que sólo ésta ofrecía ocho mil hombres. Que eran los catalanes gente feroz y pertinaz en la revelión que la tenían como por costumbre. Que el virrey de Cataluña era Don Francisco de Velasco, hombre de poca autoridad y aborrecido, que no había podido reprimir unos pocos sublevados por falta de

tropas y de conducta. Que no era Barcelona plaza fuerte y que el deseo de mudar dominio se había extendido a los reynos de Aragón y Valencia, cuya revelión tenía ofrecida el conde de N. si con proporcionado ejército viniese el rey Carlos. Que hasta los religiosos y eclesiásticos estaban por la Casa de Austria, y que en toda la nobleza había una señal de conocerse entre sí los austriacos, que eran cintas de color amarillo, y que sabía que habían llegado a tal extremo los confesores que muchos no absolvían a los que no detestaban en su corazón la dominación de los Borbones.

El Almirante de Castilla dijo: Que el golpe mortal para la España, era atacar la Andalucía porque nunca obedecería Castilla al rey que entrase por Aragón. Porque esta era la cabeza de la monarquía y rendidas las Castillas obedecerían precisamente los demás reynos y aun la Cataluña y con más facilidad ya que estaba inclinada a los austriacos. Que sería pertinaz en el amor al rey Felipe Castilla, si presumían los reynos de Aragón darle la ley; y que entrar por Cataluña, no era más que introducir la guerra civil con la ruina del Imperio que se iba a conquistar. Que las promesas del conde N. no tenían fundamento y poco se podía prometer de los que había sembrado entre gente ínfima. Que era hombre de sangre ilustre más no de los de mayor autoridad, ni grande y su banidad le hacía esperar imposibles. Que no se debía fiar el rey a los catalanes, gente voluble y traidora y tan amante de sí misma, que si le importa mudarían luego de partido porque sólo contemplan el rostro de la fortuna y no podrían ejecutar cuando quisiesen, porque tenían contiguada Francia, que enviaría socorros frecuentes y oportunos para cerrar la Cataluña entre dos fuegos. Que no era fácil con 12.000 hombres tomar tantas plazas, ni eran de servicio alguno los del país, que solo sabían pelear como ladrones enteramente ignorantes de la disciplina militar.

La visión que da el cronista de la sociedad catalana en 1705, ya antes del asalto a Barcelona es de total identificación con el austracismo:

Callaban con doble engaño los nobles que adherían al rey Carlos, pero adelantaban quando era posible su partido. Dispusieron que seis mil rebeldes y foragidos llegasen hasta las puertas de Barcelona y aclamaran al rey Carlos, ésta era una turba de los hombres más perversos y malvados de todo el Principado que buscaban en la revelión el perdón de sus delitos [...] estaba todo ya corrompido y algunos ciudadanos y nobles salieron a sublevar la provincia con felicidad, pues ya todo el país estaba por el nuevo rey.

Tras la entrada del rey-archiduque en Barcelona, el cuadro que se describe de la situación de la ciudad es patético:

Ya todo el Principado en armas se enfureció contra sí mismo. Hallaron la mayor oportunidad los facinerosos y malvados y llenaron la tierra de sacrilegios, violencias, adulterios, robos y homicidios; y si acaso encontraban algún parcial de los Borbones no le trataban con piedad sino les daban luego muerte. Pasó la licencia a un furor que lo atropellaba todo.

Los mismos católicos violaban los templos; buscaban a los que tenían fama de ricos y, a fuerza de tormentos, querían exprimir aún más de lo que los infelices posehían. Atado a un leño el padre, miraba violar a su hija y el marido el forzado adulterio de su mujer. Dudárase de la verdad si la escribiéramos todo exactamente. No puede la imaginosa malicia inventar atrocidades y crímenes que no cometiesen los catalanes contra sí mismos. Los ingleses profanaron los templos y las sacras aras haciéndolas teatro de torpeza. Serbían las imágenes para el escarnio jugando con lo insensible la impiedad. Dios vivo en el sacramento de la Eucaristía se dejó pisar de sacrílegas plantas, y aun más ignominiosamente le trataron por los herejes, que tiene la pluma horror para escribirlo. Hacíase de los templos pública casa de lascivia, lecho de los altares y alguna vez cavallerizas. Al fin, más rabiosas que regular aquella guerra, enfurecida la tierra contra sí misma, tubo todos los ensanches la malicia. Muchos sacerdotes y religiosos, cuyas órdenes y nombres callamos, por veneración al Santo Instituto, dejando los sagrados hábitos de él, se vistieron de bandoleros, cinieron armas, y no dejaron atrocidad, sacrilegio y torpeza que no cometiesen. Muchos ayudaban a los herejes a sus execrables violencias: era el pretexto la causa pública y el amor del rey Carlos y hacían servir el nombre de un príncipe piísimo y religioso a sus inquietudes [...] Dibulgóse maliciosamente que se llebaría los que tenía presos en las cárceles. Con solo estas noticias se tumultuó el pueblo, tocó el arma con una campana que le comboca. Abrió las cárceles, sacó los presos y, ya embriagos en la ira, buscan los parciales del rey Felipe, saquean sus casas y les aplican fuego. Algunos padecieron la muerte, otros mil escarnios en las públicas plazas. Buscan al virrey para matarle, el qual estaba encerrado en el castillo y creció el tumulto, porque entró a saquear la ciudad el ejército de los reveldes con 700 desertores. Pedíase a voces la muerte de Velasco y asaltan el castillo una tropa de albañiles, rompen las puertas y le aplican fuego. Tanto ruido clamó al general inglés que entró para apaciguar el tumulto. Esto salvó a Velasco, sacándole por una puerta falsa al mar, ya una de las naves inglesas opúsose Peterbourg al desorden de los sublevados y se llebó a su tienda a los hombres de más distinción que seguían el partido del rey católico.

Desde su real pabellón, confirmó los privilegios del Principado y de la ciudad el rey Carlos y dio por nulos los decretos y mercedes del rey Felipe. Creó algunos grandes, marqueses y condes. Muchos ambiciosos del premio fingieron servicios que no habían hecho. La codicia no les dejaba ver que se imponía la nota de traidores. Algunos perseveraban fieles y no pudieron mostrarlo, o por amor a sus bienes o por remisión de ánimo. Tratóse con desprecio el retrato del rey Felipe. Quemó la ciudad los privilegios que le había concedido, pero no dejó de guardar copias por lo que podía suceder después (que los desleales todo lo juzgan voluble como su fe). Rebosaba alegría la ciudad quando entró el nuevo rey. Parecieron efigies y estatuas injuriosas a los franceses y la humilde plebe y mujercillas cantaban canciones en aprobio del rey que habían tenido. La ciudad violaba sus privilegios en lo que contribuía y además de dar todo

lo necesario para la guerra fundó rentas para la real casa y se cargó de insoportables no conocidas expensas. Permittedse a los luteranos y calvinistas cátedra pública, porque obedecía el rey Carlos a la necesidad.

La resolución defensiva de la ciudad ante el asalto que los borbónicos intentan en 1706 es glosada por el cronista: «Habían determinado defender la ciudad hasta el extremo de no admitir pacto alguno y no había en todo ella quien sintiera lo contrario, aún hasta las mujeres. Los religiosos y sacerdotes tomaron las armas y atadas con una cinta las barbas, los capuchinos no eran los menos eficaces.» En el texto se subrayan las dudas y vacilaciones de Carlos en la defensa de Barcelona y, desde luego, el desbordamiento del mismo ante los problemas de la ciudad:

El año 1706 no estaba Barcelona tan feliz como se había figurado. Padeía robos, violencias y adulterios, todo crimen era lícito a la desenfrenada licencia de los soldados y no podía el rey Carlos remediarlo aun siendo un príncipe rectísimo, porque las tropas obedecían a Petersborough y éste a nadie. Los negocios políticos estaban a cargo del duque de Moles y los cesáreos al del príncipe Antonio de Liechstenstein. Todos estaban desunidos y la ciudad poco gustosa de que nada se atendía a sus privilegios y de que se hacían tantas insolencias y escándalos, porque el que se alojaba en una casa no sólo llevaba los bienes sino también las hijas della.

La imagen que se tiene de Felipe es la de una persona audaz y decidida que se vio obligada a levantar el sitio de Barcelona en mayo de 1706 por una serie de engaños y defecciones. Realmente, la situación en 1706 para Felipe fue penosa hasta el punto que algunos consejeros le llegaron a proponer «dar al rey Felipe los reynos que España posehía en Italia y las islas de Sicilia y Cerdeña y a Carlos la España con la América, dejando indeterminado si darían al duque de Baviera Flandes y al Emperador sus estados». Se le atribuye a Felipe una negativa firme a aceptar el acuerdo y, desde luego, a volver a Francia: «Que no había de ver más a París, resuelto a morir en España.» Las principales propuestas del acuerdo-renuncia venían del duque de Baviera.

El texto, al describir la situación en 1706, manifiesta una curiosa visión de Carlos en ese momento, enfrentado a los catalanes y proclive a dejar la ciudad:

El rey Carlos vio con gran moderación de ánimo esta victoria, y con su acostumbrada piedad dio solícitamente gracias a Dios de ella, cierto es que pareció milagrosa porque no pudo llegar a mayor extremo la angustia y la aflicción en que aquel Príncipe se vio constituido, siendo sus defensores sus enemigos. No faltó quien meditase, por salvar a la ciudad, entregarle al rey Felipe y como esto era impracticable invigilaban tanto en que no se escapase, que bajo pretexto de guardarle le sitiaban el palacio con tanta vigilancia quanta ponían en las brechas [...] A los catalanes

no les dejaban tomar mucha mano el príncipe de Liechstenstein y el duque de Pareti. Pero el más introducido en la gracia del rey Carlos era el conde de Estella, napolitano, que no descuidaba a que lo pasase el rey divertido. Entre los españoles sólo fue admitido el consejero secreto conde de Oropesa por instancia del rey de Portugal, su pariente, que aun le daba de su real erario asistencias. Esto tenía en algunas veneración al conde, al qual no desayudaban las artes de su muger, pero a los demás españoles los tenía abatidos el príncipe de Liechstenstein y había el emperador escrito a su hermano que no se fiase de los castellanos y más quando supo que el conde de Oropesa se escusó de asistir a muchas juntas, diciendo estaba muy viejo y cansado, y botaba de mala gana contra Castilla. A los catalanes los sostenía don Ramón Vilana Perlas, uno de los secretarios de aquel Universal Despacho; porque Liechstenstein a todos procuraba apartar del ánimo del rey y que sólo a los alemanes adhiriese y pedía para el gasto del palacio a la ciudad sumas inmensas, no sin queja de los catalanes, con tan civil expresión que decían se gastaba demasiado con los músicos, porque el rey Carlos tenía algunos para su diversión, llebándole su genio a la música, en la qual estaba bastante instruido. Todo lo que era al primor a los catalanes lo hacía Liechstensstein con animosidad y decía públicamente no se debía fiar de gente enemiga de quien los domina, e inclinaba a la rebelión, estando esta última concebida no en el amor a los austriacos sino en temor a los franceses.

La oportunidad surgida para Carlos en abril de 1711, con motivo de la muerte del emperador, es vista como una liberación:

Veía claramente que no sería rey de España, cuyo trono deseaba tanto. No tenía tropas para mantenerse en Cataluña, y eran tales las quejas de los catalanes de que los desamparase, que padecía su agradecimiento en ellas, y ofrecían sus ministros cosas que jamás podían cumplir: ya decían quedaría el Principado de Cataluña agregado a los estados hereditarios de la casa de Austria; y ya que se interpondría fuertemente quando fuese elegido emperador para que los coligados obligasen al rey Felipe, ya dueño de casi todo el país. Faltábanle muchas disposiciones, víveres y medios par emprender el sitio de Barcelona. No les pareció a los españoles tiempo oportuno porque precisamente se había de hir a Alemania el rey Carlos y ésta era la mejor ocasión.

La imagen que se da de los catalanes es la de un pueblo progresivamente radicalizado y desengañado hacia el rey Carlos. En el texto se denunciaban los presuntos tratos con los turcos:

La gloriosa defensa que hizo de Gerona el marqués de Braneas a fines del año de 1712 y principios de 1713 consternó mucho a los catalanes a favor de los cuales se publicó un nuevo indulto. Estaban sordos a las voces de la clemencia porque les tenía Dios prevenido el castigo de la revelión. No era natural tanta pertinacia, conjurados al propio daño, quando veían que por falta de tropas habían desamparado a Cervera y

que nuevamente había retirado las suyas el rey de Portugal con quien había celebrado el de España treguas por quatro meses, y dado paso a las tropas portuguesas por sus reynos hasta Extremadura y el 18 de marzo se vio que el Emperador obligó a firmar en Utrecht el Tratado de evacuación de Cataluña, Mallorca e Ibiza y de la neutralidad de Italia, porque no podía firmar sus paces con los aliados el rey católico sin que se le entregasen los reynos que había de poseher.

Habiendo pues de sacar las tropas de Barcelona, mandó el emperador que saliese de ella la emperatriz su muger, como lo executó a 19 de marzo en la armada inglesa, llebándose consigo la mayor parte de las tropas en las mismas naves. No es ponderable la rabia que de esto recibieron los catalanes. Estaban ya desengañados que no los socorrián los Príncipes de la Liga, que era un delirio pensar quedarse República, que precisamente los había de desamparar el emperador y se obstinaron tanto queriendo huir del dominio del rey Felipe, que por medio del ministro que el emperador tenía en Constantinopla, pidieron auxilio al otomano. Las condiciones con que lo imploraban no hemos podido haber a punto fixo. Los que estaban en Viena procuradores de Cataluña manejaron infelizmente este negocio porque no quiso entrar en él el sultán, ya pareciéndole ardua empresa, ya por no romper con la Francia. Creyeron muchos que les ofrecían los catalanes al turco el dominio del Principado de Cataluña, conserbándole sólo la religión y los fueros. Otros mejor informados, aseguraban que sólo pedían su auxilio y su amistad para quedarse República bajo el patrocinio de la casa otomana como quiera es bien negro renglón para los catalanes en la historia.

Se menciona la importancia del exilio catalán que acompañó a la emperatriz Isabel Cristina cuando abandonó Cataluña, la mayor parte de cuyos miembros se fue a Italia, sobre todo a Milán y Génova. Tenía Barcelona, según el texto, en 1713, 6.000 hombres de tropa propia, más un total de unos 4.000 desertores alemanes. El emperador se manifiesta ambiguo en el desarrollo de la evacuación militar porque «de algo le servía ser emperador al rey católico en esta guerra, porque no emplease la tropa en Italia». Se insiste en la obstinación catalana:

El estado eclesiástico era el mejor fomento della. A muchos se los inspiraba el tiempo de una usurpada libertad que no dilatava mucho de apostasía y así hacían los mayores esfuerzos a conservarla, engañando a los ignorantes pueblos [...] El César les escribía que él no podía socorrerlos: muchos creían que sería distinta de la pluma la mano, pues aunque en público era menester escribir de esta manera, sospechaban que de secreto tenían ocasión de dar socorro Nápoles y Cerdeña. Cierto es que ambos reynos se embiaban víveres y Nápoles cañones. Esto era faltar a lo ofrecido, pero respondió la corte de Viena que lo compraban con su dinero. Estos socorros los embiaban furtivamente en chicos barcos, con el favor de la noche quando podían librarse de las galeras de España, mandadas

por don Joseph de los Ríos, que para estrechar a Barcelona corría aquellas costas.

La manera con la que el texto describe la resistencia de los catalanes es impresionante:

Lebantarón en las crucijadas de las calles paredes, para que aun después de ganado el muro costase trabajo penetrar. Esto inspiraba desesperación y rabia, sin reparar que la misma resistencia de la ciudad era su ruina y querían perderla, ya que defenderla no podían [...] Entrado ya el año de 1714 no acababa con el sitio de Barcelona el duque de Pópuli, por falta de gente y de los preparativos, ni quería agrear más los ánimos con nuevas contribuciones por si podían reconocerse los de Barcelona admitiendo el perdón que el rey ofrecía, pero no alentó a estas políticas Juan Orry. Grabó quando le fue posible con nunca vistos impuestos al Principado, que todo estaba a la obediencia del rey menos Cardona. Herido de tan duras contribuciones los catalanes vuelven a las armas y sublevada la provincia no tenía el duque de Pópuli gente para el sitio, habiendo de destacar tantas partidas; porque en defensa de sus bienes nunca mayor fuerza se confirmó en la rebelión Cataluña, a los que cayán sobre los míseros sublevados la llama, el suplicio y el cuchillo.

La descripción del asalto final a Barcelona, dentro de la crítica al radicalismo catalán, no está exenta de un reconocimiento al valor demostrado por los catalanes:

El duque de Berwick mandó minar este baluarte; aplicóse fuego a la mina: volaron los dél y la Puerta Nueva. Dispusiéronse tres asaltos. Antes avisó a la ciudad el duque de Berwick compadecido de la ruina que les amenazaba. Estaban endurecidos los ánimos y lo vigorizaban con sus persuasiones los eclesiásticos y frayles. Los cabos de los rebeldes Dalmau y Vilardell determinaron morir (por su libertad de la patria, decían) aunque tenían tantas brechas aviertas que era inevitable su desgracia, sitiados por mar y tierra. Hasta las mugeres tomaron las armas para defender sus propias casas, aun después de una respuesta insolente no precipitosa sino lenta, la ira del duque de Berwick difería el asalto por compasión aun de los suyos, porque había de costar mucha sangre.

En fin, al amanecer del día 11 de septiembre se dio el General. 50 compañías de granaderos empezaron la tremenda obra por tres partes. Seguían 40 batallones, 600 dragones desmontados. Los franceses asaltaron el bastión de la parte de levante que estaba enfrente; los españoles por los lados de Santa Clara y Puerta Nueva. La defensa fue la más obstinada y feroz. Tenían armadas las mechas de artillería cargada de bala menuda, y que hizo grande estrago. No fueron rechazados los que asaltaron, pero morían en el fatal lindar sin vencer hasta que entrando siempre gente fresca aflojó precisamente la fuerza de los sitiados menores en número. Todos a un tiempo, montaron la brecha, españoles y franceses.

El valor con que lo executaban no cabe en la ponderación, más padecieron los franceses porque atacaron la más difícil. Plantaron el estandarte del rey Felipe sus tropas en el baluarte de Santa Clara y Puerta Nueva. Ya estaban los franceses dentro de la ciudad, pero entonces empezaba la guerrilla porque habían hecho tantas retiradas los sitiados que cada palmo de tierra costaba muchas vidas. La mayor parte o dificultad era desencadenar las vigas y llenar los fosos, porque no tenían prontos los materiales y de las troneras de las casas se impedía el trabajo.

Todo se vencía a fuerza de sacrificada gente, que en el ardor de la pelea ya no daba quartel ni le pedían los catalanes sufriendo intrépidamente la muerte. Fueron estos rechazado [sic] hasta la Plaza Mayor. Creían los sitiados haber vencido, y empezaron a saquear desordenados. Aprovecharon de esta ocasión los rebeldes y los acometieron con tal fuerza que los hicieron retirar hasta la brecha. Los hubieran echado de ella si los oficiales no hubieran resistido. Empezóse otra vez el combate más sangriento porque estaban unos y otros rabiosos. Los españoles, que por los lados poseyan gran parte de la ciudad, viendo que habían retrocedido los franceses también ellos se retiraron a la brecha. Todos empezaban nueva acción.

Cargados los catalanes de enforzada muchedumbre de tropas, iban perdiendo terreno. Los españoles cogieron la artillería que tenían plantada en las esquinas de las casas y las dirigieron contra ellos. Esto los desalentó mucho, y ver que el duque de Berwick, que a todo estaba presente, mandó poner la gran brecha de artillería. Desordenáronse los defensores, pero mantenían la guerra. Parecióles a los españoles que la acabarían felizmente tomando el baluarte de San Pedro, que incesantemente disparaba, y a pecho descubierto le acometieron. Ninguno de los jefes dio esta orden, pero ya empeñados y encendidos con la gran cantidad de gente que perdían, determinaron perfeccionar la obra espada en mano. Al fin, a costa de mucha sangre, vencieron, otros los acababan divididos en partidas. Villarroel y el cabo de los concellers de la ciudad juntaron los suyos y acometieron a los franceses, que se iban adelantando ordenados. Ambos quedaron gravemente heridos.

Las consecuencias del asalto son subrayadas sin renunciar a ningún detalle naturalista:

No se ha visto en este siglo semejante sitio más obstinado y cruel. Las mugeres se retiraron a los conventos. Vencida la plebe, la tenían los vencedores arruinada. No se defendían ya ni pedían quartel. Morían a manos del furor de los franceses. Prohibió este rigor Berwick porque algunos hombres principales que se habían retirado a la casa del magistrado de la ciudad pusieron bandera blanca. El duque mandó suspender las armas manteniendo en lugar las tropas y admitió el coloquio. En este tiempo salió una voz (de quién se ignora) que decía en tono imperioso: *mata y quemá*. Soltó el ímpetu de ira el ejército, manaron las calles sangres hasta que con indignación le atajó el duque. Anocheció en esto y se cubrió la ciudad de mayor horror porque, aún dudando la pequeña tregua, de

las troneras de las casas disparaban sin ser vistos los catalanes. Los que fueron a hallar a Berwick sobre la misma brecha mostraron insolencia mayor porque pidieron perdón al general y restitución de privilegios. El duque moderó con una falsa risa su ira y dijo que si no se entregaban antes del amanecer los pasaría a todos a cuchillo. Esta respuesta inflamó los ánimos y se volvió a la guerra más perniciosa para los vencedores, porque a todas las casas llovían llamas y había provehído el duque aplicarlas a los edificios, en ellos se habían los rebeldes encerrado. No parecía pueblo, pero todos disparaban aunque con obgeto incierto no siempre en vano. La noche fue de las más horribles que se pueden ponderar, ni es fácil escribir tan diferentes modos con que se exercitaban el furor y la rabia.

Mandó el duque sacar de la ciudad los muertos y retirar los heridos y a las tropas que se estuviesen en orden hasta el alba y que se previniesen los incendiarios [sic]. Amaneció y aunque la perfidia de los rebeldes irritaba la compasión, nunca la tuvo mayor hombre alguno ni más paciencia que Berwick. Dio seis horas más de tiempo. Fenecido, mandó quemar prohibiendo el saqueo. La llama avisó de su último peligro a los rebeldes. Pusieron otra vez bandera blanca. Mandóse suspender el incendio. Vinieron los diputados de la ciudad a entregársela al rey sin pacto alguno. El duque ofreció sólo las vidas si le entregaban a Monjuich y Cardona. Dio orden el magistrado a los dos gobernadores de rendir las dos fortalezas. A ocupar la de Cardona fue el conde de Montemar y, así en una misma hora, se rindieron Barcelona, Cardona y Montjuich. Hasta aquí no habían ofrecido más que las vidas. Berwick ahora ofreció las haciendas, si luego disponían se entregase Mallorca. Esto no estaba en las manos de los de Barcelona, a la qual se le quitaron sus privilegios y se le pusieron regidores como en Castilla, arreglando a estas leyes todo el gobierno. En esto paró la soberbia pertinaz de los catalanes, su infidelidad y traición. El rey mandó quemar sus estandartes. Envió 20 de los principales cabos a varias prisiones de España, porque no había capitulado el duque de Berwick la libertad sino la vida.

Quatro mil hombres costó el asalto con dos mil heridos, tantos murieron de los rebeldes. No faltó quien aconsejase al rey Felipe asolase la ciudad y plantara enmedio una columna. No había rigor que no mereciese ciudad que había sido el origen de tantos males y que había quitado a la monarquía tantos reinos. El rey se cedió en clemencia y la conservó, pero abatida. El gobierno de Barcelona se dio al marqués de Lede y por capitán general del Principado se quedó el príncipe Sterclaer. Berwick pasó a la corte y fue recibido con el mayor aplaudo y estimación del rey. Dió-le a su hijo primogénito Fisnourt el toisón de oro.

Se transcribe la cédula de Aranjuez del 17 de abril de 1716 con la voluntad de reflejar la clemencia de Felipe V respecto a la hacienda de los sitiados:

Por quanto por decreto de mi real mano en 21 de julio del año próximo pasado, he sido servido decir que aunque la perfidia y obstinada rebeldía de los vecinos y moradores de Barcelona en la resistencia y defensa

que en ella hicieron dieron justo título y derecho a mi poder, para haber usado de todo rigor en las últimas extremidades del asedio; mayormente aumentando mi razón la negación con que cedieron por desentendidos a los repetidos bandos o llamamientos de amisticia y perdón que hice publicar por evitar su último exterminio; usé no obstante con ellos de la piedad de concederles a todos generalmente las vidas quedando sólo por seña o pequeña parte de su rebeldía y delito, pérdidas y aplicadas a mi Real Hacienda las suyas. Y, sin embargo, sé que en esta general regla fueron y devieron ser comprendidos quantos se hallaron dentro de la rebelde plaza, porque la dilatada mansión en ella, la cercanía de mi ejército, vecindad de los pueblos que estaban a mi obediencia, publicaciones y llamamientos de perdón y demás circunstancias que en tiempo tan dilatado ocurrieron son testigos que confirman y prueban ser cada uno en su modo delinquentes, todos dignos de esta pena. Es mi ánimo tan benigno que dispensando las reglas de derecho que en este caso me constituyen justo poseedor de estas haciendas, contemplando la piadosa recomendación que asiste a los niños que por su tierna edad y naturaleza los previene incapaces e inábiles a la culpa, he venido en que las haciendas que a estos pertenecen se desembarguen y exceptúen dejándoles el uso, posesión y propiedad libre para que se restituyan y entreguen a sus tutores o administradores, etc.

COMENTARIO FINAL

De las tres crónicas, la primera en el tiempo fue la *Relación de la Guerra de Sucesión* en Cataluña, que es notablemente distinta a las otras dos. Por lo pronto, no cita sus fuentes, cosa que sí hacen la *Noticia de varias revoluciones* y *Genio de los naturales de Cataluña*, ambas con los mismos referentes de Bacallar y Feliu, especialmente el primero. La *Relación* está escrita por un catalán poco después de acabada la guerra, con un discurso ideológico en el que se fustiga la presunta ambición excesiva de los catalanes desde una óptica de arrepentimiento autocrítico. Cuando al principio se alude al carácter catalán, se glosa éste positivamente como el único punto negro de la supuesta capacidad de venganza ofensiva de su memoria a la hora de recordar los agravios.

En cuanto al contenido no aporta grandes novedades: el papel perverso de Hesse —constante en todas las crónicas—, los efectos patéticos del asalto austracista a Barcelona en 1705 —más exagerado aún en las otras crónicas—, la soledad catalana y la total falta de conciencia de la realidad de que hizo gala la sociedad catalana en 1713-1714 y, por último, se subraya la prudencia y magnanimidad de Berwick y los sitiadores.

Las otras dos crónicas no son específicamente crónicas de la guerra, sino que su preocupación fundamental es insertar la guerra en un marco histórico de mucho mayor alcance. *Noticia de varias revoluciones* sería escrita hacia

1725, poco después de la publicación de la obra de Bacallar. *Genio de los naturales de Cataluña* es un refrito muy posterior, escrito probablemente en los años ochenta del siglo XVIII. La mayor novedad aportada por la *Noticia* es la descripción detallada de la política austracista en Cataluña con algunos detalles significativos (la postura hostil del abad de Montserrat a Carlos), la posición de absoluto desconcierto catalán tras la idea de Carlos en 1711 que les llevará al polémico intento de pacto catalán con los turcos —siguiendo a Bacallar— y su insistencia en la imagen de un pueblo engañado por el clero y determinados nobles, así como la inutilidad militar catalana.

Genio de los naturales abunda en los mismos argumentos. Destaca su reiteración de que la identificación de los catalanes con el austracismo es ya anterior a 1705, su visión de un Carlos débil y poco identificado con los catalanes en contraposición con las virtudes que se atribuyen a Felipe V, la presunta propuesta de repartición de España que se hizo a Felipe en 1706, las relaciones conflictivas de Liechstenstein contra los catalanes y el esfuerzo por señalar los valores positivos que demuestran los catalanes en la resistencia final.

FELIPE V: HÉROE «MARGINAL» EN LA TRADICIÓN LITERARIA DEL CORDEL NOTICIERO

Céline GILARD

Universidad de Poitiers (Francia)

En esta comunicación nos proponemos estudiar las representaciones de Felipe V en los pliegos de cordel poéticos durante la Guerra de Sucesión, a fin de comprender cómo se construye, en el imaginario colectivo, la figura del joven monarca en la confluencia de una tradición literaria, ya constituida, y de una situación inédita: un conflicto sucesorio que desemboca en una guerra europea.

Este tipo de literatura, aunque de cánones bastante rígidos, se adapta sin dificultad a las circunstancias: primero porque el tema mayor de la propaganda borbónica —la lucha contra la herejía— se emparenta con un amplio sector de la literatura de cordel integrado por los pliegos religiosos, que explotan la cantera de milagros, castigos divinos espectaculares y monstruos proféticos.

Pero más allá de esta categoría de pliegos, una atmósfera religiosa impregna toda la literatura de cordel; más particularmente ocupa un espacio importante en otra clase de pliegos que nos interesa aquí, ya que va a constituir el soporte de la imagen heroica de Felipe V: los romances de bandidos o valientes. Sus protagonistas, una vez condenados por la Justicia, suelen arrepentirse antes de su ejecución. Así reconciliados con Dios y los hombres, se disponen a gozar vida eterna. Ahora bien, esta última categoría de pliegos también se presta al contexto del conflicto sucesorio y sus cánones van a proporcionar al discurso felipista popular sus bases. Adaptan las representaciones del conflicto a sus propias normas estéticas e ideológicas, convirtiendo a Felipe V y a sus partidarios en *guapos*, con una connotación completamente positiva.

Abramos un breve paréntesis sobre estos héroes marginales plebiscitados por el público de las hojas volanderas poéticas. Manifiestan éstos una forma popularizada de *virtus*, la valentía, que se caracteriza por la jactancia y la preocupación por la propia fama, la propensión a desafiar a los adver-

sarios y un afán de combatir, innato y temerario. La valentía fue una creación literaria, dotada de una función ideológica y textual: transformar un aspecto de la realidad que se quiere eludir en otra cosa. Por ejemplo, las relaciones de la nobleza o del clero con la delincuencia se convierten en pactos de vasallaje, llegando a sentir el noble o el obispo admiración por el valor del héroe. Pero la valentía también fue un fenómeno histórico: «*El valiente es ya una verdadera plaga en los siglos XVI y XVII y en el Sur la preocupación por serlo y aparentarlo llegó a extremos increíbles*», escribe Julio Caro Baroja en *Ensayo sobre la literatura de cordel*¹. El vínculo sistemático establecido entre ilegalidad y valor se explica por el hecho de que los adoradores de la diosa Valentía eran a menudo bandoleros o contrabandistas históricos, como Juan de Arévalo, Francisco Esteban o Agustín Florencio, que vivieron a finales del siglo XVII y a comienzos del XVIII y adoptaron el modo de vivir de los guapos.

El delincuente llega a ser el héroe cordelero por excelencia y hasta finales del siglo XVIII, contamina a los demás personajes históricos celebrados por el cordel. Así, los militares se ven afectados por la tipología del guapo. Antonio Barceló, oficial de los jabeques-correo de Mallorca bajo el reinado de Carlos III (de Borbón), manifiesta en los romances noticieros la temeridad de los valientes y sabe infundir terror a sus enemigos (los piratas argelinos), al igual que el alférez de fragata Martín Badía:

*Aquí fue, quando impaciente,
colerico, y vengativo,
con un Londro muy pequeño
surcó los neptunos vidrios
en busca de los Ingleses,
y del Mahonès atrevido,
parte Martin de su Patria,
que Palamòs se apellida:
y para darle mas lustre,
se arroja à tantas proezas,
emprende tantos prodigios,
que es el temor del Inglès
aquel furor conocido,
como tambien el espanto
de todos los Argelinos*².

¹ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, col. Fundamentales, 1990, p. 250.

² Anónimo, *Nueva Relacion y curioso Romance de las proezas, y victoriosas hazañas del intrépido, y esforzado Heroe el Patron D. Martin Badia, Alférez de Fragata, natural de Palamòs*, Barcelona, Juan Nadal imp., 1781, Col. Pau Vila [PV], R-9-15-18.

Ahora bien, el más famoso de los héroes de la Guerra de Sucesión convertidos en guapos por los poetas del cordel es, sin duda alguna, el propio Felipe V: el joven monarca adopta, en los pliegos «felipistas», la tipología de aquellos malvados-heroicos. Y no ha de percibirse en ello una intención satírica como enseguida veremos, los poetas adoptan los valores de la valentía.

Encontramos las primeras ocurrencias de la «valentización» de Felipe V en unos pliegos de cordel de 1704 relativos a la campaña de Portugal. Citemos un romance editado en Sevilla por el impresor Francisco de Leefdael, titulado:

Un Valentòn de la Zarza, le da cuenta al Señor Rey Luis XIV de las
hazañas, valor, y ossadia, de nuestro Catolico Rey Felipe Quinto (que
Dios guarde) en ocasiòn de la toma de Mon-Santo, y de Castelo-Blanco,
en su estilo hacarandino [*sic*], en este Romance Joco-serio³.

Este pliego desplaza el conflicto al universo del hampa, lo que no se produce sin cierta dosis de comicidad. No obstante, el blanco de la sátira no es el guapo Felipe, sino el archiduque Carlos de Austria. Los Borbones aparecen como personajes jactanciosos, pero el valor que manifiestan es auténtico, y por ello les está permitido preciarse de valientes, según denotan los versos que abren el romance:

*Ha Señor Don Luis el Grande,
aquel Matòn de la Europa,
que con la espada, y la lengua,
como lo discurre, obrá⁴.*

En cambio, el archiduque y los Aliados encarnan a otras figuras de los romances de valentía, ridículas éstas: los cobardes que alardean de una guapeza puramente fingida:

*Agregaronse otros quantos
que alli hizieron la afufona,
que echan mil baladronadas
donde no hay quien las recojá⁵.*

³ Anónimo, *Un Valentòn de la Zarza, le da cuenta al Señor Rey Luis XIV de las hazañas, valor, y ossadia, de nuestro Catolico Rey Felipe Quinto (que Dios guarde) en ocasiòn de la toma de Mon-Santo, y de Castelo-Blanco, en su estilo hacarandino [sic], en este Romance Joco-serio*, Sevilla, Francisco de Leefdael imp., 1704, BNM, VE/641/30.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

La transformación de Felipe V en guapo es tanto más interesante cuanto que consideramos que se trata de un caso aislado en el cordel noticiero (o pseudonoticiero). En esta poesía, la figura real y la figura propiamente heroica nunca se hallan fusionadas. Tradicionalmente, el monarca de los pliegos es una figura hierática y pasiva, de registros casi femeninos, cuyo papel consiste en dar pie a la acción heroica y sancionarla: él es víctima o juez, pero un juez al que el héroe tiene que seducir. Después de la Guerra de Sucesión, los reyes del romance noticiero volverán a su tradicional inacción, y habrá que esperar el final del siglo XVIII para que los pliegos manifiesten la conciencia de que el monarca es el «Jefe del Estado»; así, en un romance de 1782 sobre la reconquista por los españoles de la isla de Menorca, el héroe no hace más que ejecutar la voluntad política del soberano, quien aparece además como el organizador de la expedición militar:

*Interrumpido el comercio
por sus Corsarios que infestan
con arrojo y valentía
las Españolas riberas,
nuestro glorioso Monarca,
que Dios guarde, al punto ordena
poner à sus Armadores
freno, yugo, ley y rienda:
para cuyo fin dispone
una Expedición secreta,
con el objeto importante,
con la valerosa empresa
de conquistar à Menorca,
por lo qual al punto apresta
una poderosa Armada,
dandole el gobierno de ella
al gran Duque de Crillon⁶.*

Sin embargo, pese a esa transformación nunca más volverá a ser el monarca, para la popular Musa, la figura heroica que revistió el primer Borbón de España.

La pasividad real en la tradición cordelera viene propiciada, a nuestro parecer, por dos razones: la propia historia y la herencia del romancero oral, más particularmente por el ciclo dedicado al Cid Campeador. En cuanto al

⁶ Anónimo, *Nueva Relacion, en la que se da cuenta, y declara el origen, sucesos, pérdidas y conquistas de la Isla de Menorca, y Puerto de Mahón, hasta la presente restauración por las Armas Católicas, mandadas por el Excelentísimo Señor Duque de Crillon, sucedida en este presente año de 1782*, Valencia, Viuda de Agustín Laborda imp., [1782], PV, R-8-14-127.

primer punto, el heroísmo cordelero se configura y adquiere sus características propias durante el siglo XVII, bajo el reinado de los últimos Austrias, Felipe III, Felipe IV y Carlos II, que no se ilustraron precisamente como figuras guerreras, si bien Felipe IV combatió al frente de sus tropas antes de morir el infante Baltasar Carlos, durante la *Guerra dels Segadors*. Pese a la tradición iconográfica triunfalista de los Habsburgos, y aunque no deje ésta de manifestarse en la literatura volandera, la esencia del rey cordelero refleja cierta dosis de realidad. Además, el romancero oral, y sobre todo el ciclo del Cid, ya confiere a la figura regia sus características de víctima o de juez. En el episodio de San Pedro de Roma, relatado en el romance *A concilio dentro en Roma*, Rodrigo Díaz de Vivar estima que Alfonso VI ha sido ultrajado, ya que no es la silla de éste sino la del rey de Francia la que se encuentra cerca del Papa. La derriba, pues, de una patada para defender las prerrogativas de su Señor, quedando éste callado y pasivo, como si no desempeñara otro papel que el de mero pretexto⁷. Nuevamente se perfila la imagen del rey-víctima cuando Alfonso destierra al Cid, cizañado por viles cortesanos enredados en intrigas palaciegas, que le incitan a privarse de un vasallo fiel. También se instala el rey en el papel de juez, al reconocer el valor del Campeador tras la conquista de Valencia. Y es que Rodrigo puede ser considerado como el perfecto antepasado de los guapos: manifiesta su jactancia y el mismo atavismo guerrero, cuya función ideológica consiste en ocultar y transformar ciertos móviles políticos o ambiciones económicas por parte del personaje. El romancero convierte al Cid en representante de la nobleza española en su conjunto frente a la realeza, y los poetas quisieron olvidar que en el *Cantar de Mio Cid*, epopeya medieval dedicada al campeador, fue éste el representante de los infanzones frente a la alta nobleza.

Sin embargo, los «Austrias mayores» heredaron la tipología heroico-cidiana en el romancero, en vez de convertirse en figuras hieráticas y pasivas. Como Rodrigo, es Carlos un guerrero al servicio de la Fe, que infunde terror a sus enemigos, moros, turcos y protestantes. Ahora bien, la propaganda monárquica difundida en hojas volanderas a principios del reinado de Felipe V procuró establecer un paralelismo entre el primer Austria y el primer Borbón de España. Ambos eran fundadores dinásticos y quintos portadores del nombre: paradójicamente la continuidad radicaba incluso en la ruptura dinástica, lo que permitía profetizar una nueva era de gloria para España. Los primeros autores de pliegos poéticos en sugerir esta idea

⁷ Anónimo, «A concilio dentro en Roma», in Agustín Durán, *Romancero general o colección de romances anteriores al siglo XVIII*, Madrid, Atlas, col. B. A. E., 1945, t. I, romance n.º 756, p. 495.

fueron poetas cultos, próximos a las esferas del poder monárquico. Citemos las octavas reales de Francisco Antonio Bernardo de Quirós:

*En tu nombre glorioso da la Fama
El anuncio feliz de las victorias,
PHILIPPO QUINTO, si su voz te aclama,
Es por cierto presagio de las glorias;
Supersticion sacrilega, no infama
El culto, que establecen las Historias,
Si arrojos parecen mal distintos,
La serie se consulte, de los Quintos.
[...] Fue Alcides Carlos QUINTO, que en Lutero
venció la Hydra, de la Fè verdugo;
En Fez, Velez, y Tunez Cançerbero⁸.*

El cordel popular recuperará luego la sugerencia profética, como en este romance de 1704:

*Oy ha merecido España
(que lindo!) lauro tan grande,
que desde fue Carlos Quinto,
se halla otro Quinto tan grande,
como se halla en campaña,
y no le estorva nadie⁹.*

Pero los partidarios de Felipe V también le compararon con el Cid, modelo tanto del primer Austria de España como de los valientes en la tradición poética. Esta comparación es explícita:

*... leales hijos de España,
mirad por vuestro FELIPE,
porque no ha avido en España,
otro Rey mas valeroso,*

⁸ Francisco Antonio Bernardo de Quirós, *Vaticinio heroico, en el ascenso al Trono del Rey N. S. D. Phelipe V (que Dios guarde) su autor D. Francisco Antonio Bernaldo de Quiròs, Señor en las Villas de Zalamillas, y Villeza, Gentil-Hombre de la Artilleria del Principado de Asturias, y Alférez Mayor en la Villa de Mayorga, &c. Que saca a luz Don Antonio Castellanos, Cavallero de la Orden de Calatrava*, s. l. n. d. [pero 1700 o 1701], Biblioteca del Palacio Real de Madrid [BPR], III/6494/11.

⁹ Anónimo, *Nueva Relacion, y curioso Romance, en que se refiere la Copia de carta que escribió la Catholica Magestad de nuestro Rey, y Señor Pelipe [sic] Quinto (que Dios guarde) al Rey Christianissimo, su dignissimo Abuelo, en que le dà cuenta del adelantamiento de sus Armas, y los buenos sucessos con que Dios nuestro Señor le favorece. Refiere juntamente la respuesta, en la qual se dize, el dinero que le embió para pagar à los Soldados Franceses; y lo demás que verà el Curioso Lector*, s. l. n. d. [pero 1704], BNM, VE/641/35.

*mas amigo de Campaña,
mas Defensor de la Fè,
Cid de la Iglesia Romana*¹⁰

o implícita, como en un romance de 1710:

*Nuestro Rey con poca gente,
poca, pero muy bisarra,
và caminando à Aragon
(Dios le ayude, y le dê gracia)
para defender la Fee,
con la Fuerça de sus armas*¹¹.

El pliego menciona a los moros fuera de propósito, puesto que trata de la campaña de Portugal. Podemos decir, por lo tanto, que la transformación de Felipe en guapo existía de modo virtual, que estaba presente en los meandros de la tradición heroica española.

Pero podemos preguntarnos entonces por qué el paso de la figura del Cid a la del valiente no se produce sino a partir de 1704. Efectivamente, Felipe ya se ilustró como rey guerrero dos años antes, en las batallas italianas de Luzzara y Santa Vittoria. Aquí también intervienen motivos literarios e históricos. El cordel es un género que gusta de protagonismo, muy centrado en los individuos, y explica la actitud de los beligerantes apoyándose en los caracteres nacionales. Vicios y virtudes constituyen así el punto de arranque de la política internacional. Así, en *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, María Teresa Pérez Picazo señala que la nación portuguesa tenía la mala reputación de manifestar siempre un orgullo fuera de propósito:

Los defectos del carácter lusitano son comentados y ridiculizados, exagerándolos hasta el máximo. En particular la fanfarronería se considera como carácter nacional del país vecino. Se admite un antagonismo político básico fundamentado en la fanfarrona creencia portuguesa de clasificarse en categoría superior a los españoles¹².

¹⁰ Anónimo, *Nueva Relacion, y curioso Romance en que se da cuenta, y declara las felizes Victorias conseguidas por las Catholicas Armas de nuestro Monarca Don Felipe Quinto (que Dios guarde muchos años) y lo demás que verá el curioso Lector. Segunda Parte*, Sevilla, Francisco de Leefdael imp., s. d. [pero 1711], BNM, VE/641/36.

¹¹ Anónimo, *Relacion nueva, y curioso Romance en que và declarando las grandes Victorias de Nuestro gran Monarca Don Felipe V. (que Dios guarde) contra el Archiduque, y todos sus ayudantes, los perros hereges. Y todo lo demás, que verá el curioso Lector; este presente año de 1710*, Córdoba en el Convento de San Agustín, [1710], BNM, VE/642/50.

¹² María Teresa Pérez Picazo, *La publicística española en la Guerra de Sucesión*, Madrid, C. S. I. C., 1966, t. I, p. 169.

Varios pliegos indican, efectivamente, que los españoles no habían asimilado todavía la independencia de Portugal. Por consiguiente, los poetas del cordel pudieron convertir a los portugueses en jactanciosos de romance, determinando así, por simetría, la esencia heroica de Felipe V. El texto más sabroso a este propósito resulta ser un pliego compuesto en 1707, obra del poeta popular Juan Camacho que celebra las hazañas del duque de Osuna en Portugal. Al evocar la batalla de Cerpa, el poeta pone en boca del general portugués estas macarrónicas palabras:

*...y os respondió como siempre
la arrogancia portuguesa
que tenía para un año
pertrechos de boca, y guerra,
è que naon se rindiera,
aunque todo ò mundo vineyra.
Que os Portugueses fidalgus
à os Andaluzes naon tembran,
y que estava con ua Serpe,
que con ò Demonio brega.
Viendo vos esta arrogancia,
las Corazas les aprieta,
y en menos de nueve dias,
le diò à la Sierpe culebra¹³.*

Pero no ha de verse en esta representación del conflicto torpeza o ingenuidad por parte de los poetas. Al contrario, el sistema de la valentía permite difundir con eficacia la propaganda felipista. Es de notar la equivalencia que establecen estos textos entre «heroísmo» y «legitimidad». Del valor auténtico de Felipe de Borbón, constatable por los españoles, se deduce que es el sucesor legítimo de Carlos II. Su vigor físico, bien real, permite también a los autores de pliegos profetizarle victorias, pues posee esa fuerza, casi inexpugnable de la valentía:

*Para San Juan me parece,
que se sorberà à Lisboa,
el Guapo estraga-Ciudades,
y el que haze temblar à Marte¹⁴.*

¹³ Juan Camacho, *El poeta Juan Camacho, con sus coplas lisas, y llanas, celebra, y dà la enhorabuena al Excelentissimo Duque de Ossuna, de los triunfos que ha conseguido en las Fronteras de Portugal, con la toma de Serpa, y Moura : à la proteccion de mi Excelentissima Señora la Duquesa de Ossuna, su dignissima Esposa, en este Romance Historico*, s.p.i. [1707], BNM, VE/709/81.

¹⁴ Anónimo, *Un Valenton de la Zarza...*, *op. cit.*

Otro aspecto más de los romances de valentía parece hermanarse con la propaganda felipista. El guapo, que suele encarnar la fusión fascinante del Bien y del Mal, viene a ser enteramente positivo ante seres o grupos percibidos como bestiales o maléficos, convirtiéndose así en defensor de una esencia que comparte con el público, frente a la peligrosa alteridad. A menudo el héroe delincuente pelea contra moros, gitanos, o ladrones cobardes y viles. En este tipo de episodio, la violencia del héroe queda sublimada, convertida en ingrediente positivo de su acción, al oponerse valentía y monstruosidad. Los malos extraen su fuerza de su esencia gregaria, pero por numerosos que sean, su cobardía les destina fatalmente a ser vencidos por el héroe:

*...pero en la playa de Vêlez
le salieron al camino
diez y seis moros, que eran
al parecer, argelinos.
Embistieronle furiosos,
pero Don Pedro atrevido,
con su valerosa espada,
colerico y encendido,
a golpes y a cuchilladas
a todos les ha rendido¹⁵.*

Un ejemplo rotundo de la monstruosidad del «otro» lo proporciona el romance de Alfonso Núñez, apodado «el Rojo de Ledaña», al tachar a los gitanos de antropófagos. Diez gitanos preparan una trampa contra el protagonista, y uno de ellos manifiesta intenciones bien siniestras:

*Si no cogemos dineros,
carne, amigos, ya no falta¹⁶.*

Asimismo, las tropas del Archiduque pintadas por el cordel felipista, con motivo de la ocupación de Madrid por el pretendiente austriaco en 1710, se convierten en una muchedumbre nefasta e indiferenciada (en vez de constituir un ejército organizado):

¹⁵ Anónimo, *Nuevo, y curioso Romance, de los arrojos, muertes y valentias de Don Pedro Salinas, natural de la Ciudad de Jaen*, s. l. n. d., Bibliothèque Nationale de France [BNF], Yg 659.

¹⁶ Anónimo, *Curiosa Relacion de los famosos hechos y gallardas hazañas del Rojo de Ledaña, a quien dieron muerte los soldados de Algarve. De Alfonso Núñez*, Valencia, Hija de Agustín Laborda imp., 1822, PV, R-8-17-231. [Se trata de una reimpresión].

*Vèn, pues ya se extinguiò el vando
del astuto Architofel,
pues con sus Sequazes vàn
en un confuso tropel*¹⁷.

*Tu te entraste en Madrid,
Tu, y toda la Luterana*¹⁸.

La esencia nefasta prestada por los poetas felipistas a los aliados de la Casa de Austria se apoya en una monstruosidad religiosa de «herejes»:

*Sacaron la cara
Calvino, y Lutero,
y en Madrid la Corte
de Londres pusieron.
Solo eran virtudes,
robos, vituperios,
violencias, crueldades,
muertes, sacrilegios.
[...] Hasta el mas Divino
alto Sacramento,
que haze Dios al hombre,
y à la tierra Cielo.
Freneticamente
(de dezirlo tiemblo!)
al suelo arrojaron,
barbaros, y ciegos*¹⁹.

El sacrilegio, crimen contra Dios, desemboca en la barbarie, crimen contra los hombres, pues sobre los soldados aliados pesa la misma acusación de canibalismo que sobre los gitanos de Alfonso Núñez:

*En sus muchillas hallamos
los Infantes hechos trozos,*

¹⁷ Anónimo, *Clamores, lagrimas y suspiros de Madrid, al Rey nuestro señor Don Phelipe Quinto (que Dios guarde) desde la cruel opresion de los Enemigos*, s. l. n. d. [pero Madrid, 1710], BNM, VE/501/72.

¹⁸ Anónimo, *Nueva Relacion, y curioso Romance, en que se da cuenta, y declara la Carta que escrivio la Reyna Ana al Señor Archiduque, dandole un Consejo, y lamentandose de todas sus fatalidades en la presente Campaña; y lo demas que verà el curioso Lector este presente año de 1711*, Sevilla, Francisco de Leefdael imp., 1711, BNM, VE/501/73.

¹⁹ Anónimo, *Segunda parte de Perico y Marica, que con estension hablan al rumor alegre de los felizes sucessos de la Monarquía, salen de los Escondites de sus Caramancheles, y encontrandose, donde gustare el curioso, hablan lo que sabrà el que tuviere paciencia para leerlo*, Sevilla, Lucas Martín de Hermosilla imp., 1711, BNM, VE/502/133.

*para comer à Inocentes,
por bocado muy sabroso*²⁰.

En este último ejemplo, notamos que el soldado aliado constituye la fusión de dos figuras maléficas: el gitano y el judío, tachado éste de sacrificar a niños cristianos para cumplir con la liturgia hebrea. Tal motivo reformulado no es propio del cordel. En un texto polémico en prosa, obra del licenciado Don Luis Antonio Velázquez, se acude al mismo fondo fantasmagórico: «Lloraban las madres el robo de sus pequeños hijos, y de esta inopinada traycion se hazian muy tristes discursos»²¹. No añade nada más el texto, como si fuera suficiente lo sugerido para suscitar el odio y el miedo en las conciencias.

Frente a esta temática de los romances de valentía (guapeza *versus* monstruosidad), los pliegos de cordel felipistas establecen otra equivalencia deducible de la primera: el heroísmo del rey induce la santidad de la causa borbónica.

Por fin, señalemos que en los pliegos de cordel, la tipología del guapo nunca se aplica de modo arbitrario a un personaje histórico, sino que se apoya siempre en algún aspecto de la realidad. Efectivamente, la participación directa de un rey de España en los combates no se había producido desde 1640. El valor que mostró Felipe desde 1702 en las batallas de Luzzara y Santa Vittoria, causó impacto en las mentes españolas. Es de notar que en su tiempo, el robusto hermanastro del «Hechizado», Don Juan José de Austria, también adoptó la tipología del valiente en la producción cordelera, no sólo porque escapaba a la degeneración física de los Austrias sino también por su vanidad y su empeño en celebrar las propias hazañas. A propósito de la fundación de la *Gaceta* madrileña en 1661, Margarita Torrión escribe:

Además de esta *Gaceta*, creada con un objetivo lisonjero y publicitario de las hazañas militares con que se trataba de prestar estatura política al vanidoso bastardo de Felipe IV (en quien el pueblo creía ver, frente a su legítimo pero enfermizo hermanastro Carlos, a un hombre providencial) [...]²²

²⁰ Anónimo, *Romance de los Ciegos de Madrid à nuestro Rey, y Señor Don Phelipe Quinto (que Dios guarde muchos años)*, s. l. n. d. [pero Madrid, 1710], BNM, VE/529/58.

²¹ Don Luis Antonio Velázquez, *Relacion y Consulta hecha a su Beatitud, sobre lo sucedido en esta Corte, y sus contornos, con las Tropas de los Aliados, mandadas por el Conde de Estaremburg, baxo las ordenes del Archiduque Don Carlos de Austria*, s.l.n.d. [pero Madrid, 1711], 36 p., p. 7, Biblioteca Universitaria de Sevilla [BUS], 109-35-2.

²² Margarita Torrión ed., *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Paris, C. R. I. C. & Ophrys, 1996, p. 14.

Esta autocelebración puede remitir a las preocupaciones de los guapos, ansiosos de infundir terror a los demás valientes y de conseguir el respeto de la muchedumbre. En la vanidad de Don Juan José, perceptible en los folletos semanales, el público ávido de romances podía reconocer la jactancia de los marginales heroicos. Un pliego poético que relata su muerte pone en escena su confesión, que se parece a cualquier otra confesión de valiente, barajando humildad cristiana y evocación arrogante de las propias hazañas:

*Y sino dígallo el orbe
en lo aplaudido que estoy,
mercedes que me hizo el cielo,
no mereciéndolas yo.
Nápoles tiembla de mí,
Mesina de mi furor,
Africa de mis banderas,
Hungría de mi rigor,
de mis clarines Holanda,
y Francia de mi baston;
de mi espada Portugal;
pero sabiendo que yo
de príncipe vuelvo en polvo,
ya dormirán sin temor²³.*

Y es que Felipe V también presentaba varios puntos comunes con los valientes, al menos para el público del cordel. La inclinación que manifiestan estos personajes por el combate corresponde a una necesidad interna; ahora bien, conocido es el efecto que la guerra tuvo en Felipe. Henry Kamen escribe:

La visita a Milán fue particularmente importante por dar lugar al primer contacto de Felipe con la Guerra. Sin duda compartía con su abuelo la ética militar que éste tanto le había inculcado. Pero la guerra desempeñó también un papel terapéutico. Era un desafío que le ayudaba casi de inmediato a superar sus depresiones. Le transponía de un estado de extrema indolencia a una hiperactividad desmesurada²⁴.

²³ Anónimo, *Primera y segunda parte del Testamento que ordenó el serenísimo señor D. Juan de Austria (segundo de este nombre), y fervoroso Acto de amor de Dios, que antes de recibir SS. Sacramento hizo, y despedimiento de su hermano el señor Rey Don Carlos segundo de España*, Barcelona, Imprenta de la V. Pla, s. d., Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona [AHC], BAR-PLA-10. [Se trata de una reimpresión].

²⁴ Henry Kamen, *Felipe V, el rey que reinó dos veces*, Madrid, Temas de hoy, col. Historia, 2000, p. 35.

Hiperactividad que no puede sino remitir a la consabida fuerza casi sobrehumana y la movilidad de los valientes, que les permiten triunfar sobre grupos importantes. Citemos el caso del bandolero catalán Juan de Serrallonga, capturado en 1633:

*No de sus manos seguro
se halló nadie, que era tanta
su atrevida valentía
que con todos se arriesgava*²⁵

o el de Jacinto Rovira, en el siglo XVIII:

*A este tiempo el caballo
me hirieron con una bala;
pero arrojandome à tierra,
qual basilisco con rabia,
movi tal destrozo en ellos
con mi cortadora espada,
que ya brazos, o ya piernas,
y las cabezas rodaban*²⁶.

También la temeridad y la moral guerrera ostentadas por el primer Borbón de España le designaban como valiente de pliego. Podemos decir que comprendía sus deberes monárquicos como los de un cabecilla: el jefe tiene que arriesgar su vida igual que los hombres de su cuadrilla. Al ser criticado por su imprudencia, Felipe contestó: «todos sacrifican por mí su vida, y ésta es la ocasión de que la mía no quede reservada para mayor importancia»²⁷. En la correspondencia del rey católico con su abuelo, se notan frases recurrentes, que parecen fórmulas: Felipe evoca la posibilidad de «derramar hasta la última gota de su sangre», de «morir al frente de sus tropas» antes que abandonar el trono, de combatir «hasta que no le quede una gota de sangre en las venas»²⁸... Efectivamente, pelear hasta la muerte pertenece al sistema moral de la valentía. Basta con citar un fragmento del romance sobre el bandido Ramón Guardiola:

²⁵ Pedro Meluco, *Relacion verdadera de la vida, robos y delitos del famoso bandolero Juan Sala, llamado Serrallonga, y de su prision, siendo Virrey de Cataluña el Excelentissimo de Cardona, Barcelona*, Esteban Lliberos imp., 1633, AHCB, BAR-LIB-14.

²⁶ Anónimo, «Jacinto Rovira» (primera parte), in Manuel Alvar, *Romances en pliego de cordel (Siglo XVIII)*, Málaga, Delegación de Cultura, 1974, p. 306.

²⁷ Henry Kamen, *op. cit.*, p. 36.

²⁸ Yves Bottineau, *Les Bourbons d'Espagne, 1700-1800*, Paris, Fayard, 1993, pp. 65-76.

*La vida, o bolsa me piden:
mas yo, sacando mi sable,
tan valiente me defiende,
que hiriendo à quatro parciales,
me aclamaron los demas
su capitan, y al notarme
tan victorioso, las armas
puse à sus pies, y constante
jurè defender sus vidas
hasta derramar mi sangre²⁹.*

Felipe de Anjou parece eludir el aspecto puramente político de sus deberes, que consiste en preservar su persona para garantizar la instauración de la nueva dinastía, y no considera sino el deber de gratitud que tiene como jefe. El público, los poetas del cordel reconocieron y celebraron esta muestra de estima del rey hacia sus súbditos:

*... otro David por Caudillo
teneis, pues con tal violencia
espíritus infernales
sabe lançar de sus tierras,
siendo el primero, que expone,
con valor, y con prudencia
su Real persona, llevado
del amor, que à todos muestra³⁰.*

Y en esta línea podríamos citar otros muchos ejemplos.

Esa virtud —o *virtus*— del guapo hecho jefe de cuadrilla, en los pliegos, se respalda en otra: su sentido democrático, ya que lo que impone a sus hombres, se lo impone a sí mismo. No sólo el cordel, sino también las relaciones en prosa, de carácter oficial o casi oficial, reconocen en el valor y aguante del primer Borbón de España esa ética romántica, como en este parte de las batallas de Brihuega y Villaviciosa, lleno de detalles sobre las duras condiciones de la campaña:

El Rey vino à campar el dia doze à Fuentes. Tenia su Magestad gran necesidad de algun reposo, porque avia passado tres noches enteras, en

²⁹ Anónimo, “Ramón Guardiola” (primera parte), in Manuel Alvar, *op. cit.*, p. 314.

³⁰ Anónimo, *Nueva Relacion, y curioso Romance, en que se dà cuenta, y declara las grandes maldades, que han hecho los enemigos en la Villa, y Corte de Madrid; refierese tambien como en la Raya de Cataluña vieron diversas personas grandes exercitos bolar por los ayres, con caxas, y trompetas, lo qual causò grande horror, y miedo: Con lo demàs, que verà el curioso Lector*, Cádiz, 1711,

medio de Campaña, sin quitarse las votas, ni desnudarse en un tiempo tan riguroso: pero ha quedado vien descansado de sus trabajos, y fatigas, con la destruicion de sus Enemigos, y por la gloria que su Magestad à adquirido en estas dos acciones. [...] Su Mag. la noche de la victoria (que no cessò de llover agua, y nieve) la passò toda sentado en un timbal, arriado à una hoguera, sin mas cama que el suelo, ni mas cubierta que el Cielo, aviendo dormido en el coche las dos noches antecedentes, por no aver llegado las tiendas³¹.

Así, la nueva dinastía recupera las representaciones triunfalistas de los Austrias, más particularmente la de la figura del rey guerrero montado a caballo, cuyos ejemplos más hermosos nos fueron legados por la pintura de Velázquez. Pero Felipe V consigue encarnar a esa imagen ideal, darle vida y realidad: no se verifica ya en unos retratos ecuestres hieráticos, sino en un monarca de carne y hueso que «no se quita las botas» cuando combate con su ejército...

Comparando estudios historiográficos o bien fragmentos de la correspondencia de Felipe V con las narraciones de las relaciones y de los pliegos de cordel, se constata que la transposición del conflicto sucesorio al universo de los valientes no descansaba en la arbitrariedad de una maquinaria literaria, o al menos ésta funcionaba de acuerdo con la Historia.

En definitiva, además de revelar cómo los Españoles favorables a la causa del Borbón vivieron la Guerra de Sucesión, el cordel nos muestra hasta qué punto adoptaron a Felipe de Anjou, pues en las representaciones populares, el rey que venía de Versalles se convirtió en una figura típica, asimilada a la del guapo andaluz. De este modo muy evocativo, se afirmaba que él era de esencia española, y por lo tanto, no podía ser sino el monarca ideal y legítimo.

BNM, VE/501/74.

³¹ Anónimo, *Diario puntual de los Sucessos de España desde el dia 20. de Agosto de 710 [sic] en que las Armas Catholicas padecieron derrota en los Campos de Zaragoza, Retirada de Madrid de nuestro amado Rey D. FELIPE V. el Santo, con toda su Corte, Entrada en ella del Archiduque de Austria con su exercito, y de todo lo que executaron, hasta el merecido castigo que experimentaron con el total exterminio de estos Reynos de Castilla, y Aragon. Con otras muchas expresiones, dignas de guardar para eterna memoria. Individuado con la mayor realidad, hasta el dia 21 de Febrero de*

FELIPE DE BORBÓN Y LA MÚSICA: UN INFANTE MELÓMANO Y UNA PASIÓN FAMILIAR

Nicolás MORALES

Casa de Velázquez

Tercer hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio, don Felipe de Borbón nació en Madrid el 15 de marzo de 1720. De su vida pública en la península se suele citar la fecha de su matrimonio en 1739 con la primogénita de Luis XV, María Luisa Isabel, y la de su salida definitiva de España en febrero de 1742 que, tras un largo y enrevesado viaje por el sureste de Francia al frente de su ejército, le llevaría en 1749 a ostentar el título de duque de Parma, Plasencia y Guastalla¹. Sin embargo, sus gustos artísticos han pasado desapercibidos hasta el presente. A la luz de la abundante documentación conservada en los archivos de Madrid y de Simancas, veremos que fue grande y temprana la afición musical de nuestro personaje. No podía ser de otro modo, habida cuenta de la importancia que este arte adquirió en la educación de los infantes de la Casa de Borbón, especialmente desde la providencial y meditada llegada en 1737 de Carlo Broschi «Farinelli», *divo assoluto* convertido en la medicina cotidiana de un monarca habitado por una aguda melancolía hipocondríaca².

¹ Los principales estudios monográficos sobre el infante don Felipe han sido realizados por Casimir Stryjenski, *Le gendre de Louis XV. Don Philippe Infant d'Espagne et duc de Parme*, Paris, Ed. Calmann-Levy, 1904; Henri Sage, *Dom Philippe de Bourbon, Infant des Espagnes, Duc de Parme, Plaisance et Guastalla (1720-1765) et Louise Elisabeth de France, fille aînée de Louis XV*, Paris, Ed. Cerf, 1904; Henri Bédarida, *Les premiers Bourbons de Parme et l'Espagne (1731-1802). Inventaire analytique des principales sources conservées dans les archives espagnoles et à la Bibliothèque Nationale de Madrid*, Paris, Ed. Champion, 1927; *Parme et la France de 1748 à 1789*, Paris, Ed. Champion, 1928; *À l'apogée de la puissance Bourbonnienne. Parme dans la politique française au XVIII^e siècle*, Paris, Ed. Félix Lacan, 1930.

² Margarita Torrione, «Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio: Farinelli, artifice de una resurrección», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 2000, pp. 220-239

A diferencia de su hermano Carlos, futuro rey de Nápoles y más tarde de España, a cuyo servicio estuvo desde temprana edad el violinista italiano Giacomo Facco³, seguimos ignorando a cargo de quién corrió su aprendizaje de los primeros rudimentos musicales. Resulta verosímil pensar que esta labor recayó en el maestro de capilla Filippo Falconi, a la sazón maestro de la infanta María Ana Victoria, o quizás, en el celeberrimo Domenico Scarlatti, quien siguió en 1729, por orden de Juan V de Portugal, a la princesa María Bárbara de Braganza a Sevilla⁴. Mientras se prolongaba la reclusión del monarca enfermo en los Alcázares, los infantes asistían a numerosos bailes, serenatas y conciertos de música en los salones bajos o en sus propios cuartos, además de los oficios divinos solemnizados a diario en el recinto palaciego⁵ por los músicos de la Real Capilla⁶. Aunque no exhausti-

³ José Subira, «Jaime Facco y su obra musical en Madrid», en *Anuario Musical*, Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., 1948, vol. III, pp. 109-132. Véase también Aníbal Cetrangolo, *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Florencia, Ed. Olschki, 1992; «Nuevas informaciones sobre Giacomo Facco y los comienzos de la Opera en Iberoamérica», en *Revista de Venezuela especializada en la investigación y estudios musicales*, n° 30-31, Caracas, C.O.N.A.C., 1992, pp. 163-171.

⁴ Ralph Kirpatrick, *Domenico Scarlatti*, Madrid, Ed. Alianza Música, 1985.

⁵ A lo largo de la *Jornada de Andalucía*, los oficios religiosos celebrados en honor de la familia real se desarrollaron en la capilla del mismo Alcázar de Sevilla, aunque los monarcas disponían de una tribuna en la capilla mayor de la catedral de Sevilla, «*al lado del Evangelio con no mucha elevacion sobre el plano del presbiterio, sitio competente y resguardando por todas partes en forma de verdadera tribuna que facilite a Sus Magestades por medio de cristales y cortinas al mismo tiempo total independencia y separacion y comodo devoto registro y asistencia a los divinos oficios de la proxima Semana Santa quedando tambien totalmente libre y desembarazado con la guarda de las rejas todo el restante amvito de dicha capilla, por si Sus Magestades fueren servidos destinarle para la Corte, à este Sitio daràn ingreso mui pocas gradas con libre, y separada puerta que se abrirà en el costado de dicha Capilla, mediante cuiu independenzia y la del continuado y resguardado transito que à de precederla, puedan Sus Magestades sin embarazo del regular concurso entrar en la Tribuna, o partirse quando fueren servidos. Y porque la distanzia de nuestro Monumento no permite darle vista desde este paraje, quedará tambien prevenido otro mui propio, à que gustando Sus Magestades puedan transferirse sin estorvo del Pueblo, y estar en el todo el tiempo que fuese de su Real agrado ocupar la catholica piedad de su exemplar devocion [...] Sevilla de nuestro cabildo à 29 de marzo de 1729*».

⁶ Curiosamente análoga a la capilla de la Real Colegiata de San Ildefonso, disuelta tras el fallecimiento de Luis I y la vuelta al trono de Felipe V, la composición nominal de la Real Capilla, encabezada por Filippo Falconi entre 1729 y 1733, puede consultarse en A.G.P. (Archivo General de Palacio), Histórica, C^o 219. Junto con las cuentas de los alquileres del órgano portátil, aún se conserva la lista abreviada de las obras (villancicos, misereres, etc.) copiadas a petición de Falconi por el trasladante de la capilla, Agustín de Cuéllar, a lo largo de la estancia de los reyes en Andalucía. A.G.P., Histórica, C^o 214.

vas, las cuentas aquí presentadas de la Real Cerería de palacio —departamento encargado de suministrar velas a los músicos para los atriles y los clavicordios—, conservadas entre enero de 1730 y mayo de 1732, vienen a rebatir la tradicional creencia de considerar anecdótica, por no decir ficticia, la actividad musical palaciega en época «prefarinelliana»⁷:

Fecha	Observaciones festivas
1 de enero de 1730	Comparsa y baile en el cuarto del Príncipe
2-19 de enero de 1730	Baile y música todas las 18 noches antecedentes en los cuartos de Sus Altezas
20-21 de febrero de 1730	Música y baile en el cuarto de los Príncipes ⁸
27 de febrero de 1730	Comedia de música y ensayo de la víspera
26 y 29 de julio de 1730	Bailes y festejos en los salones bajos del Alcázar
6 de agosto de 1730	Bailes y festejos en los salones bajos del Alcázar
19 de noviembre de 1730	Bailes y festejos en los salones bajos del Alcázar, por los años de la Reina
4 de diciembre de 1730	Bailes y festejos en los salones bajos del Alcázar, por el santo de María Bárbara de Braganza
18 de diciembre de 1730	Bailes y festejos en los salones bajos del Alcázar, por los años del Príncipe
19 de diciembre de 1730	Bailes y festejos en los salones bajos del Alcázar, por los años del Rey
21 de diciembre de 1730	Baile y música en el cuarto de Su Alteza

(Cont.)

⁷ A.G.P., Histórica, C^a 219 y C^a 222: «Casa del Rey. Cereria desde 1^o de Henero de 1730 hasta fin de Marzo de 1732».

⁸ Margarita Torrión (Ed.), *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, Paris, Ophrys, 1998. En esta obra, el vaciado temático y cronológico de la *Gaceta de Madrid*, prensa oficial de la época, por lo que a fiestas y ceremonias se refiere en la Corte de los dos primeros Borbones de España, nos permite completar la información aquí consignada. A la lectura del citado noticiero podemos apreciar cómo ese día «en el cuarto del Principe estaba prevenida una gran musica de instrumentos, para que Sus Altezas se divertiesen con un baile, y los dos dias siguientes, últimos de carnestolendas hubo diferentes festejos en el Alcázar». Al lector madrileño, la *Gaceta* le informaba también de todo cuanto ocurría en el Soto de Roma, donde se ofrecieron el 1 de mayo de este mismo año «una gran musica de voces y instrumentos [...] en el cuarto del Principe de donde se cantó una especie de Loa propia del assumpto», el 30 de mayo «una función en el cuarto del Príncipe con una gran musica de voces y instrumentos, cuya composición fue apropiada a lo plausible del motibo», y el 24 de octubre, de vuelta a Sevilla, un baile general en el Alcázar «por los años de la Reina».

(Continuación)

Fecha	Observaciones festivas
Febrero de 1731	Dos bailes generales en el salón grande, con música de comparsa en el cuarto del Príncipe por los cumpleaños de Sus Altezas
1 de mayo de 1731	Baile y serenata en el salón bajo, por el santo del Rey
30 de mayo de 1731	Baile y serenata en el salón bajo, por los años del Príncipe
13 de septiembre de 1731	Prueba de serenata en el cuarto de Sus Altezas, prevenida por los años del Príncipe
20 de septiembre de 1731	Prueba de serenata en el cuarto de Sus Altezas, prevenida por los años del Príncipe
2 de octubre de 1731	Serenata y bailes en el salón bajo, por los años del Príncipe
24 de octubre de 1731	Ensayo de la serenata en el salón bajo
25 de octubre de 1731	Serenata en el salón bajo, por los años de la Reina
19 de noviembre de 1731	Serenata y baile en el salón bajo, por los días de la Reina
4 de diciembre de 1731	Serenata y baile en el salón bajo, por los días de la Princesa ⁹
18 de diciembre de 1731	Serenata y baile en el salón bajo, por los años de la Princesa
19 de diciembre de 1731	Serenata y baile en el salón bajo, por los años del Rey
13 de enero de 1732	Baile en el cuarto del Príncipe, por la llegada del infante don Carlos a Liorna
14 de enero de 1732	Baile en el salón bajo
15 de enero de 1732	Baile en el salón bajo

(Cont.)

⁹ Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla «Ciudad y Corte» (1729-1733)*, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1994, p. 151: «Para celebrar el santo de la princesa María Bárbara en 1731 se compone “La veglia vescarescchia nella campana di Tirsi, serenata di Retasco Pastore Arcade” y al año siguiente, con motivo del santo del Rey se cantará “Glisoni Amarosi, serenata fatta cantare nel real palazzo”. La crítica ha identificado tan solo cinco de las diez serenatas representadas en los Alcázares de Sevilla entre 1729 y 1733. Véase al respecto, María Rosario Leal Bonmati, *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728-1733)*, Ed. Universidad de Sevilla, 2001, pp. 60-61.

(Continuación)

Fecha	Observaciones festivas
17-18 de febrero de 1732	Ensayos de entremeses que se representaron a Sus Altezas
19 de febrero de 1732	Baile en el salón bajo
20 de febrero de 1732	Representación de los entremeses a Sus Altezas
21 de febrero de 1732	Baile en el salón bajo
22 de febrero de 1732	Entremeses en el salón bajo con asistencia de Sus Altezas
23 de febrero de 1732	Baile en el salón bajo con asistencia de Sus Altezas
24 de febrero de 1732	Entremeses en el salón bajo con asistencia de Sus Altezas
25 de febrero de 1732	Baile y entremeses en el salón bajo
26 de febrero de 1732	Baile y entremeses en el salón bajo
1 de mayo 1732	Baile y serenata en el salón bajo, por San Felipe y Santiago
30 de mayo de 1732	Baile y serenata en el salón bajo, por los días del Príncipe
7, 8 y 9 de julio de 1732	Serenatas en el salón bajo, por la toma de la plaza de Orán

Según una memoria fechada en marzo de 1732, se dispuso incluso en el cuarto del Príncipe de Asturias un modesto teatro de madera para uso de los infantes, con «una media luneta con sus asientos y [...] seis fasistoles para la música»¹⁰, cuyos decorados fueron dibujados por el pintor de cámara Pedro Peralta¹¹, el mismo artista que colaboró en la puesta en escena de la *Serenata* ejecutada en diciembre de 1727 para solemnizar los desposorios de la infanta María Ana Victoria con el príncipe de Brasil, con música del

¹⁰ A.G.P., Histórica, C^a 214: «Vizente Villarejo, Carpintero. Cuenta del importe que ha hecho para las comedias que han tenido Sus Altezas en este presente año de 1732 [...] 4.331 reales de vellon»; «Francisco Vitarque, Vidriero. Cuenta de lo que ha suministrado para el Theatro y Comedias que han tenido Sus Altezas en este año de 1732 [...] 576 reales de vellon».

¹¹ A.G.S. (Archivo General de Simancas), Superintendencia de Hacienda, leg. 17: «Hizo un teatro en el quarto vajo de aquel Real Alcazar por orden de Su Magestad (que Dios guarde) siendo Príncipe». Véase también Yves Bottineau, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, Ed. Fundación Universitaria Española, 1986, p. 429.

que fue nombrado en 1726 director de las obras italianas que se ejecutaban en Palacio: Filippo Falconi¹².

Junto a sus primeros y placenteros contactos musicales, fue en tierra sevillana donde Felipe empezaría a dar sus primeros pasos de baile. Recordemos que el aprendizaje de la danza, ejercicio caballeresco por excelencia junto con la esgrima, ocupaba, como lo señalan los *Tratados de Educación de Príncipes*¹³ y, más recientemente, los estudios de Luis Robledo¹⁴ y María Sanhuesa Fonseca¹⁵, un lugar especial en la educación física de los infantes¹⁶. Educado en esta disciplina por el propio maestro de danza del Gran Delfín, Guillaume Raynal¹⁷, Felipe V, que había hecho gala de sus dotes para el baile, tanto en Marly¹⁸ como en Barcelona¹⁹, nombraría

¹² María Salud Álvarez Martínez, «Una serenata de Felipe Falconi para la boda de la infanta María Ana Victoria», en *Revista de Musicología*, vol. XX, n° 1, Madrid, Ed. Sociedad Española de Musicología, 1997, pp. 345-354.

¹³ Juan de Mariana, *De rege et regis institutione*, Madrid, 1854, vol. II, pp. 505-506: «Procúrese que dediquen algún tiempo a las danzas españolas». Citado por Bernabé Bartolomé Martínez, «La educación de los príncipes», en *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, vol. I, pp. 805-816.

¹⁴ Luis Robledo, «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», en *Anuario musical*, n° 53, Barcelona, Instituto Español de Musicología, C.S.I.C., 1998, pp. 95-110.

¹⁵ María Sanhuesa Fonseca, «Carlos II y las Danzerías de la Reyna: violones y danza en las postrimetrías de la Casa de Austria», en *Revista de Musicología*, vol. XX, n° 1, Madrid, Ed. Sociedad Española de Musicología, 1988, pp. 261-276.

¹⁶ Margaret Mac Gowan, «La danse: son rôle social au début du XVII^e siècle», en *Les goûts réunis. Actes du 1^{er} Colloque International sur la danse ancienne*, Besançon, Institut de Musique et Danse anciennes, 1982, p. 49: «Autour d'elle [la danse] s'est formée toute une conception d'une éducation moderne, qui liait étroitement ensemble les besoins du corps et de l'esprit, cherchant à atteindre l'idéal de l'homme souple et habile en toutes ses parties».

¹⁷ Marcelle Benoît, *Versailles et les musiciens du roi. Étude institutionnelle et sociale (1661-1733)*, Paris, Ed. Picard, 1971, pp. 30-32.

¹⁸ Olivier Amiel (Ed.), *Lettres de la princesse Palatine (1672-1721)*, Paris, Mercure de France, 1999. Carta de la princesa Palatina a Amalia-Isabel. Versalles, 8 de febrero de 1699: «Il faut que je vous raconte comment s'est passé le bal masqué de Marly [...] après le souper on se rendit au bal qui commença à dix heures. A onze heures arrivèrent les masques [...]. M. le dauphin arriva avec une autre troupe tous bien drôlement masqués [...]. Les duc d'Anjou et de Berry avec leurs gens formaient la troisième bande de masques [...]. Le bal dura jusqu'à deux heures moins un quart».

¹⁹ *Correspondance inédite de la duchesse de Bourgogne et de la reine d'Espagne, petites-filles de Louis XIV*. Publ. por la condesa Della Roca, Paris, 1865, pp. 123-124: «L'on vous a dit la vérité, car le roi danse fort bien, et je souhaiterais aussi, ma très chère grand'maman, que vous pourriez me voir danser un jour avec le roi». Barcelona, 23 de enero de 1702; «Je crois, ma chère grand'maman, que vous seriez bien aise de savoir ce que nous avons fait le dernier jour du carnaval. [...] le soir il eut un bal, qui fut plus beau que ne l'avaient été les autres que l'on a faits devant

en los primeros meses de su reinado al maestro de danza Nicolas Fonton, natural de Briançon²⁰, resucitando en este campo el precedente de sus antecesores, quienes ampararon hacia finales del XVII a valiosos *maîtres à danser*, tales como Charles Charpentier y Claude Mergey²¹. A Fonton, fallecido en Madrid el 22 de abril de 1715, le sucedió Michel Gaudrau, segundo bailarín de la Real Academia de Música de París²², entonces dirigida por Louis Guillaume Pécourt, discípulo y sucesor del preclaro maestro de danza Charles-Louis Pierre de Beauchamps. En 1711 Gaudrau había publicado un compendio de las mejores danzas recién ejecutadas en dicha academia, con obvios fines didácticos²³, e impartirá lecciones a casi todos los hijos de Felipe V hasta que, por motivos de salud, le sustituyera, a partir de 1734, el maestro de danza de los duques de Osuna²⁴, Sebastian

la maladie du roi. Le défaut que je lui trouve, c'est qu'il ne fut pas assez long». Barcelona, 4 de marzo de 1702. Véase también R.B.P. (Real Biblioteca de Palacio), III- 6582 (6): *Primera relacion extraordinaria de la salida del Rey nuestro señor Don Phelipe Quinto, de Versalles para estos sus Reynos, y breves noticias de sus Reales Prendas, asi propias como adquiridas*. Publicada en Madrid por Antonio Bizarrón. «Puede dezirse, que es [...] en la Musica muy inteligente. Dança bien». Martes 21 de diciembre de 1700.

²⁰ A.H.P.M. (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), Juan Andrés Castillo, Prot. 11717, fol. 909-911. Madrid, 4 de septiembre de 1703. Cf. A.G.P., Expediente personal (Nicolas Fonton), C^a 371/21; A.G.P., Felipe V, leg. 221.

²¹ Marcelle Benoît, «Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne», en *La Revue Musicale*, Paris, 1955, vol. 226, p. 58.

²² A.N. (Archivo Nacional de Francia), Aj 13/1: «*Privilege accordé, arrests rendus et reglement fait par sa Majesté pour l'Académie Royale de Musique. 1712-1713. Etat des appointements qui feront payer annuellement et distribuer a la fin de chaque moi a ceux et celles dont lacademie royale de Musique est composée tant pour la musique que pour la danse suivant le reglement. [...] Danseurs: [...] Michel Gaudreau. 800 livres par an*». A.G.P., Carlos IV, leg. 16: «*En 1715 se nombró por Maestro de Baile a Don Miguel Gaudrau que tenia este destino en la opera de Paris, y se le señalaron 25.000 reales al año, casa y coche*». También, A.G.P., Expediente personal (Miguel Godro), C^a 436/20. Para más informaciones sobre Michel Gaudrau, véase fundamentalmente el artículo de Régine Astier, «Michel Gaudrau: un danseur presque ordinaire», en *Les goûts réunis. Actes du I^{er} Colloque International sur la danse ancienne*, Institut de Musique et de Danse Anciennes d'Ile-de-France, Besançon, 1982, pp. 59-64.

²³ Michel Gaudrau, *Nouveau recüeil de dances de bal et celles de ballet, contenant un très grand nombres des meillieures entrées de ballet, de la composition de M. Pécour, tant pour hommes que pour femmes, qui ont été dansées à l'Opéra... recüeillies et mises au jour par M. Gaudrau*, París, 1711. (B.N.F.: Rés. V-1639).

²⁴ A.G.P., Expediente personal (Sebastian Cristiani de Scio), C^a 12963/20. Lothar Siemens Hernández, «Sebastian Christiani de Scio y su familia: contribución a los maestros de danzar en la España del siglo XVIII», en *Revista de Musicología*, vol. 20, n^o 1, Madrid, Ed. Sociedad Española de Musicología, 1997, pp. 323-330.

Christiani de Scio²⁵. El 19 de junio de 1737, Christiani fue nombrado oficialmente maestro de danza de la reina con la mitad de los gajes de aquél, a los que se añadió «una gratificación de seis doblones al mes [...] por cada una de las Señoras Infantas como parece del Real Decreto de 17 de noviembre de 1737»²⁶. Su destacada actuación en los preparativos de las óperas, protagonizadas en la intimidad por los infantes, en abril y diciembre de 1737²⁷, le valió la entera confianza de sus nuevos protectores, eclipsando a su antecesor (curiosamente empleado por los duques de Osuna a partir de 1741)²⁸. Hemos de destacar también la vinculación directa a la Casa Real de su hermano, François Gaudrau, nombrado en 1737 «Garzón de la Cámara» del príncipe de Asturias²⁹. Al igual que sucedió con el hijo de Sebastián Christiani de Scio, maestro de danza del infante don Luis de Borbón, aunque oficialmente admitido con el mismo destino que *Sieur François*, es de suponer que éste colaborara con los maestros titulares hasta 1744, año de su defunción en Madrid³⁰. En cuanto a Michel Gaudrau, fallecería en Bayona el 15 de febrero de 1751, a la edad de 59 años³¹. Su sucesor (y probable discípulo)³², Sebastian Christiani de Scio, se encarga-

²⁵ A.G.P., Expediente personal (José Camato), C^a 166/3.

²⁶ A.G.P., Expediente personal (Sebastian Christiani de Scio), C^a 12963/20.

²⁷ A.G.P., Buen Retiro, C^a 17333/45, 48 y 49. Véase al respecto, Margarita Torrión, «Felipe V y Farinelli: *Cadmo y Anfión*. Alegoría de una fiesta de cumpleaños (1737)», en *Actas del Coloquio Internacional «El conde de Aranda y su época»*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», C.S.I.C., 2000, pp. 223-250.

²⁸ A.H.N., Nobleza, Osuna, leg. 389: «*El violín que acompaña al Maestro de Danzar Godro asistió dos noches en el carnaval de este año y el día de San Pedro [...]. Madrid, 4 de septiembre de 1741*».

²⁹ A.G.P., Expediente personal (Francisco Godro), C^a 436/19.

³⁰ Al fallecer el 6 de diciembre de 1744, François Gaudrau fue enterrado en el convento de San Joaquín de Madrid. A.H.A.M. (Archivo Histórico del Arzobispado de Madrid), parroquia de San Martín, libros de difuntos, vol. 18, fol. 78 v°.

³¹ A.G.P., Fernando VI, C^a 538/2. También, A.H.A.M., parroquia de San Martín, libros de difuntos, vol. 19, fol. 77 v°; Archives Municipales de la ville de Bayonne, Répertoire des sépultures, 5 mi 102, bobine 19, fol. 10: «*Le quinzeième février mille sept cent cinquante un a esté enterré aux cloîtres de cette Eglise Sieur Michel Godro veuf de Magdelaine Carlier décédé la veille apres avoir reçu les sacremens, âgé de cinquante neuf ans*».

³² Recordemos que en el inventario de los bienes de Scio, realizado en 1737, figuraba «*un libro grande de bailes de teatro de Mr. Gaudrau*». Además de obras ampliamente difundidas en la Europa de las Luces, tales como la de Raoul Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la Danse*, o la del célebre Rameau, *Le maître à danser*, Sebastián Christiani poseía nueve libros de sonatas de Archangelo Corelli, otros cuatro de su sucesor, el napolitano Michele Mascitti, y seis del mismo género de Antonio Vivaldi. A.H.P.M., Joaquín Becerreiro y Quiroga, Prot. 16856, fol. 405-446.

ría de este cometido hasta morir asimismo en Madrid el 18 de diciembre de 1755. Sin embargo, los preceptos sabiamente divulgados por Gaudrau y Scio perduraron en la Corte de Carlos III, en la que figurarían el hijo de Sebastian Christiani, Antonio de Scio y Travaglini, en calidad de maestro de baile de los infantes don Luis, don Antonio y don Gabriel, junto a su tío Carlos Christiani de Scio, profesor de baile de las infantas³³. Es más, Felipe y Fernando de Scio, hijos del tercer matrimonio de Sebastian Christiani con Lorenza Isabel de Riaza, fueron nombrados preceptores de los hijos de Carlos IV, prosiguiendo una labor educadora en ámbitos intelectuales como su padre la desempeñara en el de la educación física de los infantes³⁴. Entre la copiosa información relativa al viaje de Felipe de Borbón a Italia, conservada actualmente en el Archivo General de Simancas, señalemos, a título anecdótico pero elocuente por lo que a destreza se refiere, cómo el futuro duque de Parma abría el baile celebrado en Chambéry con motivo de la onomástica de su hermano, rey de las Dos Sicilias:

con un minuete, en que tuvo el honor de acompañarle la Marquesa de Bellegarde, hija del difunto rey de Polonia. Al minuete siguió una contradanza en que entró S.A.R. como en algunas otras, que después se hicieron, y prosiguió el baile alternando en los minutos los del País con los nuestros y sucesivamente en las contradanzas³⁵.

En sus lecciones diarias, Michel Gaudrau y Sebastián Christiani de Scio serán asistidos por el violinista francés Jacques Clerc, incorporado a la Casa Real en 1712³⁶, al que sucederá en 1734 José Camato, natural de Grasse, ciu-

³³ L. Siemens Hernández, *op. cit.*, p. 329. Señalemos el intento frustrado de Carlos Christiani de unirse en 1742 a la comitiva del infante Felipe en calidad de maestro de baile. A.S.P. (Archivo di Stato di Parma), Carteggio Farnesiano e Borbonico, Spagna, Busta 134.

³⁴ A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 921. También A.G.P., Expediente personal (Felipe Scio de San Miguel), C^o 986/31. José López Navio, «El P. Felipe Scío, Maestro de la Infanta Carlota», en *Analecta Calasanciana*, Madrid, 1961 (n^o especial), pp. 194-304; Claudio Vila Pala, «El P. Felipe Scío, maestro y confesor de la Infanta Carlota Joaquina en Portugal», en *Analecta Calasanciana*, Madrid, 1964, n^o 6, pp. 7-116.

³⁵ A.G.S., Estado, leg. 5146. Chambéry, 21 de enero de 1743.

³⁶ A.G.P., Expediente personal (Santiago Clerc), C^o 240/23; A.G.P., Felipe V, leg. 252. También A.H.A.M., parroquia de San Martín, libros de difuntos, vol. 17, fol. 257 r^o; A.H.P.M., Manuel Valentín, Prot. 16017, fol. 180-181. Antes de fallecer, el 23 de octubre de 1741, Jacques Clerc otorgó un testamento en el que afirmaba ser hijo de Amado y de Anne Catherine Clerc, y haber nacido en la ciudad de Seyssel en el obispado de Grenoble.

dad entonces perteneciente al ducado de Saboya³⁷. Hemos de señalar al respecto, que José Camato gozó de un sueldo considerable para un músico de sus características, equiparable al de los principales miembros de la Real Capilla³⁸. A partir de 1743³⁹ le sustituyó su hijo, Manuel Camato, en quien concurría, en palabras del duque de Atri, «suficiente avilidad en esta profesión»⁴⁰. Nombrado más tarde al servicio del infante don Luis, en la asistencia del maestro de danza Antonio Christiani de Scio, Manuel Camato ejercería también de copista de cámara de los infantes don Antonio y don Gabriel⁴¹.

Además de las preceptivas clases de baile, el infante Felipe recibía desde 1732 clases de guitarra del maestro Pierre Mareschal, alias «Paisible», seudónimo que heredó de su padrastro, el maestro de tiorba Guillaume Paisible⁴², cuya carrera en la corte de Luis XIV y de los duques de Lorena, coincidió con la de Henry Desmarest⁴³, efímero maestro de música francesa en la corte de España en los primeros años del reinado de Felipe V. Sucesivamente al servicio del duque de Noailles y del príncipe de Conti, Pierre Mareschal se hallaba en Sevilla en calidad de oboe de un «batallón de Rea-

³⁷ A.G.P., Felipe V, leg. 216; A.G.P., Expediente personal (José Camato), C^a 166/3. Fueron sus padres Jean Camato y Jeanne Fèvre, naturales de la misma ciudad y residentes en Niza. A.H.P.M., José de Velasco, Prot. 15263, fol. 215. Madrid, 12 de agosto de 1746; José Benito Morales, Prot. 18983, fol. 36. Madrid, 7 de marzo de 1760.

³⁸ A.G.P., Administrativa, leg. 559: «*Por Real orden de S.M. de 12 de septiembre de 1738 [...] se sirvió conzeder a don Joseph Camato, que asiste con el maestro de danzar a tocar el violin en los Quartos de los Señores Infantes, la misma gratificazion mensual que tienen los demas maestros. Mandando S.M. que la correspondiente a las Señoras Infantas se le pague por la Real Casa de la Reyna y siendo la citada gratificazion correspondiente a las Señoras Infantas de 12 doblones al mes, compone con los 500 ducados anuales que gozaba anteriormente 14140 reales de vellon al año.*»

³⁹ Tras una larga enfermedad, José Camato falleció el 4 de julio de 1758 y fue sepultado en la parroquia de Santa Cruz de Madrid. Cf. A.G.P., Fernando VI, C^a 538/2.

⁴⁰ A.G.P., Expediente personal (Manuel Camato), C^a 166/5. También A.G.P., Felipe V, leg. 218; A.G.P., Libros parroquiales, C^a 4780 y C^a 4790. Antes de incorporarse a la Casa Real, su padre debía de ejercer en algún palacio de la nobleza madrileña: lo prueba el nacimiento de su hijo en Madrid en 1720.

⁴¹ A.G.P., Carlos IV, Príncipe, leg. 3-7 y leg. 44-45.

⁴² Michel Antoine, «De quelques musiciens nommés Paisible», en *Recherches sur la musique française classique*, vol. 15, Paris, Ed. Picard, 1975, pp. 96-104.

⁴³ Michel Antoine, *Henry Desmarest (1661-1741). Biographie critique*, Paris, Ed. Picard, 1965. Véase también nuestro artículo: «L'exil d'Henry Desmarest à la Cour de Philippe V, premier Bourbon d'Espagne: 1701-1706», *Actas del Coloquio Internacional «Parcours Européen du compositeur Henry Desmarest»*, París, Ed. Mardaga, 2002 [en prensa].

les Guardias de Infantería Walonas», cuando fue reclamado por don Felipe⁴⁴, a quien impartía también clases de flauta:

Señor. Viene aquí un papel del Marqués de Surco en que dice haberle manifestado el Sr. Infante Don Phelipe, su inclinacion à aprender con todo fundamento à tocar la guitarra; con este motivo propone que en el manejo de este instrumento es mui diestro Pedro Paisible; que cada particular de los discipulos que tiene, le dan dos doblones al mes: y que siendo del Real agrado de V. Magestad que sirve al Sr. Infante, se le podran dar de sus alimentos quatro doblones al mes. Rubricado. 10 de octubre de 1732⁴⁵.

De regreso a Francia en 1742⁴⁶, en compañía del yerno de Luis XV, Pierre Mareschal coincidió incluso con uno de sus antiguos protectores, el príncipe de Conti, a cuya casa de Aix-en-Provence acudía con frecuencia el infante⁴⁷, pese a las advertencias de su madre, temerosa de que se impregnara del carácter libertino de aquél⁴⁸. Ante la negativa de Felipe V y del marqués de la Ensenada de concederle una renta vitalicia como lo requería el propio infante, «Paisible» se haría cargo posteriormente de la maestría de guitarra de «Mesdames de France», cuñadas del futuro duque de Parma:

⁴⁴ A.H.N., Estado, leg. 2627, exp. 327-328. También A.G.P., Expediente personal (Pedro Peysible), C^a 827/38. A lo largo de su estancia en Madrid, Pierre Mareschal estuvo probablemente en contacto directo con la princesa Pío de Saboya, Juana Spinola y la Cerda, como se deduce de la partición de sus bienes en la que figura una orden de pago a una cierta «Madame Paisible». A.H.P.M., Francisco Blas Domínguez, Prot. 14948, fol. 276.

⁴⁵ A.G.P., Expediente personal (Pedro Peysible), C^a 827/38. A la vuelta de la Corte de Sevilla, Paisible impartiría, asimismo, lecciones a la infanta María Antonia, según se desprende de un recibo fechado en 1735. A.G.P., Felipe V, leg. 170: «*Quenta que yo Don Matheo Sanchez Aposentador maior de la Casa de la Reina doy al oficio de Contador de S.M. de los gastos ocasionados en este aposentamiento y ofizio de furreria desde el dia 28 de diciembre pasado hasta el 26 de marzo de este año de 1735 [...]. Pague al guitarrero por componer una guitarra vieja a la Señora Infanta Maria Antonia, 22 reales y 17 mrs. [...] Mas de un mozo el resto de la Jornada del Escorial para mover los clavicordios y papeleras y para llevar las guitarras y traerlas, y lo demas que se ofrezia 4 reales en cada un dia 55 dias, 220 reales [...]. Y por ser verdad lo firme. Madrid y Abril a 2 de 1735. Don Agustin de Puertas.*»

⁴⁶ A.S.P., Carteggio Farnesiano e Borbonico, Spagna, Busta 136.

⁴⁷ A.G.S., Estado, leg. 5147: «*Empleò la tarde en la Comedia, que volvió a cenar a Palacio, y despues pasó a casa del Príncipe de Conty a honrar un baile que durò hasta las tres de la mañana que se retirò S.A.R. a dormir.*». Aix-en-Provence, 18 de marzo de 1744.

⁴⁸ «*J'ai entendu dire que c'est un homme fort libre: ainsi, mon fils, pour l'amour de Dieu, ne prenez pas les impressions que son libertinage pourrait vous imprimer.*». Carta de Isabel de Farnesio al infante Felipe. Madrid, 5 de febrero de 1744. Citado por Casimir Stryenski, *op. cit.*, p. 140.

13 septembre 1750 [...]. Ce n'est que l'année passée que Mesdames se sont mises dans le goût de la musette et de la guitare; elles ont pour maître de musette le nommé Chefdeville le cadet, et pour la guitare le nommé Paisible; c'est un français qui a été attaché pendant quinze ans à l'enfant don Philippe⁴⁹.

En 1734, don Felipe tomaría a su servicio a un profesor de clave, el fecundo compositor Francisco Courcelle (también conocido como Corselli por italianización cortesana de su apellido)⁵⁰, cuyas óperas alcanzaron un singular éxito en la ciudad de Venecia⁵¹. De padres oriundos de París —Charles Courcelle y Jeanne Médard—, nació en Plasencia en 1705, donde su padre ocupaba el puesto de maestro de baile de los duques de Parma⁵². Courcelle llegó a Madrid a finales del año 1733 a petición de Isabel de Farnesio. Fue tal vez el compositor parmesano Geminiano Giacomelli (1683-1740)⁵³, maestro de capilla de los duques de Farnesio y de la capilla de Santa María de Steccata de 1719 a 1727 y, más tarde, de 1732 a 1737, y, como lo sugiere Reinhard Strohm, probable maestro de Courcelle, quien lo recomendaría a la familia real, con la que estuvo relacionado durante la estancia del infante don Carlos en la ciudad ducal⁵⁴. Junto al futuro duque de Parma,

⁴⁹ Norbert Dufourcq, *La musique à la Cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les mémoires de Sourches et Luynes (1681-1758)*, Paris, Ed. Picard, 1970, p. 142. En 1753, el infante otorgaría a su antiguo maestro de guitarra una pensión anual de 3.200 libras de Parma. A.G.S., Estado, leg. 5171.

⁵⁰ A.G.P., Histórica, C^a 223. «Relación de los sueldos, sobre sueldos y limosnas situados en los Reales Alimentos del Serenísimo Señor Infante Don Phelipe que han estado satisfaciendo por su thesoreria hasta fin de febrero de este presente año [de 1742]».

⁵¹ Nicolás Álvarez Solar Quintes, «El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía», en *Anuario Musical*, vol. VI, Barcelona, C.S.I.C., 1951, pp. 190-204. El 20 de enero de 1731 se representó su ópera *Venere placata* en el teatro San Manuele de Venecia y al año siguiente *Nino* en el teatro Sant'Angiolo de la misma ciudad. Véase Reinhard Strohm, «Francesco Corselli's Operas for Madrid», en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Berlín, Ed. Reichenberger, 1996, pp. 79-99.

⁵² Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738)*, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 245. Véase también Emilio Casares Rodicio (Ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, 1999, vol. III, pp. 152-155.

⁵³ Nestore Pelicelli, *Storia della musica in Parma dal 1400 al 1860*, Roma, Ed. Psalterium, 1936, p. 145 y siguientes; Giorgio Fiori, «Un illustre compositore del 700: Geminiano Giacomelli di Colorno (1692-1740)», en *Aurea Parma*, vol. LVII, 1973, pp. 215-221. Entre 1727 y 1732, Giacomelli se hizo cargo de la maestría de la capilla de San Giovanni in Canale de Plasencia. Sustituido por Francisco Courcelle hasta 1731, Giacomelli volvió al frente de la capilla de Steccata de 1732 a 1737.

⁵⁴ A.G.P., Felipe V, leg. 17. «Real Casa. Años 1733-1735. Pliegos de intervención para la data de las cuentas del Maestro de Cámara del Sr. Infante Don Carlos, en ocasión de hallarse en

Courcelle impartió clases de clave a la infanta María Teresa y, a partir de 1736, a su hermana, la infanta María Antonia Fernanda, con una gratificación de 6 doblones mensuales por cada una de ellas⁵⁵. Entretanto, esperaba obtener la vacante de Maestro de Capilla, en aquel entonces compartida por Filippo Falconi y José de Torres⁵⁶. El 5 de junio de 1738, Courcelle se haría finalmente cargo de la maestría de la Real Capilla de Palacio y de la rectoría del Real Colegio de niños cantores⁵⁷, manteniéndose a su cabeza el dilatado tiempo de 40 años, hasta fallecer en Madrid el 3 de abril de 1778, a los 76 años. Según los papeles de Barbieri, actualmente conservados en la Biblioteca Nacional madrileña y recogidos por Solar Quintes, Francisco Courcelle poseía «grandes habilidades en cantar como tenor, tocar el clave y componer música [...] tanto para el culto de la Capilla cuanto para la Cámara y teatro de Sus Majestades»⁵⁸. En efecto, en los años previos a la marcha del infante, puso en música algunos dramas, entre ellos *Alessandro nelle Indie*, estrenado el 9 de mayo de 1738 para solemnizar el enlace de Carlos III con María Amalia de Sajonia, o el *Farnace*, el 4 de noviembre de 1739 con motivo de la llegada de Luisa Isabel de Francia a la Villa y Corte⁵⁹. Pese a su nom-

Napoles [...]». Fol. 32: «Por otro papel despachado por este oficio en el día 4 de septiembre se libran a Geminiano Giacomelli, Maestro de Capilla en la iglesia de Estacata [...] 2106 reales y 10 maravedies, cuya cantidad es para que la distribuya entre si y los músicos intrumentos y voces que asistieron la Semana Santa en la referida iglesia de Estacata a las funciones que se celebraron en ella con el motivo de haver concurrido S.A.R. como consta de cuenta presentada por el expresado Maestro de Capilla».

⁵⁵ A.G.P., Felipe V, leg. 225.

⁵⁶ B. Lolo, *op. cit.*, pp. 96-97. También A.G.P., Expediente personal (Francisco Courcelle), C^a 1146/1.

⁵⁷ Nicolás Morales, *La Real Capilla y el Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII*, Memoria de licenciatura defendida en 1996 en la Universidad de Toulouse-Le Mirail, Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos (bajo la dirección de Margarita Torrión); «El Real Colegio de niños cantores y una práctica discutida a finales del siglo XVIII: la castración», en *Revista de Musicología*, vol. XX, n^o 1, Madrid, Ed. Sociedad Española de Musicología, 1998, pp. 417-431; «El Real Colegio de niños cantores en el siglo XVIII», en *Reales Sitios*, n^o 146, Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 2001, pp. 40-49.

⁵⁸ B.N.M., ms. 14084.

⁵⁹ Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1917, pp. 111-116. Véase también Juan José Carreras López, «“Terminare a schiaffonni”: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/1739)», en *Artigrama*, Universidad de Zaragoza, 1996-97, n^o 12, pp. 99-121; Luis Carmena y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Ed. Manuel Minuesa de los Ríos, 1878. He aquí la lista de los músicos de la Real Capilla que participaron en la mencionada obra: Francisco Courcelle, Domingo Porreti, Juan Bautista Coulon, Gerónimo Bartholucci,

bramamiento al frente de la capilla palatina, las labores artísticas de Francisco Courcelle se centraron por entonces en el círculo íntimo de la familia real, no sólo encabezando el cuarteto de cuerda que acompañaba diariamente el canto de Carlo Broschi (Cosme Perelli, Domingo Ciani, Gabriel Terri y Domingo Porreti), sino también dirigiendo todo cuanto ocurría en el cuarto de los infantes, donde la actividad musical se había intensificado considerablemente desde la *Jornada* de Sevilla. El estudio del contexto musical en torno a los infantes excede los límites de esta ponencia, pero lo trataremos con amplitud en nuestra tesis doctoral en curso. No obstante, a título puramente indicativo, cabe citar el nombramiento en 1737 de un copista de música para Sus Altezas, tarea en la que se sucedieron Lorenzo Almón y Perreira⁶⁰ y José Alaguero⁶¹. Entre los instrumentistas aquí mencionados, hemos de destacar también al futuro suegro de Luigi Bocherini, el violoncelista napolitano Domingo Porreti. Sus altas aptitudes musicales⁶² propiciaron el que se le admitiera con todos los honores en la Real Capilla en 1735, aunque se le eximió más tarde, por las mismas razones que a Courcelle, de la asistencia diaria a dicha institución. Si fue preponderante la colaboración de Porreti en las óperas y serenatas representadas en el Coliseo del Buen Retiro y en los Reales Sitios entre 1735 y 1759⁶³, no lo fue menos su labor

José Galicani, José Canovay, Claudio Boyenne, Louis Bucquet, Miguel Geminiani, Gabriel Terri, Cosme Pereli, Pablo Facco, Francisco Manalt, Domingo Ciani, Felipe Dalp, Manuel Dalp, Bernardo Alberich, Francisco Zayas, Vicente Manteli y Gregorio Fernández de la Cuerda; a los que se sumaron otros cinco músicos exteriores a dicha institución: Antonio Marchesini, Francisco Landini, José Bonfanti y los dos hermanos Botari. A.G.P., Felipe V, leg. 169 y leg. 340.

⁶⁰ A.G.P., Expediente personal (Lorenzo de Almón y Perreira), C^a 889/3.

⁶¹ A.G.P., Expediente personal (José de Alaguero), C^a 26/7.

⁶² Entre las numerosas referencias a sus altas aptitudes musicales, citemos la que nos dejó uno de sus contemporáneos en 1785, o sea medio siglo después de la estancia de Porreti en la ciudad condal: «Se troba en esta ciutat, de passatger, un alemany nomenat Hesper, singular en obres de música i de rara habilitat en sonar lo violí i viola d'amor, que ha admirat a quants l'han iit en les serenates de casa Ramon Mateu i altres, principalment als de la Facultat de la Música; no havent-se oït per ara altre músic que s'igualàs a est, fora de Domenico Porreti». Rafael D'Amat y de Cortada, *Calaix de sastre*, Ramón Boixareu (Ed.), Curial, Barcelona, 1987, vol I, p. 141. Para más informaciones sobre las actividades de Porreti en la Villa y Corte, entre 1735 y 1783, véase nuestro artículo «Artistas a la sombra del poder: usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII», en *Campos interdisciplinares de la Musicología*, vol. I, Madrid, Ed. Sociedad Española de Musicología, 2001, pp. 67-86.

⁶³ A propósito de Porreti, Farinelli nos informa que «componiendo con su violoncelo, y sus dedos toda la orquesta no es menester de otros instrumentos». Carlos Broschi «Farinelli», *Fiestas Reales*, [edición facsímil con prólogos de A. Bonet Correa y A. Gallego],

cotidiana en la educación musical de don Felipe, a juzgar por la correspondencia que éste mantenía con su madre:

Le soir je fais souvent de la musique laquelle ne sait pas trop bien le plus souvent, et c'est cela mesme qui amuse. Il nous est venu un musicien qui est le gendre de Sto Gemini qui jouë de la flutte mais il est a peu pres aussi fort que je le suis dans mon violoncello dans lequel je fais de grands progrès⁶⁴.

En 1739 se sumó otro nombre a esta selecta lista de profesores, el bajonista francés Jean Baptiste Coulon, oficialmente incorporado a la Capilla Real el 12 de junio de 1739⁶⁵, aunque destinado a enseñar la viola al joven *Pippo*, como Isabel de Farnesio solía familiarmente llamar a su hijo. Este músico representa un caso atípico entre todos los maestros citados anteriormente, siendo el único que volvió al servicio de su protector en 1749⁶⁶. Durante su prolongada estancia en la ciudad de Chambéry, entre 1743 y 1744, el infante Felipe tendrá ocasión de perfeccionarse también en el manejo del violín junto a Jean Marie Leclair, considerado como uno de los principales compositores de sonatas para violín del siglo XVIII:

El día de ayer fue de agua y no permitio salir a S.A.R. de casa, en ella tubo el gusto de oír a un celebre violin que ha venido de Francia y estuvo muy gustoso como por la noche en la asamblea⁶⁷.

Madrid, Patrimonio Nacional, 1991. Sobre la vida y obra del mito del *bel canto*, véase Patrick Barbier, *Farinelli. Le castrat des Lumières*, Paris, Ed. Grasset, 1994; Margarita Torrión, «La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez: 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlo Broschi)», en *Archivo Español de Arte*, vol. 275, Madrid, C.S.I.C., Departamento de Historia del Arte «Diego de Velázquez», 1996, pp. 323-333; «Farinelli en la Corte de Felipe V», en *Torre de los Lujanes*, Revista de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (Conferencias de la Cátedra Campomanes), Madrid, n° 38, febrero 1999, pp. 121-137; «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida», en M. Torrión (Ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, C.E.D.M.A., 2000, pp. 295-322 (sobre remodelado y gestión del teatro a cargo de Farinelli).

⁶⁴ A.H.N., Estado, leg. 2484/86. Antibes, 18 de mayo de 1742. En los informes que solían remitir los marqueses de Santa Cruz y de la Ensenada a la Casa Real, con motivo del viaje del infante a Italia, aparece el joven Felipe divirtiéndose privadamente en su cuarto con música, haciendo «*la parte con su veolon* [sic]». También A.G.P., Histórica, C^a 223: «*Correspondencia del Marqués de Santa Cruz y de la Ensenada, Mayordomo mayor y secretario del Sr. Infante Don Felipe, con motivo del viaje de S.A. a Italia para mandar nuestro exercito. Año de 1742*»; A.G.S., Estado, leg. 5143. Carta del marqués de la Ensenada al marqués de Villarias. Antibes, 18 de mayo de 1742.

⁶⁵ A.G.P., Expediente personal (Juan Bautista Coulon), C^a 12916/26. También A.G.P., Felipe V, leg. 341.

⁶⁶ A.G.P., Histórica, C^a 224: «*Lista de la Familia que llevan a Parma las Señoras Ynfantas Doña Luisa y Doña Isabel*».

⁶⁷ A.G.S., Estado, leg. 5144. Chambéry, 6 de mayo de 1743. Bailarín de la ópera de Lyon y de Turín, Jean Marie Leclair (n. 5. X. 1697. Lyon — † 23.X.1764. París), se tras-

Dicha afición por los instrumentos de cuerda se haría aún más patente allende los Alpes. El retrato que el duque de Lyones nos dejó años más tarde del yerno de Luis XV, no puede ser más elocuente en este sentido:

L'infant est poli, attentif, il parle toujours français; il aime beaucoup la musique, il jouait autrefois du violoncelle, maintenant il joue du pardessus de viole, il se lève quelquefois dès quatre heures du matin pour en jouer⁶⁸.

Aparte de su inclinación por la música⁶⁹, producto de una pulida y esmerada formación, el infante manifestó desde los primeros meses de su estancia en Francia, un particular apego al teatro de Molière y de sus contemporáneos, aunque Isabel de Farnesio intentó en vano convencerle de que debía brindar una imagen más acorde con la del príncipe guerrero⁷⁰. Los

ladó posteriormente a París, ciudad en la que debutó en 1728 en el *Concert spirituel*, antes de entrar al servicio de Luis XV hacia 1733. Véase al respecto Marcelle Benoît (Ed.), *Dictionnaire de la musique française en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1992, pp. 389-391; Léon Vallas, «Une famille de violonistes lyonnais. Les Leclair», en *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon (1688-1789)*, Ginebra, Ed. Minkoff, 1971. En una carta dirigida a su hijo, Isabel de Farnesio alude al mencionado violinista: «Je suis bien aise que vous ayés entendu ce bon Violon. Je voudrais sçavoir s'il est aussi bon ou meilleur que Maurício [D'Allay] ostez moi un peu cette curiosité. L'on me dit qui l'étoit dans la Chapelle du Roy de France et qu'il le chassa parce qu'il étoit brouillon et qu'il y en a un qui est meilleur que lui». A.S.P., Carteggio Farnesiano e Borbonico, Spagna, Busta 137. Aranjuez, 9 de mayo de 1743.

⁶⁸ C. Stryienski, *op. cit.*, p. 330.

⁶⁹ Hasta en el mismo campo de batalla se organizaban veladas musicales. A.G.S., Estado, leg. 5142: «Por la noche mandò que los músicos de los Regimientos tocasen algunos conciertos, con lo que la pasó muy divertido». Campo de Barau, 21 de noviembre de 1742.

⁷⁰ A.H.N., Estado, leg. 2484, exp. 67. «J'ay vu aussi la lettre que Villarias écrit a Don Zenon [de Somodevilla] dans laquelle il marque que Vos Majestez ordonnaient que je ne fusse pas a la Comedie que tres rarement. Sur le champ j'ay dit a Don Zenon [de Somodevilla] de faire contre-mander la troupe qui venoit icy». Antibes, 2 de mayo de 1742. Bajo la intendencia de Guillaume du Tillot, el duque de Parma contrataría en 1755 a una compañía de cómicos franceses, cuyas actuaciones en marzo de 1756 merecieron una nutrida ovación del propio Goldoni, para cuya Corte preparaba éste *La Buona figliuola*, *Il festino* e *I viaggiatori ridicoli*: «Fui el mismo día al Teatro de la Corte; era la primera vez que veía a los Actores Franceses; estaba encantado con su situación, y estaba sorprendido del silencio que reinaba en la sala; no recuerdo cuál era la Comedia que daban ese día, pero viendo en una escena que el enamorado abrazaba con pasión a su amante, esta acción, tomada del natural, permitida a los franceses y prohibida a los italianos, me gustó tanto que grité con todas mis fuerzas, bravo». Carlo Goldoni, *Memorias*, Madrid, Ed. Asociación de Directores de Escena, 1994, p. 379. Véase también Giuliana Ferrari, «La compagnia Jean Philippe Delisle alla Corte di Parma (1755-58) e la "riforma teatrale" di Guillaume Du Tillot», en *La Parma in festa. Spettacolarità e teatro nel ducato di Parma nel Settecento*, Módena, Ed. Mucchi, 1987, pp. 165-210. Ese interés por el teatro de Molière surgió durante su primera estancia en Francia. En efecto, la totalidad de las comedias a las que el infante asis-

datos de la siguiente relación permiten observar que el infante, más artista y esteta que marcial, no siguió con mucha fidelidad los consejos maternos.

Actividades del infante don Felipe durante los dos primeros meses de su estancia en Francia

Fecha	Lugar	Observaciones festivas
24.III.1742	Montpellier	Concierto de música por la noche
25.III.1742	Montpellier	Concierto de música por la tarde
26.III.1742	Montpellier	Concierto de música por la noche en el cuarto de S.A.R.
27.III.1742	Montpellier	Comedia en el Teatro de la ciudad <i>Le Philosophe Marié</i> ⁷¹
1.IV.1742	Aix-en-Provence	Concierto de voces e instrumentos después de comer, al que fueron admitidas algunas damas de esta ciudad cuyo concurso creció después, y acabada la música se pusieron mesas de juego y en una se sentó S.A.R. y jugó a los cientos con la mujer del Intendente
2.IV.1742	Aix-en-Provence	Concierto de música después de comer en una de las casas consistoriales de la ciudad, se acabó la función a las 21.00 habiendo estado S.A.R. muy divertido y gustoso en toda la función
5.IV.1742	Marseille	Concierto de música preparado por la ciudad
7.IV.1742	Marseille	Fue a los baylarines de cuerda los que hicieron sus habilidades con mucho primor y después representaron una Pantomima o comedia titulada <i>Les Dupes ou rien n'est difficile en amour</i> ⁷² , sin hablar ni otra expresión que los movimientos del cuerpo, acción de las manos y gestos de la cara, en que ha

(Cont.)

tió en 1742 volvieron a ser representadas en Parma entre 1755 y 1757. A.S.P., Teatro e Spettacoli Borbonici, Busta 1: «*Liste des comedies, tragedies et opera qui ont été représentés soit a Parme soit a Colorno depuis l'arrivée de la troupe française au service de S.A.R. 1755-1757*». Cf. Isabella Quatromini, «Il teatro della villeggiatura», en *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento*, Università di Parma, 1984, pp. 85-103; Paola Ciriani, *Musica e spettacolo a Colorno tra XVI e XIX secolo*, Parma, Ed. Zara, 1995, pp. 127-158.

⁷¹ Philippe Néricault Destouches (1680-1754), *Le philosophe marié ou le mari honteux de l'être*, 1727.

⁷² Se trata probablemente de la obra de Marc Antoine le Grand (1673-1728), *Les maris dupés*, 1694.

(Continuación)

Fecha	Lugar	Observaciones festivas
		consistido toda la disposición y esencia de la comedia, que por extraña y bien ejecutada ha parecido bien a todos
11.IV.1742	Marseille	A las 18.30 ha ido al Teatro de la ciudad en que se han representado algunas jornadas de tres comedias graciosas cuyos titulos son <i>L'Avocat Datelin</i> ⁷³ , <i>La Serenate</i> ⁷⁴ y <i>Les précieuses ridicules</i> ⁷⁵
16.IV.1742	Toulon	Fue al Teatro de la ciudad a ver la comedia <i>Phèdre et Hippolyte</i> que ha estado muy divertido hasta las 21.00
17.IV.1742	Toulon	Fue al Teatro de la ciudad a ver la comedia <i>Les Menechmes</i> ⁷⁶ et <i>Le médecin malgré lui</i> ⁷⁷ . Ésta ha durado hasta las 22.00
18.IV.1742	Toulon	Música en su cuarto. Luego fue al Teatro de la ciudad a ver la comedia <i>Tartuffe</i> ⁷⁸ y la pequeña pieza titulada <i>Crispin Médecin</i> ⁷⁹
19.IV.1742	Toulon	Comedia por la tarde
20.IV.1742	Toulon	Comedia por la tarde. <i>L'école des femmes</i> ⁸⁰ , seguida de la pequeña pieza <i>L'oracle</i>
21.IV.1742	Toulon	A las 18.30 fue al Teatro a ver <i>L'enfant prodigue</i> ⁸¹ y la pequeña pieza <i>Le Galant coureur</i> ⁸²

(Cont.)

⁷³ David Augustin Brueys (1640-1723), *L'Avocat Pathelin*. Desde su estreno en 1706, esta comedia cuyo estilo se aproxima al de Molière, conoció uno de los mayores éxitos teatrales de la primera mitad del siglo XVIII, siendo representada 885 veces en París por la Comédie Française.

⁷⁴ Jean François Renard, alias «Regnard» (1655-1709), *La sérénade*, 1694.

⁷⁵ Jean Baptiste Poquelin, alias «Molière» (1622-1673), *Les précieuses ridicules*, 1660.

⁷⁶ Regnard, *Les Ménechmes*, 1705.

⁷⁷ Molière, *Le médecin malgré lui*, 1667.

⁷⁸ Molière, *Le tartuffe ou l'imposteur*, 1669.

⁷⁹ Noël le Breton de Hauteroche (1630-1707), *Crispin médecin*, 1673.

⁸⁰ Molière, *L'école des femmes*, 1663.

⁸¹ François Marie Arquet, alias «Voltaire» (1694-1778), *L'enfant prodigue*, 1736.

⁸² Marc-Antoine le Grand, *Le galant coureur*, 1722.

(Continuación)

Fecha	Lugar	Observaciones festivas
22.IV.1742	Toulon	A las 17.30 fue al Teatro a ver <i>Démocrite amoureux</i> ⁸³ y la pequeña pieza <i>La pupile</i> ⁸⁴
23.IV.1742	Toulon	Música en su cuarto privadamente habiendo hecho la parte con su violón. Después fue al Teatro a ver <i>Le distrait</i> ⁸⁵ y la pequeña pieza <i>L'épreuve réciproque</i> ⁸⁶
24.IV.1742	Toulon	Música en su cuarto privadamente. Por la tarde fue al Teatro a ver <i>Le joueur</i> ⁸⁷ y la pequeña pieza <i>Le français à Londres</i> ⁸⁸
25.IV.1742	Toulon	Fue al Teatro a ver <i>Pourceaugnac</i> ⁸⁹ y la pequeña pieza <i>Crispin rival de son maître</i> ⁹⁰ et <i>Les amours de Nanterres</i> ⁹¹
15.V.1742	Antibes	Música privadamente en su cuarto
18.V.1742	Antibes	Después de comer jugó al ciento y, luego, al mallo. A la vuelta se divirtió con música haciendo la parte de violón
19.V.1742	Antibes	Después de comer jugó al ciento y, luego, al mallo. A la vuelta se divirtió con música haciendo la parte de violón

Fuente: A.G.P., Histórica, C^a 223: «Correspondencia del Marques de Santa Cruz y de la Ensanada, Mayordomo Mayor y Secretario del Sr. Ynfante Don Felipe, con motivo del viaje de S.A. a Italia para mandar nuestro exercito».

En su temporal residencia de Chambéry hizo asimismo construir un teatro en el que se representaron toda clase de espectáculos, incluidas varias

⁸³ Regnard, *Démocrite amoureux*, 1700.

⁸⁴ Barthélémy Christophe Fagan (1702-1755), *La pupille*, 1734.

⁸⁵ Regnard, *Le distrait*, 1697.

⁸⁶ Marc Antoine le Grand, *L'épreuve réciproque*, 1711.

⁸⁷ Regnard, *Le joueur*, 1696.

⁸⁸ Louis de Boissy (1694-1758), *Le français à Londres*, 1727.

⁸⁹ Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, 1669.

⁹⁰ Alain René Lesage (1668-1747), *Crispin rival de son maître*, 1707.

⁹¹ Lesage, *Les amours de Nanterres*, [¿?]

óperas francesas⁹², a las que acabó por acostumbrarse según confiesa. Notemos que el infante, educado en el gusto musical italiano de la corte de Madrid, había manifestado lógicamente el mismo marcado desdén que su madre hacia la música gala⁹³:

Après diner il y a eu un concert ou il y avoit beaucoup de dames mais je ne sçaurai m'accoutumer a la musique française c'etoit une femme qui a chanté des cantates et qui a detonné horriblement⁹⁴.

Esta contradictoria relación con la música francesa, fruto de la estancia en el país, acabará a su llegada a Milán, donde da rienda suelta a su preferencia por el *drama per musica* italiano. El vástago de Isabel de Farnesio, más preocupado por los asuntos líricos que políticos, enviará continuamente a España los libretos y las partituras de la música de las óperas que allí se estrenaban⁹⁵, no olvidando tampoco a su hermana, María Ana Victoria, aficionada como él al género belcantista⁹⁶.

⁹² A.G.S., Estado, leg. 5144: «A las 6 de la noche pasó S.A.R. con toda su Corte al teatro que se ha fabricado y en medio del corto tiempo que ha habido para su construcción a quedado una obra sumamente lucida y vistosa; y a su arribo se dio principio a la Opera francesa del Amor de los Dioses, que cantaron los Comicos de la Compañía de Leon, con gran satisfacción del concurso que fue grandísimo». Chambéry, 20 de diciembre de 1743.

⁹³ Archives du Palais de Monaco, Registro B. 53, 19 de octubre de 1714: «In Menton il Principe di Monaco me fece sentire una Musica Francese, che assolutamente è la peggiore cosa del mondo». Citado por María Esther Bertoli, «Il viaggio nuziale di Elisabetta Farnese da Sestri Levante a Marsiglia», en *Revista Ingauna e Intemelia*, n.º 1-2, Bordighera, Ed. Istituto Internazionale di Studi Liguri, 1953, pp. 17-23. Cf. A.S.P., Carteggio Farnesiano e Borbonico, Spagna, Busta 135: «Je n'ai pas de peine a croire que vous ne pourrez pas vous accoutumer a la musique française, pour moy je n'ai jamais pu». Aranjuez, 16 de abril de 1742.

⁹⁴ A.H.N., Estado, leg. 2484, exp. 34. Antibes, marzo de 1742. A.H.N., Estado, leg. 2484, exp. 43: «Ce soir j'irai encore au concert de l'Hotel de Ville ou je compte que je pourai m'ennüier un peu car je ne sçauois m'accoutumer a la musique française». Antibes, 9 de abril de 1742. Según las confesiones del mismo, dicha aversión se aminoró con el paso de los meses: «Je vois que l'Opera français avoit eu le même sort auprès d'elle qu'auprès de tous ceux qui ne sont pas accoutumez a ce genre de musique. Pour moy j'avoue que je fus petrifié la première fois que je fis au concert a Montpellier chez Mr. de Richelieu presentement sans l'aider elle ne fait plus cette horreur que dans les premiers tems». Nice, 14 de febrero de 1744. A.H.N., Estado, leg. 2519, exp. 19.

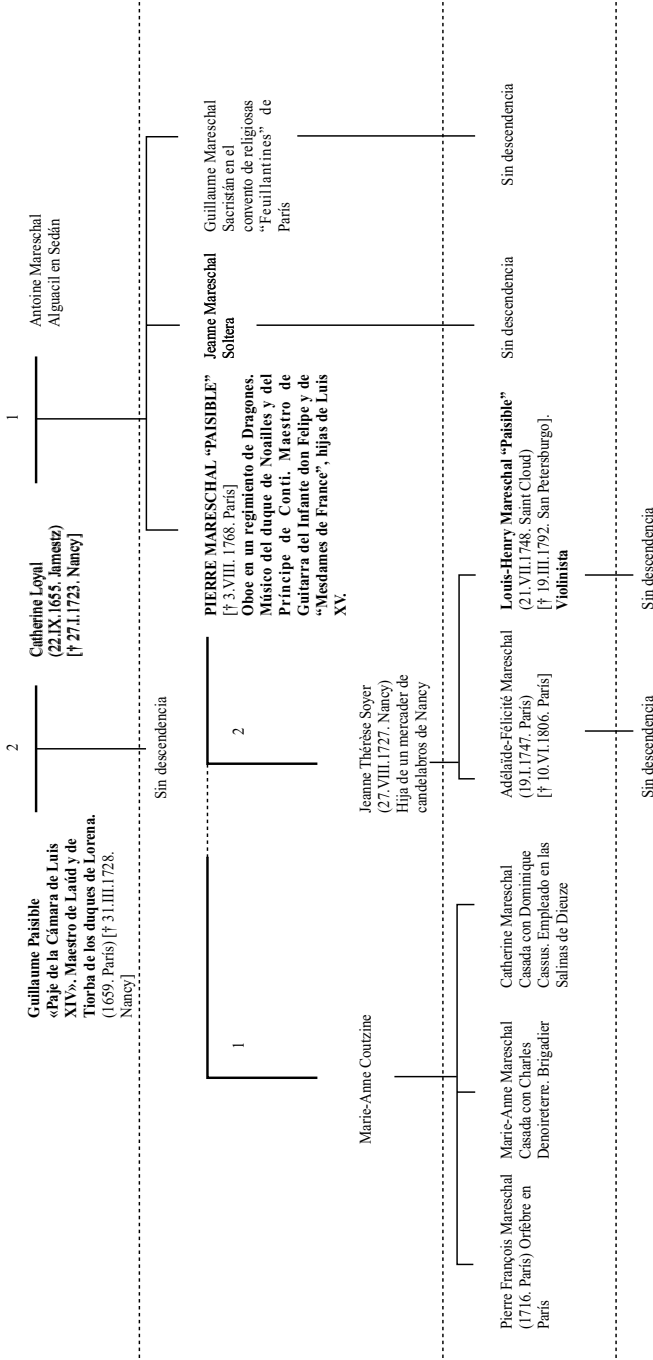
⁹⁵ A.G.S., Estado, leg. 5156: «El Señor infante me manda remitir a V.e. los dos adjuntos libretos de la opera [Il Demetrio] que se representa en el Theatro de Parma, para que V.e. se sirva colocarlos en las Reales manos de Sus Magestades, y asimismo otros tres libros que van en un paquete separado y contiene la musica de ella que envia S.A.R. a la Reina Nuestra Señora. Ygualmente acompaña a este un pliego que incluye otro librete para la Srma Sra Princesa de Brasil el que suplico a V.e. se digne encaminar». Joseph Carpintero. Parma, 9 de junio de 1749.

⁹⁶ A.H.N., Estado, leg. 2735. Cartas autógrafas de la reina de Portugal, María Ana Victoria, a sus padres Felipe V e Isabel de Farnesio: «L'unique divertissement que jaie et ma leccion de musique et si je ne lavoit pas je crois que je serois morte». Lisboa, 8 de julio de 1739.

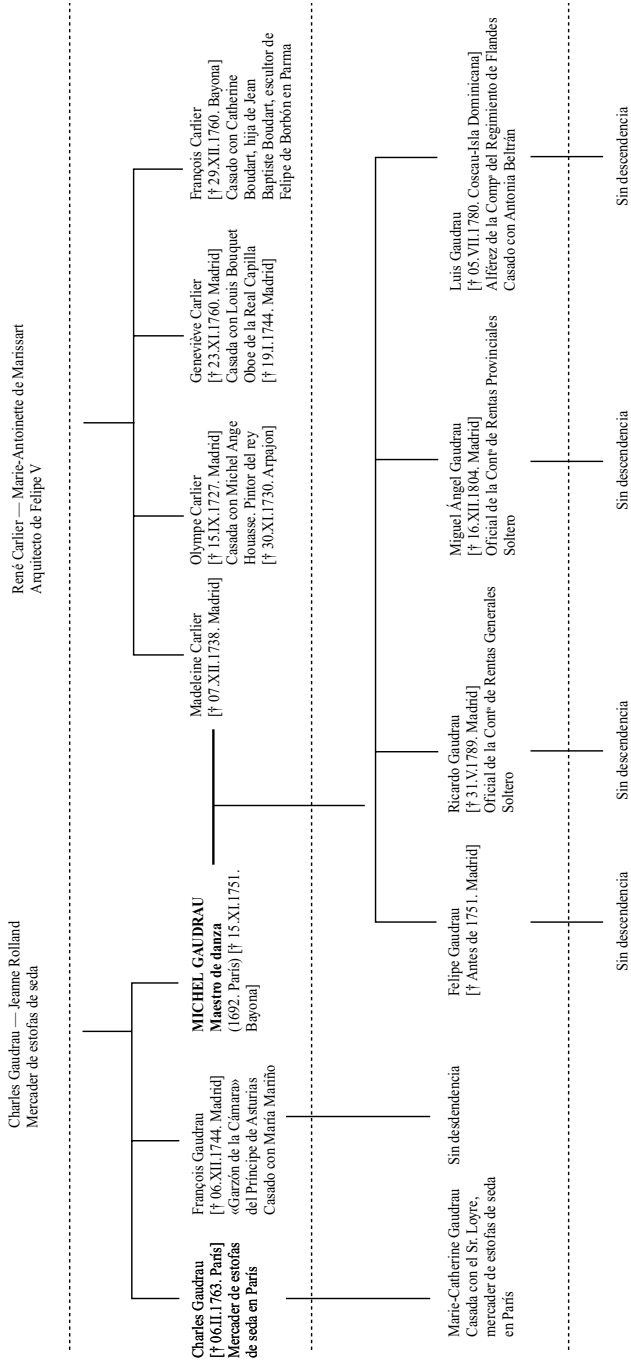
Excesiva en ocasiones, la perenne melomanía del futuro duque de Parma, que suscitará continuos recelos en los emisarios de Luis XV presentes en la ciudad ducal, puede legítimamente interpretarse como una emanación directa del ambiente musical de la Corte paterna. En este mismo sentido, resultaría interesante estudiar cuál fue la educación musical que recibió en Versalles el duque de Anjou, cuyo viaje a Madrid entre diciembre de 1700 y febrero de 1701⁹⁷ para tomar posesión del trono de «las Españas», ofrece curiosas similitudes con el de su hijo a Italia, en 1742.

⁹⁷ Recordemos que en la comitiva que acompañó a Felipe V en diciembre de 1700 figuraba un conjunto de 28 músicos (véase el artículo de Margarita Torrión en el presente volumen). Según el *Mercur Galant*, diciembre de 1700, p. 277: «Cette troupe de musiciens fut remplacée à tours où Ayen fit chercher toute la nuit à Tours ce qu'on avoit pû trouver de Musiciens & de joüeurs d'instrumens».

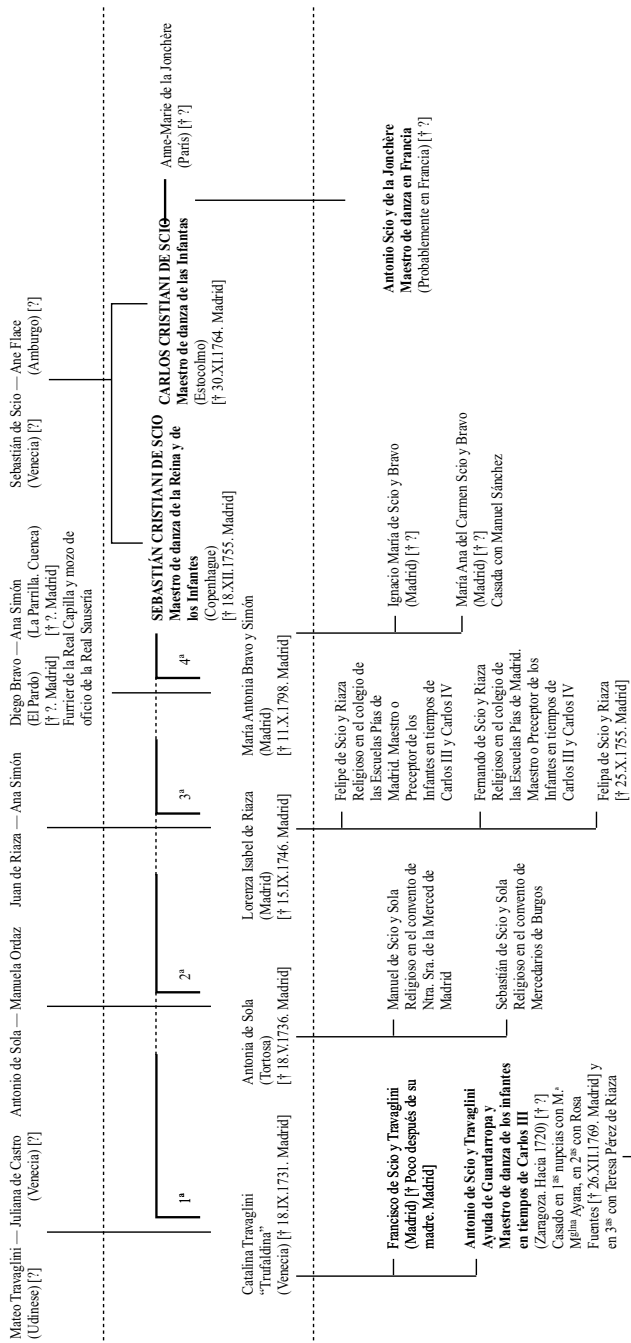
Árbol genealógico de los Paisible



Árbol genealógico de los Gaudrau



Árbol genealógico de los Scio



LA RESTAURACIÓN DE LA CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE BARBASTRO EN TIEMPOS DE FELIPE V*

Susana FLORES RODRIGO
Universidad de Zaragoza

En abril de 1715 las actas de los *Libros de Gestis* de la catedral de Barbastro recogían la orden del cabildo de «ir buscando algunos músicos para ir componiendo la capilla»¹. En esta misma acta, el secretario también dejaba constancia de haber encargado que se escribiese a un mozo de Huesca para que ocupara el puesto de maestro de capilla y cuidara de los infantes. Con estas dos noticias se ponía fin a la restauración de la capilla de música, que el cabildo había considerado disuelta desde 1706.

La disolución provisional de la capilla de música fue un hecho por el que se vieron afectadas algunas catedrales de rango menor, colegiales e iglesias parroquiales durante la Edad Moderna². Este tipo de solución, que

* Esta comunicación forma parte del trabajo de investigación «La música en la ciudad de Barbastro durante la Edad Moderna» que fue becado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses el pasado año; conste mi agradecimiento al mencionado Instituto por su apoyo económico. Igualmente, deseo mostrar mi gratitud a los profesores Juan José Carreras (Universidad de Zaragoza) y Pablo-L. Rodríguez (Universidad de La Rioja), y a D. José Lanau Mariñosa (Archivero de la S. I. Catedral de Barbastro) por sus innumerables sugerencias y ayudas.

¹ *Libro de Gestis* 7, fol. 186, Barbastro, Archivo de la S. I. Catedral. (A.C.B)

² En este sentido puede verse como ejemplo el caso de Zamora, estudiado por Alejandro Luis Iglesias en «La música en la catedral de Zamora durante los años de la Guerra de Sucesión, los primeros años del reinado de Felipe V». Por otro lado, Álvaro Torrente ha demostrado cómo las rentas y el valor económico de las sedes episcopales resultaban determinantes a la hora de asegurar la calidad e importancia de su capilla musical, en Álvaro Torrente, «Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios en la España Moderna», en *Artigrama*, nº 12, Monográfico dedicado a la música, Departamento de Historia del Arte de Zaragoza, 1996-1997, pp. 217-236.

habitualmente respondía a un serio problema económico, hubiera resultado impensable en una catedral de mayor rango. En este sentido, y a un nivel peninsular, la catedral de Barbastro pertenecería a esta larga lista de catedrales de menor relieve. Otro aspecto característico en las capillas de música de las catedrales pequeñas era la enorme inestabilidad de sus puestos, especialmente en lo que concernía al magisterio de la capilla. La suma de estas peculiaridades convertía con frecuencia a estos centros, dentro de los circuitos catedralicios, en lugares de paso hacia otros destinos más deseables y mejor pagados³.

A raíz de su reinstauración como sede episcopal a finales del siglo XVI, la catedral de Barbastro había visto incrementada la plantilla fija de su capilla de música, único grupo estable de músicos en toda la ciudad⁴. Su principal cometido era abastecer de música polifónica las celebraciones más solemnes que tenían lugar en y para la catedral, institución para la que había sido creada. Fuera de estos muros, la capilla de música también participaba en las celebraciones que requerían la representación del cabildo: fundaciones de conventos, procesiones, rogativas, etc. Pero sobre todo, el hecho de que fuera el único grupo de músicos estable de la ciudad, le llevaba a participar de forma independiente, tanto en el propio marco urbano como en otras poblaciones vecinas, siempre con el pertinente permiso del cabildo.

La capilla de música de Barbastro contaba a comienzos del siglo XVII con tres o cuatro cantores adultos, dos infantes y un organista, todos ellos bajo la dirección de un maestro de capilla. Su evolución le hizo aumentar o disminuir su plantilla, manteniéndose con distintos altibajos hasta 1706.

Como cualquier otro elemento de la catedral, la capilla de música se veía afectada por los vaivenes económicos de la sede, especialmente debidos a los problemas que en algunos momentos generaba el arrendamiento

³ El concepto de «c circuito catedralicio» fue inicialmente planteado por Juan José Carreras López en «La música en las diócesis de Huesca en los siglos XVI y XVII», *Signos. Arte y Cultura en Huesca*, Diputación Provincial de Huesca, 1994, pp. 45-51. El mismo autor, al estudiar el caso del circuito catedralicio aragonés, situaba a la catedral de Barbastro en un tercer plano después de la Seo y el Pilar, y seguido en el Altoaragón por Huesca.

⁴ Conviene recordar que la catedral de Barbastro fue erigida en 1571 a instancia de Felipe II y que anteriormente, entre 1100 y 1143, ya había ostentado el rango diocesano. Sobre la historia de Barbastro y su diócesis ver Saturnino López Novoa, *Historia de Barbastro* (2 volúmenes), reeditado por la Sociedad Mercantil y Artesana de Barbastro, Ed. Heraldo de Aragón, 1981. (Edición original 1861), *passim*.

de su primicia⁵. Por su naturaleza, los ingresos que generaba la primicia de la catedral no suponían cantidades fijas, y un momento difícil, además de dificultar su arrendamiento, contenía el recorte de los gastos que sufraba. En el caso que nos interesa, la reducción implicaba sobre todo el recorte en los salarios de los músicos, que podía llegar incluso al despido. Pero sin duda, las dificultades económicas originadas por la guerra de Sucesión llevaron esta situación al límite, y el cabildo se vio obligado a prescindir de su capilla de música entre 1706 y 1715.

En este artículo voy a analizar los acuerdos y decisiones que tomó el cabildo para suplir la ausencia de la capilla de música y para posteriormente restaurarla. El estudio de estas decisiones nos permite conocer las funciones que tenía atribuidas, pero sobre todo nos ayuda a comprender qué era exactamente una capilla de música para el cabildo de Barbastro de principios del siglo XVIII.

Evidentemente, la disolución de la capilla de música no podía ir en detrimento de la solemnidad que requería el rango diocesano y la representación de su cabildo. Durante estos años, en los *Libros de Gestis* se reiteraba lo transitorio de esta situación y el propósito de solventarla en cuanto fuera posible. Disuelta la capilla, el cabildo empezó a tomar una serie de medidas que preservaran su propia representación y garantizaran unos mínimos, como el cumplimiento de su *Consueta*⁶. En la tabla 1 se reflejan las fiestas en las que según esta *Consueta* debía cantarse a canto de órgano. A estas festividades habría que añadir las que se fueron incorporando a lo largo del siglo XVII, entre ellas las de san Agustín y san Ramón (patrón de la ciudad).

⁵ La primicia era la prestación de frutos y ganados que, además del diezmo, se daba a la Iglesia. En torno a esta definición ver la voz «Primicia» en *Diccionario de Autoridades*, p. 378, y *Enciclopedia Espasa* p. 423. En el caso de Barbastro, la primicia suponía la trigésima parte de lo que se producía en los términos del obispado. Se cobraba en especie y solía arrendarse. Con estas rentas, cuyo cargo y descargo reflejan los libros de fábrica y primicia, se sufragaba el mantenimiento ordinario y extraordinario de la catedral y del culto divino, y entre estos gastos se contaban los que generaba la música: la adquisición y reparación de instrumentos, los salarios de músicos, y la impresión de villancicos.

⁶ La *Consueta* que se conserva en la catedral de Barbastro fue escrita en 1586 y su cometido era hacer guardar el ceremonial romano infundido por el Concilio de Trento según las posibilidades de la catedral de Barbastro. La *Consueta* prescribía entre otras cosas, las festividades que requerían que se cantase a *canto de órgano* (canto polifónico a cuatro). Lleva por título: *Consueta y ordinaciones del choro acerca del buen regimiento del y de la celebración de los oficios divinos hecha por Don Miguel Cerçito segundo obispo de Barbastro y por el Dean, Canonigos y Cabildo de la cathedral de dicha ciudad del año de 1586*. Barbastro (A.C.B.).

Tabla 1
Festividades en las que según la *Consueta* se cantaba a canto de órgano

ÉPOCA	FESTIVIDAD	RANGO DE LA FESTIVIDAD
DICIEMBRE (Hasta el día 24)	Pascua	Primera clase
	San Esteban	Segunda clase
	San Juan Evangelista	Segunda clase
	Santos Inocentes	Común
	San Silvestre	Común
ENERO	Circuncisión	Segunda clase
	Octavo día de San Esteban	Común
	Octavo día de San Juan	Común
	Octavo día de los Inocentes	Común
	Epifanía	Primera clase
	San Antón Abad	Común
	Cátedra de San Pedro de Roma	Común
	San Fabián y San Esteban	Común
	Santa Inés	Común
	San Vicente y Santa Anastasia	Semidoble
	Conversión de San Paulo	Común
	San Elifonso	Común
	San Juan Crisóstomo	Común
FEBRERO	Purificación	Segunda clase
	Cátedra de San Pedro de Antioquía	Común
	San Matías	Segunda clase
MARZO	Santo Tomás de Aquino	Común
	San Gregorio Papa	Común
	San José	Común
	San Benito Abad	Común
	Anunciación	Segunda clase
ABRIL	San Francisco de Paula	
	San Isidro	Común
	León Papa	Común

(Cont.)

(Continuación)

ÉPOCA	FESTIVIDAD	RANGO DE LA FESTIVIDAD
ABRIL	San Hermenegildo	
	San Marcos Evangelista	Segunda clase
	San Pedro Mártir	
MAYO	Dedicación de la Iglesia del Salvador	Común
JUNIO	San Antonio de Padua	
NOVIEMBRE	San Martín	Común
	Dedicación de las Basílicas de San Pedro y San Pablo	Común
	Presentación de Nuestra Señora	Común
	Santa Catalina	Común
	San Andrés Apóstol	Segunda clase
DICIEMBRE (Hasta el día 24)	San Ambrosio	Común
	Concepción de Nuestra Señora	Común
	Santa Lucía	Común
	Expectatio Partus	Común
	Santo Tomás Apóstol	Segunda Clase

Desde 1706, en la extinguida capilla de la catedral de Barbastro sólo quedaba el organista, por lo que para los días en los que se requería canto polifónico a cuatro voces se contrataban algunos cantores que cobraban a razón de los días que cantaban. A través de las cuentas de la fábrica podemos ver que se pagaba al antiguo contralto, que seguía viviendo en la ciudad, y al sochantre, que además solía tocar el bajón. La voz de tenor era cantada por un racionero, que por decisión capitular cantaba en estas ocasiones, y la de tiple corría al cargo de uno o dos de los infantes. Con esta efímera plantilla, la catedral se aseguraba el cumplimiento regular de su consueta en lo que a música polifónica se refiere. Pero, a pesar de que la práctica musical ordinaria estaba garantizada, el cabildo tuvo que hacer frente entre 1706 y 1715 a la celebración de tres acontecimientos políticos de carácter extraordinario: la celebración de la victoria de Felipe V en Lérida en 1707, la visita del archiduque Carlos de Austria en 1710 y las exequias de la reina María Luisa Gabriela de Saboya en 1714.

Todos estos inesperados acontecimientos requirieron un tratamiento más solemne que el ordinario, y en la jerarquía musical que imperaba en la catedral de Barbastro, desde mediados del siglo XVII, llevaba implícito cantar *a*

ocho. La práctica de cantar *a ocho* implicaba la policoralidad, esto es, cantar a dos o más coros⁷, y como en otros lugares, se reservaba exclusivamente para las grandes solemnidades. En el caso de Barbastro, se cantaba a ocho en la fiesta del patrón, y en las exequias de los canónigos, obispos y reyes.

En los casos de la celebración de la victoria de Felipe V en Lérida y la visita del archiduque Carlos, tenemos constancia de que se cantó un *Te Deum* alternando coros y órgano, lo que obligó a contar con varios músicos extraordinarios de un centro religioso cercano con capilla de música. En concreto, las cuentas de la fábrica anotan en las dos ocasiones los pagos a cuatro músicos de la colegial de Alquézar⁸.

Sin embargo, en el caso de las exequias de la reina conservamos una descripción todavía más precisa de la práctica musical que se desarrolló durante las mismas. Además, también disponemos de documentación que nos muestra los precedentes que habían sentado tradición en otras exequias reales durante el siglo anterior.

El hecho de que la ciudad no contara todavía con su restaurada capilla no podía ir en detrimento de una solemnidad como eran estas exequias reales. No se podía cantar sólo a cuatro, como permitía a duras penas la plantilla de músicos disponible en este momento, sino que era necesario cantar a ocho, como se había hecho a partir de la segunda mitad del siglo XVII en todas las exequias reales. Este requisito debían cumplirlo todas las grandes solemnidades, y el maestro de capilla estaba obligado a disponer, por imperativo capitular, de algunas piezas musicales a ocho voces⁹. Por ello de nuevo fue necesario recurrir a los músicos de Alquézar.

Si comparamos las exequias de esta reina con las de María Luisa de Orleans de 1689 y con las de Carlos II de 1700 podemos comprobar que ape-

⁷ La práctica musical en otros centros de la época cercanos a Barbastro muestra cómo cantar a ocho implicaba, habitualmente, una práctica policoral en la que un coro cantaba abajo en el atril, mientras que otro lo hacía arriba en el órgano con papeles. Por ejemplo, en el documentario de la colegial de Daroca se recoge una referencia sobre esta práctica musical de cantar a ocho: M^a del Carmen Catalán, M^a Isabel Pascual, y M^a Jesús Ruber, *Libros de acuerdos y resoluciones del cabildo de la colegiata de Daroca (Zaragoza) (1529-1852)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1990, pp. 56.

⁸ *Libro de la Primicia y Fabrica de la Santa Iglesia de Barbastro. Años 1691-1794, s.d. 1707-1709*, Barbastro, A.C.B.

⁹ Como se refleja en los *Libros de Gestis*, entre las obligaciones con las que fue admitido el maestro de capilla Orencio Solanas figuraba tener música a ocho para las grandes solemnidades. *Libro de Gestis* 5, fol. 241, año 1653, Barbastro, A.C.B.

nas existieron diferencias significativas. Es más, fue seguramente ese interés por mantener la solemnidad lo que motivó que se cantara un versículo más a ocho.

Tabla 2
Comparación de la práctica polifónica en las exequias de María Luisa de Orleans, Carlos II y María Luisa de Saboya

María Luisa de Orleans (1689)	Carlos II (1700)	María Luisa Gabriela de Saboya (1714)
Fabordón		
•Vísperas +Versos de los salmos alternando con el coro	•Vísperas +Versos de los salmos alternando con el coro	•Vísperas +Versos de los salmos alternando con el coro •Maitines +Responsorios
•Laudes +Versos de los salmos alternando con el coro	•Laudes +Versos de los salmos alternando con el coro	•Laudes +Versos de los salmos alternando con el coro
Polifonía a ocho		
•Vísperas +Magnificat	•Vísperas +Magnificat	•Vísperas +Magnificat +Requiescat in pace
•Maitines +Invitatorio +Requiem +Responsorios del Nocturno	•Maitines +Invitatorio +Requiem +Responsorios del Nocturno	•Maitines +Invitatorio +Requiem +Responsorios del Nocturno
•Laudes +Benedictus	•Laudes +Benedictus	•Laudes +Benedictus
•Misa	•Misa	•Misa

A partir de 1713 se reanudaron los salarios regulares de los músicos. La plantilla tenía ya suficiente número de cantores como para poder afrontar de forma regular el canto polifónico a cuatro, algo que como hemos visto era fundamental para el cumplimiento de su *Consueta*, y suficiente para una capilla de comienzos del siglo XVII. Sin embargo, las actas se seguían lamentando de no tener capilla de música.

Una ausencia todavía pendiente en 1713 era la del maestro de capilla, sin embargo, esta carencia no era especialmente significativa para el caso de la catedral de Barbastro, puesto que su capilla había estado en numerosas ocasiones sin él, sin que por ello el cabildo considerara disuelta su capilla de música. En concreto, el organista de este momento, Antonio Bonifacio Ochoa, ya se había hecho cargo en otras ocasiones del magisterio de capilla durante la segunda mitad del siglo XVII, y lo volvería a hacer en el siglo XVIII, sin recibir por ello otra compensación económica que la que le correspondía como organista. Por tanto, además de la ausencia de un maestro de capilla, ¿qué anomalía veía todavía el cabildo para no considerar su capilla de música restablecida?

Oscar Mischiati definió en 1985 como características básicas de una capilla de música en la Edad Moderna la existencia de un salario regular, su estabilidad al servicio de una institución y la dirección de un maestro de capilla¹⁰. Sin duda, estas características serían perfectamente válidas para la capilla de Barbastro. Sin embargo, en nuestro caso, y a la luz de los documentos conservados, podemos intuir que la capilla de música para el cabildo de la catedral de Barbastro incluiría un matiz más: un número concreto de músicos, suficiente para llevar a cabo todas las prácticas musicales en uso en la catedral.

En el caso de Barbastro, poco más de cien años fueron más que suficientes para que la capilla que el cabildo restaurara en 1715 no fuera igual que la que se había consolidado a partir de finales del siglo XVI, y cuyas prácticas describían la *Consueta*. Sin embargo, ambas comparten el hecho de tener el número de músicos suficiente para llevar a cabo las prácticas musicales imperantes en la sede en cada momento.

Todo esto nos permite comprobar que frente a la disolución de la capilla, su posterior restauración no puede tomar como única referencia la tradición o una fuente prescriptiva en uso, como era la *Consueta*. La restauración de una capilla de música en la Edad Moderna debe tener en cuenta la evolución de la práctica musical y las necesidades que impone la jerarquía musical de cada momento. La capilla que se restaura en 1715 no sólo debía

¹⁰ Oscar Mischiati, «Profilo storico della cappella musicale in Italia nei secoli XV-XVIII», en *Musica sacra in Sicilia tra rinascimento e barocco*, Atti del convegno di Caltagirone, Palermo, S.F. Flaccovio Editore, 1988, p. 24. Además, Miguel Ángel Marín ha perfilado recientemente similares características para las distintas tipologías de capillas de música existentes en la península Ibérica: Miguel Ángel Marín López, *Music and Musicians in Provincial Towns: The case of eighteenth-century Jaca (Spain)*, 1999, tesis doctoral inédita, pp. 52-55. En el caso de las capillas musicales en Aragón ver el mismo autor en la voz «Capilla de música» en VV.AA., *Gran Enciclopedia Aragonesa*, pp. 79-80.

garantizar el cumplimiento de la *Consueta*, sino también autoabastecer con regularidad todas las prácticas polifónicas que, a fuerza del uso, hubieran quedado establecidas en la memoria del cabildo para todas sus celebraciones, ordinarias o extraordinarias.

En 1715, al anunciar la inminente restauración de la capilla de música se disponía que, además de buscar un maestro, se fueran «buscando algunos músicos para ir componiendo la capilla». La siguiente referencia en los libros de cuentas reflejaba ya entre los gastos de los músicos el salario de nuevos cantores. Entre ellos se contaban los integrantes de un segundo coro, imprescindible para la práctica polifónica a ocho, la de las grandes solemnidades. Con la incorporación de estos músicos, quedaban cubiertas definitivamente todas las necesidades que en materia de música tenía esta sede, y con ellas, a los ojos de su cabildo, la capilla de música quedaba por fin restaurada.

FIESTAS REGIAS Y CELEBRACIONES MUSICALES DURANTE EL ESTABLECIMIENTO DE LA CORTE DE FELIPE V EN SEVILLA (1729-1733)¹

Rosa ISUSI FAGOAGA
Universidad de Granada

El rey Felipe V se estableció en Sevilla junto con la Familia Real y la Corte desde 1729 a 1733. Los cinco años que la Familia Real y la Corte vivieron en Andalucía han sido objeto de estudio por parte de historiadores y filólogos². Este trabajo pretende resaltar las celebraciones con participación de

¹ Una versión más extensa aparece en el capítulo VI de Rosa Isusi Fagoaga, *La Música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*, tesis doctoral. Directora: María Gembero Ustárroz. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 2002, 3 vols. (XVIII + 1747 págs), t. I, pp. 305-325. Editada en CD-rom, Granada, Universidad, 2003.

² Los reyes visitaron diversas ciudades y localidades andaluzas. Cádiz (21 febrero-10 abril y verano de 1729), Castilblanco (febrero, 1730), Granada (marzo, 1730), Sierra Morena (junio, 1730), Cádiz (julio, 1730). Véase Henry Kamen, *Felipe V: el Rey que reinó dos veces*, Madrid, Ed. Temas de Hoy, 2000, pp. 207-234. Sobre la estancia de la Corte en Sevilla véase: Andrés Llordén, «Memorias testamentarias de un corregidor andaluz (El Rey Felipe V en Andalucía)», *Archivo hispalense*, XXXVI, n° 113 (1962), pp. 217-246; José F. Acedo Castilla, «Sevilla, capital y corte de Felipe V (1729-1733)», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, n° 18 (1990), pp. 133-143; Aurora León, *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real: 1729-1733*, Sevilla, Diputación, 1990; Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla ciudad y corte (1729-1733)*, Sevilla, Ayuntamiento, 1994; J. Jurado Sánchez, «Los viajes reales en la Edad Moderna. La visita de Felipe V y su Corte a Badajoz y Andalucía», *Historia Moderna*, vol. III, Córdoba, 1995; José Morillas Alcázar, *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía: el traslado de la corte a Sevilla (1729-1733)*, Sevilla, Padilla Libros, 1996; Piedad Bolaños Donoso, «Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V (1729-1733)», *Actes du Congrès International Théâtre, Musique et Arts dans les Cours Européennes de la Renaissance et du Baroque*, Varsovie, 23-28 septembre 1996. Études réunies et présentées par Kazimierz Sabik, Varsovie, Éditions de l'Université de Varsovie, Faculté des Lettres Modernes, 1997, 227-268; y M^a Rosario Leal Bonmati, *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía (1728-1733)*, Sevilla, Universidad, 2001.

música y situar la actividad de la Capilla de Música de la catedral de Sevilla en el contexto de los festejos musicales de la ciudad.

La presencia la Familia Real en Sevilla revitalizó de forma considerable la vida cultural sevillana y la música estuvo presente en todo tipo de fiestas regias, actos oficiales, celebraciones religiosas dentro y fuera de la Catedral, diversiones reales y muy especialmente en las serenatas. La ciudad contaba con varias capillas de música, entre las que destacaba la catedralicia³. Además los Reyes viajaron a Sevilla junto con los músicos de la Capilla Real de Madrid. La presencia de la Familia Real y la Corte en la ciudad hispalense convirtieron a Sevilla en una ciudad cortesana que alcanzó gran esplendor cultural y musical pero que también vio mermadas las arcas de la ciudad.

Antes de su llegada a Sevilla, la Corte salió de Madrid con destino a Badajoz el 7 de enero de 1729 para realizar dos enlaces matrimoniales entre las casas reales española y portuguesa⁴. Una vez realizados los matrimonios y transcurrido un mes desde su salida de Madrid, la Corte no emprendió viaje de regreso a la capital del Reino, sino que se dirigió hacia Sevilla. Los historiadores han justificado el viaje de los reyes y la Corte a Sevilla diciendo que tuvo como objetivo distraer al rey y mitigar sus crisis depresivas⁵. Recientemente, ha surgido la hipótesis de que la Familia Real visitó Sevilla y no otra ciudad española, debido a la importancia que tenía la Sociedad Médica de Sevilla en las investigaciones sobre musicoterapia. Posiblemente la reina Isabel de Farnesio buscó en la música un remedio para los problemas del rey Felipe V⁶.

1. PREPARATIVOS MUSICALES CON MOTIVO DE LA ESTANCIA REAL

A comienzos del mes de enero de 1729 llegó a Sevilla la primera noticia de la posible visita de los reyes a la ciudad. Esta noticia despertó gran expectación.

³ Las principales capillas de música en la Sevilla del s. XVIII eran: catedral, colegial de San Salvador y parroquia de Santa Ana de Triana. Rosa Isusi Fagoaga, «El ceremonial urbano y las capillas musicales en Sevilla durante la primera mitad del s. XVIII», comunicación en el *Congreso Internacional Música y Cultura Urbana en la Edad Moderna*, Valencia, 26-28 de mayo, 2000. (Inédita).

⁴ La doble boda tuvo lugar entre el príncipe de Asturias y la princesa de Portugal, M^a Bárbara de Braganza, y la infanta María Ana Victoria (la primera esposa de Luis XV) con el heredero portugués, el príncipe de Brasil.

⁵ Antonio Domínguez Ortiz, «Andalucía en el s. XVIII», *Historia de Andalucía*, Barcelona, Planeta, 1981, t. VI, p. 59.

⁶ Jaime Tortella, «Psicopatología de la vida cortesana: Felipe V frente a la música», *Actas del Congreso Internacional 'Felipe V y su tiempo'*. Agradezco al Dr. Tortella sus observaciones sobre las relaciones entre la Familia Real y la Sociedad de Medicina de Sevilla.

tación, ya que Sevilla no era visitada por la Familia Real desde hacía más de un siglo. El rey había aconsejado que no se hiciera ninguna demostración festiva especial en su entrada a la ciudad, pero la expresión de júbilo de la ciudad hacia Felipe V —al que había apoyado durante la Guerra de Sucesión— fue inevitable.

El Cabildo municipal y catedralicio de Sevilla comenzaron los preparativos para conmemorar la entrada de la Familia Real en la ciudad. Los capitulares decidieron adelantar las reparaciones que se efectuaban en el órgano de la Catedral, terminar las nuevas campanas que se fabricaban para la Giralda y hacer las reparaciones necesarias en la torre para que se pudieran lanzar desde allí los fuegos de artificio que celebrarían la entrada regia. Además, el Cabildo hispalense dispuso cómo colocar dentro de la catedral las colgaduras de las grandes solemnidades, revisó las vestiduras de los canónigos, mandó hacer trajes nuevos para los seises y colegiales y preparar todo lo necesario para que los reyes asistieran a los oficios divinos de Semana Santa. También dispuso que se montaran las nuevas urnas —ya terminadas— para albergar el cuerpo incorrupto de San Fernando. Las celebraciones que requirieran mayor solemnidad serían acompañadas por las voces y los instrumentos de la Capilla musical catedralicia. El Cabildo hispalense encargó al protector de la Capilla de Música que con ayuda del maestro de capilla, Pedro Rabassa, hiciera un informe sobre el estado de las voces y los instrumentos con los que contaba la Capilla de Música de la Catedral. Ante la proximidad de la llegada de los reyes, no se buscaron músicos de fuera de la ciudad, sino que el Cabildo catedralicio acordó que se llamara a «los mejores que se hallaren en las capillas extravagantes de esta ciudad»⁷. Únicamente —y tras varias votaciones— ingresó en la Capilla de Música un cantor con voz de contralto⁸. Respecto a los dos seises con pocas aptitudes musicales, se acordó que «se mantuvieran por razón de los bailes, por estar próxima la octava del Corpus»⁹.

El maestro de capilla era el encargado de componer toda la música polifónica —tanto en latín como en castellano— que se interpretaba en la Catedral de Sevilla. Los textos de las obras en castellano solían imprimirse para que se pudieran leer durante su interpretación musical. A principios del mes de diciembre del año 1729, el Cabildo acordó que —mientras la Corte

⁷ Sevilla, Archivo Catedral (Se), Actas Capitulares (AC) 1729, sec. I, Leg. n° 103, p. 21v.

⁸ Se, *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, Libro n° 333, p. 374v.

⁹ Se, AC 1729, sec. I, Leg. n° 103, p. 91.

estuviera en la ciudad— se imprimieran un mayor número de villancicos y para ello aumentó el dinero destinado a la impresión de los villancicos del maestro Pedro Rabassa. A raíz de este acuerdo, el dinero destinado a este fin pasó de 300 a 400 reales¹⁰.

2. ENTRADA DE LOS REYES EN LA CIUDAD DE SEVILLA

La entrada de los Reyes en la ciudad de Sevilla tuvo lugar el 3 de febrero de 1729 y fue anunciada por salvas, cañonazos y redobles de campanas que se escucharon en toda la ciudad. En la torre de la Giralda se situaron clarines y ministriles de instrumentos aerófonos. Tras las salvas, los músicos situados en el balcón de la Puerta de Triana, interpretaron bellas melodías al paso de las carrozas. El cortejo real se dirigió hacia el Alcázar «entre los vítores de la multitud y la sonora música de instrumentos en que se alternaban liras, tiorbas y violines y en el arco de la Platería resonaron los ecos de otra música de melodía acorde». Los instrumentos situados en los dos tablados montados por el Cabildo municipal, «daban alegres consonancias muchos y variados instrumentos de cuerda»¹¹. También la Capilla de Música de la catedral hispalense participó con sus músicos en la entrada de los reyes en la ciudad y en las luminarias y fuegos artificiales que tuvieron lugar con este motivo.

La Familia Real llevó consigo a Sevilla en su séquito gran cantidad de cortesanos, 636 criados y ministros, entre los cuales había veintisiete músicos de la Capilla Real de Madrid. Entre ellos se encontraban músicos extranjeros tan destacados como Domenico Scarlatti, maestro de clave de

¹⁰ Se, AC 1729, sec. I, Leg. n.º 103, p. 191. Tras la partida de la Corte de la ciudad hispalense el número de villancicos y el dinero destinado a su impresión volvió a ser el mismo que antes de la llegada a Sevilla de los reyes. Se, AC 1734, sec. I, Leg. n.º 108, pp. 441v-442. En el auto capitular no aparece el número de villancicos que se imprimían.

¹¹ Lorenzo Bautista Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla que comprende la olimpiada o lustro de la corte en ella*, p. 63. La obra de Lorenzo Bautista Zúñiga, de obligada referencia para el estudio de la historia de Sevilla en el s. XVIII, fue publicada en 1747 y se reimprimió en 1887. Recientemente se ha hecho una edición facsímil en Sevilla a cargo del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 1987. Existe una versión manuscrita de esta obra fechada en 1734. Esta es más extensa y lleva por título *Grandezas con que la ínclita y amorosa M.N.I.M.L. Ciudad de Sevilla obstenó su especial júbilo, en la venida a ella el año de MDCCXXIX la Magestad de su Rey y Señor Felipe V y de la Sra. D^a Isabel de Farnesio, su consorte, y los príncipes de Asturias D. Fernando y D^a Bárbara, y de los infantes de Castilla D. Carlos, D. Felipe y D. Luis y de la infanta D^a María*. El manuscrito está en el Archivo Municipal de Sevilla, sección XIII, Papeles Importantes del s. XVIII, t. 7.

la princesa M^a Bárbara; Phelipe Falconi, maestro y director de las obras de música italianas¹²; algunos miembros de destacadas dinastías de músicos españoles, como José Literes [Sánchez], hijo del célebre Antonio Literes [Carrión]; dos cantores italianos que habían formado parte de la Capilla de Música de la catedral hispalense, Justino Pirochi y Sebastián Nalduchi y un tiple italiano; Manuel de Herrerías, que se había aspirado a entrar en la capilla hispalense en 1716; y Gerónimo Bartoluchi, que años más tarde, en 1741, se interesó en ingresar en la Capilla de Música de la catedral de Sevilla (véase tabla 1).

Tabla 1
Miembros de la Real Capilla que viajaron con la Corte
de Felipe V a Sevilla (1729-1733)¹³

Músico	Voz/ instrumento	Años como músico en la Capilla Real de Madrid
Alberich, Bernardo	Violón	ca. 1734-1743
Alonso, Andrés	Entonador	
Alzate, José	[Tenor]	ca. 1724
Baier, Mateo	Violín	ca. 1724

(Cont.)

¹² Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Princeton, University Press, 1953. Edición española: Madrid, Alianza, 1985, pp. 75-80. Este autor destaca que los primeros años que pasó Domenico Scarlatti en España fueron decisivos y «a partir de ese momento se convertiría en un músico español». Begoña Lolo Herranz, «Phelipe Falconi, maestro de música de la Real Capilla (1721-1738)», *Anuario Musical*, 45 (1990), p. 132, destaca la importancia política de Phelipe Falconi por encima de su calidad como artista. Sin embargo, considera los años de su magisterio decisivos para el asentamiento de la música italiana en España.

¹³ Los nombres de los veintisiete músicos de la Capilla Real que viajaron con la Familia Real a Sevilla aparecen en el manuscrito de *Grandezas con que la ínclita... op. cit.*, p. 316 de Lorenzo Bautista Zúñiga. Andrés Moreno Menjíbar (*Sevilla y la ópera en el s. XVIII*, Madrid, Ed. Alpuerto, 1995, pp. 21-22) y Piedad Bolaños Donoso («Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V...», *op. cit.*, p. 267) han reseñado los nombres de los veintisiete músicos e identificado el puesto de algunos de ellos. En esta tabla presento los nombres de los músicos, el puesto que ocuparon, los años que estuvieron en la Capilla Real (véase tabla con información biográfica más completa en Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla...*, *op. cit.*, t. I, pp. 310-312).

(Continuación)

Músico	Voz/instrumento	Años como músico en la Capilla Real de Madrid
Bartoluchi, Gerónimo	[Tiple]	1724-1742 ¹⁴
Boyens [Voyene], Claudio	Oboe	ca. 1734-1743
Buchet, Luis	[Oboe]	ca. 1734-1743
[Liborna] Echevarría, Pedro	Afinador y organero	1724-1756
Esterlich [Esterlik], Pedro	Violón	ca. 1734-1743
Facco, Jacome [Giacomo]	Violín	1720+1753
Facco, Pablo	Violín	ca. 1756+1769
Falconi, Phelipe	[Maestro de capilla]	1724-1738
Ferrari, José	[Bajo]	1724-¿
Galicani, José	Contralto	[a. 1729]+1771
Herrerías, Manuel	Tiple	ca. 1715-ca. 1743 ¹⁵
Lana, Diego	Órgano	[a. 1729]+1736
Literes [Sánchez], José	Violón	¿+1746
Loritta, Antonio	[Bajón?]	a. 1715-¿
Mantelli, Vicente	Clarín	1726+1748
Nalduchi, Sebastián	[Tiple]	ca. 1729. ¹⁶
Perelli, Cosme	Violín	ca. 1729-ca. 1756 ¹⁷
Pirochi, Justino	[Tiple]	ca. 1729 ¹⁸
Rafa, Antonio	Violín	ca. 1734-1743.

(Cont.)

¹⁴ En 1741 se ofreció a ingresar en la Capilla de Música de la catedral de Sevilla por 13.000 reales. Se, AC 1741, sec. I, Leg. n.º 113, p. 87; y en 1742 pasó a la Iglesia de Toledo.

¹⁵ En 1716 se había interesado en un puesto en la capilla hispalense. Se, AC 1716, sec. I/ Leg. 94, pp. 91 y 94.

¹⁶ Fue miembro de la Capilla de Música de la catedral de Sevilla desde 1717 a 1720. Se, *Libro de Salarios (1699-1765)*, sec. IV, Libro 333, p. 383v. José Subirá, «Necrologías musicales madrileñas...», *op. cit.*, pp. 211-212, señala a «D. Servando Narduche, residente en Roma» como uno de los testamentarios de Phelipe Falconi.

¹⁷ Su nombre no aparece en la relación de músicos de la Capilla Real de Madrid ca. 1734-1743, pero permanecía como músico en dicha capilla ca. 1756. Mn, Ms. 14018/9.

¹⁸ Fue miembro de la Capilla de Música de la catedral de Sevilla desde 1717 a 1720. *Libro de Salarios (1699-1765)*, Se, sec. IV, Libro 333, p. 383v.

(Continuación)

Músico	Voz/instrumento	Años como músico en la Capilla Real de Madrid
Rapacholi, Juan	Tiple	¿-1742.
Richo, Domingo	¿	
Scarlatti, Domenico	[Maestro de clave de la princesa M ^a Bárbara]	1729+1757.
Terri, Gabriel	Violín	[ca. 1729]-+1771.

Fuente: Seam, Lorenzo Bautista Zúñiga, *Grandezas con que la ínclita y amorosa M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla... op. cit.* Sección XIII, Papeles importantes, s. XVIII, t. 7, p. 316. Elaboración propia¹⁹.

3. FIESTAS REGIAS Y CELEBRACIONES MUSICALES

3.1. Actos oficiales

Tras la llegada de la Familia Real a Sevilla y el recibimiento que la ciudad le propició, se sucedieron una serie de acontecimientos cortesanos y una gran cantidad de celebraciones y festejos en los que la música fue de vital importancia. El primero de ellos fue el acto del besamanos a sus majestades. Al día siguiente, 5 de febrero, por la tarde la Familia Real acudió a la catedral hispalense a admirar los numerosos tesoros artísticos del templo y su visita se vio rodeada de una gran solemnidad. El cortejo real y las auto-

¹⁹ El apartado de años como músico en la Capilla Real de Madrid se basa en: Se, AC; *Relación de las personas que tienen goze por la Rl. Capilla de su Magd. por sus nombres, ocupaciones y sueldo que gozan al año por ella desde primero de enero de 1734 hasta fin de diciembre de 1743*. Archivo del Palacio Real, Legajo 3.236, estudiado por José Subirá, *Temas Musicales Madrileños*, Madrid, C.S.I.C., 1971; José Subirá, «Necrologías musicales madrileñas (años 1611-1808)», *Anuario Musical*, XIII (1958), p. 217; Narciso Hergueta, *Profesores Músicos de la Real Capilla de S. M., según Documentos de su archivo, clasificados y puestos por orden alfabético de apellidos por...*, capellán de altar, Madrid, 1898. Ms. en Biblioteca de Loyola. Citado por Antonio Martín Moreno, *Historia de la música española. 4. S. XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, pp. 32-33; Begoña Lolo Herranz, *La Música en la Real Capilla de Madrid. José de Torres Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma, 1988; B. Kenyon de Pascual, «Instrumentos e instrumentistas españoles y extranjeros en la Capilla Real desde 1701 hasta 1749», *Actas del Congreso Internacional 'España en la música de Occidente'*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, t. II, pp. 93-97, y voces de cada músico en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 1999-2002.

ridades entraron en el templo y la Capilla de Música catedralicia cantó un *Te Deum*²⁰. La Capilla de Música de la catedral estuvo reforzada con «instrumentos de cuerda y ministriles que asisten de fuera a las funciones de ingreso solemne de SS.MM. en la Santa Iglesia, noches de luminarias y tarde que llegaron SS.MM. a esta ciudad»²¹.

Meses más tarde, los reyes viajaron a Cádiz y permanecieron fuera de Sevilla durante dos meses. Regresaron a la ciudad hispalense el 10 de abril de 1729 donde fueron recibidos con repiques de campanas, salvas y orquestas de música.

3.2. Fiestas religiosas

Ante la asistencia de la Familia Real y la gran concurrencia de personas a las celebraciones de la Semana Santa de 1729, el Cabildo de la catedral de Sevilla mandó construir una tribuna y la Capilla de Música tuvo que cambiar su lugar habitual de colocación en el coro²². El miércoles y jueves de la Semana Santa de 1729 los reyes asistieron por la mañana a la misa pontifical celebrada por el arzobispo de Sevilla. Tras la misa del miércoles tuvo lugar la ceremonia de ‘la señá’, en la que se tremolaba el sagrado estandarte de la Cruz y la Capilla de Música cantó el himno *Vexilla Regis*. La Familia Real asistió esos días al Oficio de Tinieblas y después al *Miserere* que cantó la Capilla de Música catedralicia.

El rey Felipe V asistió a una *Salve* que se cantó en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral sevillana el 19 de abril de 1729. La mañana del 25 de abril el rey celebró en la catedral hispalense la solemne profesión de los caballeros de la orden de Sancti Spiritus. El deán dijo misa y la Capilla de Música cantó el himno *Veni, creator Spiritus*, acompañada por órgano, tímboles, clarines y oboes, entre otros instrumentos. Tras la música se leyeron las constituciones de la orden de Sancti Spiritus y prestaron juramento

²⁰ Se, AC 1729, sec. I, Leg. n° 103, p. 37. El *Te Deum* se acompañó de los dos órganos, según Lorenzo Bautista Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares...*, *op. cit.*, pp. 69-70.

²¹ Se, AC 1729, sec. I/ Leg. n° 103, p. 37. En un inventario de obras de Pedro Rabassa de 1759, se recoge un «Motete a 8 [voces] para la entrada del Rey, *Elegit eos Dominus*», con fecha de 1729. Se, sec. IX, Libro n° 125, n° 15-17, p. 1v. Esta obra se ha editado en Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla...*, *op. cit.*, t. III, pp. 183-197.

²² En 1729 salió fuera del coro para cantar el *Miserere*. En 1731 por Semana Santa volvió el coro dentro y se puso un mayor número de sillas para la concurrencia. En 1732, la Capilla de Música cantó en los púlpitos y puerta del altar mayor porque allí tenía un poco más de sitio. Se, AC 1729, sec. I, Leg. n° 103, p. 70v.

los seis candidatos, entre ellos el infante Carlos y miembros destacados de la nobleza sevillana, como los duques de Osuna, de Arco y el conde de Santisteban. En esta ceremonia, de origen francés, el rey actuó en representación del gran maestro, el rey de Francia, y el embajador francés, marqués de Branchas, actuó de padrino invitado por la Corte²³.

La celebración de la festividad de San Fernando en 1729 cobró una solemnidad especial al estar presente en la ciudad la Familia Real y al haberse fabricado una nuevas urnas de plata para preservar al santo²⁴. En el mes de mayo de ese mismo año se realizó la fiesta de traslación del cuerpo incorrupto de San Fernando a las nuevas urnas de plata. Esta fiesta se conmemoró con una solemne procesión. El rey nombró a las personas que debían llevar las varas del palio que iría en la procesión detrás de la urna y señaló que los miembros de la Corte irían detrás del rey como en el Corpus de Madrid. Esta disposición causó un profundo malestar en los miembros del Cabildo municipal ya que se les asignó su lugar detrás de los representantes eclesiásticos²⁵.

El domingo 8 de mayo el arzobispo reunió en la Capilla Real a las autoridades eclesiásticas para reconocer el cuerpo de San Fernando. El día 12 del mismo mes, el cuerpo del santo se trasladó con los nuevos adornos y vestiduras a la urna de cristal para ser expuesta al día siguiente en la Capilla Real. Tuvo lugar una misa pontifical en la que se cantó un villancico después de la Epístola y otro al Ofertorio, para finalizar con un motete en verso y una oración al santo. Durante la veneración pública del cuerpo de San Fernando los veinteneros y capellanes «acompañados de la música de la catedral» cantaron Vísperas «con aparato de [día de] 1ª clase», himnos y

²³ Lorenzo Bautista Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seglares...*, *op. cit.*, pp. 90-92, y Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares de la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1887, 3 vols., t. I, p. 204. Según Aurora León, *Iconografía y Fiesta durante el Lustró Real...*, *op. cit.*, p. 102: «Jamás la ciudad había presenciado una función regia importada de Francia, lo que hizo acudir a la muchedumbre en masa a deleitarse en tal novedad y a contemplar en la tribuna, especialmente dispuesta para el resto de la Familia Real, a la Reina, Princesa e Infante Don Felipe, sentados en sillas de tela de plata. El pueblo quedará fascinado con la solemne armonía del órgano, timbales, clarines, oboes y otros instrumentos musicales que le deleitan los sentidos.»

²⁴ En el año de su llegada a Sevilla, Felipe V había concedido una ayuda económica de 4.000 pesos para las nuevas urnas y 2.000 para la corona, cetro y vestido.

²⁵ Véase Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...*, *op. cit.*, t. I, p. 208, y los dos grabados de esta fiesta que se conservan en la Biblioteca Universitaria de Sevilla, cajón 4, nº 31. Reproducidos en Aurora León, *Iconografía y fiesta durante el Lustró Real...*, *op. cit.*, pp. 171 y 175.

salmos. La fiesta culminó el día 14 de mayo de 1729. Ese día por la mañana los reyes asistieron a los oficios correspondientes en la catedral hispalense. Tras los oficios, la urna fue trasladada en procesión desde la Capilla Real a la Capilla Mayor, donde el arzobispo celebró misa pontifical. A las seis de la tarde, las campanas de la Giralda y las de las parroquias de la ciudad anunciaron la salida de la procesión alrededor de la catedral sevillana. La Capilla de Música catedralicia se situó precediendo a la urna, de la que salían ocho cintas de oro que llevaban en sus manos el rey, la reina, los príncipes Don Fernando y Doña M^a Bárbara, los infantes Don Carlos, Don Felipe y los pequeños Luis y M^a Teresa²⁶.

Otra celebración sevillana en la que —quizás— estuvo presente la Familia Real fue la de las honras fúnebres por un médico del rey. Estas honras, celebradas en octubre de 1729, tuvieron lugar en el convento de San Francisco²⁷. La ciudad de Sevilla celebró con júbilo el parto de la reina en la ciudad y el feliz nacimiento de la infanta M^a Antonia Fernanda. El rey ordenó el comienzo de las rogativas el día de la festividad de San Pedro de Alcántara (19 de octubre), por el cual sentía la reina especial devoción. Durante nueve días se hicieron novenas y rogativas en las parroquias de la ciudad y en la catedral hispalense a la Virgen de los Reyes, a San Fernando y a la Virgen de la Antigua, con la asistencia de la corporación municipal en pleno. Finalmente, el parto tuvo lugar el 17 de noviembre de 1729. Ese día por la tarde el rey y sus hijos acudieron a un *Te Deum* que se cantó en la catedral. La Capilla de Música también cantó ese día el motete *Benedicto Filia* en la capilla catedralicia de la Virgen de la Antigua. El día de San Juan Evangelista, tercero de Pascua de Navidad, los reyes acudieron por la tarde a la catedral sevillana para ofrecer a Dios a la Infanta recién nacida. Allí se cantó un *Te Deum* en la Capilla Real.

El 28 de noviembre de 1729 hubo una misa y un *Te Deum* en el convento de San Francisco. Esta celebración estuvo a cargo de la Capilla de Músi-

²⁶ Se, AC 1729, sec. I, Leg. n^o 103, p. 50 y Se, sec. III, Libro 04003, *Libro de Gastos en Fiestas (1728-1737)*, año 1729. Lorenzo Bautista Zúñiga, *Annales eclesiásticos y seculares...* *op. cit.*, p. 206, y Justino Matute, *Annales eclesiásticos y seculares...*, *op. cit.*, t. I, pp. 206-209.

²⁷ El 27 de octubre de 1729 tuvo lugar en el convento de San Francisco de Sevilla unas honras por un médico del rey. Se, *Libro de Gastos en Fiestas...*, *op. cit.* No pudo tratarse de Giuseppe Cervi, primer médico del monarca, puesto que éste desempeñó un importante papel en la Sociedad de Medicina de Sevilla durante la estancia de la Corte y posteriormente en Madrid. Además este médico intercedió ante el rey para que otorgase ciertos privilegios a la Sociedad de Medicina de Sevilla, privilegios que fueron concedidos mediante un decreto real, con fecha de 13 de mayo de 1729. Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla ciudad y corte (1729-1733)...*, *op. cit.*, pp. 131-132.

ca catedralicia y la «hizo la nación de Francia al nato del Delfín». La organización corrió a cargo del marqués de Branchas con motivo del nacimiento del Delfín de Francia acaecido meses atrás. Este acontecimiento, que no pudo celebrarse convenientemente por el parto de la reina, se reanudó en el mes de enero de 1730 y fue festejado con banquetes, óperas, baile, fuegos artificiales y dos fuentes de vino para alegrar al pueblo. La celebración se alargó hasta altas horas de la noche²⁸.

Los reyes asistieron a las celebraciones del Corpus en la catedral sevillana los años de 1731 y 1732. En 1731, el rey introdujo cambios en el horario e itinerario de la procesión debido a su deseo de presenciar dicha procesión pese a no poder salir del alcázar debido a su delicada salud.

Con motivo del viaje a tierras italianas que el 20 de octubre de 1731 emprendió el infante Don Carlos, se hicieron —por orden del rey— dieciocho días de rogativas, nueve en la capilla de la Virgen de la Antigua y nueve en la capilla de la Virgen de los Reyes. El día 27 de diciembre llegó el infante al puerto de Liorna. Cuando se conoció esta noticia en Sevilla, se celebró con luminarias, un *Te Deum* y una misa de acción de gracias en la catedral sevillana, con la asistencia del Cabildo municipal, que con este motivo acudió a palacio a felicitar a los reyes²⁹. Otro *Te Deum* cantó la Capilla de Música catedralicia en julio de 1732 por orden de Felipe V. En esta ocasión se conmemoró la toma del castillo de Mazarquivir en Orán. Este acontecimiento tuvo lugar en el altar mayor de la catedral hispalense, donde estuvo expuesto el Santísimo Sacramento³⁰. Nuevamente se volvió a cantar un *Te Deum* en el altar mayor —expuesto con aparato de día de primera clase— el 21 de octubre de 1732 tras «el feliz suceso de haber atracado las trincheras de los moros en la guarnición de Ceuta» y el 30 de noviembre de dicho año tras perder y recobrar Orán³¹.

Del siguiente texto del cronista Justino Matute se podría deducir que los *Te Deum* que se cantaron en la catedral de Sevilla para conmemorar las victorias de las tropas españolas en Orán y Ceuta, se interpretaron con la participación de dos capillas de música, la real (de palacio) y la de la catedral.

²⁸ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...*, *op. cit.*, t. I, pp. 211-213. Véase capítulo V sobre la actividad de la Capilla de Música de la catedral de Sevilla en otros lugares de la ciudad, en Rosa Isusi Fagoaga, *La música en la Catedral de Sevilla...*, *op. cit.*, t. I, pp. 225-288.

²⁹ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...*, *op. cit.*, t. I, p. 233.

³⁰ Se, AC 1732, sec. I, Leg. n.º 106, p. 138.

³¹ Se, AC 1732, sec. I, Leg. n.º 106, p. 210.

«(...) se cantó solemne Te Deum en la Catedral el 21 de octubre [de 1732], con asistencia de la ciudad, y por tres noches públicas luminarias; y la Corte en la Real capilla de San Fernando agradeció a Dios el beneficio con Te Deum, que ofició el cardenal Borja y cantó la música de palacio con asistencia de los capellanes reales de ambas capillas, función igual a la que se celebró por la conquista de Orán, que dejamos referida»³².

El último año de la estancia de los reyes en Sevilla y «contemplando ser preciso el acompañamiento de violines» en las funciones que tenían lugar en la catedral hispalense, el deán ideó en 1732 dotar a la Capilla de Música catedralicia de seis plazas de violines supernumerarios. Estas plazas se pudieron crear gracias a la vacante que dejó un ministril³³.

Pedro Rabassa, maestro de capilla de la catedral de Sevilla, fue el compositor y máximo responsable en todas las celebraciones musicales que tuvieron lugar en el mencionado templo durante la estancia real en Sevilla. Los reyes escucharon las obras de este maestro de capilla cuando acudían a las celebraciones religiosas en catedral hispalense. Por ejemplo, en 1729 compuso el motete *Elegit eos Dominus* «para la entrada del Rey [en la catedral]»³⁴ y en marzo de 1732 el Cabildo catedralicio encargó a Pedro Rabassa los motetes y villancicos para cantar en la solemne función de San Fernando³⁵.

Phelipe Falconi, maestro de capilla de la Real Capilla, compuso los villancicos de Noche Buena de los años 1731 y 1732 y también los villancicos de Reyes de 1733 que la Capilla Real interpretó en el Real Alcázar. Otro destacado miembro de la Capilla Real, el organista Diego de Lana, compuso la música de un oratorio que se cantó en el convento de San Francisco el 17 de agosto de 1732³⁶.

³² Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...*, *op. cit.*, t. I, p. 241.

³³ Este fue Juan Espíquerman, ministril bajón y violón, que volvió a su tierra natal (Flandes) en 1732. Se, AC 1732, sec. I, Leg. n° 106, p. 175.

³⁴ Se, sec. IX, Libro 125, Pedro Rabassa, *Inventario de las obras de música*, pp. 15-17.

³⁵ Se, AC 1732, sec. I, Leg. n° 106, p. 48v.

³⁶ Los textos de las obras citadas de Phelipe Falconi y Diego Lana se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (Mn). M^a Cristina Guillén Bermejo e Isabel Ruiz de Elvira, *Catálogo de villancicos en la Biblioteca Nacional. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, pp. 126, 129-131.

3.3. *Diversiones reales*

Durante la estancia de la Corte en Sevilla, a los actos oficiales y celebraciones religiosas, se sumaron las «óperas de música, bailes y otros festejos»³⁷. Sevilla contaba con muchos y variados alicientes para divertir a la Corte, como un magnífico río donde pasear y pescar en abundancia, paseos como el de la Alameda o el Arenal (arreglados con motivo de la estancia real) y el propio Alcázar (sus jardines, huertas, estanques y fuentes). También en Sevilla el rey podría practicar una de sus diversiones favoritas, la caza. Cuando el rey salía a pasear por el río, para lo cual se había construido una góndola, era saludado con las salvas de honor, la música y los vítores del pueblo que le aclamaba desde la orilla. Los infantes reales acudían con frecuencia al paseo del Arenal y al de la Alameda y allí eran deleitados con la música de variados instrumentos.

El 28 de abril por la tarde hubo en Sevilla fiestas de toros en las que los músicos de la Maestranza tocaban con clarines y tímboles³⁸. La Hermandad de la Maestranza, de la cual eran miembros los hijos del rey, organizó una máscara en el patio de las Banderas del Real Alcázar³⁹. Los maestrantes, con motivo del santo del rey y del infante Don Felipe (el día 1 de mayo de 1729), efectuaron en el mismo patio de las Banderas el juego de las 'alcancías', en el que los jinetes se arrojaban las bolas de este nombre hechas de barro seco y llenas de flores o ceniza⁴⁰. En enero de 1730, los clarineros y atabaleros del Ayuntamiento, acompañados de los alguaciles y del escribano del Cabildo municipal, lanzaron el bando que anunciaba la celebración de la fiestas de toros. Se había pensado hacer estas fiestas con motivo de la entrada de los reyes en la ciudad, pero fueron aplazadas. Su celebración un año más tarde vino a celebrar el nacimiento de la hija de Felipe V.

Los ministriles de la Capilla de Música de la catedral tocaron en las luminarias y fuegos artificiales que tuvieron lugar durante la estancia de los

³⁷ Justino Matute, *Anales eclesiásticos y seculares...*, *op. cit.*, t. I, p. 225.

³⁸ Véase Ana Gloria Márquez Redondo, *Sevilla ciudad y corte...*, *op. cit.*, p. 106, y M^a Rosario Leal Bonmati, *Festejos teatrales y parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía...*, *op. cit.*, pp. 52-61.

³⁹ Sobre las máscaras y mascaradas véase José M^a Díez Borque, «Órbitas de la teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII», *Criticón*, n^o XLII (1988), p. 107.

⁴⁰ Véase César Oliva, «La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco», *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal, 1986, p. 108.

reyes a Sevilla. Ante la frecuencia y el aumento de estos acontecimientos, los ministriles encargados de tocar pidieron al Cabildo una ayuda económica. Debido al incremento de los gastos que tenía el Cabildo, éste denegó la ayuda y en noviembre de 1730 «les relevó de la obligación de subir a la torre a tañer en todas las [funciones] extraordinarias que ocurrieren»⁴¹.

En el Alcázar Real de Sevilla se representaron, al menos, cuatro obras teatrales con música en 1732 (*Felipe Quinto en Sevilla y en Italia el Infante de Castilla, El Míralo Todo, Más es el ruido que las nueces y El Míralo Todo en Castilla, en Nápoles y en Sicilia*). Estas representaciones estuvieron a cargo de los colegiales de Santo Tomás y se realizaron para ensalzar el poder real ante un público cortesano y selecto⁴².

3.4. Óperas

En el alcázar sevillano se escenificaron con motivo de la onomástica del monarca y de los príncipes en 1731 y 1732 varias serenatas, género musical a caballo entre la ópera y la zarzuela⁴³. Se han conservado los textos en italiano que se imprimieron pero no se ha localizado la música: *Amor nasce da un 'sguardo*, representada el 1 de mayo de 1731; *La veglia voscareccia nella capanna di Tirsi*, 4 de diciembre de 1731; *La costanza gradita negli amori di Filli e Clori*, 19 de diciembre de 1731; *Gli soni amorosi*, 1 de mayo de 1732, y *Serenata* cantada el 30 de mayo de 1732⁴⁴.

Tres de las obras mencionadas se habían representado años antes en la Corte de Joao V de Portugal: *Amor nasce da un 'sguardo* y *La costanza gradita*, en 1725, y *Gli soni amorosi*, en 1728. Para su representación en Sevilla el tex-

⁴¹ Se, AC 1730, sec. I, Leg. n.º 104, p. 134v.

⁴² Véase apartado sobre la actividad en los colegios en el capítulo V de esta tesis y el artículo de Piedad Bolaños Donoso, «Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V...», *op. cit.*, pp. 235-244.

⁴³ En la década de 1740 se imprimió por primera vez en Sevilla una obra con la denominación de 'ópera música'. Esta llevaba por título *El prodigio de Sajonia, Santa Gertrudis la Magna*. El autor fue Diego Nunsibay Campos, teniente del regimiento de caballería de Sevilla. Gran parte de la música era de canto llano, con textos en latín. Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el Teatro en el s. XVIII*, Oviedo, Universidad, Cátedra Feijóo, 1974, p. 36.

⁴⁴ Véase Piedad Bolaños Donoso, «Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V...», *op. cit.*, pp. 245-257; Andrés Moreno Mengíbar, *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Ayuntamiento, 1994, pp. 16-17; y *Sevilla y la ópera en el s. XVIII*, Madrid, Alpuerto, 1995, p. 20, y Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el Teatro...*, *op. cit.*, pp. 30-31.

to sólo fue modificado en las dedicatorias y lugares geográficos mencionados. Nada se sabe sobre el autor de los textos, sin embargo, el compositor de la música probablemente fue Domenico Scarlatti, que había sido maestro de capilla en la Corte portuguesa entre 1721-1729 y además maestro de clave de la princesa M^a Bárbara de Braganza. Ambos se encontraban en Sevilla cuando tuvieron lugar las representaciones en el Alcázar, M^a Bárbara como esposa del príncipe de Asturias y Domenico Scarlatti entre los miembros de la Capilla Real que viajaron con la Corte a Sevilla. El texto de las serenatas restantes pudo escribirlo José de Cañizares, conocido poeta de letras sagradas que trabajó para la Capilla Real y al que se le abonaron en 1729 2.000 reales por una serenata. Probablemente la música para estos textos pudo escribirla Phelipe Falconi, maestro de capilla oficial de la Real Capilla cuyo nombre figura en la misma lista de gastos que el anterior y que recibió un pago de 2.514 reales⁴⁵.

CONCLUSIONES

El establecimiento de la Familia Real y de la Corte en Sevilla revitalizó el ambiente cultural sevillano donde la música fue de vital importancia en todo tipo de fiestas regias religiosas y profanas. La Capilla de Música de la catedral sevillana participó considerablemente en las celebraciones religiosas que tuvieron lugar dentro y fuera del templo, solemnizando con su música estos actos y enfatizando con ello el poder real. Varios de los colegios más importantes de Sevilla, especialmente el de Santo Tomás, desarrollaron una interesante actividad teatral y parateatral en la que también estuvo presente la música. La presencia de los músicos de la Capilla Real de Madrid en la capital hispalense incrementó el esplendor musical en la ciudad sevillana con su participación en serenatas y ocasionalmente en acciones de gracias celebradas en la catedral. Aunque no he encontrado en Sevilla documentación explícita que evidencie la participación conjunta de la Capilla Real con la Capilla de Música de la catedral hispalense ésta no puede descartarse, así como tampoco la colaboración ocasional en las serenatas de músicos de la Capilla de Música de la catedral sevillana. Sin duda la coexistencia de ambas capillas en la misma ciudad sería motivo de un enriquecimiento musical mutuo y abre interesantes perspectivas para futuras investigaciones.

⁴⁵ Véase el excelente artículo de Piedad Bolaños Donoso, «Estas son las finezas que Sevilla ofreció al rey Felipe V...», *op. cit.*, pp. 245-257, en el que también aparecen las características literarias de los textos y las noticias musicales presentes en ellos.

UN NUEVO PROYECTO PARA ESTABLECER UNA *MUSIQUE FRANÇAISE DE CHAMBRE* EN LA CORTE ESPAÑOLA (1701)

Joseba Endika BERROCAL CEBRIÁN
Universidad de Zaragoza

«Es motivo de vergüenza el hecho de que [la viola da gamba] sea tan poco tocada hoy en día. El *Hautbois* francés la ha sepultado; en estos tiempos uno difícilmente podrá solicitar a un músico profesional ‘Señor, tóqueme una Sonata con la viola da gamba’ (como era el caso hace veinte o treinta años), sino que dirá, ‘Toque una Marcha o un *Menuett* con su *Hautbois*’. *Sic tempora et Instrumenta Musica mutantur, & homines mutantur cum illis.*»

(Martin Heinrich FUHRMANN, *Musicalischer-Tricher*, 1706)

Los estudios específicos sobre la música francesa en España en tiempos de la llegada al trono de Felipe V no han sido, en el pasado, especialmente abundantes. Como referencias clásicas encontramos varias páginas en el estudio de Bottineau¹ sobre el arte cortesano y una sección del libro de Antoine dedicado a Henry Desmarest². El resto de la historiografía musical que ha atendido este fenómeno se ha limitado, por lo general, a la cita de estas obras.

¹ Yves Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Burdeos, 1962. Hay traducción española editada por la Fundación Universitaria Española en 1987.

² Michel Antoine, *Henry Desmarest (1661-1741): Biographie Critique*, Paris, Picart, 1965. No es el propósito de este trabajo recoger una bibliografía exhaustiva sobre el tema, dado que ésta se puede consultar en los más recientes trabajos de los autores que a continuación citaremos.

Más recientemente, un artículo de Juan José Carreras³ —junto con otras comunicaciones a congresos de diversos investigadores— han ayudado a reabrir la cuestión⁴. Una cuestión que no sólo esperaba la aportación de nuevas fuentes, sino que —lo que es más importante— necesita de un debate que ayude a insertar en el contexto hispano la existencia tanto de música francesa como de una «Cámara de música francesa» (dos cosas aparentemente similares pero con apreciables diferencias).

Resumiendo el contenido de este texto. Haremos una veloz referencia a los viajes de los recientes monarcas en su tránsito a tierras peninsulares. A continuación pasaremos revista a algunos de los datos ya conocidos sobre las relaciones musicales franco-españolas y los ampliaremos con nuevas informaciones. Para finalizar, haremos algunas reflexiones sobre la interpretación tradicional de estos datos y dejaremos en el aire algunas cuestiones abiertas.

Felipe V sale de la Corte de su abuelo Luis XIV a principios de diciembre de 1701 y llega al Bidasoa a finales de enero de 1701. Casi dos meses de jornada durante los cuales las celebraciones musicales se multiplican: tanto las organizadas por las localidades de paso como aquellas promovidas por el inevitable cortejo musical que —ceremonialmente— acompañó al rey desde la corte francesa. De este viaje contamos con varias descripciones⁵.

Tras su llegada a Madrid, Felipe V comienza las gestiones para hacerse con una *Chambre* de música francesa: a semejanza de la que dejó atrás en Versalles y a semejanza también de la que su prometida abandona en la corte de Turín. Para ello hace llamar a Henry Desmarest, un destacado alumno de Lully que ha de evitar el territorio francés por problemas con la jus-

³ Juan José Carreras, «L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)» en François Lesure (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols. XVIIe-XIXe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze (15 a 17-10-1998)*, Villecroze, Klincksieck, 2000, pp. 61-82. En este artículo encontramos tanto una síntesis sobre el estado de la cuestión como un importante conjunto de datos, algunos desconocidos hasta el momento. Ello me lleva a considerarlo como el artículo de referencia para todo aquél que quiera tomar contacto con el tema aquí propuesto. El propósito de mi trabajo es complementar y desarrollar algunas de las cuestiones allí consideradas.

⁴ Entre otros, destacan las investigaciones en torno a la Real Capilla de este periodo de Pablo Rodríguez y Nicolás Morales.

⁵ Destaca, entre ellas, Antonio de Ubilla, Marqués de Ribas, *Sucesion de El Rey D. Philippe V. (...) en la corona de España; Diario de sus viages desde Versalles a Madrid; El que executó para su feliz casamiento; Jornada a Napoles, a Milan, y a su exercito; Succesos de la campaña. Y su buelta a Madrid. (...)*, Madrid, Ivan Garcia Infanzon, 1704.

ticia. Desmarest se encargará de hacer venir desde la corte francesa un grupo de doce músicos que —llegados en octubre de 1701— constituirán esta *Chambre*⁶.

Mientras tanto —en septiembre de 1701— la muy joven reina sale desde la corte saboyana con dirección a Figueras, donde se reunirá con el Rey. Este viaje —que también ocupa un mes largo— recorre toda la costa sur francesa e implica también una gran cantidad de festejos musicales a cargo de las autoridades civiles, eclesiásticas y militares francesas. Es de destacar que conservamos algunas de las músicas destinadas a la ocasión (aunque no hayan recibido mayor atención que la catalogación)⁷. Como sabemos, este viaje también está relativamente bien documentado, incluidas las propias cartas de María Luisa Gabriela a su familia⁸.

Tras la llegada a tierras catalanas y el encuentro con su esposo, las personas reales comienzan una pequeña rutina en la que los músicos franceses dirigidos por Desmarest juegan el papel que de una cámara musical se esperaría. Ellos deberán ser actores sonoros en una parte de la agenda diaria y del ceremonial de un rey de tradición versallesca. Por el momento, colaboran en las danzas y en las varias producciones que todavía festejan los esponsales reales.

Hasta el momento nada hace suponer que la corte española no vaya a gozar finalmente de una música institucional 'a la francesa'. Ya se había dado la ocasión tres décadas antes con la llegada de María Luisa de Orleans junto con un nutrido grupo de 34 músicos franceses, pero el intento no se consolidó por razones que esperan todavía un análisis más profundo⁹.

Sorprendentemente, en estos años de 1701 y 1702 tampoco se van a insertar los músicos franceses en el complejo organigrama de la Corte. Tras casi doce meses de aparente inactividad en Madrid, el conjunto sale de la

⁶ Recogido en Michel Antoine, *op. cit.* Asimismo, en los archivos de Madrid se conserva más documentación al respecto.

⁷ De ellas se hizo un estudio sucinto en mi comunicación «1701; La boda de Felipe V con María Luisa Gabriela de Saboya» leída en el *Congreso Internacional 'Música y Mecenazgo (...)*; (Ávila: 18-20 abril 1997).

⁸ La música «a la francesa» en el entorno de la joven princesa está reflejada parcialmente en M.-T. Bouquet. «Quelques relations musicales franco-piamontaises au XVII et au XVIII siècles» en *Recherches sur la musique française classique*, X, (1970), pp. 5-18.

⁹ Por ahora sólo contamos con el ya clásico artículo de Marcelle Benoit, «Les musiciens français de Marie-Louise d'Orléans, reine d'Espagne», *La Revue Musicale*, n° spécial 226 (1953/54), pp. 48-60.

Villa en mayo de 1703 después de haber estado al servicio de un monarca —combatiente y no presente— año y medio aproximadamente. Desmarest permanece en España —junto a la reina— hasta su partida hacia Lorraine (donde continuará de forma más notoria su carrera musical)¹⁰.

* * *

Hasta aquí el estado de la cuestión. Conocemos estos hechos y, sobre todo, tenemos la constatación de una nueva salida de la Corte de un grupo orgánico de músicos extranjeros.

La historiografía musical española ha atendido tradicionalmente de forma muy tangencial el papel jugado por este colectivo. Cuatro son las principales razones que se han esgrimido para justificar la poca relevancia dada a este proyecto:

La primera viene dada por el corto lapso de tiempo que dichos músicos permanecieron en España, lo cual ha hecho que se busque una semejanza con el ya citado precedente de María Luisa de Orleans —en cuanto puntual y sin repercusión aparente en los hábitos musicales cortesanos—.

La segunda causa hace referencia al relativo vacío documental. Es difícil saber cómo y en qué circunstancias trabajaron para intentar subsistir en un momento en el que la guerra de Sucesión y las reformas emprendidas por la nueva administración planteaban continuos problemas en la financiación del colectivo de sirvientes franceses.

Tercera; durante un tiempo se ha enfocado el problema como un mero asunto de gustos personales, gustos sobre los que aparentemente teníamos ya información suficiente como para dar por concluido el debate: la princesa de los Ursinos no quiere una Chambre francesa. El rey sí... hasta que toma contacto con la ópera italiana y se emancipa de sus orígenes musicales versallescos.

En cuarta y última instancia, se carece casi completamente de referencias concretas acerca de qué repertorios manejaron e interpretaron. Ello ha parecido ser razón suficiente para desanimar a una musicología, más atraída por ahondar en el papel jugado poco más adelante por la música de procedencia italiana. Dejando —ésta sí— un rastro documental de mayor volumen.

* * *

En todo este análisis quizá se ha pecado de un cierto reduccionismo heredado de una tradición nacionalista decimonónica. Una visión en la que la música española (de finales del XVII e inicios del XVIII) se defiende

¹⁰ Michel Antoine, *op. cit.*, y estudios posteriores sobre el compositor.

del estilo italiano intruso y en el que la música francesa tira las cartas prácticamente al comienzo de cada nueva mano.

Mantener este esquema es negar una evidencia de convivencia entre las músicas de la que tenemos probados testimonios en las cortes europeas contemporáneas. Reyes, electores y príncipes pertenecientes al mundo germánico, escandinavo, británico e italiano hacen convivir al interno de sus también muy complejas instituciones musicales los varios lenguajes ¿dialectos? musicales de la época. Simplificando enormemente, encontraremos:

Una música de ámbito religioso que —por lo común— respeta el estilo tradicional del país (signifique lo que signifique esto del estilo de un país).

Una música escénica que —salvo excepciones muy francófilas— se abre a las maneras italianas y, finalmente,

un mundo cotidiano en el que la danza, la música como representación pública del poder y el entorno militar se ven ampliamente estimulados por el ejemplo de la corte del Rey Sol.

Centrándonos en la música instrumental: sabemos que los discípulos de Corelli —por citar su cabeza visible— inundan las cámaras cortesanas europeas; pero es igualmente cierto que los discípulos de Lully también llegan a la mayoría de estas mismas cortes. Esta cohabitación pocas veces es considerada como un conflicto de intereses o de competencias pese a darse bajo techos más inseguros por la guerra y con muchas menos posibilidades presupuestarias que la corona española (por sacar a colación otras dos de las disculpas clásicas)¹¹.

Muffat¹², Kuser¹³, J.C.F. Fischer¹⁴, J.A.S.¹⁵ y otros... son fuentes estrictamente contemporáneas que —tanto en sus producciones musicales como en sus recomendaciones escritas en forma de prefacios— plantean la cuestión en términos de compaginación, cuando no de franco mestizaje. Para

¹¹ La expansión y convivencia de estos géneros es especialmente patente en la atomizada escena política germánica y de los Países Bajos. Los periodos ítalo-franceses de formación de los principales compositores de estos territorios pueden ser revisados en Julie Anne Sadie (ed.), *Guide de la musique baroque*, Fayard, 1995, pp. 270-350 y 447-464.

¹² Georg Muffat, *Armonico Tributo*, Salzburg, 1682; *Florilegium Primum*, Augsburgo, 1695; *Florilegium Secundum*, Passau, 1698; *Auserlesene Instrumental-Music*, Passau, 1701.

¹³ Johann Sigismund Kuser, *Composition de musique suivant la méthode française*, Stuttgart, 1682; *Apollon enjoué*, Stuttgart, 1700.

¹⁴ Johann Caspar Ferdinand Fischer, *Le journal du pitemps*, Augspourg, 1695.

¹⁵ J.A.S. [¿Johann Speth?], *Zodiaci Musici*, Augspourg, 1698.

ellos el *Goût français* y la *Maniera italiana* son ‘registros’ que hay que conocer, utilizar y mezclar sin mutua exclusión ni perjuicio de identidades anteriores previas a la llegada de estas dos influencias.

El litigio entre la música francesa e italiana fue un lugar común más discutido en el campo teórico que en el práctico en el marco europeo del Antiguo Régimen. Sin embargo, la tradición musicológica española a menudo ha echado mano de este litigio para justificar la no-implantación de la *Chambre* de Felipe V.

El hecho es que no nos encontramos frente a un caso aislado, sino frente a un ejemplo más en una llamativa sucesión de salidas de la Corte de agrupaciones musicales foráneas. Al caso de la Cámara de Desmarest de 1702, y al de los también franceses de María Luisa de Orleans de 1679, hemos de sumar el despido fulminante tras la muerte del monarca en 1700 de los dos conjuntos de instrumentistas alemanes que servían desde hacía tres años a Carlos II y a Mariana de Neoburgo, respectivamente¹⁶.

* * *

Nuestro conocimiento de la ejecución de música ‘a la francesa’ —o, en sentido más amplio, ‘moderna’ como ellos mismos la citaban— recoge cada vez más entradas. Los estudios sobre danza¹⁷, las concordancias de los repertorios para órgano o guitarra¹⁸ o el análisis sobre las nuevas tipologías formales dentro del repertorio religioso¹⁹ no han hecho más que engrosar las listas de obras que ya conocíamos.

¹⁶ Encontramos varias referencias a estos músicos en Juan José Carreras, «Conducir a Madrid estos moldes»; Producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral ‘Destinos vencen finezas’ (1690-1699), *Rev. de Musicología*, XVIII, n° 1-2, pp. 113-143. Respecto al papel fundamental de los músicos alemanes en la transmisión del nuevo instrumental francés entre las naciones europeas, sirva a modo de ejemplo el artículo de Jean Grundy Fanelli, «German wind players in and around Florence at the turn of the Eighteenth Century» en Alberto Colzani (ed.), *Relazioni musicali tra Italia e Germania nell’età barocca. Atti del Vi Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII. (Como 11 a 13-6-1995)*, Como, A.M.I.S., 1997, pp. 435-445.

¹⁷ Entre otros trabajos: Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th centuries* (3 vol.), Stuyvesant-NY, Pendragon Press, 1992.

¹⁸ De entre la cada vez más amplia bibliografía citaremos a Craig H. Russell, *Santiago de Murcia’s «Codice Saldivar n° 4». A treasury of secular guitar music from baroque Mexico*, vol. 1, Univ. of Illinois Press, 1995. Dentro de la literatura organística sigue siendo una fuente importante las antologías de Antonio Martín y Coll.

¹⁹ Álvaro Torrente, *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca cathedral*. (Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy), St. Catharine’s College, vol. 1, Cambridge, 1999, pp. 131-167.

Igualmente, la música ligada al entorno militar nos habla de una gran cantidad de cámaras musicales que poco tienen que ver con el hecho bélico y mucho con el ceremonial y el entretenimiento de unos nobles militares de alto rango. Por poner un ejemplo de cómo músicos desmovilizados tomaron parte activa en la vida musical madrileña, citaremos el caso de Manuel Fresneda Pesoa: un portugués que tras servir en los ejércitos de España y Francia, y combatir en Flandes, Milán y otros lugares, trabaja en 1703 en Madrid como músico en la compañía teatral de Antonio Londoño²⁰.

Otro grupo de datos de origen militar que aquí interesan hace referencia a la «Partition de Plusieurs Marches...» recogida por Philidor l'ainé en 1705²¹. Este volumen no sólo cuenta con una marcha compuesta por el mismo Henry Desmarest²², sino que incluye un grupo de obras para los oboes de los Mosqueteros flamencos que Luis XIV crea y ofrece a su nieto el monarca español en 1702. Estos mosqueteros —que serían incluidos en las guardias de corps más adelante— traerán a la península gran cantidad de piezas compuestas expresamente por Desjardins²³, por Mathau²⁴ y por dos de los hermanos Philidor²⁵. Asimismo, Jacques Philidor —hijo de uno de ellos y músico de las guardias del duque de Orleans— muere en Pamplona en 1709 en plena guerra de Sucesión tras haber cruzado varias veces el camino entre el frente y Versalles²⁶. A las referencias franco-españolas de esta influyente familia se suma el dato de que Desmarest propuso a un Philidor no identificado para que entrara en la *Chambre* española a su cargo²⁷.

Respecto a nuestro conocimiento del repertorio da cámara 'a la francesa' ligado a Felipe V, contamos —entre otros pocos ejemplos significati-

²⁰ N.D. Shergold y J. E. Varey, *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, London, Tamesis Books Limited, 1985, p. 291.

²¹ André Philidor «l'ainé» (rec.), *Partition de plusieurs marches et batteries de tambour tant françaises qu'étrangères*, 1705. (Bibl. mun. Versailles, ms. musical 165.)

²² «Marche pour les hautbois par m.r defmarets», *ibid.*, p. 1.

²³ «Marche des mousquetaires du Roy d'Espagne faite par M. Desjardins, hautbois des mousq. L'an 1702», *ibid.*, pp. 144-147.

²⁴ «Marche faite pour los mousquetaires du Roy d'Espagne par Mrs. Philidor et Mathau, L'an 1702», *ibid.*, pp. 148-151.

²⁵ «Marche faite pour los mousq.res du Roy d'Espagne par Mr. Philidor le cadet». *ibid.*, pp. 152-157.

²⁶ Marcelle Benoit, *Musiques de cour, chapelle, chambre, écurie. Recueil de documents 1661-1733*, Paris, Picard, 1971, pp. 218 y 457.

²⁷ M. Antoine, *op. cit.*, p. 99.

vos— con el *Idilio* compuesto por Louis Raubaud²⁸ con ocasión del tránsito de María Luisa por Narbonne; con las *Pieces en Symphonie* de Desmazures²⁹ compuestas para ser igualmente ejecutadas al paso de la reina por la importante plaza musical de Marsella y con la iniciativa editorial de José de Torres quien —en torno a 1702— decide imprimir en Madrid un grupo de piezas francesas recogidas en una publicación de —como no— Philidor l'ainé³⁰.

Nuestros nuevos conocimientos sobre el papel de la música francesa en la corte de la nueva dinastía borbónica no han hecho más que complicar un asunto aparentemente cerrado. Cuando hablamos de una 'Música de Cámara' que —una vez más— no se consolida institucionalmente no nos referimos a un pintoresco experimento fallido, sino que nos enfrentamos a un caso realmente llamativo dentro del panorama musical europeo. Visto que lo predecible hubiera sido su continuidad, se nos plantean diversas preguntas.

¿A qué es debida la falta de capacidad o de voluntad en la Corte para buscar un acomodo oficial a estas nuevas maneras de entender el acto musical?

Entre las razones para la partida final de los músicos, ¿se encontraría la percepción de que su estatus —condición social y económica— en nada se estaba pareciendo al que gozaban otros músicos franceses en otras cortes?

¿Cuál fue el eco que estas nuevas prácticas dejaron en los músicos y compositores españoles y de qué maneras se transmitieron?

Una relativa certeza está siendo sustituida por un conjunto de preguntas. Así es, en suma, cómo avanzaremos en el conocimiento del caso singular de la música 'a la francesa' y su suerte en la corte española.

²⁸ Louis Raiboud, *Idile de la Reine d'Espagne*. (Bibl. Nazionale Universitaria de Torino, RIS. MUS. IV 14.)

²⁹ Charles Desmazures, *Pieces de Symphonie A Quatre Parties pour les Violons flutes et Hautbois. Rangées En suites sur tous les Tons Dediées a la Reine d'Espagne Composées par Charles Desmazures Organiste de l'église de Marseille*, Marseille, 1702. (Bibl. Nacional de Madrid, M. 1813-1816). Las primeras ediciones del RISM sólo recogen la parte del *1er. dessus* en esta biblioteca cuando en realidad la obra se conserva completa.

³⁰ *Canciones francesas de todos los ayres* (Bibl. Nacional de Madrid, M. 4103-6). Para su comentario ver Juan José Carreras, «L'Espagne...», *op. cit.*, pp. 80-81.