

## *Para que la cante mi señora. Aristocracia y circulación musical entre Madrid y Lisboa tras la guerra de Sucesión española*<sup>1</sup>

José María Domínguez<sup>2</sup>; Roberto Quirós Rosado<sup>3</sup>

Recibido: 7 de mayo de 2019 / Aceptado: 23 de octubre de 2019

**Resumen.** El gusto por la música, la gestación del mecenazgo y la utilización de los medios aristocráticos para la difusión del acervo musical y teatral generó un amplio espectro de nodos y canales de construcción de una *koiné* nobiliaria que posibilitó el desarrollo de una no menos cosmopolita cultura de elites durante la Edad Moderna. A través de la figura de Catalina María de Silva, condesa consorte de Lemos, y su trayectoria vital entre Italia y España durante la transición de los siglos XVII y XVIII se ejemplificará tal proceso cultural desde una perspectiva transnacional. Así, el análisis de su fluida correspondencia con João de Almeida Portugal, III conde de Assumar, que demuestra la cercanía de la condesa con el compositor José de Torres, denotará cómo, tras la guerra de Sucesión española, no solo no se rompieron los vínculos sociales entre las cortes de Madrid y Lisboa, sino que se acentuaron y proyectaron dinámicas de circulación de música teatral y de cámara.

**Palabras clave:** Aristocracia; Música; Patronato; España; Portugal.

## [en] *Para que la cante mi señora. Aristocracy and musical circulation between Madrid and Lisbon after the War of the Spanish Succession*

**Abstract.** The taste for music, the construction of patronage and the use of aristocratic ways for the dissemination of the musical and theatrical heritage has generated a large spectrum of channels for the creation of a noble *koiné* which made possible the development of a cosmopolitan culture of elites during the Early Modern Age. Through the figure of Catalina María de Silva, Countess Consort of Lemos, and her life between Italy and Spain during the transition to the 18<sup>th</sup> Century, it will be exemplified a cultural process from a transnational perspective. Thus, the analysis of her fluid correspondence with João de Almeida Portugal, Third Count of Assumar, shows the closeness of the Countess with the composer José de Torres and how, after the War of the Spanish Succession, not only would resist the social ties between the courts of Madrid and Lisbon, but the dynamics of theatrical and chamber music accentuated.

<sup>1</sup> La investigación para la elaboración de este artículo se ha desarrollado, en el caso de J. M. Domínguez, en el marco del proyecto *PerformArt. Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families (1644-1740)*, European Research Council-ERC, Consolidator Grants 2015, panel SH5 under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme, Grant agreement n° 681415. Respecto al caso de R. Quirós Rosado, se vincula dentro del proyecto de la Dirección General de Investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *Sociedad cortesana y redes diplomáticas: la proyección europea de la monarquía de España (1659-1725)* [HAR2015-67069-P (MINECO/FEDER, UE)].

<sup>2</sup> Departamento de Musicología. Universidad Complutense de Madrid.  
E-mail: josemado@ucm.es  
<https://orcid.org/0000-0001-5008-0625>

<sup>3</sup> Departamento de Historia Moderna. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid  
<https://orcid.org/0000-0003-1773-3254>  
E-mail: roberto.quirós@uam.es

**Keywords:** Aristocracy; Music; Patronage; Spain; Portugal.

**Sumario:** Introducción: la mujer noble y la música hacia 1700. Un matrimonio aristocrático en una Europa en guerra. Música entre dos cortes: gusto, novedad e inmediatez. De lo común a lo primoroso en la música para Bárbara de Braganza. A modo de conclusión: el gusto musical moderno entre discursos y prácticas. Bibliografía.

**Cómo citar:** Domínguez, J. M.; Quirós Rosado, R., *Para que la cante mi señora*. Aristocracia y circulación musical entre Madrid y Lisboa tras la guerra de Sucesión española, en *Cuadernos de Historia Moderna* 44(2), 511-532.

*Era dama bellissima, di persona delicata e volto festante, di statura giusta, la quale andava sempre in sedia, et era tutto moto nella sua persona, et oltre modo vagheggiata dalla Nobiltà Napolitana<sup>4</sup>.*

## Introducción: la mujer noble y la música hacia 1700

Catalina María de Silva Haro Mendoza de la Vega y Luna (1669-1727), segunda hija del IX duque del Infantado y esposa del XI conde de Lemos, perteneció a una generación de mujeres nobles que desarrollaría su gusto por la música a caballo entre el siglo XVII y XVIII, es decir, en una época de profundos cambios en el estilo musical debido a la irradiación internacional de la ópera italiana.

El hallazgo de una notable correspondencia en la Biblioteca Nacional de Portugal entre la condesa y su pariente el III conde de Assumar con detalles inéditos sobre la circulación de música, permite profundizar en esta figura en un contexto de interés historiográfico creciente hacia el empoderamiento femenino a través de la política, el mecenazgo y el cultivo de las artes. Además, esta documentación arroja nueva luz sobre un episodio sobresaliente de la imprenta musical en España y, concretamente, sobre la circulación, consumo e interpretación de las ediciones musicales del compositor José de Torres y Martínez Bravo (c. 1670-1738). En este marco y apoyándose en una bibliografía actualizada de perfil internacional y en casos cronológica y temáticamente análogos, el artículo presenta, desde un punto de vista interdisciplinar, una interpretación unívoca de un caso singular que, sin embargo, se trasciende gracias a las aportaciones de dos disciplinas diversas (historia cultural, musicología). Para ello se sigue una estructura deductiva que parte, con esta introducción, de una contextualización del caso a través de otros semejantes de respiro europeo; sigue su caracterización como “mujer que manda” en la compleja red de lazos familiares y ambigüedades políticas de la guerra de sucesión (epígrafe segundo), para continuar con el estudio pormenorizado de las referencias musicales halladas en su correspondencia con el conde de Assumar, explicando el tipo de música aludido, los contextos y modos de

<sup>4</sup> Prota-Giurleo, U., “Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII”, en De Filippis, F. y Prota-Giurleo, U.: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, L’Arte Tipografica, 1952, pp. 17-146: 61.

consumo y proponiendo hipótesis para su identificación (tercer epígrafe). El artículo termina señalando indicios de la interpretación musical por parte de las aristócratas involucradas en la correspondencia, valorando el relieve de la condesa de Lemos en la recepción de la música italiana demostrada por las misivas e interpretando su trascendencia en los procesos de transferencia musical del momento (epígrafe cuarto).

La condesa empieza a emerger, gracias a la documentación, más allá de las clásicas figuras de mecenas de la música, como una melómana proactiva comparable con Maria Mancini (1639-1715) o Marie-Anne de La Trémoille (1642-1722), conocida como la princesa de los Ursinos<sup>5</sup>. Aunque algo más joven que ambas, la condesa de Lemos comparte con ellas un patrón biográfico que quizá no sea casual en su relación con la música: una intensa experiencia italiana y un prolongado período madrileño. Maria Mancini estuvo recluida en Madrid entre 1674 y 1702<sup>6</sup> mientras que la princesa de los Ursinos estuvo en la corte al servicio de Felipe V entre 1701 y 1714<sup>7</sup>. Por su parte, la condesa de Lemos, tras casar con Ginés Fernando Ruiz de Castro y Portugal (1666-1741) el 8 de septiembre de 1687, vivió en Nápoles entre 1698 y 1703 donde su marido, ya caballero del Toisón de Oro, ocupó el cargo de general de las Galeras del reino partenopeo y posteriormente en Cagliari, entre 1703 y 1704, regresando entonces a Castilla, donde permanecería hasta su muerte. A esta nómina de aristócratas melómanas habría que añadir los nombres de Lorenza de la Cerda (1666-1697) y de María de las Nieves Téllez Girón (c. 1660-1732), respectivamente hermana y esposa del IX duque de Medinaceli, Luis de la Cerda y Aragón (1660-1711)<sup>8</sup>. En la biografía de las tres señoras, ellas sí pertenecientes a la misma generación que la de Lemos, vuelve a encontrarse la experiencia italiana como una etapa fundamental para su vinculación con la música.

La documentación que se estudia en este artículo recuerda por su contenido a otros documentos que testimonian la actividad musical de todas estas mujeres nobles. En el caso de Maria Mancini, en junio de 1703 escribió a su hijo Filippo II Colonna desde Marsella, informándole de que había recibido “los otros tonos, que son lindísimos” y lamentando que “nunca me has enviado el de Seiano”, en probable referencia a la

<sup>5</sup> Para una biografía actualizada de Maria Mancini véase Tabacchi, S.: “Mancini, Maria”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma, Treccani, 2007, disponible en [http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-mancini\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-mancini_(Dizionario-Biografico)) [Consulta: 20 de marzo de 2019]; una biografía reciente con interesante base documental de la Ursinos en Mori, E.: *L'archivio Orsini. La famiglia, la storia, l'inventario*, Roma, Viella, 2016, pp. 90-97. El mecenazgo musical de la primera así como su papel clave en la vida operística romana antes de su huida a Madrid ha sido estudiado por Valeria De Lucca en su tesis doctoral, “*Dalle sponde del Tevere alle rive dell'Adria*”: *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's patronage of music and theater between Rome and Venice (1659-1675)*, Princeton, Princeton University, 2009 de próxima publicación como monografía actualizada *The politics of princely entertainment: music and patronage during the lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna (1659-1689)*, Oxford, Oxford University Press, en prensa. El de las hermanas Trémoille entre Roma y París ha sido intensamente trabajado por Goulet, A. M.: “Le cercle de la princesse des Ursins à Rome (1675-1701): un foyer de culture française”, *Seventeenth-century French Studies*, 33/2 (2011), pp. 60-71; véase también Goulet, A.M.: “Costumes, décors et machines dans *L'Artsate* (1683) d'Alessandro Scarlatti. Contribution à l'histoire de l'opéra à Rome au XVIIIe siècle”, *Dix-septième siècle*, 262 (2014), pp. 139-166.

<sup>6</sup> Frutos Sastre, L.: “Maria Mancini y la corte de Madrid: entre Austrias y Borbones (1674-1702)”, en Quirós Rosado, R. y Bravo Lozano, C. (eds.): *Los hilos de Penélope: lealtad y fidelidades en la Monarquía de España, 1648-1714*, Valencia, Albatros, 2015, pp. 241-256.

<sup>7</sup> López Anguita, J. A.: “Spain, Italy and France: Marie Louise of Savoy, the Princess of Ursins, and the Crosscurrents of Court Theater during the Spanish War of Succession (1701-1714)”, en Cruz, A. y Quintero, M. C. (eds.): *Beyond Spain's Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*, Londres y Nueva York, Routledge, 2017, pp. 171-192.

<sup>8</sup> Domínguez, J. M.: *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013.

ópera *La prosperità d'Elio Seiano* (libretista Niccolò Minato, compositor Antonio Sartorio), ópera que la Mancini y su esposo Lorenzo Onofrio Colonna habían visto en Venecia en la temporada de 1666-1667<sup>9</sup> y que fue representada en 1676 en el palacio Colonna de Roma, en su sala grande y también en el contexto de “una delle numerose *conversazioni* che si tenevano regolarmente in casa Colonna”, como ha demostrado Chiara Pelliccia<sup>10</sup>. Se anticipa aquí un aspecto sobre el que nos detendremos posteriormente a propósito de la cercanía entre la ópera y la cantata. En otra carta posterior de la misma Maria Mancini, escrita también en español, solicitó de nuevo el envío de “algún tono famoso, a dos tiples y bajo [que] me alegrará porque tengo personas de buenas voces; también quisiera el de Nerón cuando quemaba Roma, pero cuidado no sea por apostá”<sup>11</sup>, referencia probablemente irónica a la encendida situación de la ciudad papal. Aunque Mancini utiliza la palabra “tono” sin duda se está refiriendo a lo que por entonces en Roma se denominaban *cantate*, un detalle terminológico de gran interés desde el punto de vista de las transferencias culturales<sup>12</sup> y un indicio extraordinario del grado de asimilación de la cultura musical española que adquirió durante su estancia en Madrid. En cualquier caso, se trata de música parecida a la que enviaría la condesa de Lemos al portugués III conde de Assumar para ser interpretada en contextos privados en la Lisboa de João V de Bragança, justamente como las *conversazioni* o academias italianas<sup>13</sup>. Lo interesante aquí es que Maria Mancini no habla de músicos o cantantes, sino que utiliza una expresión poco habitual, “personas de buenas voces”, para referirse a quienes han de interpretar esta música. Esto podría sugerir que tales personas serían miembros de la aristocracia, aunque en una carta sucesiva, probablemente de noviembre de 1703 y refiriéndose quizá a la recepción de las cantatas enviadas por su hijo, puntualizaba: “he recibido el libro de los tonos, que me parecen pasmosos, aunque acá nadie los ha sabido cantar. A Marsella puede ser que halle mejores músicos”<sup>14</sup>. ¿Cómo es posible que le parecieran “pasmosos” sin que nadie los hubiera podido cantar? ¿Se refiere simplemente al aspecto material del libro en que fueron copiados? ¿O tenía competencia suficiente como para juzgar la calidad de las composiciones y comprenderlas simplemente leyéndolas?

La correspondencia de interés musical en el entorno de las mujeres de la casa de Medinaceli es escasa y poco elocuente acerca de sus competencias artísticas. Esta

<sup>9</sup> Selfridge-Field, E: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007, p. 90.

<sup>10</sup> La correspondencia se encuentra en el Archivo Colonna de la biblioteca de Santa Scolastica de Subiaco y ha sido publicada por Pelliccia, C.: *L'età di Filippo II Colonna (1689-1714). Mecenasismo e collezionismo musicale*, tesis de doctorado, Roma, Università di Roma Tor Vergata, 2014, pp. 299-300 y la carta de 1703 en p. 304, transcrita en apéndice en p. 470, junto con otros fragmentos de interés musical de la misma serie. Se moderniza aquí la ortografía a partir de la transcripción de Pelliccia, sin haber visto el original.

<sup>11</sup> Pelliccia, *op. cit.* (nota 10), p. 470: se corrige, sin haber visto el original, la lectura de Pelliccia: “famosos” por “pui mosos” y, “no sea por apostá” por “no sea por la posta”: nos parece bastante improbable que lo que quiera decir es que no se envíe la música por la posta ordinaria. Sobre la correspondencia de la Mancini ver también Frutos Sastre, *op. cit.* (nota 6).

<sup>12</sup> Espagne, M.: “Más allá del comparatismo. El método de las transferencias culturales”, *Revista de Historiografía*, 6/IV (1/2007), pp. 4-13.

<sup>13</sup> Un resumen sobre el género de la cantata italiana con énfasis en su cultivo en Roma y con una bibliografía actualizada en Morelli, A.: “Cantata e oratorio”, en Cappelletto, S. (ed): *Il contributo italiano alla storia del pensiero: Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 179-186. Sobre los tonos, la síntesis más actualizada puede verse en Torrente, Á. (ed.): *La música en el siglo XVII*, Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 3, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 189-275.

<sup>14</sup> Pelliccia, *op. cit.* (nota 10), p. 470.

realidad contrasta con su amplia actividad de mecenazgo y protección de músicos y cantantes entre Roma y Nápoles, así como con la gran cantidad de óperas que les fueron dedicadas<sup>15</sup>. Una de las pocas cartas de Lorenza de la Cerda de temática musical es simplemente una recomendación de la cantante Ana Graziosi al VII marqués del Carpio, de la que no se pueden extraer grandes conclusiones, más allá de la presencia de esta cantante en las óperas de la temporada napolitana de 1686-1687<sup>16</sup>. Algunas referencias en la correspondencia del IX duque de Medinaceli confirman una práctica epistolar cuando menos frecuente por parte de doña Lorenza, así como su cercanía a la hermana de Lorenzo Onofrio Colonna, Lorenza Colonna Conti, duquesa de Poli, de la que sí se han conservado misivas documentando pormenorizadamente su protección a músicos<sup>17</sup>.

Las apariciones públicas de doña Lorenza con su cuñada María de las Nieves Téllez-Girón en Roma en ocasiones musicales eran frecuentes y solían ser comentadas en los diarios y avisos. El diario de Roma del Fondo Bolognetti del Archivo Segreto Vaticano confirma, por ejemplo, que ambas asistieron el 12 de febrero de 1692 a la representación de *Il Maurizio* en el teatro Tor di Nona<sup>18</sup>. Cinco días después, el mismo diario describe una deliciosa escena de sociabilidad femenina en torno al oratorio musical del cardenal Ottoboni y su función como foco de difusión de hablaturías sobre el tratamiento de las dos cuñadas con ocasión de su asistencia a los festejos carnavalescos en el *Corso*. Dice el documento:

e la sera con la sposa D.<sup>a</sup> Isabella andarono alla cancelleria a vedere con altre molte dame l'opera musicale rappresentata nel sacro teatro dell'Em.mo Ottobono. E con tale occasione si è risaputo il modo tenuto nel trattarsi e compiere la

<sup>15</sup> Bojan, E. y Vencato, A.: "La committenza spagnola in Italia durante la dominazione", en Bellina, A. L.: *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, Treviso, Diastema, 2000, pp. 47-99.

<sup>16</sup> La carta dice así: "Siendo manifiesto a todos lo mucho que V.E. favorece mis recomendados, un caballero de toda mi estimación me ha hecho instancia ponga en el número de éstos a Ana Graziosi lo que ejecuto con particular gusto por las grandes atenciones que le devo, y suplico a V.E. la ampare en todo lo que se le ofrezca, por ir dicha Ana a representar a esa ciudad...". Carta de Lorenza de la Cerda al marqués del Carpio, Roma, 6 de diciembre de 1686, Archivo di Stato di Napoli, Segreteria dei Vicerè, Viglietti originali, busta 646. Sobre el mecenazgo musical de Carpio en Nápoles, véase Stein, L. K., "A Viceroy behind the Scenes: Opera, Production, Politics, and Financing in 1680s Naples", en McClary, S. (ed.): *Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 209-250. Para una interesante hipótesis sobre la influencia del gusto y el conocimiento musical del mecenas en un compositor, ver de esta misma autora "¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en *L'Aldimiro* y *La Psiche* de Alessandro Scarlatti", en Antonucci, F. y Tedesco, A. (eds.): *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Florencia, Olschki, 2016, pp. 199-219.

<sup>17</sup> Carta de Luis de la Cerda, duque de Medinaceli, al cardenal Francesco del Giudice, Nápoles, 8 de octubre de 1696, Archivo Ducal de Medinaceli, sección Archivo Histórico, leg. 25: "Mi hermana me escribe lo mismo que antes en esta dependencia y yo la respondo en la forma que otras veces, valiéndome del nuevo secretario y suplico a V.Em. continúe en la fineza de consolar a mi hermana cuanto pudiere, y sírvase también de significar a mi señora la Duquesa de Poli mi grande reconocimiento por lo que la debe mi hermana de lo cual confieso nueva y muy particular obligación." Sobre la protección de la duquesa de Poli a la cantante Lucrezia d'André véase Pelliccia, *op. cit.* (nota 10), pp. 241-245. Las cartas sobre este asunto conservadas en el Archivo di Stato di Firenze han sido publicadas por Fantappiè, F.: *Un garbato fratello et un garbato zio. Teatri, cantanti, protettori e impresari nell'epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, tesis de doctorado, Florencia, Università degli Studi di Firenze, 2004, vol. II, pp. 42-62.

<sup>18</sup> Diario de Roma, en Archivo Segreto Vaticano (ASV), Fondo Bolognetti, vol. 77, fol. 121. El documento puede verse en Della Libera, L. y Domínguez, J. M.: "Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il giornale e il diario di Roma del fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano", en Giron-Panet, C. y Goulet, A. M. (eds.): *La musique à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, Roma, École Française de Rome, 2012, pp. 121-185, p. 138, doc. 19.

sudetta sposa principessa di S. Nicandro con la sign.ra contestibilessa Colonna, e con D<sup>a</sup> Maria de la Neve duchessa di Medina, quando queste due dame cognate con la fortunata più che bella Giorgina sono state a vedere il corso nella galleria d'abbasso nel palazzo de' sig.ri Caetani; cioè, sig.ra principessa venga, signora contestabilessa vada, e sig.ra ambasciatrice si siede, e cose simili del nuovo cerimoniale.<sup>19</sup>

Una vez más, a pesar de la cantidad de ocasiones musicales que se pueden vincular con María de las Nieves Téllez-Girón entre Roma, Nápoles y Madrid, solo se han conservado misivas suyas excepcionalmente y, de momento, no se conoce ninguna de temática musical<sup>20</sup>.

Más allá de las anécdotas y del tono irónico del diarista (al referirse al “nuovo cerimoniale”), estas escenas son útiles para contextualizar la experiencia italiana de la condesa de Lemos. Pero antes de concentrarnos en ella, nos detendremos en el caso de la princesa de los Ursinos por ser el que mejor documenta la cuestión del gusto por la música italiana contrapuesta al estilo francés. El 25 de mayo de 1701, la princesa escribió desde Roma decepcionada a la esposa del mariscal de Noailles por haber perdido la ocasión de que su música “fit assaut” contra la del conde d'Ayen en Madrid, puesto que, según se decía, éste había abandonado la ciudad poco antes. En otra carta dirigida al mismo conde d'Ayen, la Ursinos reprochaba a este no conocer “les compositions de [Alessandro] Scarlatti”, lo cual no era perdonable “à un homme de bon goût”. El comienzo de esta carta es muy interesante por demostrar, en un tono muy cercano al de las cartas de la condesa de Lemos con Assumar, no solo un gusto, sino un criterio musical propio basado en una comprensión del estilo cercana, a su vez, a la vista en las cartas de Maria Mancini.

Je serois ravie de vous voir à Madrid au milieu de vos trentesix musiciens, non pour louer votre musique que je crois assez mauvaise, quoi que m'en aient pu dire vos admirateurs, MM. De Nangis et d'Heudicourt, mais pour vous faire admirer la mienne, qui n'est pas à beaucoup près si nombreuse<sup>21</sup>.

No es sencillo interpretar la intencionalidad de la princesa al acusar de mal gusto a un francés por tener a su servicio treinta y seis músicos, cantidad que recuerda al emblema musical de Luis XIV, los 24 *violons du roi* que formaban parte de la cámara del soberano francés desde época de Luis XIII y que había sido el modelo de la

<sup>19</sup> ASV, Fondo Bolognetti, vol. 77, fol. 124. Sobre la Giorgina, véase Morelli, G.: “Una celebre ‘cantarina’ romana del seicento: la Giorgina”, *Studi secenteschi*, XVI (1975), pp. 157-180.

<sup>20</sup> La única carta autógrafa conocida está en el Archivo Azzolino di Jesi, busta 205, fascicolo 3, dirigida a Pompeo Azzolino y datada en Roma, 15 de noviembre de 1692. Se trata de una misiva de cortesía, con información sobre la salud de los embajadores y confirmación de la intercesión ante la princesa de Vaudémont. La importancia de Azzolino para la actividad musical de Medinaceli ha sido puesta de manifiesto en Domínguez, *op. cit.* (nota 8) y “L'opera durante il primo periodo napoletano di Alessandro Scarlatti (1683-1702)” en Maione, P. y Cotticelli, F.: *La musica a Napoli durante il Seicento*, Nápoles, Turchini edizioni, en prensa, así como por Magaúda, A. y Costantini, D.: “Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella ‘Gazzetta di Napoli’, con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli”, en Pitarresi, G. (ed.): *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana*, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, pp. 173-209.

<sup>21</sup> Una explicación más amplia de las cartas, así como las referencias bibliográficas precisas pueden verse en Domínguez, *op. cit.* (nota 8), pp. 237-238.

reforma institucional de la música en la corte inglesa durante los años sesenta<sup>22</sup>. Lo evidente es que, frente a este modelo musical numeroso, de corte francés, tanto Maria Mancini como la princesa de los Ursinos y la condesa de Lemos (como se verá) prefirieron el modelo italiano de cantatas de cámara solista.

### Un matrimonio aristocrático en una Europa en guerra

El matrimonio formado por Ginés Fernando Ruiz de Castro y Catalina María de Silva desarrolló gran parte de su madurez en dos de los polos de la cultura barroca como serían Nápoles y Madrid. La buena posición cortesana de don Ginés, en gran medida debida a sus lazos de parentela con el duque del Infantado, Juan de Dios de Silva, y con Luis Francisco de la Cerda, duque de Medinaceli y virrey de Nápoles, le llevó en 1698 a erigirse en capitán general de las Galeras napolitanas, una de las flotas mejor provistas de las armadas navales hispanas. A mediados del mes de julio de dicho año recaló en la vieja Parténope, provocando una rápida indignación en el ministerio local al no hacer las tradicionales cortesías a quienes le visitaron a su arribo. Según el gacetillero Domenico Confuorto, sí lo haría con Félix de Lancina y Ulloa, presidente del Sacro Regio Consiglio, posiblemente ante los intereses feudales que la Casa de Castro tenía en el *Reame*<sup>23</sup>.

Su vida en la corte provincial de Nápoles no sería todo lo plácida que hubiese preferido, abandonando en reiteradas ocasiones el reino para dirigirse con sus galeas hacia otros destinos en Italia y la Península Ibérica. Su mujer, doña Catalina, permaneció en las casas que alquilase en el centro de la urbe, en Pizzofalcone, y en la cercana villa de recreo propiedad del príncipe de Belvedere en el aristocrático *quartiere* de Chiaia, donde comenzó a desplegar un mecenazgo artístico, tanto musical como teatral, que compitió de forma inocente con el del virrey Medinaceli. Con el año santo de 1700, los Lemos se encaminaron durante una temporada a Roma, al igual que el *primo barone del Regno*, el príncipe de Bisignano<sup>24</sup>. El viaje dio paso a una nueva ocupación militar del conde, a quien se encomendó velar por la defensa marítima de la Italia española ante los armamentos de Luis XIV, labor que desarrolló con premura al estar en su mente la sucesión en la dignidad virreinal a su amigo Medinaceli<sup>25</sup>.

La muerte de Carlos II el primero de noviembre de dicho año 1700 sacudió las expectativas *ad futurum* del conde de Lemos. El fallecimiento del soberano y las dudas sobre “a quién hemos de obedecer” atormentaron a este Grande de España, alejado de la corte madrileña y temeroso de cualquier novedad en Italia a no “estar bien recibidos y amados estos señores virreyes”, los duques de Veragua y, en particular, el

<sup>22</sup> Bianconi, L., *Il Seicento*, Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 5, Turín, EDT, 1991 (1ª ed. 1982), pp. 74 y 165. Existe una nefasta traducción al español que es preferible no citar.

<sup>23</sup> Avisos, Nápoles, julio de 1698, en Confuorto, D.: *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC* (ed. de N. Nicolini), vol. II, Nápoles, presso Luigi Lubrano, 1930, p. 311.

<sup>24</sup> Avisos, Nápoles, 16 de marzo de 1700, en ASV, Segreteria di Stato. Napoli, 126, f. 110v. Sobre el intenso mecenazgo musical y su contexto aristocrático, ver Domínguez, J. M.: “Oltre il viceré: mecenatismo musicale della nobiltà di corte a Napoli alla fine del Seicento”, *Studi Pergolesiani*, 10 (2015), pp. 63-97.

<sup>25</sup> Despacho del agente Savioni al dogo y senado de Venecia, Nápoles, 20 de julio de 1700, en Nicolini, F. (ed.): *L'Europa durante la guerra di Successione di Spagna con particolare riguardo alla città e regno di Napoli*, vol. I, Nápoles, presso la R. Deputazione, 1937, pp. 54-55.

mencionado Medinaceli. La amistad establecida entre Lemos, el *pro rex* y Manuel de Silva, cuñado del conde y cuatralvo de las Galeras, fue proyectada hacia Madrid como un pivote sobre el que sustentar la continuidad política ante la incertidumbre dinástica. La simultaneidad del deceso de Inocencio XII y los esfuerzos del Rey Sol para imponer un pontífice acorde a sus intereses reflejan en su correspondencia una fobia antifrancesa que se mantuvo latente durante los siguientes años. Los esfuerzos de promoción que habría barajado don Ginés, respaldados por su mujer, no podían caer en el olvido y, por ello, recurrió a su cuñado Infantado para que se le concediese por la Junta de Regencia el virreinato interino de Nápoles “en caso de passar mi virrey a Roma a la embajada de obligación al nuevo Pontífice del nuevo Rey de España”<sup>26</sup>.

La aceptación de Luis XIV del testamento de Carlos II, dejando el trono de Madrid a su nieto Felipe de Borbón, duque de Anjou, no supuso ningún cambio en el *cursus honorum* del conde de Lemos. Aprovechando la nueva coyuntura, los Lemos hicieron un nuevo viaje italiano, esta vez a Florencia, durante el mes de enero de 1701. Durante su estancia toscana, el gran duque Cosimo III de’ Medici ordenó al conde Magalotti les sirviese durante tres días “per vedere le cose più cospicue della città, ed intervenuto la sera anche a festini”. A continuación, el matrimonio se encaminó a Venecia, donde “passa a fare il carnevale”<sup>27</sup>.

El progresivo *voyage d’Italie* de los condes de Lemos, disfrutando de las delicias de Nápoles, Roma, Florencia y Venecia, finalizó con las órdenes expeditivas de Felipe V para que don Ginés se dirigiese con su escuadra hacia España. La sedición napolitana de septiembre de dicho año 1701, es decir, la conjura del príncipe de Macchia, dio cuenta del cariz tumultuario de los nuevos tiempos. Para evitar un triunfo de los partidarios del emperador Leopoldo I, Luis XIV encomendó a su nieto la realización de un periplo que supusiese la epifanía del joven monarca Borbón ante sus vasallos italianos.

Dejando a su esposa y demás familia aristocrática en Nápoles, el conde y su cuñado Manuel de Silva, capitán general de las Galeras de Sicilia, llegaron a Barcelona el 25 de octubre, siendo recibidos con tres salvas reales y con encuentros particulares con el virrey de Cataluña, conde de Palma, y con el duque de Medina Sidonia. Tras el arribo del monarca y sus esponsales con su primera mujer, María Luisa Gabriela de Saboya, a quien siguió durante su tránsito de Villafranca a Marsella, Lemos acompañó a la comitiva real nuevamente hasta Nápoles, donde llegaron en la primavera de 1702. Desde allí, su marcha de escolta le llevó a Livorno y Génova<sup>28</sup>. Tales servicios terminaron por aupear al conde a un ansiado gobierno virreinal, aunque no sería el de Nápoles, sino el de Cerdeña (1703-1705).

El gobierno sardo, solo salpicado por un recrudescimiento de las viejas banderías entre los marqueses de Laconi y Villatorrada, supuso para los condes de Lemos un *impasse* personal y cultural. Pronto se volvió a promocionar a don Ginés a una dignidad de mayor valor político, ya no en tierras mediterráneas, sino en la propia corte de Ma-

<sup>26</sup> Carta del conde de Lemos al duque del Infantado, Nápoles, 26 de noviembre de 1700, en Archivo Histórico de la Nobleza (AHNOB), Osuna, CT. 156, documento 16. Una interpretación de este documento desde el punto de vista del mecenazgo musical (quizá matizable a la luz de las evidencias aquí añadidas) en Domínguez, *op. cit.* (nota 24), p. 75.

<sup>27</sup> Avisos, Florencia, 25 de enero de 1701, en ASV, Segreteria di Stato. Firenze, 89, ff. 24r-v.

<sup>28</sup> Carta de Pedro de Tovar al duque del Infantado, Barcelona, 25 de octubre de 1701, en AHNOB, Osuna, CT. 162, documento 1. Bulifon, A.: *Journal du voyage d’Italie de l’invincible & glorieux monarque Philippe V, roy d’Espagne et de Naples, &c.*, Nápoles, chez Nicolas Bulifon, s. a. [1704], pp. 200-201, 214-217.

drid: la capitania de una de las compañías de las Guardias de Corps españolas<sup>29</sup>. El retorno de la pareja condal no debió de ser fácil, ante su larga ausencia y la mutación de la escena cortesana. Las tensiones derivadas del curso del conflicto sucesorio entre las dos Coronas borbónicas y la Gran Alianza de La Haya tampoco coadyuvaban a la estabilidad de los Lemos. A mediados de junio de 1706, y tras la desastrosa vuelta a Madrid de Felipe V desde el sitio de Barcelona, el conde, su cuñado Infantado y su amigo Medinaceli intervinieron en una junta de Grandes donde el monarca refirió lo acaecido y, afectuosamente, afirmó cómo en ocasión similar todos le seguirían en adelante. Según el nuncio Zondadari, después de que estuviesen “gl’animi dei signori un poco sospesi”, los tres mencionados señores respondieron “con termini di riverenza che essi erano pronti a mostrare il suo zelo alla Maestà Sua, ma che si trovavano nell’impotenza di poterla servire con profitto”. La reacción del rey Felipe a la tibieza de sus “primos” fue tajante: “Yo saldré, y creo que vos me acompañaréis”<sup>30</sup>.

La decisión de Felipe V de abandonar Madrid ante la cercanía de los ejércitos aliados al otro lado de la sierra de Guadarrama no fue seguida, pese a lo que supuso el monarca, ni por Infantado ni por Lemos. Mientras el primero se retiró a la Alcarria, el conde y su mujer Catalina María de Silva permanecieron en la Villa y Corte, donde tácitamente reconocieron la soberanía de Carlos III de Habsburgo como rey de España. El 23 de julio, al divulgarse una falsa noticia de que el rey Carlos entraría en Madrid, y para hacer efectiva su mutación de fidelidad, los Lemos se encaminaron por el camino de Aragón al encuentro del Austria. Al llegar al puente de Viveros, en el río Jarama, un destacamento de caballería borbónica detuvo la carroza de los condes y a sus ocupantes. El castigo de Felipe V no se hizo esperar. Se ordenó el envío del conde de Lemos hacia Francia, y pese a conminarse su retiro a un convento, la condesa “ha voluto seguire la sorte del suo marito”. Antes de llegar a la frontera, el dictamen regio fue su encarcelamiento en la ciudadela de Pamplona, al igual que sus criados, con sus cuartos completamente tapiados, aunque con una asignación de mil doblones para su supervivencia<sup>31</sup>.

El castigo por infidencia a los “austracistas” condes de Lemos fue uno de los más violentos de los que se ejecutase sobre la Grandeza de España durante los sucesos de 1706. Los efectos del cautiverio laminaron las esperanzas del matrimonio para su ulterior proyección cortesana. La benevolencia que, con el nacimiento del príncipe Luis de Borbón en el verano de 1707, les liberase de prisión sería, tras la segunda ocupación aliada de Madrid en 1710, pagada con una inquebrantable lealtad de don Ginés, aunque no tanto de su esposa. Mientras Carlos III esperaba la venida y jura a su persona del conde, doña Catalina permaneció en sus casas y solamente abandonó la corte cuando un decreto carolino conminó a las mujeres de la aristocracia su paso a Toledo, pero sin significarse en sus actos personales a favor del Habsburgo<sup>32</sup>.

La bifurcación de los Lemos permitió su final reincorporación a la vida cortesana de la España borbónica, aunque la mácula de la deslealtad perviviese para el resto de sus vidas. El retrato que hiciese del matrimonio el duque de Saint-Simon no era

<sup>29</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Estado, libro 279, ff. 67r-68v.

<sup>30</sup> Carta del nuncio Zondadari al cardenal Paolucci, Madrid, 16 de junio de 1706, en ASV, Segreteria di Stato. Spagna, 196, ff. 186v-187r.

<sup>31</sup> Carta del nuncio Zondadari al cardenal Paolucci, La Vid, 10 y 22 de agosto de 1706, en ASV, Segreteria di Stato. Spagna, 196, ff. 253r-v, 268v-269r, 294r-v.

<sup>32</sup> Despacho de Carlos III al marqués de Erendazu, Campo del Pardo, 18 de octubre de 1710, en AHN, Estado, legajo 3466. Carta de fray Francisco Antonio de Gante al vicario general de Madrid, Madrid, 19 de octubre de 1710, en AHN, Estado, legajo 3486.

favorable en su vertiente política<sup>33</sup>. La filiación austriaca de los Silva, linaje de doña Catalina, se manifestaría desde el advenimiento de Felipe V, pues “tal disgusto” se proyectó en el paso de su hermano Manuel de Silva, conde de Galve, a las tropas aliadas, al igual que desarrollasen infructuosamente los Lemos. Si Infantado “no se atrevió a hacer otro tanto, ofreció hasta el final del conflicto cuantas demostraciones pudo de su inclinación al partido del archiduque”. El arrepentimiento de los condes debió ser veraz a ojos de Saint-Simon, quien los retrató de la siguiente guisa:

“Sin talento ni partidarios como para que se recelase de él, no contaba el conde sino con su alta cuna y se pasaba la vida fumando, cosa por demás extraordinaria en España, donde el tabaco tan sólo lo aspiran. No se parecía en nada a la condesa, inteligente y adornada con todo género de gracias, perfectamente capaz de ayudar o perjudicar a cualquiera, cuya inteligencia pronto hizo que cayese en la cuenta de que no había esperanza y urgía buscar acomodo cuando era aún tiempo, cosa que consiguió, de modo que recuperó su consideración y desde entonces se condujo muy bien entre la corte española”.

La innata sagacidad de Catalina María de Silva, frente a un indolente marido, devoto, sin talento, “entregado totalmente a los jesuitas” y recluso voluntariamente en sus aposentos, la constituyó en uno de los personajes más relevantes del Madrid de la posguerra sucesoria. Su amor por la conversación, la intriga, la *politesse* barroca no pasaban desapercibidos para la diplomacia europea. La descripción de la condesa la hacía una talentosa mujer, “la que manda, muy capaz para todos los asuntos y para dirigirlos”, afrancesada y gustosa de la sociedad de Corte, manteniendo incluso correspondencia con los duques de Saint-Aignan pese a la distancia con la corte versallesca. Alejada cada vez más de don Ginés, su proceso de empoderamiento culminó con la aceptación del cargo de camarera mayor de Mademoiselle de Beaujolais, prometida del infante Carlos de Borbón, oficio para “formar” una princesa que desarrolló con creces doña Catalina para con la desdichada Felipa Isabel de Orléans, quien sería “devuelta” a Francia tras el deceso de Luis I<sup>34</sup>.

### **Música entre dos cortes: gusto, novedad e inmediatez**

El cosmopolitismo de Catalina María de Silva, XI condesa de Lemos, no solo se verificaba en su *modus vivendi* palatino, el uso de la lengua francesa o la gestión

<sup>33</sup> Las siguientes referencias del duque de Saint-Simon se encuentran en Rouvroy, L. de: *Cuadro de la corte de España en 1722*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933, pp. 91-92; Rouvroy, L. de: *Saint-Simon en España. Memorias, junio 1721-abril 1722* (introducción de María Angeles Pérez Samper), Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008, pp. 277-278. Sobre el linaje aristocrático luso-castellano al que perteneció la condesa consorte de Lemos, vid. Terrasa Lozano, A.: *La casa de Silva y los duques de Pastrana*, Madrid, Marcial Pons Historia-CEEH, 2012.

<sup>34</sup> Para una visión global sobre el papel político y social desplegado por las mujeres de la Grandeza durante el Setecientos, vid. Atienza Hernández, I.: “De lo imaginario a lo real: la mujer como señora/gobernadora de estados y vasallos en la España del siglo XVIII”, en Zemon Davis, N. y Farge, A. (coords): *Del Renacimiento a la Edad Moderna. Historia de las mujeres en Occidente* (dirigida por G. Duby y M. Perrot), Barcelona, Taurus, 1992, pp. 635-654; y, del mismo autor, “Mujeres que mandan. Aristócratas y ciclo vital en el siglo XVIII”, en Morant Deusa, I. (coord.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 457-476.

doméstica. La melomanía de la señora, que ya desplegase durante el largo lustro que pasó en Nápoles, pervivió y se potenció a su accidentado regreso a Madrid. Así, a continuación, se analizará un circuito epistolar que unió desde la distancia de las dos cortes ibéricas las músicas de la aristocracia setecentista, cuyos nodos lo conformaban la mencionada aristócrata y su *pariente* João de Almeida Portugal, III conde de Assumar (1663-1733). Éste, nacido en el seno de una familia bien posicionada en la corte de los Bragança, había ascendido en su *cursus honorum* por medio de las armas y el servicio palatino. Tras un viaje a la India portuguesa y África en compañía de su progenitor, *dom* João fue electo capitán de la guardia de Pedro II y, en 1705, embajador ante Carlos III de Austria, siguiendo al joven monarca Habsburgo en sus viajes a Valencia, Barcelona y Madrid<sup>35</sup>. Tras el armisticio de 1712, Assumar retornó a Lisboa y fue encumbrado por João V como consejero de Estado. Bien por unos lejanos lazos de sangre entre el noble luso y el XI conde de Lemos, bien por una potencial amistad tejida entre el diplomático y doña Catalina en la estancia madrileña del rey Carlos (septiembre-octubre de 1710), ambos mantuvieron durante años una correspondencia que constituye una fuente excepcional para el conocimiento de la circulación musical a uno y otro lado de la *Raia* ibérica<sup>36</sup>.

El 10 de agosto de 1719 la condesa Catalina María de Silva anunciaba a Assumar el envío de doce cantadas, seis dúos y seis “juguetes”, poniendo el énfasis en la novedad de los mismos. Con este mismo sentido de subrayar lo actual, da la noticia de que se está preparando “una nueva zarzuela” que procuraría recoger y enviar en otra ocasión, como justificándose por no poderlo hacer todavía. El 5 de octubre, la condesa volvió a dar una noticia sobre la zarzuela. Tras indicar las nuevas obras que acompañan a esta misiva, especificaba que la zarzuela, presumiblemente la misma a la que se refería la carta anterior, la “ha hecho” José de Torres a petición de la propia condesa: “a mis instancias”. Es de suponer que esta información respondiera al interés de Assumar y, más probablemente, a una pregunta de este en una carta intermedia (todavía no localizada). Es decir, la noticia del 10 de agosto despertó la curiosidad en el destinatario, que preguntó a la condesa por esa “nueva zarzuela”, o directamente le pidió la música, quizá en una carta del mes de septiembre. Sea como fuere, el 5 de octubre la condesa se vio obligada a justificarse por no enviar la partitura, aduciendo que Torres, para no sufrir menoscabo en sus ganancias, prefería no difundir el manuscrito: “y no quiere dar manuscrita (por su útil)”. Esto viene a confirmar la función de la imprenta de música que, para Torres era, un medio de ganancias suplementario a su actividad como músico de corte. Una función coherente con su necesidad de proteger mediante privilegios el negocio de la imprenta musical que, además, Torres instrumentalizó como parte de su estrategia de patrocinios según el modelo de mece-

<sup>35</sup> Sobre la música en la corte hasbúrgica de Barcelona véase Knighton, T. y Mazuela, A. (eds.): *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, MUHBA, 2017.

<sup>36</sup> Todas las cartas citadas a continuación se encuentran en Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. 8544. Por este motivo se omiten las referencias al mismo, estando datadas en Madrid en las fechas que se especificarán. Sobre la figura de Almeida, vid. Martín Marcos, D.: “*Peregrino en su patria, va a peregrinar a las extrañas*. La memoria del yo en la embajada del conde de Assumar ante el archiduque Carlos (1705-1713)”, en Bravo Lozano, C. y Álvarez-Ossorio Alvariño, A. (eds.): *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748*, Madrid, Marcial Pons Historia, en prensa. Asimismo, conviene resaltar la reciente publicación por parte del mismo autor de una monografía analítica de los vínculos pacíficos y bélicos entre ambas monarquías tras la secesión lusa: Martín Marcos, D.: *Península de recelos. Portugal y España, 1668-1715*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2014.

nazgo literario, como ha demostrado Juan José Carreras<sup>37</sup>. Siendo la zarzuela muy buena, la condesa ordenó que se fuera remitiendo por pliegos según fueran saliendo de la imprenta, en referencia, quizás, al texto y la música. Es probable que Torres tuviera pensado publicar la partitura según el modelo de *Destinos vencen finezas* (1699) o *Los desagracios de Troya* (1712), pero no se conoce, de momento, ninguna publicación de este tipo posterior a 1712, a pesar de que la actividad de la imprenta de Torres está documentada hasta 1736<sup>38</sup>.

¿De qué obra se trataba, entonces? La única zarzuela nueva documentada en 1719 por la cartelera es *La fuente del desengaño*, del dramaturgo Antonio de Zamora, interpretada por la compañía de Sabina Pascual en el teatro de la Cruz a partir del 2 de octubre de 1719, fecha muy cercana a la de la misiva de la condesa. La obra permaneció en cartel hasta el 18 de octubre, y hay documentadas dieciocho representaciones, con recaudaciones de entre las más altas de la temporada<sup>39</sup>.

La urgencia por mandar la música a Lisboa se percibe también en la carta de 23 de junio de 1719 donde se anuncia el envío de unas “cantadas” que se enviarán, además de una comedia “que se ha hecho y tiene buena música” y que Assumar “oyó” en 1710, es decir, cuando el aristócrata se hallaba en la corte madrileña durante la fugaz estancia otoñal de Carlos III de Austria. La condesa se justificaba, otra vez, por no haber enviado antes la “música, como la parienta se metió monja”, asegurando que la mandaría con el próximo correo extraordinario, si lo hubiere. De nuevo parece que la condesa estaba reaccionando (justificándose) ante un requerimiento de música por parte de Assumar. No es posible documentar una misma comedia con música representada en 1710 y en 1719 en los teatros cortesanos, pero sí es posible identificar varias en los teatros públicos. *Fineza contra fineza*, *La hija del aire* y *Las amazonas de Escitia* son los tres títulos que encajarían con la cronología que se deduce de la correspondencia, es decir, con representaciones anteriores al 23 de junio. *Fineza contra fineza*, sobre texto de Calderón de la Barca, se representó el 13 de junio de 1719 en el teatro de la Cruz, y se había representado el 13 de octubre de 1710<sup>40</sup>. La segunda comedia más cercana a la misiva de la condesa es *La hija del*

<sup>37</sup> Carreras, J. J.: “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, *Eighteenth Century Music*, 10 (2013), pp. 7-40: “Torres was not a professional publisher”, p. 18 y “Torres’s connections with the literary intelligentsia... may be crucial for understanding his keen interest in the printing trade, and the transference of the symbolic value of the literary print to music”, p. 36.

<sup>38</sup> Sobre *Los desagracios de Troya* ver Carreras, J. J.: “*Los desagracios de Troya* y la música teatral española del siglo XVIII (1700-1750)”, *Revista de Musicología*, XVI/5 (1993), pp. 3049-3057; Carreras, *op. cit.* (nota 37), pp. 18-20 y Leza, J. M.: “El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral”, en Leza, J. M. (ed.): *La música en el siglo XVIII*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 191-213: 212. Las tablas con los principales libros y partituras impresos por Torres en Carreras, J. J.: “La cantata española”, en *ibidem*, pp. 171-191: 187 y en Carreras, *op. cit.* (nota 37), pp. 19-20. La biografía más completa del compositor sigue siendo la de Lolo, B.: *La música en la real capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Editorial Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

<sup>39</sup> Andioc, R. y Coulon, M.: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 95. Según Herrera Navarro, J.: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 488 se conserva el manuscrito en la BMM, indicando que fue “representada el 23 de octubre de 1719”: sería el ejemplar del depósito de colecciones especiales de la Biblioteca Pública Municipal Conde Duque de Madrid, Tea 1-31-5. En la BNM se conserva un manuscrito decimonónico con el “Fin de fiesta del Serení de don Antonio Zamora para la zarzuela de la Fuente del desengaño. Año 1719”, Mss/14088, fols. 258-267, disponible en la Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>40</sup> Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 39), pp. 88 y 46. Fue publicada en la *Cuarta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca* en Madrid, 1674.

*aire*, de Calderón, que se representó entre los días 4 y 7 de junio: se había representado en el teatro de la Cruz en septiembre de 1710<sup>41</sup>. Por último, de *Las Amazonas de Escitia*, de Antonio de Solís y Ribadeneira, se sabe que fue representada el 11 de mayo de 1719 en el teatro del Príncipe y que se había representado desde el 27 de octubre de 1710 en el teatro de la Cruz. Aunque el título de la representación de 1719 figura en la cartelera como *Las Amazonas*, es bastante razonable que se trate de la misma obra representada en 1710 porque la compañía en las dos ocasiones fue la de José de Prado<sup>42</sup>.

La referencia en la carta es demasiado escueta como para deducir qué tipo de música se envió: de las dos primeras comedias se conservan coros a cuatro voces en el manuscrito de la cofradía de la Novena. Los de *Fineza contra fineza* están atribuidos a Josep Peyró.<sup>43</sup> El de *La hija del aire* es anónimo<sup>44</sup>, mientras que de la tercera comedia se conservan tres tonadas a solo, de nuevo anónimas<sup>45</sup>. Lo interesante del manuscrito Novena es su datación tardía, en el siglo XVIII, es decir, que las versiones de la música que conserva son de producciones más cercanas a las fechas de la misiva que a los estrenos absolutos de estas comedias en el siglo XVII<sup>46</sup>. Aunque no es posible demostrarlo de manera concluyente, el hecho de que la condesa prometiese el envío de la música de la comedia junto con “las cantadas”, refuerza la posibilidad de que la comedia a la que se refiera fuera *Las Amazonas*, por ser la suya música a solo, al igual que las cantadas, es decir, música para el canto de un solo intérprete (¿quizá “la parienta [que] se metió monja”?) y, desde luego, para contextos camerísticos.

Estos solos de *Las Amazonas* se prestan mejor que los coros a cuatro de las otras comedias al canto camerístico, es decir, aislados de su contexto dramático original, por tener sentido pleno aun fuera de la acción para la que se compusieron. Se trata de una práctica habitual en el caso de la ópera: “la cercanía entre ópera y cantata podía ser tan grande que una pieza presentada como cantata podía no ser otra cosa que la utilización de varios recitativos y arias de ópera fuera de su contexto original, asumiendo la forma de una audición privada de música proveniente del teatro”<sup>47</sup>. Lo mismo podía ocurrir entre cantata española (o cantada), y come-

<sup>41</sup> Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 39), pp. 91 y 46; Stein, L. K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 372; Álvarez Cañibano, A. (ed.): *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, INAEM, 2010, pp. 85-86: “Coronado de trofeos / lleno de fama y honor”, jornada I, p. 24. *La hija del aire*, primera parte fue publicada en la *Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca* en Madrid, 1664. En la primera jornada de esta edición, el texto figura como “Coronado de laureles”.

<sup>42</sup> Andioc y Coulon, *op. cit.* (nota 39), pp. 91 y 46. El texto fue publicado en las *Comedias de... Antonio de Solís*, en Madrid, 1681.

<sup>43</sup> Stein, *op. cit.* (nota 41), pp. 380, 400, 403. Puede verse la partitura en el facsímil del manuscrito Novena: “Suspende invicto Anfión / la saña el furor suspende”, (jornada I), en Álvarez Cañibano, *op. cit.* (nota 41), p. 5; “Venid hermosas ninfas / de estas incultas selvas”, (II), p. 5; “Fineza contra fineza / más la madre del amor”, (III), p. 6

<sup>44</sup> Stein, *op. cit.* (nota 41), p. 372: “Coronado de trofeos”, a 4 en Álvarez Cañibano, *op. cit.* (nota 41), p. 24.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 364 y 395: “Amor dudoso accidente / que rindes la libertad” (jornada II), en Álvarez Cañibano, *op. cit.* (nota 41), p. 71; “¿Quién conoce al amor mortales / quién conoce al amor?”, (II), p. 71 (solo que funciona como un estribillo de “Amor dudoso accidente”); “Quien dice que la hermosura / no puede más”, (II), p. 71.

<sup>46</sup> Sobre las transformaciones de la música en las comedias calderonianas durante el siglo XVIII véase Leza, J. M.: “‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII”, en Carreras, J. J. y Marín, M. A.: *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 47-76.

<sup>47</sup> Carreras, *op. cit.* (nota 38, 2014), p. 172.

dia, como Juan José Carreras ha demostrado en relación con el manuscrito musical M2618 de la Biblioteca Nacional de España, cuyo repertorio (23 cantadas, solos y tonadas) demuestra “la práctica de agrupar, bajo la etiqueta de la cantada humana, distintas secciones de recitados y arias de la zarzuela contemporánea, extraídas de su contexto dramático concreto” dando lugar a lo que se denominan “falsas cantadas”. Aunque se ha conservado incompleto, faltando la música del acompañamiento, este códice bien podría ilustrar el tipo de partituras enviadas por la condesa de Lemos a Assumar, a lo que hay que añadir la presencia en el mismo de música de José de Torres y de compositores de su entorno activos en las capillas reales a comienzos del siglo XVIII<sup>48</sup>.

A nivel formal, es perfectamente posible “extraer” escenas de las zarzuelas señaladas para su cultivo en entornos camerísticos. Veamos un ejemplo. En una de las escenas clave de *Las Amazonas*, el galán Astolfo, enemigo de las amazonas, duerme por efecto de la música, después de un largo parlamento con el capitán Aurelio, en el que éste intenta convencerle de que los sentidos, en particular la vista y el oído, son superiores a la razón y al albedrío: “... la razón persuade / pero la hermosura obliga”. Aurelio aconseja a su señor que evite la ocasión de ver a las mujeres pues, por mucho que éste las aborrezca, acabará vencido por ellas a través de los sentidos y no le servirá de nada sacarse los ojos, pues, según Aurelio, “se entrarán por el oído”. En ese momento empieza a sonar un ruido “tan dulce y tan oportuno”, que seduce a Astolfo hasta prohibir al capitán que siga discurriendo. Cantan entonces las mujeres dentro “¿Quién conoce al amor mortales?” y no pudiendo resistirse al encanto, engaña a Aurelio para que se vaya y pueda escuchar esa música solo. Una vez en soledad, canta dentro una voz:

Amor, dudoso accidente  
que rindes la libertad,  
cuyo dolor es verdad,  
cuya verdad siempre miente.  
Si le ignora el que te siente,  
¿quién conocerá un ardor  
que habita con el horror  
y engaña con las señales?  
¿Quién conoce al amor, mortales?  
¿Quién conoce al amor?

A lo que responde el coro: “Todos”. Astolfo decide huir y volver a la gruta donde buscará la protección de su padre pero, al volver a oírse la misma tonada, se deja vencer por su deseo de seguir escuchando la música y, apoyándose en las rocas, escucha de nuevo a la voz sola que canta:

<sup>48</sup> Carreras, J. J.: “La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”, en Virgili Blanquet, M. A., Vega García-Luengos, G. y Caballero Fernández-Rufete, C. (eds.): *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 65-126: 70 y epígrafe “Concordancias I: el teatro en la cantada y la cantada en el teatro”, pp. 78-83: 79. Sobre las “falsas cantadas” pueden verse también las conclusiones en p. 89. En cualquier caso, la cronología el manuscrito M2618 excede la acotada por la correspondencia de la condesa de Lemos.

Quien dice que la hermosura  
no puede más que el sentido,  
o no se precia de humano  
o desprecia lo divino.

Astolfo empieza a sentir sueño, pero, a pesar de que se cierran sus ojos, desea seguir escuchando el canto que continúa diciendo:

Nadie contra amor se esfuerce,  
que sus rayos vengativos,  
donde hay menos resistencia  
suelen herir más remisos.

En ese momento, Astolfo se duerme, quedando a merced de sus enemigas las amazonas. Sale Miquelene, la dama que acabará enamorándose de Astolfo pero que odia de momento a los hombres y que aprovechará para matarle, encontrándole dormido. Miquelene desprecia también la música, amenaza a las guerreras por distraerse con “esos rumores festivos” y sale de hecho al escenario “con una guitarra quebrada en la mano”. Huyen entonces varias amazonas y Julia explica a Miquelene que cantaban por gusto de la Reina que las invitó a responderla con un tono (“Quien dice que la hermosura”) después de haber cantado ella (la Reina) otro tono desde una reja (“Amor dudoso accidente”, con su estribillo). Miquelene no acepta la excusa y las expulsa añadiendo: “... y si me ha visto / la Reina, decid que a mí / no me sufren los oídos / canciones de amor...”. Son pues, canciones de amor con función extradiegética y con sentido propio aisladas de la acción que las generó, las que muy probablemente gustaban también de escuchar, si no cantar ellos mismos, en Madrid y Lisboa, la condesa de Lemos y los nobles de la casa de Assumar.

### De lo común a lo primoroso en la música para Bárbara de Braganza

Una serie de cartas entre la primavera y el verano de 1714 documenta el envío del libreto de “una ópera” y varias cantadas impresas. El 23 de marzo, la condesa se queja desde Madrid de no encontrar “madero para llebar la música que tengo prebenida para V. E., que asta hora no e allado persona segura que la lleve”, añadiendo sin solución de continuidad su pesar por que “no esté en manos de V.E., pues creo no le desgustaría a la parienta”. Como se deduce de las cartas, posteriores (en particular una de 10 de agosto de 1714), la *parienta* debía de ser la tercera hija de Assumar, Luísa Maria do Pilar Noronha, (1692-post. 1737). El 13 de abril avisa de que ha encontrado la persona adecuada para llevar la música: Miguel de Mendonça, y detalla cuál es la música que iba con él hacia Lisboa: “el libro de la ópera que a tantos días tengo prebenido y otras cantadas”. Añade que siendo *dom* Miguel conocido “de mi sobrino don Pedro de Zúñiga”, es persona de fiar. La carta concluye con el deseo de que las músicas “sean del agrado de V.E. y de la parienta” y “si gustare [que] embíe las composiciones que se bayan escribiendo, tendré esse cuidado”. Se podría decir que la condesa de Lemos estaba actuando como árbitro del buen gusto, como preceptora, demostrando una conciencia casi de crítico musical *ante litteram*. El libro de la ópera es probablemente un libreto, es decir, el texto cantado impreso en octavo (o en

cuarto), aunque siendo la referencia tan escueta, no debemos descartar otras posibilidades. Lo que está claro es que el término “ópera” no se utiliza necesariamente en esta época con el sentido de género musical totalmente cantado que le damos actualmente y puede tratarse desde una ópera italiana, hasta una zarzuela o una comedia. No se puede descartar que se trate de *Los desagravios de Troya*<sup>49</sup>. Por una misiva de 25 de mayo sabemos que Miguel de Mendonça estaba ya en Lisboa, por lo que la condesa supone que habrá entregado a Assumar “la ópera y demás cantadas”. Dom João debió de responder positivamente a principios de junio y con mucho agradecimiento, tal y como se advierte de una nueva epístola de la condesa, del 5 de julio: “Estoy sumamente gustosa de que aya llegado a manos de V. E. la caja que entregué a don Miguel de Mendoza con la ópera y demás cantadas, y desseo que sean del gusto de la parientica”. La insistencia en el “gusto” es reveladora del valor que se da a estas obras. La misiva añade el detalle de los regalos con que correspondió Assumar que no debió de mandar precisamente música, sino piezas ricas de uso suntuario e, incluso, un pequeño mono como el que años más tarde (17 de diciembre de 1717) su sobrina, la duquesa de Béjar, “que está preñada, bio en casa de la de Altamira”. Se trataba de “un monico chiquito que dicen es de Marañón [sic: Maranhão, en Brasil] y me a dicho que lo pida a V. E. uno, y temimos no malpariese del antojo, pero la emos quietado con decir que V. E. le embiará”:

pues me allo rica y alagado mi gavinete con tantas y tan exquisitas jícaras y porzellananas y lo demás con que V. E. se a serbido de regalarme, y el mono que es lindísimo. Solo la bandeja de charol e tenido la desgracia que llegase quebrada, pues como es cosa deligada y no benía en caja se izo mil pedazos (...).

La carta más importante de esta serie de 1714 es la última, de 10 de agosto:

Yo me alegro que la música aya sido de su gusto y espero embiar otros papeles de primor, pues la música que yo embío a V. E. es de la común de la ymprenta. Y me digo mi señora la condesa cómo para el día de Santa Bárbara cumplía años la señora Ymfanta que cuida la parienta, y estoy en embiar una cantada a la zelebridad de sus años para que la cante mi señora doña Luisa.

Con estas palabras, la condesa confirma que está enviando cantadas de la imprenta de Torres. De 1714 se conoce una cantada al Santísimo del propio Torres conservada en ejemplar único (hasta ahora) en Guatemala: *Hermosa blanca nube*<sup>50</sup>. Aunque de nuevo hay un cierto margen de imprecisión en la primera frase, da la sensación de que la condesa de Lemos está oponiendo la música “común”, vulgar y de mayor difusión gracias a la imprenta, a otra “de primor”, exclusiva, que enviará en adelante. Tanto es así, que proyecta encargar una cantata tan singular y tan ceñida a una ocasión concreta, que no tendría sentido imprimirla y difundirla por lo “común”. La hija de Assumar, *dona* Luisa Maria do Pilar, cantaría una música expresamente compuesta para celebrar el tercer cumpleaños de la infanta Bárbara de Braganza, hija de la

<sup>49</sup> Ver supra nota 38.

<sup>50</sup> Una edición actual de esta obra puede verse en Torres, J. de: *Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música* (edición de R. Angulo), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2012 y más información en Carreras, *op. cit.* (nota 37), p. 29, n. 65.

reina Mariana de Habsburgo, a la que servía como dama, el 4 de diciembre en el Paço da Ribeira. Precioso detalle el de una señora castellana de excepcional gusto musical moderno contribuyendo a la compulsión musical de la futura (y *scarlattiana*) reina de España, melómana desde su más tierna infancia<sup>51</sup>. Aunque este tipo de eventos con intervención cantada de nobles no suelen quedar registrados en la documentación oficial, debían de ser ocasiones similares a las academias eruditas con intervención de “sinfonie e musica” que sí registran, por ejemplo, los avisos del nuncio pontificio en Lisboa, Vincenzo Bichi<sup>52</sup>.

El Pedro de Zúñiga referido en la correspondencia Lemos-Assumar fue, con toda probabilidad, el caballero santiaguista y militar felipista Pedro Pimentel y Zúñiga (1664-1743), marqués de Mirabel y conde de Berantevilla, cuyo interés por la música está bien documentado en el manuscrito de música de la Biblioteca Pública de Palma de Mallorca (ms. 1203), copiado en 1712, como demuestra la inscripción “Este libro es de D.n Pedro Pimentel y Zuñiga Maestro de campo del tercio de Saboya, gobernador de la plaza de Lodi a 24 de marzo de 1712” que se encuentra en la contracubierta<sup>53</sup>. El manuscrito contiene 56 piezas vocales, en su mayoría arias para soprano y acompañamiento, algunos duetos de óperas representadas en Milán y alrededores hacia 1700, siendo reconocibles algunas arias de Bernardo Pasquini. Presenta la particularidad de que varias de las arias tienen instrumentos obligados, como el oboe y el violonchelo. La caligrafía de esta inscripción (si no la de todo el manuscrito), coincide con la de las cartas dirigidas al duque del Infantado desde Milán, donde debió de vivir desde al menos inicios de la década de 1690<sup>54</sup> y donde con seguridad se encontraba en 1700<sup>55</sup>. El manuscrito de Mallorca es una demostración más del interés por la música en los círculos aristocráticos de la condesa de Lemos.

Las ideas de la novedad y de la inmediatez vinculadas, quizá, al sentido de exclusividad que sugiere el “primor”, reaparece en la última referencia musical de una carta de 18 de diciembre de 1719 en la que la condesa escribe a Assumar: “(...) Embío a V. E. essas siete tonadas que son nuebas, y porque lleguen antes que puedan embiarlas a otras personas, las embío ahora y aguardo otras de maestros muy buenos de Toledo (...)”. La carta sugiere que eran obras de amplia circulación, por tanto, probablemente impresas, o recién salidas de la imprenta de José de Torres. Si así fuera, en este caso la distinción radicaría en la rapidez del envío. Solo se conoce un

<sup>51</sup> En el estado actual de la investigación no se puede descartar que la condesa de Lemos hubiera escuchado a un jovencísimo Domenico Scarlatti en Nápoles y es totalmente seguro que conoció a su padre Alessandro. Un estudio reciente sobre la reina y la música con cuantiosa bibliografía acerca de su mecenazgo musical es el artículo de Fernandes, C.: “Maria Bárbara de Bragança’s Music library and the circulation of musical repertories in 18th century Europe”, en Biggi, M. I. y otros (eds.): *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, Nápoles, Turchini edizioni, 2018, pp. 901-929.

<sup>52</sup> Por ejemplo, el día 4 de enero de 1718, escribe: “e la sera di S. Giovanni del quale il Re porta il nome, vi fu in palazzo una erudita accademia tutta in Portoghese, alla quale le Maestà loro assistirono in pubblico con tutta la Casa Reale, e durò molte ore tramezzata con Sinfonie e musica”, según Doderer, G. y Fernandes, C.R.: “A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993), pp. 69-146: 89-90.

<sup>53</sup> Sobre el contexto italianizante de esta fuente, véase Domínguez, *op. cit.* (nota 8), pp. 240-242.

<sup>54</sup> Según García Carraffa, A. y A.: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1953, vol. LXII, p. 16.

<sup>55</sup> Las misivas dirigidas al duque de Pastrana en junio de 1699 se conservan en AHNOB, Osuna, CT. 252, expediente 93. El 7 de enero de 1700, un aviso de Madrid indica que quizá se le otorgaría el generalato de la caballería de Milán. Biblioteca Apostólica Vaticana, Barb. Lat., 8611, fol. 68.

impreso fechado en 1719 de la imprenta de Torres, la tonada humana de Salas, “Si nací de nieve”<sup>56</sup>, por lo que esta carta podría estar sugiriendo que al menos se imprimieron en aquel año seis tonadas más. Cabe pensar que el término “tonada”, utilizado en esta misiva por la condesa, tiene que ver con las denominaciones que figuran en las portadas de los impresos de Torres, que pudo haber copiado directamente: pero no parece que así sea. Las variaciones terminológicas típicas de esta época, quedan claras en la carta anterior, de 5 de octubre de 1719, ya citada a propósito de la zarzuela de Torres. Justo antes de mencionar a este, la carta dice: “Remito a V.E. essas dos tonadas que an llegado de Ythalia, y io las echo traducir en nuestra ydioma, porque creo que no le disgustarán a V. E.”. La música llegada de Italia difícilmente podría denominarse, en origen, *tonada*, ya que el único término utilizado en la época en italiano para referirse a este repertorio es *cantata*. Esto demuestra una vez más la distancia entre los términos de la época y las categorías de género con las que hoy conceptualizamos esa música. Pero en ese proceso de transferencia cultural, de la cantata a la tonada, la traducción “en nuestro idioma” es fundamental. Documenta además una práctica que debía de ser habitual en la época, pero de la que apenas se han conservado fuentes musicales. El manuscrito 13 C 3 de la biblioteca del monasterio mallorquín de Lluc es una de ellas: contiene 24 arias y una cantata italianas. Siete de las arias presentan un texto en castellano, alternativo al original. El extremo opuesto del proceso, es el de las cantatas de compositores napolitanos con doble texto en español, uno en versión a lo divino y, el otro, a lo humano<sup>57</sup>. Pero no deja de ser revelador e importante, en el estado actual del conocimiento de estos repertorios, la demostración de que fue la condesa, por decisión propia (“io las echo traducir”), quien encargó la traducción, condicionando así la práctica artística y la propia recepción del género, tanto en Madrid como en Lisboa.

Por último, ¿quiénes podían ser esos “maestros muy buenos de Toledo”? El Maestro de capilla de la catedral de Toledo era a la sazón Miguel de Ambiela, pero quizá la condesa estuviera pensando en los músicos violinistas italianos que se habían incorporado a la capilla durante el magisterio de Ambiela, como el palermitano Manuel Téllez y el navarro José de Peralta, de muy probable formación italiana<sup>58</sup>. El inventario de papeles de música de Peralta incluye, además de las obras fundamentales de la escuela violinística de Corelli, “diferentes cantadas” y “diferentes tonadas humanas y divinas” cuyo origen español, a la luz de la correspondencia de la condesa, no es tan obvio como pudiera parecer<sup>59</sup>.

## A modo de conclusión: el gusto musical moderno entre discursos y prácticas

Varios decenios antes de que la condesa doña Catalina estableciese su fluido intercambio de cartas y músicas con su “pariente” Assumar, otro distinguido caballero

<sup>56</sup> Carreras, *op. cit.* (nota 37), p. 29.

<sup>57</sup> Veneziano, G.A.R.: “Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España”, *Artígrama* 12 (1996-97), pp. 277-291.

<sup>58</sup> Martínez Gil, C.: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003, pp. 357-358. Sobre el magisterio de Ambiela y la incorporación de violines, véase p. 112.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 361.

andaluz dio a la imprenta, bajo siglas y un falso pie de imprenta bruselense, *El hombre práctico*. A través de un nutrido número de discursos sobre el nacimiento, formación y muerte del prototipo de los señores titulados que poblasen las cortes ibéricas del *fin-de-siècle* y la guerra por la sucesión de España, Francisco Gutiérrez de los Ríos, III conde de Fernán Núñez incluyó un apartado específico dedicado a la Música<sup>60</sup>.

Arte derivado de las proporciones matemáticas, en ningún momento fue considerado “necesario para ninguna de las cosas prácticas”, ni siquiera de utilidad “en ninguna de las deste género que se puedan considerar en la vida activa”. La música no podía ser óbice en el desarrollo del “buen gusto” ni, tampoco, en la valoración de los “oídos y genios” que se proporcionasen a la armonía. Sin embargo, don Francisco desaconsejaba la aplicación a la misma, en tanto función inútil e, incluso, desgraciada para quienes buscasen la perfección en su ejecución y disfrute. La censura que proyectara Fernán Núñez era un medio por el cual alejar a cualquier “varón grave” de la búsqueda del aplauso y la alabanza de sus congéneres, pues su decoro podría perderse ante el uso de su voz o los instrumentos, en el deleite artístico de los sentidos. Curiosa crítica por parte de un señor que ni siquiera pondría en práctica sus palabras, ya que se tiene registrada la compra de cuerdas para su clavicordio encargadas a su agente en Bruselas<sup>61</sup>.

Menos problemas generaría la melomanía y, muy probablemente, la práctica musical a una ilustre dama como la condesa de Lemos. A caballo entre dos épocas, pero también entre dos mundos musicalmente muy diferentes, las fuentes aquí presentadas demuestran una inteligencia musical hasta ahora prácticamente desconocida en una noble de origen español. Queda todavía por valorar si se trata de un caso excepcional en el complejo panorama (tanto en lo musical como en lo político) de comienzos del siglo XVIII. Pero, sin duda alguna, el particular uso, la conciencia de la novedad de la música y su interés por traducirla y por enviarla con rapidez como signo de distinción son muestras de un gusto sincrético y sofisticado muy relacionado con su trayectoria biográfica. De hecho, la mirada interdisciplinar aquí propuesta pone de relieve algunas contradicciones que escaparían a planteamientos historiográficos parcelados: los acontecimientos políticos de 1710 y la decisión de no significación pública de la condesa implica una regresión en los usos de su competencia musical que son relegados hacia la esfera privada, hacia las prácticas individuales ilustradas por el caso de Fernán Núñez. En otras palabras, la estrategia de autopromoción y proyección cortesana a través del mecenazgo musical ínsitas a los usos aprendidos en Italia queda diluida por los vericuetos de las lealtades en juego durante la guerra de sucesión. Este carácter regresivo no impide que, en aparente contradicción, el gusto personal evolucione con el cultivo, manipulación y práctica del repertorio más actualizado que circulaba entre la aristocracia europea. Pero, a diferencia de lo que ocurrirá en otros lugares (como en Viena, por ejemplo) se trata de usos privados, hasta ahora poco conocidos debido a los escasos indicios que han dejado en la documentación histórica.

---

<sup>60</sup> Gutiérrez de los Ríos, F.: *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Bruselas, en la oficina de Felipe Foppen [sic], 1686, pp. 21-22.

<sup>61</sup> Bouza, F.: “La correspondencia del hombre práctico. Los usos epistolares de la nobleza española del Siglo de Oro a través de seis años de cartas del tercer conde de Fernán Núñez (1679-1684)”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IV (2005), pp. 129-154: 148.

## Bibliografía

- Álvarez Cañibano, A. (ed.): *Libro de Música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, INAEM, 2010.
- Andioc, R. y Coulon, M.: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- Atienza Hernández, I.: “De lo imaginario a lo real: la mujer como señora/gobernadora de estados y vasallos en la España del siglo XVIII”, en Zemon Davis, N. y Farge, A. (coords): *Del Renacimiento a la Edad Moderna. Historia de las mujeres en Occidente* (dirigida por G. Duby y M. Perrot), Barcelona, Taurus, 1992, pp. 635-654.
- Atienza Hernández, I.: “Mujeres que mandan. Aristócratas y ciclo vital en el siglo XVIII”, en Morant Deusa, I. (coord.): *Historia de las mujeres en España y América Latina*, vol. II, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 457-476.
- Bianconi, L.: *Il Seicento*, Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. 5, Turín, EDT, 1991 (1ª ed. 1982).
- Bojan, E. y Vencato, A.: “La committenza spagnola in Italia durante la dominazione”, en Bellina, A. L.: *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, Treviso, Diastema, 2000, pp. 47-99.
- Bouza, F.: “La correspondencia del hombre práctico. Los usos epistolares de la nobleza española del Siglo de Oro a través de seis años de cartas del tercer conde de Fernán Núñez (1679-1684)”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, IV (2005), pp. 129-154.
- Bulifon, A.: *Journal du voyage d'Italie de l'invincible & glorieux monarque Philippe V, roy d'Espagne et de Naples, &c*, Nápoles, chez Nicolas Bulifon, s. a. [1704].
- Carreras, J. J.: “Los desagrazos de Troya y la música teatral española del siglo XVIII (1700-1750)”, *Revista de Musicología*, XVI/5 (1993), pp. 3049-3057.
- Carreras, J. J.: “La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”, en Virgili Blanquet, M. A., Vega García-Luengos, G. y Caballero Fernández-Rufete, C. (eds.): *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998, pp. 65-126.
- Carreras, J. J.: “José de Torres and the Spanish Musical Press in the Early Eighteenth Century (1699-1736)”, *Eighteenth Century Music*, 10 (2013), pp. 7-40.
- Carreras, J. J.: “La cantata española”, en Leza, J. M. (ed.): *La música en el siglo XVIII*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 171-191.
- Confuorto, D.: *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC* (ed. de N. Nicolini), vol. II, Nápoles, presso Luigi Lubrano, 1930.
- De Lucca, V.: “*Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria*”: *Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's patronage of music and theater between Rome and Venice (1659-1675)*, Princeton, Princeton University, 2009.
- De Lucca, V.: *The politics of princely entertainment: music and patronage during the lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna (1659-1689)*, Oxford, Oxford University Press, en prensa.
- Doderer, G. y Fernandes, C. R.: “A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993), pp. 69-146.
- Dominguez, J. M.: “Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il giornale e il diario di Roma del fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano”, en Giron-Panel, C.

- y Goulet, A. M. (eds.): *La musique à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, Roma, École Française de Rome, 2012, pp. 121-185.
- Domínguez, J. M.: *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- Domínguez, J. M.: “Oltre il viceré: mecenatismo musicale della nobiltà di corte a Napoli alla fine del Seicento”, *Studi Pergolesiani*, 10 (2015), pp. 63-97
- Domínguez, J. M.: “L’opera durante il primo periodo napoletano di Alessandro Scarlatti (1683-1702)” en Maione, P. y Cotticcelli, F.: *La musica a Napoli durante il Seicento*, Nápoles, Turchini edizioni, en prensa.
- Espagne, M.: “Más allá del comparatismo. El método de las transferencias culturales”, *Revista de Historiografía*, 6/IV (1/2007), pp. 4-13.
- Fantappiè, F.: *‘Un garbato fratello et un garbato zio’*. *Teatri, cantanti, protettori e impresari nell’epistolario di Francesco Maria Medici (1680-1711)*, tesis de doctorado, Florencia, Università degli Studi di Firenze, 2004.
- Fernandes, C.: “Maria Bárbara de Bragança’s Music library and the circulation of musical repertoires in 18th century Europe”, en Biggi, M. I. y otros (eds.), *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, Nápoles, Turchini edizioni, 2018, pp. 901-929.
- Frutos Sastre, L.: “Maria Mancini y la corte de Madrid: entre Austrias y Borbones (1674-1702)”, en Quirós Rosado, R. y Bravo Lozano, C. (eds.): *Los hilos de Penélope: lealtad y fidelidades en la Monarquía de España, 1648-1714*, Valencia, Albatros, 2015, pp. 241-256.
- García Carraffa, A. y A.: *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, vol. LXII, Madrid, Nueva Imprenta Radio, 1953.
- Goulet, A. M.: “Le cercle de la princesse des Ursins à Rome (1675-1701): un foyer de culture française”, *Seventeenth-century French Studies*, 33/2 (2011), pp. 60-71.
- Goulet, A. M.: “Costumes, décors et machines dans *L’Arsate* (1683) d’Alessandro Scarlatti. Contribution à l’histoire de l’opéra à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle”, *Dix-septième siècle*, 262 (2014), pp. 139-166.
- Gutiérrez de los Ríos, F.: *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Bruselas, en la oficina de Felipe Foppen [sic], 1686.
- Herrera Navarro, J.: *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993.
- Knighton, T. y Mazuela, A. (eds.): *Música i política a l’època de l’arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, MUHBA, 2017.
- Leza, J. M.: “‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII”, en Carreras, J. J. y Marín, M. A.: *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004.
- Leza, J. M.: “El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral”, en Leza, J. M. (ed.): *La música en el siglo XVIII*, Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 191-213.
- Lolo, B.: *La música en la real capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Editorial Universidad Autónoma de Madrid, 1990.
- López Anguita, J. A.: “Spain, Italy and France: Marie Louise of Savoy, the Princess of Ursins, and the Crosscurrents of Court Theater during the Spanish War of Succession (1701-1714)”, en Cruz, A. y Quintero, M. C. (eds.): *Beyond Spain’s Borders: Women Players in Early Modern National Theaters*, Londres y Nueva York, Routledge, 2017, pp. 171-192.

- Magaudda, A. y Costantini, D.: “Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella ‘Gazzetta di Napoli’, con particolare attenzione al periodo del viceré Medinaceli”, en Pitarresi, G. (ed.): *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell’età premetastasiana*, Reggio Calabria, Laruffa, 2010, pp. 173-209.
- Martín Marcos, D.: *Península de recelos. Portugal y España, 1668-1715*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2014.
- Martín Marcos, D.: “Peregrino en su patria, va a peregrinar a las extrañas. La memoria del yo en la embajada del conde de Assumar ante el archiduque Carlos (1705-1713)”, en Bravo Lozano, C. y Álvarez-Ossorio Alvariano, A. (eds.), *Los embajadores. Representantes de la soberanía, garantes del equilibrio, 1659-1748*, Madrid, Marcial Pons Historia, en prensa.
- Martínez Gil, C.: *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764). Evolución de un concepto sonoro*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.
- Morelli, A.: “Cantata e oratorio”, en Cappelletto, S. (ed): *Il contributo italiano alla storia del pensiero: Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 179-186.
- Morelli, G.: “Una celebre ‘cantarina’ romana del seicento: la Giorgina”, *Studi secenteschi*, XVI (1975), pp. 157-180.
- Mori, E.: *L’archivio Orsini. La famiglia, la storia, l’inventario*, Roma, Viella, 2016.
- Nicolini, F. (ed.): *L’Europa durante la guerra di Successione di Spagna con particolare riguardo alla città e regno di Nápoles*, vol. I, Napoli, presso la R. Deputazione, 1937.
- Pelliccia, C.: *L’età di Filippo II Colonna (1689-1714). Mecenatismo e collezionismo musicale*, tesis de doctorado, Roma, Università di Roma Tor Vergata, 2014.
- Prota-Giurleo, U.: “Breve storia del Teatro di Corte e della musica a Napoli nei secoli XVII-XVIII”, en De Filippis, F. y Prota-Giurleo, U.: *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale di Napoli*, Nápoles, L’Arte Tipografica, 1952, pp. 17-146.
- Rouvroy, L. de: *Cuadro de la corte de España en 1722*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933.
- Rouvroy, L. de: *Saint-Simon en España. Memorias, junio 1721-abril 1722* (introducción de María Ángeles Pérez Samper), Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.
- Selfridge-Field, E.: *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
- Stein, L. K.: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Stein, L. K.: “A Viceroy behind the Scenes: Opera, Production, Politics, and Financing in 1680s Naples”, en McClary, S. (ed.): *Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 209-250.
- Stein, L. K.: “¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en *L’Aldimiro* y *La Psiche* de Alessandro Scarlatti”, en Antonucci, F. y Tedesco, A. (eds.): *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, Florencia, Olschki, 2016, pp. 199-219.
- Tabacchi, S.: “Mancini, Maria”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma, Treccani, 2007, disponible en [http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-mancini\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-mancini_(Dizionario-Biografico)) [Consulta: 20 de marzo de 2019].
- Terrasa Lozano, A.: *La casa de Silva y los duques de Pastrana*, Madrid, Marcial Pons Historia-CEEH, 2012.
- Torrente, Á. (ed.): *La música en el siglo XVII*, Historia de la Música en España e Hispanoamérica, vol. 3, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Torres, J. de: *Obras a solo y a dúo de la Imprenta de Música* (edición de R. Angulo), Santo Domingo de la Calzada, Fundación Gustavo Bueno, 2012.
- Veneziano, G. A. R.: “Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España”, *Artigrama* 12 (1996-97), pp. 277-291.