

**CULTURA DE CORTE EN EL SIGLO XVIII
ESPAÑOL E ITALIANO:
DIPLOMACIA, ARTE, MÚSICA Y LITERATURA**

II. ARTE, LITERATURA Y MÚSICA

**Miguel Amores Fúster, Pablo Martín González
y María José Rodríguez Sánchez de León (Eds.)**



AQUILAFUENTE
A


Ediciones Universidad
Salamanca

CULTURA DE CORTE EN EL SIGLO XVIII
ESPAÑOL E ITALIANO:
DIPLOMACIA, MÚSICA, LITERATURA Y ARTE

CULTURA DE CORTE EN EL SIGLO XVIII
ESPAÑOL E ITALIANO:
DIPLOMACIA, MÚSICA,
LITERATURA Y ARTE

Segundo Congreso Internacional
de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII
y de la Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII
Salamanca, 16-18 de marzo de 2022

II
ARTE, LITERATURA Y MÚSICA

Miguel Amores Fúster, Pablo Martín González
y María José Rodríguez Sánchez de León (Eds.)



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 361

© Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

1ª edición: marzo, 2024

ISBN: 978-84-1311-933-5 (PDF)

ISBN: 978-84-1311-934-2 (POD)

DOI: <https://doi.org/10.14201/0AQ0361>

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eusal@usal.es


Hecho en UE-Made in EU


Maquetación y realización:
Cícero, S.L.U.
Tel.: +34 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)


Impresión y encuadernación:
Nueva Graficesa S.L.
Teléfono: 923 26 01 11
Salamanca (España)



Usted es libre de: Compartir – copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato
Ediciones Universidad de Salamanca no revocará mientras cumpla con los términos:

 Reconocimiento – Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

 NoComercial – No puede utilizar el material para una finalidad comercial.

 SinObraDerivada – Si remezcla, transforma o crea a partir del material, no puede difundir el material modificado.

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas www.une.es

Obra sometida a proceso de evaluación mediante sistema de doble ciego



Catalogación de editor en ONIX accesible en <https://www.dilve.es/>

Índice general

PRESENTACIÓN.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
ARTE	
<i>Carlo di Borbone e Capodimonte un giovane re i suoi nuevo sitio reale</i> CAPANO, FRANCESCA.....	19
<i>Ferdinando Galli Bibiena e Domenico Valmagini: soluzioni decorative e modelli per l'architettura nell'età dei farnese</i> CÒCCIOLI MASTROVITI, ANNA.....	35
<i>Lorenzo Tiepolo, retratista de la «dulce» infancia en la Corte de Carlos III</i> NARRO ASENSIO, MARCOS.....	59
<i>¿Será el barniz para los cuadros objeto de moda y capricho o de verdadera y absoluta necesidad? Manuel Napoli y un inédito eco español de la Lettera sull'uso della vernice de Jacob Philip Hackert</i> D'ALCONZO, PAOLA.....	75
<i>Camillo Rusconi, Agostino Cornacchini y Bernardo Cametti, «tres profesores de crédito de Roma» y sus obras para el noviciado de los jesuitas de Madrid</i> ELIZALDE GARCÍA, ALEJANDRO.....	91
LITERATURA	
<i>Con i torchi del re: i libri per il progresso del regno di Napoli</i> TROMBETTA, VICENZO.....	111
<i>Cuando dos Cortes son multitud: la colección de clásicos latinos no publicada por Giambattista Bodoni</i> LÓPEZ SOUTO, NOELIA.....	131
<i>L'immagine del Marchese di Nibbiano, José Nicolás de Azara (1730-1804), nella stampa periódica romana di fine settecento</i> CARDILLO, MARÍA.....	149

<i>Saverio Bettinelli, la teoría del entusiasmo o los «delirios» de un crítico setecentista</i> RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, MARÍA JOSÉ.....	165
<i>Los Mohedano y su revisión del Setecientos</i> LÓPEZ MARTÍN, ISMAEL.....	177
<i>La Retórica de Jovellanos en el Elogio de Carlos III</i> LODI, ENRICO	191
<i>El decalaje entre teoría y práctica ficcionales en la novela de la segunda mitad del siglo XVIII: el caso de la novela realista inglesa</i> AMORES FÚSTER, MIGUEL	205
<i>La historia como ficción y la ficción como historia: reconstrucción de la vida cortesana en el aparato crítico de una traducción infiel de las Novelas ejemplares</i> MARTÍN GONZÁLEZ, PABLO.....	219
<i>Saverio Mattei, un letterato alla corte del re</i> FOLINO, ROSELLA.....	233
<i>Familia y conflicto social en la comedia española de buenas costumbres</i> ROSO DÍAZ, JOSÉ	249
 MÚSICA	
<i>Consecuencias teatrales de la llegada de Isabel de Farnesio: italianización musical de la representatividad en los espectáculos palaciegos y surgimiento de la primera zarzuela popular (1715-1737)</i> BERMEJO GREGORIO, JORDI	267
<i>Espacios, oficios y nuevas iniciativas en el Madrid dieciochesco: hacia la configuración de una Corte de zarzuela</i> MALLADA ÁLVAREZ, JONATHAN	283
<i>Le feste napoletane per il matrimonio di Filippo di Borbone, infante di Spagna con Luisa Elisabetta di Borbone</i> MANSI, MARIA GABRIELLA	297
<i>Composiciones para flauta dulce en el entorno cortesano madrileño del siglo XVIII</i> MORENO ESQUINAS, MARCO	313
<i>Los villancicos en tiempos de Felipe V y María Luisa de Saboya. La influencia de los Borbones sobre un género poético-musical</i> GARCÍA QUINTERO, MÓNICA	329
<i>El teatro musical en el compromiso de la infanta María Ana de Borbón con Luis XV (1721): Eurotas y Diana</i> PRESAS VILLALBA, ADELA.....	349

ÍNDICE

<i>Primera asimilaciones del aria Da capo en el teatro musical de la Corte española (1701-1738): un estudio desde el punto de vista métrico y formal</i>	
GONZÁLEZ LUDEÑA, CARLOS.....	367
<i>Actrices-cantantes en el teatro palaciego de Felipe V: voces para la ópera escénica Angélica y Medoro (1722)</i>	
MAGÁN ABOLLO, LUCÍA.....	385

PRESENTACIÓN

LA VIDA ACADÉMICA Y LAS INVESTIGACIONES en materias humanísticas afrontan siempre una tensión —a veces contradicción— entre la perspectiva local del tema de estudio y de la comunidad científica que lo aborda, y la inevitable inserción en perspectivas más universales, porque a fin de cuentas la cultura y la sociedad reales responden a dinámicas que se repiten, se escalonan, se solapan o interaccionan en territorios afines. La idea de nación postula una realidad artificialmente construida, porque casi nada ocurre en un solo país de manera exclusiva o autónoma; y porque poco de lo que ocurre en un país ocurre de verdad en todo él, sino que el mosaico de regiones, grupos humanos y clases sociales que lo conforman replica en otra escala la misma serie de concordancias y divergencias que exhibe el nivel transnacional. Pero la investigación tiende a producir redes de trabajo ensimismadas, estructuras, infraestructuras y metodologías cuyo eje central es el ámbito nacional y una tradición lingüística, subsumiendo a menudo las realidades diferenciadas por debajo de dicho nivel o ignorando las semejanzas y procesos más amplios que existen por encima de él.

Ante eso, y como lo mejor es siempre enemigo de lo bueno, solo cabe combinar el trabajo en las redes nacionales con una activa colaboración transnacional y un enfoque comparativo. Esa es la misión que se propuso la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII cuando, bajo la presidencia de Joaquín Álvarez Barrientos, puso en marcha un marco permanente de colaboración con nuestros pares de la Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII. Se trataba de crear un punto de encuentro para los estudiosos dieciochistas de dos entornos nacionales que habían tenido desde el siglo XVI una relación intensísima en todos los órdenes, y que todavía la siguieron teniendo durante el XVIII, al objeto de presentar en común nuestras investigaciones, indagar en los puntos de confluencia hispanoitalianos, comparar experiencias y trazar similitudes o diferencias. Con este fin se celebró un primer encuentro en Nápoles en octubre de 2018, enfocado genéricamente a estudiar las relaciones e intercambios entre las dos penínsulas mediterráneas. El gran éxito de

la convocatoria aconsejó repetir la experiencia en un segundo encuentro en el que la Universidad de Salamanca actuó como anfitriona, los días 16 a 18 de marzo de 2022, esta vez con un tema acotado a la cultura de Corte en el XVIII hispanoitaliano, cuyos resultados ahora se presentan. El próximo mes de junio de 2024, si nada se tuerce, está prevista la tercera edición de estos encuentros, en la ciudad siciliana de Catania. Nos congratulamos así de haber consolidado una relación entre las dos instituciones de nuestros respectivos dieciochismos nacionales, pero sobre todo haber podido impulsar el trabajo conjunto, el conocimiento mutuo y las perspectivas comparativas de todos y cada uno de los investigadores españoles e italianos que han tomado parte en estos eventos.

Fieles a nuestro enfoque, se decidió que los resultados científicos del encuentro de Salamanca se plasmaran en dos volúmenes, gestionados y patrocinados por cada una de las sociedades, pero sobre una planta común. Las ponencias defendidas en el congreso se distribuyeron equitativamente por materias, integrando por igual aportaciones en italiano y en castellano, a fin precisamente de favorecer el diálogo entre ambas experiencias. El volumen sobre política y diplomacia vio la luz en julio de 2023 en las prensas universitarias de la Universidad Federico II de Nápoles, a cargo de Niccolò Guasti y Anna Maria Rao. Ahora tenemos el gran placer de presentar el volumen que, bajo el sello de Ediciones Universidad de Salamanca, hemos preparado por parte española. Solo queda dar las gracias a los organizadores directos del congreso, empezando por María José Rodríguez Sánchez de León, y a sus colaboradores en la edición de este libro, Miguel Amores Fúster y Pablo Martín González. Agradezco igualmente a todos los miembros pasados y presentes de las juntas directivas de ambas sociedades, y en particular a la colaboración prestada en este proyecto por la presidenta de la SISSD, Marina Formica. Por la parte española, no puedo dejar de subrayar el trabajo de Joaquín Álvarez Barrientos, que gestó y condujo durante su presidencia esta relación institucional y académica, a la que a mí me ha correspondido rematar con este libro y continuar en años venideros, pues la investigación es siempre una carrera de relevos y un trabajo en equipo. Doy las gracias finalmente a los socios, tanto españoles como italianos, que han considerado que esta iniciativa era algo valioso y un buen lugar para dar a conocer sus investigaciones, que siempre son una ilusionante inversión de horas, esfuerzo y talento.

FERNANDO DURÁN LÓPEZ

Presidente de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII

INTRODUCCIÓN

MIGUEL AMORES FÚSTER, PABLO MARTÍN GONZÁLEZ,
MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

EL PRESENTE LIBRO, dedicado a las Artes, la Literatura y la Música, constituye el segundo volumen resultante de las investigaciones presentadas por especialistas españoles e italianos en el Congreso Internacional *Cultura de Corte en el siglo XVIII español e italiano: diplomacia, música, literatura y arte*, que organizaron en colaboración la Società italiana di Studi sul Secolo XVIII y la Sociedad Española del siglo XVIII y que se celebró en la Universidad de Salamanca entre los días 16 y 18 de marzo de 2022.

La distribución temática de ambos volúmenes obedece fundamentalmente a razones prácticas, pues, como se reveló a lo largo del Congreso, las relaciones entre Italia y España en el siglo XVIII exigen adoptar una perspectiva multidisciplinar y comparada. Tal fue la voluntad de ambas Sociedades científicas al promover estos encuentros bienales. Y así también se puso de manifiesto en los estudios presentados durante este segundo encuentro vertebrado en torno a la idea de Corte. De este modo, ambos volúmenes, tanto el primero dedicado a los estudios sobre *Política y diplomacia* (Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2023), como este segundo tomo, que reúne los estudios sobre *Arte, literatura y música* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2024), contribuyen a una mejor comprensión de las intensas relaciones generadas en todos los órdenes (político, social, cultural y artístico) que en el siglo XVIII configuraron el ser y el desenvolvimiento de las Cortes italianas y españolas.

Los trabajos aquí reunidos se han distribuido en tres secciones: Arte, Literatura y Música. Cada una de ellas presenta estudios que comprenden diversas materias, lo que permite ofrecer una profunda visión de conjunto. Así, la parte dedicada al Arte estudia la arquitectura, la escultura y la pintura mostrando, en todos los casos, una visión detallada y documentada de los asuntos particularmente tratados. De arquitectura tratan los estudios de Francesca Capano y Anna Còccioli. En el primero de ellos se analiza la relación entre la familia real y la necesidad de crear un

espacio palaciego nuevo en Capodimonte. Por su parte, Anna Còccioli se ocupa de las soluciones arquitectónicas aportadas por Ferdinando Galli y Domenico Valmagni. La pintura es comentada por Marcos Narro Asensio a través de la figura de Lorenzo Tiepolo, retratista de la infancia de Carlos III, y por Paola D'Alconzo, que investiga la relación entre Hackert y Manuel Napoli a propósito de la recomendación de utilizar barniz para los cuadros. La escultura es objeto de atención en el trabajo de Alejandro Elizalde donde estudia la relación de las obras de Carmillo Rusconi para el noviciado de los jesuitas en Madrid.

La Literatura comprende, a su vez, investigaciones que abarcan desde la historia de libro y de la imprenta, al estudio de figuras de importantes representantes intelectuales de la historiografía, la retórica o el pensamiento literario, al tiempo que dejan constancia de la transformación que sufrieron las literatura española e italiana en el Setecientos.

De la historia del libro se ocupan Vincenzo Trombetta, en relación con el progreso del reino de Nápoles, y Noelia López Souto que cuenta la historia de la colección de clásicos latinos que el impresor de Parma, Giambattista Bodoni, no pudo estampar. La prensa periódica es estudiada por Maria Cardillo a través de la figura de José Nicolás de Azara. La teoría poética es objeto de estudio por parte de María José Rodríguez Sánchez de León que se ocupa de la idea de entusiasmo en Saverio Bettinelli, mientras que la historia literaria es abordada por Ismael López Martín al estudiar la visión erudito-bibliográfica de los hermanos Rodríguez Mohedano. La Retórica jovellanista es asunto trabajado por Enrico Lodi y la teoría ficcional de la novela en el Setecientos por Miguel Amores Fúster. En las *Novelas ejemplares* se detiene Pablo Martín González para estudiar algunas variaciones francesas de la obra cervantina. Rosella Folino se ocupa de la figura de Saverio Mattei como literato de la Corte y José Roso Díaz del conflicto socio-familiar de la comedia española de costumbres y los cambios genéricos que conllevó.

Finalmente, la sección de Música ofrece una amplia visión de lo que fue la actividad musical en la Corte: desde la italianización musical, a la zarzuela, los espectáculos festivos, el desarrollo del teatro musical, los villancicos y otras composiciones instrumentales. Así, Jordi Bermejo se interesa por las consecuencias teatrales de la llegada de Isabel de Farnesio; Jonathan Mallada estudia cómo se configura una Corte de zarzuela; Maria Gabriella Mansi da noticia de la fiesta napolitana organizada con motivo de las bodas de Felipe V e Isabel de Farnesio; Marco Antonio Moreno Esquinas revisa las composiciones para flauta dulce de la Corte madrileña; Mónica García Quintero analiza de los villancicos en tiempos de Felipe V y María Luisa de Saboya; Adela Presas se interesa por el teatro musical del compromiso de la infanta María Ana Victoria de Borbón; Carlos González Ludeña analiza el aria Da Capo en el Corte española y Lucía Magán Abollo ofrece una amplia visión de las actrices-cantantes en tiempos de Felipe V.

En conjunto, se trata de un volumen que ayudará a entender la riqueza histórico-cultural del siglo XVIII y la importancia de promover su estudio por medio de colaboraciones científicas como la que dio lugar a la celebración de este II Congreso Internacional.

ARTE

CARLO DI BORBONE E CAPODIMONTE UN GIOVANE RE E IL SUO NUOVO SITO REALE

FRANCESCA CAPANO
Università di Napoli Federico II
francesca.capano@unina.it

UN “RE PROPRIO E NAZIONALE” per il Regno di Napoli Capodimonte fu il primo sito reale costruito ex-novo da Carlo di Borbone (1716-1788) re di Napoli dal 1734 —la proclamazione avvenne il 17 maggio— e di Napoli e Sicilia dal 1735; quando fu incoronato con una solenne cerimonia nella cattedrale (Papagna, 2011: 18, 87)¹.

La prima idea per Capodimonte, che risale al 1735, fu quella di organizzare una riserva di caccia napoletana. La reggia seicentesca era un palazzo cittadino con un giardino inadeguato alle esigenze di corte. Si pensò quindi di organizzare a *Capo di Monte* il bosco dotato di un casino; l’idea fu poi sviluppata pensando di costruire un grande palazzo reale.

La realizzazione della nuova reggia aveva un significato più profondo, rappresentava infatti la volontà di “costruire uno stato”, come scriveva Raffaele Ajello nel 1972 (498-502), riferendosi al lavoro di riforme amministrative condotte da Carlo, dal suo entourage e dirette da Madrid. La “costruzione” di uno stato passava attraverso la nascita di un casato, i Borbone di Napoli, ora che il regno aveva nuovamente il re “proprio e nazionale”, definizione rivolta a Carlo da Pietro Giannone proprio in quegli anni (1960: 261). La regina Elisabetta Farnese fu la vera regista di questa difficile operazione diplomatica e politica (Mafrici, 2009: 277); era la madre del giovane sovrano, e seconda moglie di Filippo V, a sua volta primo Borbone sul trono spagnolo. Come è noto Carlo era il primogenito di Elisabetta ma

¹ L’attenzione al cerimoniale è dimostrata dal *Disegno della corona fatta dal Gioielliere Claudio Imbert con la quale è seguita la Incoronazione in Palermo...*, Archivio di Stato di Napoli.

solo il terzo discendente, mentre le aspirazioni della madre per il figlio prediletto lo immaginavano re.

L'architettura fu uno strumento per contribuire al lustro del neo-nato ramo napoletano della famiglia reale; le tante intraprese di questi anni portarono Ajello a definire questo periodo "eroico". Il termine è una trasposizione dalle lettere che Bernardo Tanucci scriveva a Filippo ed Elisabetta che dalla Spagna ebbero per anni un controllo politico e amministrativo sul regno napoletano. Pur riconoscendo il merito di questi primi anni a Carlo e ai suoi ministri, recentemente questo termine eroico è stato ricontestualizzato da Anna Maria Rao (2009: 317-319). Infatti l'aggettivo, utilizzato da Tanucci, si riferiva anche al tempo della politica diplomatica condotta della regina e dei suoi fidati ministri per creare l'opportunità di un trono autonomo per il primogenito, sfruttando i negoziati seguiti alle guerre di successione spagnola e polacca; Carlo ereditò prima il ducato farnesiano di Parma e Piacenza e poi conquistò il regno di Napoli. La città uscì così da 230 anni circa di amministrazione vicereale, durante i quali la capitale fu sempre luogo di cultura artistica internazionale, ma riferendoci agli aspetti più legati all'architettura, a eccezione del piano del viceré Pedro Álvarez de Toledo y Zúñiga, si trattò sempre di interventi puntuali anche se rilevanti, non relazionati alla città e al territorio. Lo dimostra proprio la vicenda del palazzo reale napoletano, fatto costruire a partire dal 1600 dal viceré Ferdinando Ruiz de Castro Andrade conte di Lemos per ospitare Filippo III di Spagna che poi a Napoli non venne mai (Verde, 2007)².

LA NASCITA DEL SITO REALE DI CAPODIMONTE

Il Palazzo Reale di Napoli, come già detto, quando arrivò Carlo, era un edificio sviluppatosi a macchia d'olio in circa centotrenta anni a partire dal progetto di Domenico Fontana. Proprio gli spazi verdi, erano stati sacrificati alla crescita del palazzo; i giardini erano, infatti, assolutamente inadeguati.

A luglio 1734, praticamente appena giunto in città, Carlo fu invitato ad una battuta di caccia nella tenuta di Alfonso, Nicola e Giuseppe Carmignano, marchesi d'Acquaviva a *Capo di Monte*³ (Schipa, 1923: I, 264). Il colle si affacciava sulla città, come mostra chiaramente la veduta di Alessandro Baratta, che anche se pubblicata la prima volta nel 1627, mostra un territorio che più di un secolo dopo

² Paola Carla Verde ritiene che la visita del re fosse un pretesto per giustificare la costruzione di un altro palazzo vicereale.

³ Sulle proprietà dei Carmignano e anche sulle tenute agricole confinanti cfr. Migliaccio (2012).

doveva essere ancora pressappoco così⁴. Il luogo evidentemente impressionò il re poiché si decise già nel 1735 di organizzare un sito reale di caccia, acquisendo le proprietà confinanti con la tenuta Carmignano. *Capo di Monte*, anche se molto vicino a Napoli, non era dotato di comode strade di collegamento, quasi tutte scalinate, solo la Salita del crocifisso, benché impervia, era carrozzabile. Infatti i luoghi, nonostante la bellezza paesaggistica, la salubrità, la fertilità, erano meno ambiti per i soggiorni dell'aristocrazia napoletana, che preferiva Posillipo o il Vomero (Capano, 2017: 32-35). Molti dei terreni acquisiti, quasi tutti agricoli, appartenevano a ordini religiosi⁵.

I consiglieri di Carlo nella scelta del sito furono Manuel de Bonavides y Aragon conte di Santèsteban, aio dell'infante e a Napoli maggiordomo maggiore, e José Joaquín de Montealegre marchese di Salas, poi duca, e segretario di stato, che avevano accompagnato, insieme a un nutrito gruppo di dignitari di corte, Carlo, all'epoca principe, nel viaggio verso il ducato di Parma e Piacenza. Tra i personaggi vicini al principe vi era anche Giovanni Antonio Medrano (1703-1760), ingegnere militare e reale, nato a Sciacca ma trasferito a Madrid da giovane, dove si era formato; Medrano era stato anche il precettore del principe per le materie scientifiche (Parisi, 2009)⁶.

Ricostruire le fasi di sviluppo del sito reale di Capodimonte non è semplice, sia perché questi luoghi sono stati utilizzati da quegli anni fino ad oggi e costantemente modificati seguendo le differenti esigenze funzionali, sia per la distruzione di molti documenti di Casa reale, vandalizzati dai tedeschi nel 1943. Si fa infatti spesso riferimento ai volumi sull'argomento di Michelangelo Schipa⁷ che studiò la documentazione, conservata nell'Archivio di Stato di Napoli, prima che andasse perduta. Le date importanti per le origini di Capodimonte sono le seguenti: tra febbraio e aprile 1736 fu costruito il primo muro di recinzione della riserva di caccia; i primi atti di vendita risalgono al 1737, ma furono perfezionati anche molti anni

⁴ Baratta, Alessandro (1629), *Fidelissimae Urbis Neapolitanae cum Omnibus Viis Accurata et Nova Delineatio*. Napoli, Museo Nazionale di San Martino ma Napoli, Gallerie d'Italia (<http://progettocultura.intesasanpaolo.com/en/opere/fidelissimae-urbis-neapolitanaecum-omnibus-viis-accurata-et-nova-delineatio-aedita-lucem-ab-0>, consultata maggio 2022). La copia della Bibliothèque Nationale de France, Département estampes et photographie, AG-170-GRAND ROUL è consultabile in open source (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504785x>, consultata maggio 2022). Si conosce una prima versione della veduta, stampata nel 1627 di cui si ha notizia di una copia unica in catalogo presso la British Library di Londra (Maps *24045); la notizia si deve a Giulio Pane (1984: 51-84).

⁵ Le notizie archivistiche sulle proprietà acquisite per la realizzazione del sito reale sono in Migliaccio (2012: *passim*).

⁶ Oggi in open source ([http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-medrano_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-medrano_(Dizionario-Biografico))) consultato maggio 2022).

⁷ Per brevità si segnala solo Schipa (1923).

dopo; nel 1737, ancora, si decise di costruire un casino, poi sostituito dal progetto di un palazzo reale; al 1738 risalgono i disegni del palazzo reale e l'inizio dei lavori.

Il progetto per la reggia, declinato secondo tre ipotesi, era terminato il 3 febbraio 1738 come ci dimostra il disegno molto noto, *Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C*, conservato presso il Museo e Real Bosco di Capodimonte⁸, che si riferisce alla terza ipotesi proposta dagli autori ma senza firma del progettista e sottoscritto solo dal marchese di Salas in qualità di primo ministro. Santesteban e Salas si erano avvicendati come uomini di corte più influenti nell'inverno del 1738; caduto in disgrazia, Santesteban ritornò in Spagna in aprile. La stessa sorte toccò al successore Salas nel 1746, messo da parte in favore di Giovanni Fogliani Sforza d'Aragona.

Gli autori del progetto furono Medrano e Giacomo Antonio Canevari (1681-1764). Medrano era un ingegnere militare, che godeva della fiducia del re. Infatti nonostante non si sappia molto della sua carriera spagnola e fosse abbastanza giovane, era già stato autore di varie ristrutturazioni a Napoli e della realizzazione del Real Teatro di San Carlo. A Medrano per il progetto del palazzo reale, tra gli incarichi più prestigiosi e complessi per un architetto del Settecento, fu affiancato nell'estate del 1737 Canevari (Schipa, 1923: I, 268). Questi era un architetto, che aveva lavorato alla corte del re del Portogallo, in contatto con i sovrani spagnoli; aveva rifiutato il prestigioso incarico di terminare il palazzo reale di Madrid, incompleto per la morte improvvisa del suo autore Filippo Juarra (Venditti, Azzi Visentini, 1975)⁹. Non sono note le motivazioni del rifiuto, forse era semplicemente anziano e non in salute per affrontare il viaggio. Canevari inoltre soggiornava nel 1736 a Resina, ma anche in questo caso non si sa se fosse ospite di un aristocratico committente o quale altra ragione ne giustificasse la presenza nei luoghi (Barbera, 2006-2007: 3)¹⁰ dove sarebbe sorta la seconda reggia borbonica, alla quale Canevari partecipò attivamente dal 1741.

Del progetto Canevari-Medrano a Napoli è conservata anche la pianta del pian terreno presso l'Archivio di Stato di Napoli¹¹. Recentemente sono stati ritrovati al-

⁸ Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, neg. N.A.F.S.B.A.S. 25351, già in Molajoli (1961: tavola non numerata). Si rimanda anche alla trascrizione di un documento del 3 febbraio 1738 andato perduto, che descrive gli ambienti del progetto (Schipa, 1923: I, 270).

⁹ Oggi anche in open source (https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canevari_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato maggio 2022).

¹⁰ In open source (<http://www.fedoa.unina.it/cgi/search/simple>, consultata ottobre 2021, ricerca *ad vocem*).

¹¹ Canevari, Giacomo Antonio, Medrani, Giovanni Antonio (1737), *Pianta del Pian Terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C.*, Napoli: Archivio di Stato, Sezione Piante e disegni, cart. x, tav. 15.

tri tre disegni che si riferiscono ai due napoletani, in catalogo presso la Bibliothèque nationale de France¹² (Capano, 2017: 41; Thomas, 2017: 25, 26); sono le piante del piano terra e del piano reale e il prospetto. Si tratta delle copie dei disegni approvati, sottoscritti solo da Medrano, che annota su tutti e tre i manoscritti “Es copia del original que para en mi poder. Napoles y Agosto 7 de 1738”. Questa data assume un significato particolare poiché precede di poco il 10 settembre 1738, data ufficiale dell’inizio dei lavori (Leone de Castris, 2009: 342)¹³. Il progetto fu il frutto del lavoro comune, ma a causa della nota rivalità tra gli architetti, venne rivendicato da entrambi come opera originale. I disegni provengono dalla biblioteca di Antoine-René de Voyer, marchese de Paulmy d’Argenson, politico francese, ambasciatore di Francia in Italia e accademico di Francia dal 1748. Sarebbe molto utile seguire il percorso di questa documentazione grafica e sapere se e quali altri disegni facessero parte della collezione d’Argenson.

Il prospetto è di grande interesse poiché il disegno differisce dal fronte della reggia costruito, terminato alla metà del secolo successivo. La facciata originale verso il parco, che si suppone uguale a quella verso la città, presenta un linguaggio ascrivibile al Tardobarocco di matrice classicista; elementi significativi sono il chiaroscuro ottenuto dalle lesene, le specchiature lisce alternate a quelle degli ingressi, cadenzate da semi-pilasti dorici. La perdita più significativa è sicuramente il belvedere; l’attico, infatti, avrebbe movimentato il prospetto, oltre ad essere una postazione privilegiata per godere del bosco e dei giardini dall’alto come la trattistica coeva suggeriva.

Per descrivere il progetto di Canevari e Medrano, ci riferiamo alla pianta del primo piano: intorno a tre grandi atri quasi quadrati vi sono i saloni, le sale, le retrocamere e gli appartamenti, secondo la tipica infilata di stanze settecentesca. Il progetto presenta una doppia simmetria, orizzontale e verticale. La composizione è caratterizzata dalla corte centrale coperta, praticamente un grande vestibolo, destinato a un doppio scalone d’onore; le scale avrebbero raggiunto separatamente gli appartamenti reali, attraversando le gallerie: i due grandi ambienti simmetrici posti in corrispondenza del vestibolo. Questa insolita soluzione era però nei fatti

¹² Medrano, Giovanni Antonio (1738), *Pianta del Piano Terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte, Pianta del Piano nobile del Palazzo Reale ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C, Facciata o Elevatione del Real Palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata C*. Paris, Bibliothèque Nationale de France (<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb414615276>, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b71003999.r=capo%20di%20monte?rk=21459;2>, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb414615841>, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b71003999.r=capo%20di%20monte?rk=21459;2>, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41495064m>, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b7100400h.r=capo%20di%20monte?rk=42918>; consultato ottobre 2021).

¹³ Si rimanda ai documenti d’archivio segnalati da Leone de Castris e all’elogio funebre per Carlo, all’epoca III di Spagna di D’Onofri (1789: cxliii-cxlv).

improponibile, poiché analizzando dimensionalmente il disegno, emerge che le scale disegnate non avrebbero raggiunto la quota del piano reale, troppo alta per lo spazio a disposizione dello svolgimento delle rampe (Capano, Pascariello, 2019: 1101). Il palazzo reale fu terminato svuotando anche questa corte, ottenendo così tre ampi porticati aperti uguali.

La pianta dell'edificio rimanda ai palazzi visitati da Carlo nel suo viaggio da Madrid e conosciuti sicuramente anche da Medrano. Il Palazzo Ducale del Giardino a Parma era un palazzo cinquecentesco manierista, ristrutturato da Ferdinando Galli Bibiena, che aveva lavorato anche al Palazzo Farnese di Colorno, dove soggiornò Carlo durante la breve parentesi di duca. Ironia della sorte, la cattedrale di Parma, i palazzi ducali di Parma, Piacenza e Colorno avevano ospitato il corteo nuziale per le nozze dei genitori, celebrate per procura il 6 ottobre 1714 (Ragguaglio delle nozze, 1717).

La carriera di Canevari invece aveva ripercorso le tappe di un architetto di corte del Settecento; la ristrutturazione del Bosco Parrasio a Roma, gli anni trascorsi in Portogallo al servizio di Giovanni erano incarichi che arricchivano un curriculum da artista di corte. Il progetto per un palazzo pontificio, che gli fece meritare il primo premio al concorso clementino del 1703, gli aprì le porte dell'Accademia di San Luca. Anche questo primo progetto ha delle similitudini con la reggia di Capodimonte. Possiamo affermare quindi che il progetto Canevari-Medrano è il frutto della cultura della prima metà del Settecento, incarnata dalle due differenti figure dei progettisti.

La costruzione della reggia fu molto lunga, cadenzata da varie battute d'arresto nonostante il racconto ufficiale. Il primo fu opera di Domenico Perillo, che già nel 1737 pubblicò *Il Ragguaglio delle ville e Luoghi scelti per uso delle caccie, pesche e simili*. Lo scopo dell'autore era descrivere Capodimonte come una villa classica, che aveva radici antiche e si collega direttamente alle ville romane di cui l'antica *Neapolis* repubblicana e imperiale era costellata. Poco più tardi, nel 1742, Giuseppe Senatore scriveva *Il Giornale storico di quanto avvenne ne' due reami di Napoli, e di Sicilia*, ma la costruzione del sito reale in collina aveva già subito un primo rallentamento, vuoi per l'interesse dei sovrani per il sito reale di Portici, vuoi per le varie difficoltà oggettive di Capodimonte all'inizio sottovalutate: strade disagiati, mancanza d'acqua, terreno di posa franoso per la presenza di grotte. Senatore infatti focalizzò la descrizione sulla bellezza del luogo, sulla grandiosità dell'impresa e dell'edificio ma annotò che l'opera era di "molto dispendio" (152).

Un'altra difficoltà fu sicuramente la competizione tra Canevari e Medrano, che comportò l'estromissione dell'architetto romano già nel 1738; più precisamente Canevari lavorò solamente al progetto. Stessa sorte toccò a Medrano nel 1741, anch'egli allontanato da questo cantiere e da tutti quelli reali; giudicato colpevole

di irregolarità sui conti di varie opere pubbliche di cui era responsabile l'impresario Angelo Carasale, incarcerato e morto in prigione (Venditti, 1976)¹⁴.

All'uscita di Medrano dalla scena di Capodimonte, del palazzo era stato costruito poco, un disegno cosiddetto "precastastale"¹⁵, senza data ma ascrivibile al 1740 circa, mostra l'estensione ridotta del bosco-parco con l'ingresso autonomo; separata dalla strada di Capodimonte a sud vi è l'area destinata al palazzo. L'edificio è disegnato come doveva essere all'epoca del rilievo, cioè composto solo dalla corte meridionale. Dopo Medrano nel Settecento si avvicendarono come architetti-direttori Ferdinando Sanfelice (1675-1748), Giuseppe Astarita (1707-1775), Ferdinando Fuga (1699-1782).

A Sanfelice nobile napoletano e artista di talento, furono affidati, tra il 1742 e il 1748, anno della sua morte, oltre alla responsabilità su tutto il complesso, la ristrutturazione di un edificio preesistente in Real Fabbrica delle Manifatture, la costruzione della chiesa adiacente dedicata a San Gennaro, l'impianto dei viali a forma di ventaglio, nucleo del parco settecentesco, e probabilmente i giardini di cui non vi è più traccia. Tre manoscritti ci restituiscono i progetti di due giardini che avrebbero circondato la Fabbrica delle Porcellane¹⁶; mentre altri sono ricordati ancora in un disegno anonimo e dai documenti¹⁷. Il progetto della *Pianta del giardino della Palazzina della porcellana*, datato dopo l'incarico conferito a Sanfelice e a lui attribuito, presenta gli elementi che vennero riproposti nella composizione di tutto il parco: la ragnaia, aree destinate alla caccia dei beccafichi e dei tordi, il *selvatico*, la conigliera e un boschetto a viali concentrici. La *Pianta del progetto di ampliamento per un museo delle pitture antiche nei pressi della palazzina delle porcellane*, anche questo datato agli anni di Sanfelice e a lui ascritto, propone un tipico giardino da manuale; si rimanda alla trattatistica e, come caso esemplificativo si confronta con le tavole pubblicate nel trattato di André Mollet (1651)¹⁸.

¹⁴ Oggi in open source ([http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-carasale_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-carasale_(Dizionario_Biografico)/); consultato ottobre 2021).

¹⁵ Campanile, Gennaro (1740-1743), *Pianta Icnografica di tutte le sbarre di Capodimonte*. Napoli, Archivio Storico Municipale, Sezione Cartografica, Sezione Avvocata, Stella, San Carlo, cart. III, tav. 20 (Capano, 2017: 49, 73).

¹⁶ ASN, Sanfelice, Ferdinando (1742), *Pianta del giardino della Palazzina della porcellana*, 1742 ca., *Pianta del progetto di ampliamento per un museo delle pitture antiche nei pressi della palazzina delle porcellane (?)*, 1742 ca. Napoli, Archivio di Stato, Sezione Piante e Disegni, cart. x, tav. 19, 19 bis (Capano, 2021: 61-64).

¹⁷ Del giardino del Casino della Regina, esiste un disegno di progetto (Ignoto, *Pianta di un giardino murato nel Real Bosco di Capodimonte*, 1740 ca. Napoli, Archivio di Stato, Sezione Piante e Disegni, cart. x, tav. 18); il giardino della Gragnara, il giardino dei Cetrangoli, il giardino del Dattilo sono citati nelle trascrizioni dei documenti.

¹⁸ Si segnala in particolare la tavola numero 13, di André Mollet e illustrata da L. Michel oggi in open source <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040005b.image>, consultato ottobre 2021.

Alla morte di Sanfelice, Astarita, documentato dal 1754, continuò il palazzo lavorando sicuramente ai prospetti (De Falco, 1999: 39-61, 72; De Falco, 2001: 321-328), che però subirono continui adeguamenti fino alla soluzione finale ottocentesca. Nel 1761 il prestigioso incarico toccò a Fuga, che lo mantenne fino al 1780, quando troppo vecchio dovette rinunciare a Capodimonte. Durante la lunga direzione di Fuga si continuò a costruire il palazzo e a perfezionare il parco. Si definì l'appartamento reale meridionale destinato al sovrano, furono costruite le gallerie, utilizzate anche per le feste. Fuga progettò il completamento della reggia, riproponendo il lungo edificio con tre corti uguali ma aperte, posizionando gli scaloni reali sempre doppi e simmetrici aderenti ai muri perimetrali della corte centrale. Bernardo Tanucci, all'epoca primo ministro, in una relazione del 1764 sullo stato di avanzamento della costruzione riportava quanto indicato dall'architetto-direttore: gli infissi esterni, in parte già costruiti, lo scalone d'onore e la parte settentrionale dell'edificio, cioè la terza corte, da costruire¹⁹. La conformazione della scala al tempo del progetto di Fuga emerge da due disegni più tardi attribuiti a Domenico Rossi, che fu incaricato da Giuseppe Bonaparte nel 1807 di rilevare lo stato della reggia di Capodimonte (Capano, 2017: 61, 88, 89), poiché il sovrano francese aveva intenzione di spostare la residenza dal centro cittadino a Capodimonte. La scelta del sovrano prediligeva Capodimonte come luogo strategico e periferico che, in caso di attacchi del popolo, avrebbe permesso al re e alla corte di fuggire attraverso i casali settentrionali.

I disegni del piano terreno²⁰, del piano reale²¹ ci informano che all'inizio dell'Ottocento si pensava di terminare il palazzo seguendo il progetto di Fuga che componeva in un disegno unitario anche parti già in funzione ai tempi della sua direzione. Le informazioni più interessanti, che ci restituiscono questi documenti iconografici, sono la distribuzione funzionale degli ambienti interni che risponde-

¹⁹ Le note di Tanucci portano la data del 7 settembre 1764, Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa III Inventario Conti e Cautele, fa. 1593.

²⁰ Rossi, Domenico (attr.) (1807), *Pianta del Pian' terreno del Real Palazzo di Capodimonte e Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo di Capodimonte*. Archivio Storico della Reggia di Caserta, Fondo dei Disegni, A.E.S. 81 neg. 46508, 46509. I disegni furono pubblicati da George L. Hersey (1983: 59-60). Trascrivo la legenda della planimetria del piano terra "Siccome in questo Palazzo vi manca la scala principale, né si sa per quanto molti ne parlino, ove l'inventore di questo Edificio la volesse situare, perciò anni sono il Cav. Fuga primo architetto di S.M. fu incaricato di formarne un'idea, che è quella doppia colorita di rosso nella presente pianta, ed ebbe mira con la medesima di formarla non solo con la minore spesa, ma specialmente di guastar meno che fosse possibile quest'Edificio, e di lasciar liberi i Cortili, ove si dice che dovesse esser formato in quello di mezzo, il che avrebbe arrecati, molti pregiudizi a' lumi, ed altri inconvenienti nel piano superiore. Questa scala doppia da l'accesso contemporaneamente dalla parte di tutti e tre i cortili per il sbarco delle carrozze".

²¹ La copia è Rossi, Domenico (attr.) (1807), *Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo di Capodimonte*. Napoli: Archivio di Stato, Sezione Piante e Disegni, cart. x, tav. 16.

va al protocollo di corte e due scale *a caracol* poste al centro dei bracci meridionale e settentrionale, che avrebbero collegato tutti e tre i piani previsti per la reggia; di queste due scale fu costruita solo quella meridionale. La scala spiraliforme è doppia: una rampa collega i piani matti, l'altra il piano reale e il secondo. Il vano scala è ottagonale, mentre la tromba è esagonale; sei rampe e altrettanti ballatoi triangolari risolvono la maggiore difficoltà della costruzione del palazzo: collegare in uno spazio tutto sommato esiguo le grandi altezze dei piani della reggia. Non conosciamo con certezza il progettista di questa struttura a mio avviso spettacolare. Nei disegni relativi al progetto Canevari-Medrano dove fu costruita questa scala se ne trova una banalissima piccola a due rampe e senza luce diretta; tra i documenti redatti durante la direzione dei lavori di Astarita si parla della costruzione di una scala a chiocciola²². Astarita ereditò l'incarico del più talentuoso Sanfelice, continuando il lavoro del predecessore. L'arditezza delle scale aperte sanfeliciane è nota ma vorrei confrontare la scala a chiocciola di Capodimonte con la scala di palazzo Palmarice. Si tratta di un piccolo intervento, non paragonabile dimensionalmente alla scala di Capodimonte, ma sembra un'esercitazione prima di progettare lo scalone per la reggia. In verità anche in questo caso il vincolo di avere poco spazio per realizzare la struttura necessaria al palazzo nobiliare è alla base dell'ingegnosa soluzione. Sanfelice lavorò a palazzo Palmarice presumibilmente nel terzo decennio del Settecento²³ (Gambardella, 1974: 35; 2020: 21, 23), quindi ci piace pensare che anche questa scala può essere annoverata tra le strutture così ingegnose ascrivibili al maestro napoletano, famoso per le scale aperte che derivano dalla sapienza scientifica, talvolta inconsapevole, del secolo dei lumi. Bisogna però segnalare una affinità elettiva tra l'architetto di ambiente napoletano e Fuga toscano che da Roma giunse a Napoli all'inizio degli anni Cinquanta. Tra i due correva una generazione, Fuga si può considerare il portatore di istanze culturali romane scerve dal capriccio 'borrominiana' e tendenti a rappresentare quella ricerca scientifica e quasi razionalista che poi aprirà le porte al neoclassicismo. Questo aspetto "scientifico" lo accosta in modo inconsapevole agli spetti strutturali delle famose scale sanfeliciane, dove la complessità è alla base delle scale che sono macchinose strutture.

Che il vero nodo da risolvere fosse lo scalone d'onore è dimostrato da un altro corpo di disegni oggi al Victoria & Albert Museum; appartenevano alla collezione di lord John Stuart, terzo conte di Bute che fu in Italia tra novembre 1768 e inizio estate 1769. A Napoli soggiornò dopo Venezia e Roma; non fu molto attratto dalle architetture napoletane ma commissionò alcuni disegni dei suoi edifici tra cui

²² Archivio di Stato di Napoli, Casa Reale Amministrativa. Conti e Cautele, 1591, f. 52 e sgg. Ne da notizia De Falco (1999: 39-61, 72; 2001: 321-328).

²³ Si segnala la scheda in open source del catalogo generale dei beni culturali (<https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchitecturalOrLandscapeHeritage/1500219184-1>, consultata maggio 2022).

quelli del palazzo reale di Capodimonte (Modesti, 2014: 13). Le piante, le sezioni e un prospetto sono anonimi, ma attribuiti con qualche dubbio a Carlo Vanvitelli; le tavole rilevano il progetto del palazzo, che invece all'epoca era incompleto. Osservando attentamente le planimetrie, il disegno della corte centrale manca del profilo leggero con il quale si tratteggiano le lesene e le cornici delle aperture delle corti laterali, come se si volesse rappresentare un vuoto in attesa del progetto (Capano, 2017: 68-69).

Rinunciato all'incarico Fuga, poiché troppo anziano, non si conosce il suo successore, bisogna attendere il Decennio francese e gli architetti Antonio de Simone, Antonio Niccolini e Tommaso Giordano che si susseguirono alla direzione del sito reale per terminare palazzo e bosco-parco.

L'ICONOGRAFIA

Il Settecento si chiude con un documento iconografico noto ma di grande interesse e bellezza, il *Piano Topografico del Real Bosco di Capodimonte*²⁴, motivo per cui sono necessarie alcune osservazioni. Il disegno è rimasto anonimo, manca anche della data ma è ascrivibile all'ultimo decennio del secolo. L'autore sconosciuto ricevette sicuramente un incarico ufficiale, affinché eseguisse un disegno raffinato destinato al sovrano; è confezionato come una carta geografica, fogli di piccole dimensioni sono montati su nastri al fine di ripiegare la pianta in cofanetto. Il palazzo è rappresentato in pianta come se fosse terminato mentre sappiamo che non lo era; aldilà della strada vi è il cancello che introduceva al bosco-parco, limitato a sud e a ovest dalla strada di Capodimonte, a oriente per un breve tratto dalle strade di Sant'Erasmus Vecchio e di Amendola, poi i confini erano definiti dai valloni. La dettagliata planimetria ci informa della suddivisione in bosco, in aree arbustate e in giardini, della presenza degli edifici di servizio —fagianerie, depositi, etc.—, degli alloggi —del montiere, del guardiacaccia, del giardiniere— e delle aree riservate alle cacce —tortore, beccafichi, conigli.

Le immagini ufficiali di Capodimonte sono pochissime e il palazzo viene rappresentato nel Settecento solo una volta. Antonio Joli in *Ferdinando IV con la corte a Capodimonte* (1760-1762)²⁵, con un artificio ci mostra il palazzo come se fosse terminato e sullo sfondo la sconfinata città; si tratta di una commessa ufficiale il cui scopo è chiaramente propagandistico. Nel 1782 Gian Battista Lusieri in *Napoli*

²⁴ Ignoto (1790), *Piano topografico del Real Bosco di Capodimonte*. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, neg. N.A.F.S.B.A.S. 4377M.

²⁵ Il quadro è al Museo e Real Bosco di Capodimonte ma ne esiste un altro in catalogo presso il Kunsthistorisches Museum di Vienna (Middione, 1995: 40; 2012: 58).

da *Capodimonte* (Spirito, 2003: 47, 67) sceglie di dare risalto al paesaggio napoletano di cui gode la corte dalla brulla spianata. L'artista rappresenta una giornata di svago all'aperto, non viene riprodotta nessuna architettura di Capodimonte, il sito si riconosce solo per il panorama inconfondibile. Entrambi i quadri sottolineano quale rimase la funzione principale del sito reale per tutto il Settecento: sito di caccia, convivi all'aperto, feste, etc. Non si tratterà in questo breve saggio degli aspetti legati alla produzione delle piante, fondamentali al sostentamento del sito e anche degli altri siti reali, tra i quali esistevano relazioni economiche. Così come per l'incompleto palazzo di Capodimonte utilizzato prevalentemente come contenitore di opere d'arte e Museo Farnesiano, si rimanda agli studi recenti di Paola D'Alconzo (2020: 53-62, 78-86).

Molte invece sono le rappresentazioni che prediligono il contesto, le strade impervie scavate nel tufo e una città porosa come fu ed è Napoli, caratterizzata dal colore del tufo giallo sulle cui grotte sorse il palazzo reale; mi riferisco ad alcuni dei dipinti più noti come quelli di Thomas Jones²⁶, Francis Towne²⁷, Xavier Della Gatta²⁸, John Warwick Smith²⁹ e Jakob Philipp Hackert³⁰, per citare i più noti.

A queste rappresentazioni bisogna aggiungere le considerazioni che scaturiscono dall'analisi dei particolari di due planimetrie a scala territoriale. La *Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni* di Giovanni Carafa duca di Noja (1750-1775)³¹ è il primo documento iconografico che evidenzia una discrepanza tra ciò che era e ciò che si voleva comunicare. Infatti se la pianta rappresenta il palazzo come doveva essere una volta terminato, la veduta da oriente della città, rappresentazione vedutistica nella *Mappa*, ci mostra l'edificio costruito, cioè un grande palazzo a corte unica che traguarda su Napoli; "Regia Villa in Capo di Monte" si legge nella legenda dedicata alla vista.

Quello che era stato fatto in un secolo ce lo mostra Luigi Marchese all'inizio dell'Ottocento in *Pianta topografica della città e territorio di Napoli*³², anche lui propone la pianta della città, una veduta da oriente, che però per Capodimonte non ha

²⁶ Jones, Thomas (1770). *Near Capodimonte*. Collezione privata.

²⁷ Towne, Francis (1781). *Coming down from Capa de Monte*. London: British Museum.

²⁸ Della Gatta, Xavier (1781). *Napoli dallo Scudillo*. Collezione privata.

²⁹ Warwick Smith, John (1778). *Naples for Capodimonte*. London: British Museum.

³⁰ Hackert, Jakob Philipp (1782). *Napoli dalla collina di Capodimonte*. Napoli: Museo Nazionale di San Martino.

³¹ In open source (<http://digitale.bnnonline.it/index.php?it/149/ricerca-contenuti-digitali/show/85/>, <https://maps.biblherz.it/map?name=noia>, consultati maggio 2022).

³² Marchese, Luigi (1803). *Pianta topografica della città e territorio di Napoli*, Napoli: Museo Nazionale di San Martino ma Museo e Real Bosco di Capodimonte (Napoli: 1804; 1990: tavola non numerata).

la stessa nitidezza di quella di Carafa, e una cornice, ottenuta dai ritratti dei sovrani intervallati alle vedutine dei monumenti simbolo di Napoli; una è il *R. Palazzo di Capodimonte*. L'immagine fa risaltare il fronte meridionale perché terminato e di scorcio quello orientale. Le campate sono in una sequenza molto ravvicinata e poco chiara, forse non a caso. Il primo blocco è terminato mentre con una certa confusione si vede l'infilata delle campate che sembrerebbe alludere alla seconda quasi finita e alla terza in costruzione.

BIBLIOGRAFIA

- AJELLO, Raffaele (1972). "La vita politica napoletana sotto Carlo di Borbone". In *Storia di Napoli*. Napoli: Società Editrice Storia, pp. 498-502.
- ALISIO, Giancarlo (1976). *Siti Reali dei Borboni. Aspetti dell'architettura napoletana del Settecento*. Roma: Officina Edizioni.
- ANÓNIMO (1717). *Ragguaglio delle nozze delle Maestà di Filippo quinto e di Elisabetta Farnese*. Parma: Stamperia S.A.S.
- ASCIONE, Imma (ed.) (2001). *Carlo di Borbone. Lettere ai sovrani di Spagna: 1720-1734*. Roma: Pubblicazione degli Archivi di Stato, vol. 3.
- BARBERA, Filippo (2006-2007). *Giacomo Antonio Canevari, architetto (1681-1764)*. Tesi di dottorato, tutor, Gravagnuolo, Benedetto, co-tutor Starace, Francesco. Università degli Studi di Napoli Federico II (oggi <http://www.fedoa.unina.it/cgi/search/simple>, ricerca *ad vocem*, consultata ottobre 2021).
- BILE, Umberto y LUCÁ-DAZIO, Manuela (1999). *Capodimonte: da reggia a museo* (1999). Napoli: Elio de Rosa.
- CAPANO, Francesca (2017). *Il Sito Reale di Capodimonte. Il primo bosco, parco e palazzo dei Borbone di Napoli*. Napoli: Federico II University Press.
- CAPANO, Francesca e PASCARIELLO, Maria Ines (2019). "La corte centrale del Palazzo Reale di Capodimonte tra realtà e immaginazione / The central courtyard of the Royal Palace of Capodimonte: reality and imagination". In Belardi, P. (a cura di). *Riflessioni Reflections. L'arte del disegno / il disegno dell'arte The art of drawing / the drawing od art. Atti del convegno, Perugia, 19-21 ottobre 2019*. Roma: Gangemi, pp. 1097-1104.
- CAPANO, Francesca (2021). "Il parco di Capodimonte da riserva reale di caccia a museo all'aperto". *Città e Storia*, XV, pp. 55-79.
- D'ALCONZO, Paola (2020). *Conservazione ed esposizione dei dipinti delle collezioni reali napoletane nel XVIII secolo: luoghi, uomini, opere*. Firenze: Edifir.
- DE FALCO, Carolina (1999). *Giuseppe Astarita: architetto napoletano, 1707-1775*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- DE FALCO, Carolina (2001). "Interventi degli anni '50 del Settecento nel palazzo reale di Capodimonte". In Gambardella, Alfonso (a cura di). *Ferdinando Fuga: Roma, Napoli, Palermo: 1699-1999. Convegno Napoli: 1999*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 321-328.

- DE SETA, Cesare (1973). *Storia della città di Napoli dalle origini al Settecento*. Roma/Bari: Laterza.
- D'ONOFRI, Pietro (1789). *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III, monarca delle spagne e delle Indie*. Napoli: Stamperia di Pietro Perger.
- GAMBARDELLA, Alfonso (1974). *Ferdinando Sanfelice architetto*. Napoli: Arti grafiche Licenziato.
- GAMBARDELLA, Alfonso (2020). *Ferdinando Sanfelice: per un'altra idea di architettura del Settecento*. Siracusa: LetteraVentidue.
- GIANNETTI, Anna (1994). *Il giardino napoletano dal Quattrocento al Settecento*. Napoli: Electa Napoli.
- GIANNONE, Pietro (1960). *Vita scritta da lui medesimo*. Sergio Bertelli (a cura di). Milano: Feltrinelli.
- HERSEY, George L. (1983). *Architecture, Poetry and Number in the Royal Palace at Caserta*. Cambridge / London: MIT Press.
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi (2009). "Dalla Ducale Galleria di Parma al Real Museo di Napoli. Trasformazioni dell'idea di museo sotto Carlo e Ferdinando di Borbone". In Fragnito, Gigliola (a cura di). *Elisabetta Farnese, principessa di Parma e regina di Spagna. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 2-4 ottobre 2008*. Roma: Viella, pp. 335-363.
- MAFRICI, Mirella (2009). "La politica spagnola in Italia: Elisabetta Farnese e le guerre di successione". In Fragnito, Gigliola (a cura di). *Elisabetta Farnese, principessa di Parma e regina di Spagna. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 2-4 ottobre 2008*. Roma: Viella, pp. 267-285.
- MASCILLI MIGLIORINI, Luigi, ed. (1990). *Napoli 1804: i siti reali, la città, i casali nelle piante di Luigi Marchese*. Napoli: Electa Napoli.
- MASCILLI MIGLIORINI, Luigi, ed. (1994). *La Caccia al tempo dei Borbone*. Firenze: Vallecchi.
- MERLOTTI, Andrea (2018). *Andare per regge e residenze*. Bologna: Il Mulino.
- MIDDIONE, Roberto (1995). *Antonio Joli*. Soncino: Edizioni dei Soncino.
- MIDDIONE, Roberto (2012). "Ferdinando IV con la corte a Capodimonte". In De Martini, Vega (a cura di). *Antonio Joli, tra Napoli, Roma e Madrid. Le vedute, le rovine, i capricci, le scenografie teatrali (catalogo della mostra, Caserta, Palazzo Reale, giugno-ottobre 2012)*. Napoli/Roma: Edizioni Scientifiche Italiane.
- MIGLIACCIO, Maria Concetta (2012). "Il parco di Capodimonte tra Illuminismo e Neoclassicismo". In Buccaro, Alfredo, Lenza, Concetta e Mascilli Migliorini, Paolo (a cura di). *Il Mezzogiorno e il Decennio. Architettura, città, territorio. Seminario di studi, Napoli-Caserta 2008*. Napoli: Giannini Editore, pp. 353-375.
- MODESTI, Paola (2014). *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*. Firenze: Leo S. Olschki.
- MOLAJOLI, Bruno (1961). *Il Museo di Capodimonte*. Cava dei Tirreni: Di Mauro.
- MOLLET, Andre (1651). *Le Jardin de plaisir, contenant plusieurs dessins de jardinage, tant Parterres en Broderie, Compartiments de gazon, que Bosquets, & autres; Avec un abbrege de l'agriculture, touchant ce qui peut estre le plus utile & necessaire à la construction*. Stocholme: H. Kayser.

- PANE, Giulio (1984). "L'urbanistica del Seicento a Napoli". In *Civiltà del Seicento a Napoli. Catalogo della mostra, Napoli 1984-1985*. Napoli: Electa Napoli, pp. 51-84.
- PAPAGNA, Elena (2011). *La corte di Carlo di Borbone, il re "proprio e nazionale"*. Napoli: Guida.
- PARISI, Roberto (2009). "Medrano, Giovanni Antonio". In *Dizionario Biografico Treccani*, vol. 73, (oggi: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-medrano_\(Dizionario-Biografico\)/consultato ottobre 2021](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-medrano_(Dizionario-Biografico)/consultato%20ottobre%202021)).
- PERRILLO, Domenico (1737). *Ragguaglio delle Ville, e Luoghi scelti per uso delle caccie, pesche e simili Diporti da Regnanti... Scritto per occasione della Villa della Real Maestà di D. Carlo di Borbone*. Napoli: Niccolò Naso.
- RAO, Anna Maria (2009). "L'apprendistato di un re: Carlo di Borbone a Napoli". In Fragnito, Gigliola (a cura di). *Elisabetta Farnese, principessa di Parma e regina di Spagna. Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 2-4 ottobre 2008*. Roma: Viella, pp. 317-333.
- SENATORE, Giuseppe (1742). *Giornale storico di quanto avvenne ne' due reami di Napoli, e di Sicilia l'anno 1734, e 1735*. Napoli: Stamperia Blasiana.
- SCHIPA, Michelangelo (1923). *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone*. Milano-Roma-Napoli: Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C. 2 vols.
- SPIRITO, Fabrizia (2003). *Lusieri*. Napoli: Electa Napoli.
- TANUCCI, Bernardo (1980). *Epistolario: 1723-1746*. Ed. Coppini, Romano Paolo, Lamberto Del Bianco y Mario Nieri. Roma: Edizioni di storia e letteratura, vol. I.
- THOMAS, Robin (2017). "The Royal Palace of Capodimonte: the Early Years". *Napoli nobilissima*, VII, 2016/3, pp. 23-32.
- VENDITTI, Arnaldo y AZZI VISENTINI, Margherita (1975). "Canevari, Antonio". In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, vol. 18 (oggi https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-canevari_%28Dizionario-Biografico%29/, consultato maggio 2022).
- VENDITTI, Arnaldo (1976). "Carasale, Angelo". In *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, vol. 19.
- VERDE, Paola Carla (2007). *Domenico Fontana a Napoli. 1592-1607*. Napoli: Electa Napoli.

FIGURA 1. Giovanni Antonio Medrano, *Pianta del Piano Terreno del Real Palazzo ideato per la Villa di Capo di Monte, Pianta del Piano nobile del Palazzo Reale ideato per la Villa di Capo di Monte segnata littera C, Facciata o Elevatione del Real Palazzo ideato per la villa di Capo di Monte secondo la Pianta segnata C*, 1738 (Paris: Bibliothèque Nationale de France).

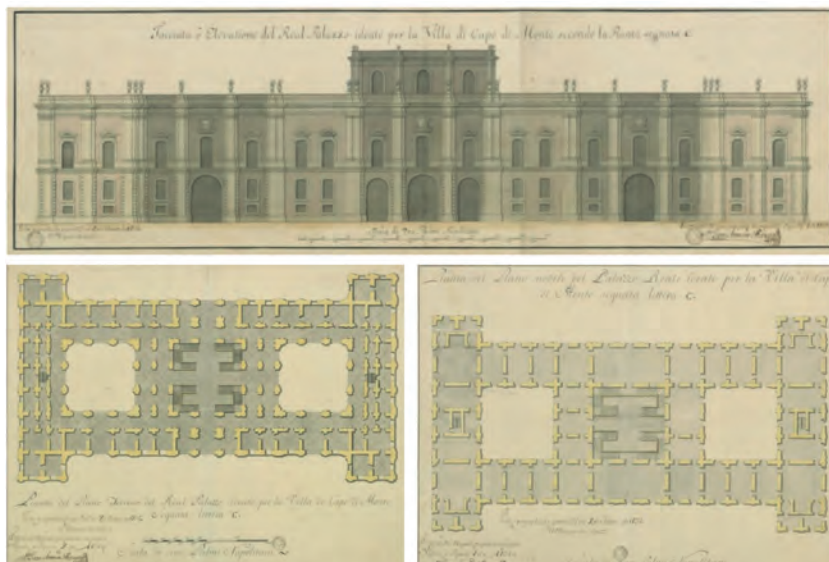


FIGURA 2. Domenico Rossi (attr.), *Pianta del Piano Nobile del Real Palazzo di Capodimonte*, 1807 (Napoli: Archivio di Stato).

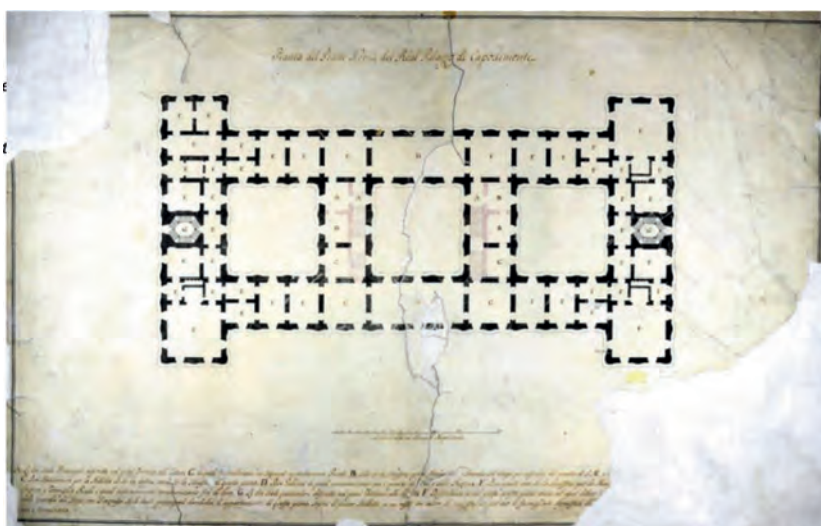


FIGURA 3. Confronto tra lo scalone doppio e a chiocciola del braccio meridionale della reggia di Capodimonte oggi Museo di Capodimonte e la scala di palazzo Palmarice attribuito a Ferdinando Sanfelice (foto dell'autrice).



FIGURA 4. Confronto tra i particolari della Mappa topografica della città di Napoli e de' suoi contorni di Giovanni Carafa duca di Noja, 1750 1775, Napoli, foglio 4 e foglio 27 (Napoli Biblioteca Nazionale) e il particolare della *Pianta topografica della città e territorio di Napoli*, Napoli: 1807 (Napoli: Museo Nazionale di San Martino ma Museo e Real Bosco di Capodimonte).



FERDINANDO GALLI BIBIENA E DOMENICO VALMAGINI: SOLUZIONI DECORATIVE E MODELLI PER L'ARCHITETTURA NELL'ETA' DEI FARNESE

ANNA CÒCCIOLI MASTROVITI
*Soprintendenza Archeologia Belle Arti
e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza*
anna.cocciolimastroviti@beniculturali.it

1. IN PREMESSA

APARMA E A PIACENZA, città dei Farnese dal 1545 al 1731, Domenico Valmagini (Brusimpiano, 1649-Arcisate, 1730), Stefano Lolli (1665-post 1714), Ferdinando Galli Bibiena (Bologna, 1657-1743) sono indiscussi protagonisti nei cantieri di corte, di committenza religiosa e dell'aristocrazia. La corte farnesiana mirava ad una visibilità europea, e così, fra fine Seicento e inizio Settecento hanno avvio alcuni importanti cantieri. Questo contributo intende presentare l'attività svolta da questi professionisti attivi per la corte dei Farnese e in dialogo, nel primo Settecento, con quadraturisti e stuccatori, e con altri artisti forse meno noti, ma che le carte d'archivio attestano presenti con ruoli di primo piano anche nei cantieri del sacro e in quelli della nobiltà.

Nel ducato, ove sono a lungo attivi, Francesco (1659-1739) e Ferdinando Galli Bibiena debuttano come scenografi e quadraturisti. A Piacenza in particolare, la committenza confraternale e l'aristocrazia privilegiano Domenico Valmagini e Bibiena sia per il progetto della chiesa delle Benedettine, eretta quale ringraziamento per la guarigione della duchessa Maria d'Este Farnese, terza consorte di Ranuccio II Farnese (1630-1694), sia per quello dell'oratorio di S. Cristoforo, nel quale l'innovativa e scenografica impostazione "per angolo" adottata dal Valmagini, suggerisce una possibile influenza del Bibiena stesso, primo pittore di Corte dal 1687 e primo architetto di Corte dei Farnese dal 1697, responsabile della trasformazione dell'antica rocca di Colorno in sfarzosa reggia ducale (1697-1707).

2. PRIMA DI DOMENICO VALMAGINI: DISEGNI E PROGETTI PER LA CHIESA DELLE BENEDETTINE

Il concorso per la costruzione della chiesa delle Benedettine vide vincitore Domenico Valmagini (Poggiali, 1927-1933: XII, 59-60; Rapetti, 1940: 57-64; Fiorentini, 1985: 225-226; Còccioli, 2007: 117-143). Dal 1677, due anni prima della sua ammissione (1679) al Collegio degli Agrimensori, Ingegneri e Architetti dello Stato di Milano, è documentato a Parma e nel ducato Farnesiano. Non sappiamo se e dove abbia compiuto l'apprendistato richiesto per essere ammesso al Collegio milanese. Uno dei primi incarichi, senza dubbio il primo prestigioso nel ducato farnesiano, fu nel 1677 il progetto per la chiesa dell'Immacolata Concezione e l'annesso monastero delle Benedettine, sull'omonima strada, a Piacenza. L'ingresso ufficiale al servizio del duca Farnese data però al 1 settembre 1679, in seguito alla morte di Giuseppe Barattieri. L'attività di Valmagini, cartografo e ingegnere idraulico impegnato nella manutenzione degli argini del Po, è attestata da una ricca documentazione d'archivio¹.

Si presentano in questa sede i progetti degli architetti convocati per la realizzazione della chiesa delle Benedettine. Sono: Francesco Pescaroli (Cremona, 1610-1679), Paolo Canali (Bologna, 1618-1680), Agostino Barelli (Bologna, 1627-1699), G. Battista Paggi (doc. fino al 1684), G. Battista Natali (Cremona 1630-1700) e Benedetto Quarantino (Milano, 1647-1691) (Grassi, 1966; Pissavino, 1995; Scotti Tosini, 2003: II, 424-446). L'edificio delle Benedettine, di fondazione farnesiana, sorge sull'asse viario che ancora collega palazzo Farnese con palazzo Landi (fig. 1). Il monastero ha dato il nome alla via, chiamata anche strada del Filatoio, la struttura con la quale confinava parte del complesso monastico. L'area prescelta per il nuovo insediamento monastico dell'Immacolata Concezione e della chiesa delle monache Benedettine, prossima al convento di S. Lorenzo, al giardino e al palazzo di madama Margherita de' Medici, era



FIGURA 1. Domenico Valmagini, chiesa della Benedettine, Piacenza.

¹ Archivio di Stato, Parma (ASPr), *mappe e disegni*; Archivio di Stato, Piacenza (ASPC), *mappe e disegni*.

estranea ai percorsi che nel Cinquecento e nel Seicento disegnavano le processioni, coinvolgenti i principali poli della vita religiosa, politica ed economica del tempo. Percorsi a quadrilatero da piazza Duomo a piazza Cavalli a piazza Cittadella, a porta Fodesta quindi di nuovo alla piazza della Cattedrale, oppure percorsi circolari a breve raggio, come quelli finalizzati a scongiurare il pericolo della peste (Morsia, 2010: 161-181).

I disegni degli architetti Francesco Pescaroli, Paolo Canali, Agostino Barelli, G. Battista Paggi, G. Battista Natali e da Benedetto Quarantino si qualificano come veri e propri strumenti che ci consentono di riflettere sui modi complessi attraverso i quali il pensiero dell'architetto veniva comunicato al committente per l'approvazione dell'incarico. Costituiscono una ricchezza testimoniale che contrasta con l'esiguità del patrimonio grafico conservato in relazione ad altri edifici religiosi.

Fra i numerosi progetti presentati fu scelto quello di Domenico Valmagini che opta per un fronte dall'esibita e iterata articolazione plastica affidata alle membrature architettoniche di ordine gigante e dai profili delle aperture. L'ordine adottato è l'austero dorico, in ossequio al moralismo che caratterizza la corte farnesiana. Coppie di paraste di ordine gigante, su alta base, ritmano la facciata principale. Il coronamento a timpano si qualifica per il profilo spezzato su via delle Benedettine, è invece lineare nella conclusione dei bracci laterali della croce e nelle cimase delle finestre dell'alto tamburo che regge la cupola. Una cimasa centinata corona l'ingresso principale alla chiesa, non disarticolando la ristretta sintassi di elementi architettonici. Il recente intervento di restauro ci ha riconsegnato un monumento di assoluta qualità, sia sotto il profilo dell'articolazione planivolumetrica sia sotto il profilo del disegno e dei suoi elementi costitutivi e dei dettagli compositivi. Con la chiesa per le monache Benedettine Valmagini inaugura una stagione che a Piacenza fu per lui di sicuro successo. Sul volgere degli anni ottanta del Seicento Valmagini fu infatti coinvolto in due impegnativi cantieri. A Parma nel cantiere del nuovo teatro Ducale, situato nel palazzo della Riserva, progettato dall'architetto di corte Stefano Lolli (Bologna 1665-post 1714). Il teatro, decorato da Ferdinando Galli Bibiena che proprio dal 1687 è "primo pittore di corte" stipendiato fisso del duca Farnese, fu inaugurato il 27 dicembre 1687 con *L'Olimpia placata*, opera per la quale lo stesso Bibiena aveva realizzato le scene. A Piacenza, Valmagini progetta l'oratorio di S. Cristoforo (1687-1690), testimonianza esemplare delle reciproche influenze fra scenografia, architettura e quadratura.

3. DOMENICO VALMAGINI E FERDINANDO GALLI BIBIENA PER L'ORATORIO DI SAN CRISTOFORO

L'oratorio di S. Cristoforo era sede della Confraternita della Morte, presente in Piacenza dal 1260, dedicata al suffragio dei defunti. Nel 1579 ottenne l'aggregazione

ufficiale all’Arciconfraternita romana. Dieci anno dopo, nel 1589, come riferiscono sia il Poggiali (1761: X, 270), sia lo Scarabelli (1841: 169), si trasferì presso la chiesa di S. Silvestro, comunemente indicata come “la morte vecchia”, posta sull’asse dell’attuale via Genocchi, non lungi dall’insediamento dei Gesuiti di S. Pietro².

A circa un secolo di distanza dall’avvenuto insediamento nella chiesa di S. Silvestro, si erano resi necessari lavori di restauro ai quali la Confraternita. I confratelli contattarono Domenico Valmagini e lo invitarono a effettuare un sopralluogo alla chiesa di S. Silvestro, complice il conte Paolo Camillo Zamberti, Aiutante Generale della cavalleria del duca Ranuccio II Farnese, nonché soprintendente della fabbrica (1686) (Fiori, 1995: 31-55)³. Il Valmagini, che “si portò a Piacenza per interessi del...Ser.mo...”, fece il sopralluogo la sera del 26 marzo 1685⁴. All’architetto, che sappiamo al servizio della corte dal 1677 (Pigozzi, 1993: 61-63), è stato di recente riconosciuto un altro importante impegno progettuale: quello del coevo palazzo Ferrari Sacchini, auspice il conte Corrado Ferrari (1638-1704), finanziatore del suo radicale rifacimento (1687) (Fiori, 1995: 31-55).

Per l’edificio sacro, eretto su via Genocchi angolo via Gregorio X, Domenico Valmagini ideò una suggestiva impostazione per angolo, ovviando così alla ristrettezza del sito (fig. 2). Di qualche anno più anziano del Bibiena, e in possesso di una consolidata sapienza operativa, Valmagini sfruttò le inedite potenzialità scenografiche offerte dal sito, peraltro angusto. E’ proprio la peculiarità dell’impianto del piccolo edificio, con ingresso “per angolo”, che induce a ipotizzare una fase collaborativa del Bibiena nel momento progettuale. Si spiegherebbe la novità della soluzione adottata dall’architetto a fronte di un’area urbana densamente edificata (Matteucci, 1982: 129-139; Forni, 1995: 159-162; Còccioli, 2000: 68-100).



FIGURA 2. Domenico Valmagini, oratorio di S. Cristoforo, Piacenza.

² Biblioteca Palatina Parma, *Moreau de S. Méry*, c. 31, *Cognizioni riguardante l’origine della Compagnia della Morte, ed oratorio di S. Cristoforo*; Archivio Storico Diocesano, Piacenza: *Visita Pisani*, 6, 1773, c. 78 r.

³ ASPc, *Notarile*, Rogito di Carlo Ippolito Cocardì, del 17 maggio 1695.

⁴ Archivio Opera Parrocchiale della Cattedrale, Piacenza, *Liber* 1676, *ad annum* 1685, marzo 18, ma la cit. è *ibidem*, marzo 26, c. 39v, si veda anche *ibidem*, settembre 23, c. 41 r.; cfr. anche *Conventiones, quietat. nes, et alia inter Ven. Confr. Mortis Plac. et D. de Valmaginis*, in data 12 maggio 1695.

La soluzione “per angolo” ideata per l'ingresso all'oratorio e per il campanile, inedita a Piacenza, rimanda alle coeve rivoluzionarie sperimentazioni condotte da Ferdinando inizialmente nel settore della quadratura, quindi sulle scene in teatro (Lenzi, 1991: 91-110).

Mi riferisco alla “veduta per angolo”, messa a punto da Bibiena nella decorazione a quadratura dell'oratorio del Serraglio a S. Secondo Parmense, su commissione del casato Rossi di San Secondo, e compiuta tra il 1685 e il 1687. Essa è di poco precedente il suo utilizzo nell'allestimento piacentino del *Didio Giuliano*, lo spettacolo che inaugurerò, a Piacenza, il restaurato teatro ducale di Cittadella nella primavera 1687. In quell'occasione detta scena era già completamente realizzata sia come motivo iconografico sia come sistema scenico innovatore (Lenzi, 1971: 43-67; 1991: 91-110; 1994: 11-33).

Il progetto del Valmagini per S. Cristoforo si colloca dunque a ridosso dell'impresa decorativa bibienesca (1685-1687) dell'oratorio del Serraglio di San Secondo Parmense voluto dal conte Scipione Rossi (Calunga, 2000).

Ferdinando Galli Bibiena è dunque indiscusso protagonista sulla scena artistica nell'età dei Farnese: con il fratello Francesco (Bologna 1659-1739), debutta a corte come scenografo e quadraturista. A Parma nel Collegio dei Nobili (1680-84), nel vestibolo del teatro Farnese (1685), nel palazzo del Giardino (1687-1688); a Piacenza, abbiamo visto, sue sono le innovative scene per il *Didio Giuliano* (1687), ma saranno la committenza confraternale e la fattiva collaborazione con Domenico Valmagini a imporre Ferdinando sulla scena piacentina e a consacrare il passaggio dall'architettura effimera, la scenografia, all'architettura reale. Tra il 1690 e il 1700, a Piacenza, si devono a Ferdinando l'iperbolica decorazione a quadratura del salone d'onore di palazzo Costa (fig. 3 y 4) e, verosimilmente, anche l'invenzione dello scalone che si stende a giorno in un braccio porticato del cortile, l'apparato effimero per il “funeral teatro” del duca Ranuccio II allestito nella chiesa cinquecentesca di Santa Maria di Campagna (1695) sotto la cui cupola si erge l'imponente catafalco ricco di elementi rinascimentali e barocchi. Infine, la nomina a primo architetto di Corte, ricevuta nel 1697, gli garantirà sempre più commissioni “foreste”.

Al fratello minore di Ferdinando, Francesco, si devono il prospetto della Confraternita del Suffragio e l'originale invenzione dell'oratorio di S. Antonio da Padova, a San Secondo Parmense (1696-99): un vano rettangolare absidato, voltato a botte e aperto al centro sulla cupola illuminata da finestre impreziosite da morbidi stucchi. La ricerca di fluidità spaziali, effetti filtranti, molteplici visuali caratterizzano le architetture costruite e disegnate di Francesco e ancor più di Ferdinando, come peraltro attestano il progetto e la soluzione messa a punto nel primo Settecento a Castel San Giovanni, nel palazzo del marchese Gaetano Paveri Fontana (fig. 5), all'interno del quale il cortile d'onore della sfarzosa residenza comunica con il giardino, a sud, attraverso una loggia a doppia navata che si conclude su un

lato nello scaloncino d'onore i cui gradini sono organizzati su nove brevi rampe. La conclusione ad emiclo concavo del piano d'arrivo rimarca l'originalità dell'impianto.

FIGURA 3. Ferdinando Galli Bibiena, decorazione a quadratura del salone, palazzo Costa, Piacenza.



FIGURA 4. Ferdinando Galli Bibiena, decorazione a quadratura del salone, particolare, palazzo Costa, Piacenza.



FIGURA 5. Ferdinando Galli Bibiena, scalone di palazzo Paveri Fontana, Castel San Giovanni.



4. IL SETTECENTO. LA CHIESA DEI TEATINI DI SAN VINCENZO, S. ANTONIO ABATE A PARMA, LA PARROCCHIALE DI VILLA PASQUALI. QUADRATURA, ARCHITETTURA, SCENOGRAFIA: RECIPROCHE INFLUENZE

Testimonianze esemplari delle reciproche influenze in sistemi affini dell'architettura costruita e dell'architettura dipinta, la quadratura, sono, a Piacenza, l'architettura dipinta da G. Battista Galluzzi a simulare una doppia calotta traforata nella cupola della chiesa dei Teatini di S. Vincenzo (1709-1212) e, a Parma, la reale struttura a "volta celeste" della chiesa di S. Antonio Abate ideata da Ferdinando Bibiena (1712).

A distanza di circa un secolo dalla sua fondazione, avvenuta nel 1600, la chiesa dei Teatini di San Vincenzo necessitava di un apparato pittorico consono all'importanza della Casa dei Teatini. Fra il 1706 e il 1712 Gianbattista Galluzzi (Piacenza, 1665-Spagna, 1735) realizza l'affresatura del transetto, del coro e della cupola. Figuristi: il genovese Giovanni Evangelista Draghi (1654-1712) e il fiammingo Robert de Longe (1646-1709), uniti nell'ultima grande impresa che li vede impegnati nell'impalcare una complessa "macchina" decorativa. La decorazione della cupola e dei pennacchi, all'incrocio del transetto, eseguita "a buon fresco" e che le fonti concordemente assegnano al quadraturista piacentino e al figurista genovese, trova ulteriore conferma nella scritta apposta alla base del tamburo, "*Drago figuro Gallucci architecto*", emersa dall'intervento di restauro. Il tamburo è scandito dalla

presenza di quattro finestre reali e di altrettante dipinte. Nei pennacchi, le allegorie delle Virtù ideate da G. Evangelista Draghi sono in parte dipinte su sagome in legno sporgenti, così come i cartigli degli archi sui quali posa la cupola (fig. 6 y 7). Echi della decorazione della bolognese chiesa di S. Bartolomeo si colgono nell'impianto pittorico delle pareti laterali, colto supporto alla ripresa del tema della calotta traforata, caro alla pratica operativa di Ferdinando Galli Bibiena. La superficie della cupola è composta da aperture intervallate da illusionistiche colonne binate che sorreggono un arco ribassato. Il sistema di copertura "a volta celeste" trae spunti dalla scenografia teatrale in una "una netta concomitanza di intenti, con la finalità di stupire" (Comoli Mandracci, 1970: II, 391-407). Alla derivazione teatrale del diaframma illusivamente traforato nella cupola dei Teatini a Piacenza, realmente invece nello schema planimetrico del sistema di copertura allungato di S. Antonio abate a Parma, concorre il ricordo di un impianto planimetrico guariniano. Nelle sue architetture Guarini esaltava i contrasti, "mirava a stupire con un'impressione di precarietà che si tingeva di meraviglioso nel miracolo di cupole che stavano in piedi mentre parevano sul punto di crollare" (Dardanello, 2008: 19-35 y 2006).

FIGURA 6. G. Battista Galluzzi, decorazione della cupola, chiesa di S. Vincenzo, Piacenza.



FIGURA 7. G. Battista Galluzzi, decorazione della cupola, particolare, chiesa di S. Vincenzo, Piacenza.



Si dovrà tuttavia sottolineare la precoce sperimentazione in ambito pittorico dell'illusoria impaginazione della doppia calotta traforata con figure aeree e putti operata da Galluzzi in S. Vincenzo rispetto a quanto ideato da Ferdinando Galli Bibiena (1712) per il sistema di copertura della chiesa di S. Antonio Abate a Parma, di cui si conserva un interessante progetto, riferito al 1710 circa, per la volta successivamente decorata (1750-1760) (Dardanello, 2008: 19-35 y 2006).

Richiestissimo dalla corte e apprezzato da una committenza locale ed estera, Ferdinando progetta, con pari sapienza, edifici, quadrature e apparati effimeri, inventore di modelli e di ornati di ricercata complessità spaziale e decorativa. La preminenza qualitativa del Bibiena nel ducato Farnesiano in apertura al Settecento è testimoniata da Luigi Crespi che ci ricorda come “ogni e qualunque edificio, scene teatro e fabbrica si è fatto sia in Parma sia in Piacenza e persino nel delizioso giardino di Colorno, tutto si è fatto con l'idea, direzione ed assistenza del Bibbiena, che certo non aveva l'eguale” (Luigi Crespi, 1988: 89). Così il bolognese celebrava l'onnipresenza dell'architetto quadraturista e scenografo bolognese al servizio della corte farnesiana, convocato dai sovrani degli stati confinanti, indiscusso abile regista di un'équipe di collaboratori eredi dei suoi modelli, idee e schizzi. A lui si deve infatti anche un progetto conservato a Monaco di Baviera per l'ampliamento della

seicentesca chiesa di S. Maria del Quartiere a Parma, realizzato tra il 1693 e il 1712 su committenza della duchessa vedova di Modena, Margherita Farnese, rientrata a Parma. Ancora a Ferdinando spetterebbe la facciata del monumentale palazzo Sforza di Santa Fiora a Parma (1705-1713) (Mambriani, 2002: 131-145) di cui si conservano inedite planimetrie e un inventario del 1644 all'Archivio di Stato di Roma, sul quale conto di tornare in altra sede.

Per tornare al tema della copertura “a volta celeste” della chiesa di S. Antonio Abate (fig. 8 y 9), sarà il caso di sottolineare come fin dalla facciata, su strada di San Michele, corso deputato agli ingressi solenni dei sovrani in città —e per quelle occasioni le sue architetture erano sfarzosamente apparate— l'edificio commissionato dal nobile Antonio Francesco Sanvitale (1660-1714) cardinale e arcivescovo di Urbino che dal 1709 aveva la precettoria dell'antica chiesa, si offre con un fronte con arco trionfale che evoca le strutture degli apparai effimeri. Sulla stessa strada di San Michele Bibiena aveva progettato, due decenni prima, la facciata di palazzo Rangoni (1690) (diapo), attuale sede della Prefettura. All'interno, la doppia volta traforata della chiesa —motivo in precedenza dipinto da Colonna e dal Mitelli— che nell'idea originaria di Ferdinando prevedeva una struttura a intreccio di arconi traforati a coprire l'aula interna, traduce nella soda architettura un motivo tipico della quadratura barocca, mentre la soluzione planimetrica, inedita in area locale, rimanda a soluzioni guariniane come puntualmente riconosceva Vera Comoli Mandracci (1970: II, 391-407) e Anna Maria Matteucci ricordava la simile organizzazione della volta della chiesa dell'Immacolata di Torino (1988: 89). Il cantiere della fabbrica parmense, interrotto alla morte del Sanvitale nonostante i lavori fossero già molto avanzati, è ripreso nel secondo Settecento non senza qualche variante rispetto al progetto di Ferdinando⁵. Il disegno di progetto della sezione longitudinale prevedeva infatti per la volta di copertura superiore un si-



FIGURA 8. Ferdinando Galli Bibiena, volta della chiesa di S. Antonio abate, Parma.

⁵ La chiesa fu consacrata nel 1766.



FIGURA 9. Ferdinando Galli Bibiena, chiesa di S. Antonio abate, Parma.

e per l'andamento molto articolato eppure distante da quella fluidità di superfici propria di Borromini. E' il mito della "soda architettura" propria di tutti i Bibiena "che qui si concretizza in maniera molto eloquente anche per l'innesto di elementi neocinquecenteschi" (Matteucci, 1988: 281).

All'interno, transetto e presbiterio sono coperti da leggerissime volte traforate, alla ricerca di diafane trasparenze e apparentemente deprivate di valore strutturale. Il motivo delle volte traforate è adottato nel vano centrale, nelle due semicalotte laterali e sul presbiterio. Tutte sono a doppia calotta e quella inferiore è interamente traforata e, attraverso i trafori, permettono la visione della calotta superiore, il cui intradosso è dipinto in azzurro. La cupola è solcata da otto costoloni che confluiscono in un oculo centrale, intervallati da trafori alternativamente circolari e ottagonali, arricchiti da leggeri stucchi rocaille. I semicatini laterali e del presbiterio recano invece sei costoloni intervallati da trafori quadrilobati decrescenti verso la sommità.

stema di botti trasversali che avrebbero dovuto guidare la luce in corrispondenza dei tre grandi occhi centrali, ai quali Bibiena sembra riservare un ruolo preminente nella distribuzione delle sorgenti luminose, che la successiva realizzazione ha in parte disatteso.

Il motivo delle volte "a prospettive celesti" è riproposto dal figlio di Ferdinando Galli Bibiena, Antonio (Parma, 1700-Milano, 1774), residente a Mantova dal 1765 che, a partire da questa data, lo adotta nella chiesa parrocchiale di Villa Pasquali (1765-1767) (Scazza, 1968: 107-123; Matteucci, 1980: 83; Marchini: 2003) da lui stesso progettata su commissione dell'allora parroco don G. Battista Pedrazzi, per questo piccolo borgo che era dei Gonzaga fino al 1707, passato poi nella diretta sfera imperiale. La facciata della chiesa, i cui lavori si conclusero nell'arco di 19 anni dopo il crollo avvenuto nel 1765, si caratterizza per la presenza di due alte torri laterali, una sola però costruita,

5, L'INCIDENZA DI FERDINANDO GALLI BIBIENA SULL'ARCHITETTURA TARDOBAROCCA A PIACENZA: SCALE E SCALONI NEI PALAZZI NOBILIARI

I modelli bibieneschi delle iperboliche quadrature, il tema della scala e quello della ricerca di effetti spaziali filtranti furono riproposti da alcuni giovani architetti. In particolare, il tema della scala nei palazzi dell'aristocrazia a Piacenza è stato affrontato da due autorevoli studiosi, in anni molto distanti l'uno dall'altro: mi riferisco a Piero Gazzola e al suo saggio pubblicato sulla "Strenna dell'Anno xvi", attuale Strenna Piacentina, nel 1938 e al pionieristico studio di Anna Maria Matteucci dedicato a *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*, edito a Torino nel 1979. Intrecciando oggi gli stimoli offerti da questi due autorevoli studiosi con l'esplorazione del materiale d'archivio di alcune grandi famiglie dell'aristocrazia piacentina, è possibile ricostruire alcuni cantieri nobiliari ed esaminare la funzione di atrio e scala in rapporto alla funzionalità generale dell'edificio. A Piacenza nuovi e "vecchi" palazzi sono spesso frutto di aggregazioni di preesistenti unità edilizie minori. Nei palazzi della città farnesiana, come nelle dimore nobiliari genovesi, superato l'atrio, l'accesso avveniva attraverso solenni scaloni. Scale secondarie, distanti e separate dagli spazi di percorrenza dell'ospite, assolvevano a funzioni di servizio. Il numero e la posizione delle scale di servizio variavano da caso a caso. Non esiste infatti una specifica tipologia di scala nelle dimore della nobiltà piacentina. Si devono tuttavia individuare alcune peculiarità comuni, a cominciare dal fatto che lo scalone conduceva alla loggia e/o galleria del piano nobile ove si apriva l'ingresso all'appartamento del proprietario; comune è la ricerca di luce, ora offerta da aperture dirette e/o framezzate dal portico sul cortile, ora offerta dalla lanterna in alto (Còccioli, 2009: 335-364). Una delle prime testimonianze di ricerca e di sperimentazione sul tema della ricerca della luce è offerta dalla scala aperta ricavata nel corpo di fabbrica sud della quattrocentesca Rocca dei conti Anguissola Scotti, che l'architetto rende trasparente con la traforatura della massa muraria entro la quale colloca le doppie rampe oblique.

Nella seconda metà del Seicento e nei primi decenni del secolo successivo, le sperimentazioni degli architetti attivi sulla scena locale —Ferdinando Galli Bibiena, Giacomo degli Agostini (Piacenza, 1642 c. 1720), Paolo Cerri (Piacenza, 1635-1700) e il figlio Ignazio (1656-1723), Simone Buzzini (Piacenza, 1682-1750), Domenico Cervini (Piacenza, 1689-1756)— trovano un appagante riscontro nella volontà della committenza di essere "alla moda". Nell'ambito della cultura della residenza, l'attenzione si orienta sulle valenze scenografiche privilegiate dalla ricerca architettonica tardobarocca europea. Il grado di influenza esercitato dallo scalone d'onore di palazzo Costa, prima citato, convincentemente attribuito dalla Matteucci (1979) a Ferdinando Galli Bibiena, l'impatto di un'opera inserita in un vano a doppia altezza, così straordinariamente teatrale e di imponenti dimensioni è



FIGURA 10. Scalone d'onore, palazzo Malvicini Fontana, Piacenza.



FIGURA 11. Scalone d'onore, palazzo Baldini, Piacenza.

significativa di un'aspirazione agli effetti scenografici destinata a diffondersi nei decenni successivi. Soluzioni architettoniche ora impreziosite da sottili giochi chiaroscurali suscitati dalle articolazioni architettoniche del vano che lo contiene —lo scalone dei palazzi Malvicini Fontana (Ricco Sopran, 2013: 60-79) (fig. 10) e Mandelli— ora inseriti in vani interamente diaframmati, come per esempio lo scalone di palazzo Baldini (fig. 11), dall'impianto inconsueto, con rampe dall'andamento obliquo, secondo la poetica bibienesca della “veduta per angolo”, ora infine ricavati in posizione eccentrica rispetto all'asse di simmetria dell'ingresso, come in palazzo Cavazzi della Somaglia (fig. 12 y 13), ove la scala è collocata nel doppio loggiato, scenografico diaframma sul giardino (oggi non più esistente). In effetti non solo nelle originalissime scale a doppie rampe ad andamento obliquo è riscontrabile la poetica “per angolo” di Ferdinando Bibiena, ma tutta l'organizzazione dell'insieme è basata su precise prospettive, ispirate al celebre scenografo. La realizzazione dello scalone d'onore di palazzo Costa su strada S. Lazzaro (attuale via Roma, 80), coincide con gli anni in cui a Bologna si andavano sperimentando le più rivoluzionarie invenzioni barocche: da quelle dell'ancora poco noto Antonio Laghi che nello scalone di palazzo Fantuzzi (1680) lascia una testimonianza di qualità davvero straordinaria (Matteucci, 2003: 235-242; Cuppini, 2008), alle virtuosistiche invenzioni di Gian Giacomo Monti per lo scalone di palazzo Marescotti (1687), di Giuseppe Antonio Torri (Matteucci,

2003: 235-242). Lo scalone Costa apre la strada, a Piacenza, ad altre soluzioni (Matteucci, 1978: 129-142): alle già citate scale Baldini su via S. Siro 72 “macchine” teatrali per il corteo processionale che accompagnava l'illustre ospite dal momento in cui scendeva dalla carrozza nel cortile d'onore, fino alla galleria e al salone delle feste (Còccioli, 2004: 267-277). Nel palazzo del conte Orazio Cavazzi della Somaglia il lato sud del portico è a doppia navata, dalla quale si diparte a est lo scalone d'onore che si dispiega con un doppio sistema di rampe simmetriche all'interno di una grande vano a tutta altezza ricavato nel braccio di fabbrica opposto a quello settentrionale di ingresso. Si tratta di un immenso vano, che si eleva per due piani senza impedimenti, illuminato sul lato nord dalle arcate del portico. La posizione della scala Cavazzi della Somaglia sembrerebbe derivare da un inserimento successivo e non previsto inizialmente nel progetto. Lo dimostrerebbe l'asimmetria delle finestre, altrimenti difficilmente comprensibile. L'articolazione delle singole rampe, i balaustrini molto slanciati, gli elementi di sostegno divisi fra colonne e gonfi pilastri, palesano stringenti analogie con gli elementi che compongono la scala d'onore di palazzo Baldini, ricondotta con accettabile sicurezza al catalogo di Domenico Cervini, e datata attorno al 1730. La realizzazione dello scalone Somaglia è documentata nel primo decennio del Settecento e precisamente tra il 1702 e il 1705-06, mentre l'apparato decorativo, inedito per il vano scala del palazzo piacentino, è realizzato da Francesco Natali a distanza di qualche anno, fra

FIGURA 12. Scalone d'onore, palazzo Cavazzi della Somaglia, Piacenza.



il 1711 e il 1712. Sulla base della documentazione rinvenuta, sembrerebbe escluso l'intervento di Domenico Cervini poiché nel 1705 aveva solamente sedici anni. La ricerca di permeabilità spaziale che connota le soluzioni progettuali di questa scala e di quella di palazzo Baldini, riflette la predilezione dell'architetto per gli spazi aperti e dilatati, inondati dalla luce. L'idea stimola l'invenzione del quadraturista, Francesco Natali, nella visione di un'architettura illusoria e monumentale, sorretta da un impalcato di archi, colonne e balconcini che si innalzano definendo lo spazio del vano scala come l'interno di un cortile circondato da logge da cui affacciarsi (Còccioli, 2015: 91-138). La scala di palazzo Cavazzi della Somaglia è attualmente riferita al catalogo di Giuseppe Cozzi (Piacenza, 1671–1712) (Dotti Compostella, 1969: 1-9; 1979: 96; Tanzi, 2015: 63-90) ipotizzato ideatore anche dello scalone dei marchesi Mischi —dei quali era tecnico di fiducia già dal 1709 (Fiori, 2005: III, 122-123)— sull'attuale via Garibaldi 24 (Matteucci, 1979: 253-259), per le analogie riscontrate con la scala, di sicura attribuzione, del casino Nicoli Scribani a Sant'Antonio a Trebbia (Piacenza) (Matteucci, 1979: 253-259; Fiori, 1984).

Nei palazzi dell'aristocrazia piacentina la scala non occupa mai una posizione marginale, in una ricercata valorizzazione della sequenza atrio-scalone-salone per esaltare il potere del committente ed esprimerne lo status. Si vedano gli scaloni d'onore di palazzo Casati, su via Gazzola 2, e di palazzo Mischi su via Garibaldi 24. Per lo scalone Casati Giuseppe Cozzi aveva predisposto un modellino (Matteucci, 1978: 88-102; Tanzi, 2014: 193-236). Il 29 giugno 1700, è infatti documentato un pagamento “per un modello della scala fatto di legno”⁶, distrutto o perduto, precedente la realizzazione dello scalone ad opera dei piccapietra Bernardino Rigollo



FIGURA 13. Francesco Natali, decorazione a quadratura dello scalone d'onore, palazzo Cavazzi della Somaglia, Piacenza.

⁶ ASPc, *Archivio Casati Rollieri, plichi*, plico 17d. Per i modelli cfr. Oechslin in Frommel (a cura di, 2015: 189-198).

(o Rigoli) e Silvano Fossati (Cirillo, 2012: 23-51). Giuseppe Cirillo (2021: 23-51) ha ipotizzato di ascrivere lo scalone Casati al catalogo di Ferdinando Galli Bibiena, sulla base di una lettera, datata 21 maggio 1702, rinvenuta di recente nell'archivio Casati Rollieri. Il destinatario della lettera, citata da Anna Tanzi (2012) è presumibilmente il marchese Bartolomeo Casati, al quale sono indirizzate la maggior parte delle missive contenute nelle buste identificate come "Corrispondenza"⁷. Nel verso del foglio è presente un *post scriptum* riguardante un disegno di Ferdinando: non sappiamo se si tratti di un invito a Bartolomeo Casati ad inviare al conte della Somaglia un disegno di planimetria già attuato, oppure se sia solamente una promessa di prossima stesura di un progetto. Nella lettera Ferdinando precisa che "il S.re Conte della Somaglia attende la sua pianta che li Manderò" (Tanzi, 2014: 193-236).

Nel contesto de quo, lo scalone, inteso come elemento connettivo del sistema di celebrazione dello stato sociale giocato tra l'ampiezza del cortile e il lusso del salone, si pone come fulcro della composizione planimetrica, costituendo altresì l'elemento in cui si concentrano alcune tra le più significative valenze architettoniche dell'edificio. La cultura della residenza nella città della tarda stagione farne-siana eredita l'impostazione dei collegamenti verticali consolidatasi nel corso del Seicento.

In palazzo Mischi, lo scalone d'onore è allogato sul lato sud del cortile. Il Giornale Zanetti (1737) contiene una delle più antiche citazioni della scala e descrizioni della distribuzione degli ambienti del palazzo (Còccioli, 2011; Burrese, Còccioli Mastroviti, 2012: 243-274)⁸. L'attribuzione all'architetto piacentino Giuseppe Cozzi (1671-1712) troverebbe conforto nelle analogie che essa palesa con la scala del citato casino Nicoli Scribani di S. Antonio a Trebbia (Dotti Compostella, 1969: 1-9; Matteucci, Manfredi, Còccioli, 1991: 136-146; Còccioli, 2005: 44-53). Il nome dell'architetto compare in un rogito del 1709 relativo all'acquisizione, dalla confraternita della SS. Trinità, di una casa posta nella vicinanza della chiesa di S. Ilario. L'architetto Cozzi e Giuseppe Cremonesi, entrambi citati nell'atto del 1709, furono i periti incaricati della stima.

La paternità progettuale della scala Nicoli Scribani (fig. 14 e 15) al piacentino Cozzi è ormai acquisita agli studi, anche in virtù delle analogie compositive, soprattutto in tema di scale, ravvisabili nei suoi disegni per palazzo Terni de' Gregory a Crema (Matteucci, Manfredi, Còccioli, 1991: 43-46), poi diversamente realizzato (Dotti Compostella, 1969: 1-9; *Società e cultura* 1979: 96; Matteucci, Manfredi, Còccioli, 1991: 43-46). Il volume della villa non lascia trasparire, all'esterno,

⁷ ASPc, *Archivio Casati Rollieri, Corrispondenza*.

⁸ Piacenza: Archivio Marchesi Mischi.



FIGURA 14. Giuseppe Cozzi, scalone d'onore, Casino Nicoli Scribani, Piacenza.

la genialità delle soluzioni perseguite dall'architetto all'interno ove, al piano rialzato, la loggia passante ritmata da colonne, si innesta sulla loggia trasversale che funge da atrio. Da qui si diparte il molteplice gioco delle rampe che conducono al piano del salone d'onore e a quello delle camere della servitù. Le rampe si articolano attorno ad un triangolo, di cui un solo lato è adiacente ad una parete del vano, le altre, quelle ad andamento obliquo, sono staccate dal muro e si protendono nel vuoto. Una soluzione molto suggestiva e scenografica quella ideata dal Cozzi per questa scala, che la rende un *unicum* nel panorama, pur ricco e originale, della scala barocca a Piacenza. Lo svolgersi delle rampe avviene infatti secondo la poetica bibienesca della "veduta per angolo", ossia lungo direttrici oblique, in una ardita ricerca di effetti scenografici cui era

FIGURA 15. Giuseppe Cozzi, scalone d'onore, Casino Nicoli Scribani, Piacenza.



uso Ferdinando Galli Bibiena. La raffinatezza del progettista, Giuseppe Cozzi (Fiori: 1984), è testimoniata anche dal gioco dei ferri battuti della balaustra, mentre le passerelle e le rampe oblique, staccate dai muri, si disegnano in forme di estrema leggerezza. Questa “manovra” geometrica testimonia un particolare interesse per il rapporto tra spazio “pieno” e spazio “vuoto”, e non va letta come un semplice esercizio di virtuosismo progettuale dell’architetto, esercitazione planimetrica fine a se stessa, bensì come un’inedita invenzione che ha la capacità di plasmare all’interno il volume del complesso, generando delle direttrici-generatrici che salendo si aprono a visuali sempre diverse.

Alla cultura bolognese e alla sapienza progettuale di Ferdinando Galli Bibiena spetta la ristrutturazione di palazzo Paveri Fontana, a Fontana Pradosa, alle porte di Castel San Giovanni, che ne ha ingentilito l’impianto originario anche attraverso l’apertura dell’arioso portico sul lato sud (Còccioli, 2008). Dalla consultazione dei documenti d’archivio, solo in parte editi, si ricostruiscono i tempi del cantiere e si conoscono le varie maestranze coinvolte⁹. Cantiere esemplare quello del palazzo Paveri Fontana, ricostruibile con precisione sulla base della ricca documentazione d’archivio. Il 17 marzo 1739 il marchese Gaetano Paveri Fontana sottoscrive un contratto con il capomastro di Sarmato Francesco Tomba, figlio di Andrea e padre del più celebre Lotario (Sarmato, 1749-Piacenza, 1814), architetto del Teatro Municipale di Piacenza (1804), incaricandolo della “fabbrica che esso intende fare in d.to luogo di Caramello secondo il disegno della stessa fatto dal sig. Ferdinando Bibiena Bolognese”. Il contratto obbligava il capomastro Tomba a “non rimuoverlo, e mutarlo”, ma a seguire “perfettamente secondo d.to disegno, e non altrimenti [...] con la riserva però a detto Sig. Marchese di poter far visitare d.ta fabbrica da qualsiasi architetto a lui piacerebbe”. Questo importante documento (1739) non solo conferma l’autografia progettuale di Ferdinando Galli Bibiena, e il ruolo di puro esecutore di Francesco Tomba, ma riflette un tipo di concezione della progettazione architettonica sviluppata in divenire nel corso della vita del cantiere. Lo conferma il coinvolgimento di diverse personalità, compresenti nei momenti salienti, ma coordinate dal committente che interagisce con il celebre architetto.

Nel secondo Settecento, la soluzione architettonica adottata da Cosimo Morelli in palazzo Anguissola di Grazzano (1774-1777) (fig. 16) in grado di suscitare tanto interesse al punto da essere oggetto, da parte dello stesso progettista, di una successiva ripresa (1793) nella dimora romana del suo protettore, papa Pio VI Braschi, poteva essere prontamente compresa in una città come Piacenza la cui aristocrazia, già dal secolo precedente, era orientata a quella pratica del costruire che si manifestava attraverso innovazioni e sperimentalismi, anche in presenza dei

⁹ Còccioli Mastroviti, in *ReUso* 2018, in corso di stampa.

limiti fisici di un assetto urbano denso. Se da un lato la novità tipologica della scala entrerà nella cultura architettonica tardobarocca romana, dall'altro l'antefatto più diretto dell'*exemplum* piacentino sembrano essere gli scaloni marchigiani costruiti da Gianandrea Lazzarini in palazzo Mosca e in palazzo Olivieri a Pesaro (Matteucci, Lenzi, 1977: 114 e fig. 47; Matteucci, 2007: 45-75).

A Piacenza, Morelli motiva molto dettagliatamente le proprie scelte, in particolare quella di avere ricavato la scala d'onore nel lato sinistro della fabbrica, anziché nel braccio destro del portico, come prescriveva la trattatistica architettonica. L'irregolarità del sito infatti, e la sua scarsa illuminazione, avrebbero consentito la realizzazione di sole "abitazioni di servizio, e non nobili". Non vi è dubbio che per l'architettura barocca e tardobarocca e la decorazione a quadratura Piacenza, città del ducato farnesiano, conservi un patrimonio di altissima qualità e varietà. In chiusura di secolo, lo "scalone magnifico, luminoso e ben comodo" (Còccioli, 2011: 3-40) del palazzo del marchese Ranuccio Anguissola di Grazzano conclude a Piacenza la grande stagione delle "scale magnifiche".



FIGURA 16. Cosimo Morelli, scalone d'onore, Palazzo Anguissola di Grazzano, Piacenza.

BIBLIOGRAFIA

- BURRESI, Camilla e CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2012). "Il palazzo dei marchesi Mischi in Piacenza: ultimi restauri e testimonianze inedite". *Bollettino Storico Piacentino*, 2, pp. 243-274.
- CALUNGA, Eugenia e ROSSI, Sauro (a cura di) (2000). *Oratorio del Serraglio*. Parma: Step.
- CARUBELLI, Licia (2004). "Palazzi e ville del Cremasco: famiglie nobili e committenza tra sei e Settecento", *Arte lombarda*, 141, pp. 20-26.
- CIRILLO, Giuseppe (2012). "Inediti dei Bibiena in apporto a una recente mostra". *Parma per l'Arte*, 18, pp. 23-51.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2000). "Momenti, aspetti, protagonisti della decorazione a quadratura nel ducato farnesiano: il ruolo dei Bibiena". In Calunga, Eugenia e Rossi, Sauro (a cura di). *Oratorio del Serraglio*. Parma: Step, pp. 68-100.

- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2004). “Momenti, protagonisti e aspetti del quadraturismo a Piacenza e nel territorio nell’età dei Bibiena: Giuseppe, Francesco e G. Battista Natali”. In Farneti, Fauzia e Lenzi, Deanna (a cura di). *L’Architettura dell’inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura dell’età barocca, Atti del Convegno di studi (Rimini, 28-30 novembre 2002)*. Firenze: Alinea, pp. 267-277.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2005). “Un gioiello del tardo barocco: Casino Nicoli Scribani, Serena, Lillo a Sant’Antonio a Trebbia (Piacenza)”. *Strenna Piacentina*, pp. 44-53.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2007). “Eleganza di simmetria e vaghezza di ornamenti”: la chiesa delle Benedettine e l’architettura del sacro a Piacenza. In Anelli, Vittorio (a cura di), *Studi in onore di Alberto Spigaroli*. Piacenza: Tripleco, pp. 117-143.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (a cura di) (2008). *Premio Piero Gazzola 2008 per il restauro dei palazzi storici piacentini. Palazzo Paveri Fontana*. Piacenza: Ticom.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2009). “Il sistema delle residenze nobiliari a Piacenza in età barocca: committenti, architetti, decoratori, collezionisti”. In Fagiolo, Marcello e Coccioni, Giancarlo (a cura di). *Atlante del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Italia settentrionale*. Roma: De Luca, pp. 335-364.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (a cura di) (2011). *Premio Piero Gazzola 2011 per il restauro dei Palazzi Piacentini. Palazzo Mischi*. Piacenza: Ticom.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2011). “‘Questa fabbrica non è casa, ma è palagio...’ inediti sul cantiere del palazzo Anguissola di Grazzano”. *Bollettino Storico Piacentino*, pp. 3-40.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2015). “‘In Piacenza travagliò assai considerabili lavori dell’arte sua Architettonica nel Palagio del sig. Cont’Erocole della Somaglia...’: architetture dell’inganno nel palazzo dei conti Cavazzi della Somaglia”. In Poli, Valeria (a cura di), *Palazzo Cavazzi della Somaglia*. Piacenza: Ediprina, pp. 91-138.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2018). “Palazzo Paveri Fontana a Fontana Pradosa di Castel San Giovanni (Piacenza). Ricerche e restauro”. In Minutoli, Fabio (a cura di), *ReUso, Atti del VI convegno Internazionale (Messina, 11-13 ottobre 2018)*. Roma: Gangemi, II, pp. 313-324.
- CÒCCIOLI MASTROVITI, Anna (2019). “Per fare le scale proportionate e comode” (G.A. Rusconi 1590): scale e scaloni nei palazzi nobiliari. In Dodi, Benito e Còccioli Mastroviti, Anna (eds.). *Gli scaloni dei palazzi storici. Conoscenza, tutela, restauro, valorizzazione, Atti della Giornata di Studi (Piacenza 19 maggio 2018 Anno Europeo del Patrimonio Culturale)*. Piacenza: Ediprima, pp. 22-49.
- COMOLI MANDRACCI, Vera (1970). “Cielo e iconografia in alcune chiese di derivazione guariniana: S. Antonio abate di Parma e di Villa Pasquali, Sacro Cuore di Maria di Torino”. In *Guarino Guarini e l’internazionalità del Barocco, Atti del Convegno internazionale (Torino 1968)*, Torino: Accademia delle Scienze, II, pp. 391-407.
- CUPPINI, Giampiero (a cura di) (2008). *Gli scaloni monumentali dei palazzi storici di Bologna*. Bologna: Patron.
- DARDANELLO, Giuseppe, KLEIBER, Susan, MILLON, Henri (a cura di) (2006). *Guarino Guarini*. Torino: Allemandi.
- DARDANELLO, Giuseppe (2008). “Pensieri e disegni-ragione e seduzione-Guarini e Juvarra”. In Dardanella, Giuseppe e Tamborrino, Rosa (a cura di). *Guarini, Juvarra e Antonelli. Segni e simboli per Torino*. Silvana: Cinisello Balsamo, pp. 19-35.

- DEL PESCO, Daniela (2015). "Modelli architettonici nel Seicento: finalità, successi e fallimenti". In Frommel, Sabine (a cura di). *Les maquettes d'architecture fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. Roma: Campisano, pp. 189-198.
- DOTTI COMPOSTELLA, Margherita (1969). "L'architetto piacentino Giuseppe Cozzi". *Bollettino Storico Piacentino*, pp. 1-9.
- FIorentini ERSILIO, Fausto (1985). *Le chiese di Piacenza*. Piacenza: Tep.
- FIORI, Giorgio (1982). "Inventari di quadre piacentine di recente ritrovati". *Bollettino Storico Piacentino*, 76, pp. 212-214.
- FIORI, Giorgio (1984). "Cozzi Giuseppe". *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Treccani, vol. 30.
- FIORI, Giorgio (1995). "Edifici seicenteschi piacentini: il palazzo Ferrari Sacchini, la chiesa di S. Maria dei Pagani e il palazzo dei Mercanti". *Strenna Piacentina*, pp. 31-55.
- FIORI, Giorgio (2005). *Il centro storico di Piacenza*. Piacenza: Tep, III, pp. 122-123.
- FORNI, Marica (1995). "La circolazione della cultura bibienesca nello stato di Milano: tracce per una ricerca". In Sciolla, Giovanni Carlo e Terraroli, Valerio (a cura di), *Artisti lombardo e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di R. Bossaglia*. Bergamo: Bolis, pp. 159-162.
- FROMMEL, Sabine (a cura di) (2015). *Les maquettes d'architecture fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. Roma: Campisano.
- GRASSI, Liliana (1966). *Province lombarde del Barocco e Rococò. Proposta di un lessico bibliografico di architetti in Lombardia*. Milano: Ceschina.
- LENZI, Deanna (1971). "Problemi bibieneschi in margine a una recente mostra". *Paragone*, 259, pp. 43-67.
- LENZI, Deanna (1991). "Ferdinando e Francesco Galli Bibiena. I 'grandi padri' della veduta per angolo". In Matteucci, Anna Maria e STANZANI, Anna (a cura di). *Architettura dell'inganno Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Bologna: Ars arcadiae, pp. 91-110.
- LENZI, Deanna (1997). "Da Bibbiena alle corti d'Europa, la più celebre dinastia di architetti teatrali e scenografi di età barocca". In Lenzi, Deanna e Bergamini, Wanda (a cura di), *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi. Atti del Convegno (Bibbiena 25-27 maggio 1997)*. Bibbiena: Accademia Galli Bibbiena, pp. 11-33.
- MAMBRIANI, Carlo (2002). "Ferdinando e Parma: fonti ed esiti architettonici per un lascito artistico". In Galligani, Daniela (a cura di), *I Bibiena una famiglia in scena: da Bologna all'Europa, Atti del Convegno internazionale di studi (Bologna, 25-26 settembre 2000)*. Firenze: Alinea, pp. 131-145.
- MAMBRIANI, Carlo (2000). "I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza". In D. Lenzi, J. Bentini (a cura di). *I Bibiena una famiglia europea*, cat. Mostra. Venezia: Marsilio, pp. 97-108.
- MAMBRIANI, Carlo (2020). "Architettura, città e territorio dal tardo barocco all'ecclettismo". In Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di). *Storia di Parma*. Parma: Parma 2020, VIII, T. 2, pp. 367-427.
- MAMBRIANI, Renzo, ROSSI, Enrico, SAMPIETRI, Corrado (2003). *Villa Pasquali: una chiesa, una terra, una storia*. Mantova: Sometti.

- MATTEUCCI, Anna Maria (1979). *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico*. Torino: Istituto Bancario San Paolo.
- MATTEUCCI, Anna Maria (1980). "Chiesa parrocchiale di Villa Pasquali (Mantova)". In *Architettura scenografia pittura di paesaggio*. Bologna: Alfa, p. 83.
- MATTEUCCI, Anna Maria (1982). "L'influenza della 'veduta per angolo' sull'architettura barocca emiliana". In A. Schnapper (a cura di). *La scenografia barocca, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna 1979)*. Bologna: Alfa, pp. 129-139.
- MATTEUCCI, Anna Maria (1988). *L'architettura del Settecento*. Torino: Utet.
- MATTEUCCI, Anna Maria (1991). "Casino Nicoli Scribani". In Matteucci, Anna Maria, Manfredi, Carlo Emanuele e Còccioli Mastroviti, Anna (eds.). *Ville piacentine*. Piacenza: Tep, pp. 136-146.
- MATTEUCCI, Anna Maria (2000). "I Bibiena e l'architettura tardo barocca". In D. Lenzi, J. Bentini (a cura di), *I Bibiena. Una famiglia europea*. Venezia: Marsilio, pp. 53-68.
- MATTEUCCI, Anna Maria (2003). "Bologna città di palazzi". In Bevilacqua, Mario e Madonna, Maria Luisa (a cura di). *Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*. Roma: De Luca, pp. 235-242.
- MATTEUCCI, Anna Maria (2007). "Architettura in Emilia tra fine Settecento e inizi Ottocento". In Ricci, Giuliana e Anelli, Vittorio (a cura di), *Un nuovo applauditissimo teatro. Lotario Tomba e il teatro Municipale di Piacenza, Atti della Giornata di studi (Piacenza, 4 dicembre 2004)*. Piacenza: Tipleco, pp. 45-75.
- MATTEUCCI, Anna Maria, Lenzi, DEANNA (1977). *Cosimo Morelli e l'architettura delle Legazioni pontificie*. Bologna: Bononia University Press.
- MORSIA, Daniela (2010). "La fede in piazza. Missioni, processioni, confraternite, santuari: devozione popolare a Piacenza tra Cinque e Settecento". In Vismara, Paola (a cura di). *Storia della Diocesi di Piacenza. III L'età moderna*. Brescia: Morcelliana, pp. 161-181.
- OECHSLIN, Werner (2015). "Le modèle architectural". *Idea materialis*. In Frommel, Sabine (a cura di), *Les maquettes d'architecture fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*. Roma: Campisano, pp. 103-120.
- PIGOZZI, Marinella (1993). "Otto progetti per l'Immacolata Concezione di Piacenza". *Il disegno di architettura*, 8, pp. 61-63.
- PISSAVINO, Paolo e SIGNOROTTO, Gianvittorio (a cura di) (1995). *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola 1554-1659*. Roma: Bulzoni. 2 vols.
- POGGIALI, Cristoforo (1757-1766). *Memorie storiche della città di Piacenza*. Piacenza: F. Borotti, 1927-1933. 12 vols.
- POLI, Valeria (1999). "Urbanistica, storia urbana, architettura". In *Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*. Piacenza: Tipleco, I.
- RAPETTI, Attilio (1940). "La chiesa delle Benedettine e il suo architetto", *Indicatore Ecclesiastico Piacentino*, pp. 57-64.
- RICCÒ SOPRANI, Laura (2013). "Il palazzo dei marchesi Malvicini Fontana di Nibbiano sull'antica strada di S. Maria in Cortina". *Strenna Piacentina*, pp. 60-79.
- SCARABELLI, Luciano (1841). *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*. Lodi: Wilmant.

- SCAZZA, Giancarlo (1968). “Una creazione di Antonio Bibiena, la chiesa parrocchiale di Villa Pasquali”. In *Chiese e conventi del contado mantovano*. Firenze: Vallecchi, pp. 107-123.
- SCOTTI TOSINI, Aurora (2003). “Lo stato di Milano”. In *Storia dell'architettura italiana*. Milano: Electa, II, pp. 424-469.
- SOCIETÀ E CULTURA NELLA PIACENZA DEL SETTECENTO (1979). *Architettura, decorazione, scenografia*. Piacenza: 1979, II.
- TANZI, Anna (2014). “Palazzo Casati e l'architettura nobiliare a Piacenza in età farnesiana”. *Bollettino Storico Piacentino*, pp. 193-236.
- TANZI, Anna (2015). “La scala di palazzo Cavazzi della Somaglia: influenze, modelli, suggestioni”, in Poli, Valeria (a cura di). *Palazzo Cavazzi della Somaglia*. Piacenza: Ediprima, pp. 63-90.

LORENZO TIEPOLO, RETRATISTA DE LA “DULCE” INFANCIA EN LA CORTE DE CARLOS III

MARCOS NARRO ASENSIO
Universidad Complutense de Madrid
narroasensiomarcos@gmail.com

LOS RETRATOS DE LOS HIJOS DE CARLOS III (1716-1788) y María Amalia de Sajonia (1724-1760) ejecutados por Lorenzo Tiepolo desde un primer momento gozaron de escaso reconocimiento. Para su estudio la documentación existente es escasa, pues faltan datos importantes, como dónde iban a ser colocados o en que disposición iban a mostrarse, por lo cual debe trabajarse sobre hipótesis a través de lo que se ha venido estudiando sobre ellos (VV.AA., 1999: 134). Realizados en 1763, se sabe por los inventarios de Palacio que debieron de descolgarse antes del año 1794, cuando se atribuyen, sin especificar, a un hijo de Tiepolo. Se recuperaron para formar parte de la decoración creada en tiempos de Fernando VII del Gabinete de Descanso de Sus Majestades en el Real Museo, a donde llegaron como obra de “Tiepolo”. Estos se dispusieron en el paño norte, por parejas enfrentadas. Con la muerte del monarca la serie de retratos pasó a formar parte de las colecciones del museo¹.

La obra del menor de los Tiepolo ha formado parte de numerosas publicaciones desde los comienzos del estudio del arte de su familia en España, cabiendo citar: Ezquerria del Bayo (1926), Urrea Fernández (1988), Mena Marqués (1990) así como la primera muestra en Venecia: “Lorenzo Tiepolo e il suo tempo” (1997), donde su obra se puso en relación tanto con el arte paterno como con el de artistas italianos de su tiempo —Carriera, Longhi— así como con Goya. Su primera exposición monográfica en España se realizó en el Museo del Prado junto con Patrimonio Nacional (1999) bajo el comisariado de Úbeda de los Cobos, siendo en

¹ D007435, D007428, D007438, D007421, D007420 y D007422.

esta ocasión cuando se expusieron por vez primera esta serie de retratos al público. Su presentación más reciente fue la “reconstrucción” del Gabinete de Descanso en su disposición original (Martínez Plaza, 2019).

1. LOS CAMBIOS EN EL RETRATO CORTESANO INFANTIL: DE LOS AUSTRIAS A LOS BORBONES

Para el estudio del retrato infantil en España es interesante analizar los cambios que se produjeron con la llegada de los Borbones al trono español. Debe hacerse una separación entre las distintas fases de la niñez en tiempos modernos, la pericia, que duraba, aproximadamente, hasta los cuatro años, y la infancia, que llegaba hasta los dieciséis, pues cada una de estas fases tenía unas características propias, que afectaban a la representación. En el caso de la Casa de Austria los primeros estudios y exposiciones (*Retratos de niños*, 1925) describieron a los retratados como una especie de “niños-hombre”, de infancias tristes y constreñidas por el protocolo. Nada más lejos de la realidad, pues la forma de representación rígida se correspondía con las convenciones propias del retrato cortesano de su momento y del decoro exigido para tales, estando cada detalle medido en estas composiciones (Cobo, 2013). Su expresión triste se debe a la consideración que en el momento se tenía de la risa, como propia de necios o pícaros. Del mismo modo, la ausencia de juguetes no indica que no los tuvieran. En el caso de los más pequeños estos tienden a aparecer montados sobre un cojín a modo de presentación del miembro de la familia al que se debe proteger, lo que también explica que aparezcan cubiertos de pesados cinturones de dijes, de uso profiláctico, dadas las altas tasas de mortalidad infantil en la época. Estos cobraron una especial importancia a partir de Margarita de Austria, aunque su uso ya se encontraba extendido. Su explicación iba más allá de la mera superstición, e incluso los médicos de la corte recomendaban su uso.

Con la entrada de los Borbones, muchos de los elementos hasta el momento presentes, como los dijes, desaparecieron al ser ajenos al gusto y las tradiciones francesas. Fue, sobre todo, a partir de Rousseau, y su idea del “buen salvaje”, refiriéndose a la perversión que sufre el niño al entrar en la sociedad, cuando se cuestiona la relación que con la infancia se tenía. Se irá abandonando la idea cristiana de la predisposición al mal de los recién nacidos para verlos ahora como seres indefensos. Las teorías más recientes se desvinculan de ver en la Ilustración un redescubrimiento de la infancia, señalando la importancia de los cambios que se produjeron en la crianza física y moral, así como ciertas prácticas emocionales. En el vestido se viró hacia una liberación de las formas y, con el fin de siglo, se llegó a una separación por género desde edad más temprana (Cobo, 2018: 140-141).

Aún con estos cambios, la representación de la infancia estaba en consonancia con la imagen que la monarquía pretendía transmitir en su momento, siendo más

humana, más cercana al pueblo, siguiendo los intereses que con Carlos III se introdujeron en la corte. La familia será, por tanto, núcleo fundamental para el desarrollo del joven, que, según preceptos ilustrados, será formado en su interior y exterior para convertirse en un ser productivo para el estado (Valera, 1988: 253-254). Debían mostrarse estos nuevos vínculos, siendo las escenas entre padres e hijos más cercanas, en las cuales aparecen jugueteando, mostrándose afecto, también dentro de esa “cercanía” del poder (Martínez, 2013: 132-134). Este contacto, como otras características antes señaladas, no suponían una novedad en la tradición francesa, donde ya eran habituales.

Importante figura para los cambios de la retratística borbónica fue Jean Ranc (1674-1735), quien realizó los dos famosos retratos de los jóvenes Fernando VI² y de Carlos III³. El cambio es enorme en ellos, no solo por la individualización de los personajes, sino también por mostrar intereses de los jóvenes, como la botánica en el caso de Carlos (Luxenberg, 2001: 78-79). En las composiciones de familia se pueden observar esas relaciones que se establecen entre padres e hijos. Desde el caso de la Familia de Felipe V de Van Loo⁴, donde las infantas menores juegan en el suelo con un cachorro siendo completamente ignoradas por el resto de los personajes, al reinado de Carlos III cuando se realizó *Las familias Reales de España, Toscana y Nápoles*, donde los infantes se muestran más cercanos a sus padres⁵. Esta “fotografía” triple de familia parece difícil de documentar, pues si atendemos a los personajes, aparecen los infantes con edades muy dispares a las que corresponderían. En el caso de la familia de Toscana se reflejan esas relaciones, aunque una de ellas aparezca sentada sobre un cojín de forma tradicional, el resto está jugando ante la atenta mirada de su padre. Establecen incluso contacto al aparecer uno en las rodillas de su madre y la otra sentada junto a ella. Es curiosa que sea la única representación de familia conocida, pues Carlos III fue un rey muy familiar, siendo la misma cámara del monarca el principal espacio de reunión.

2. LA TRAYECTORIA DE LORENZO TIEPOLO EN LA CORTE DE MADRID

Lorenzo Tiepolo (1736-1776) desde un primer momento se educó en el núcleo familiar, copiando los modelos que su padre, el genial Giambattista (1696-1770)

² *Fernando VI, niño*, hacia 1723, Museo del Prado: P002333.

³ *Carlos III, niño, en su gabinete*, hacia 1724, Museo del Prado: P002334.

⁴ *La Familia de Felipe V*, 1743, Museo del Prado: P002283.

⁵ Giuseppe Zais (atribuido): *Las familias Reales de España, Toscana y Nápoles*, en torno a 1775, Colección Abelló.

había creado⁶. Quizá con una voluntad de diferenciación, o debido a una moda extendida en la ciudad, comenzó a emplear el pastel, con el que se sentía mucho más cómodo, yendo muy en la línea de los trabajos que ya tenían un gran éxito, como los de Rosalba Carriera (1673-1757), de quien siguió la configuración del retrato (Pedrocco, 1997: 15) y cuyos modelos infantiles⁷ se verán en estas obras reflejados. En 1762 se trasladó a Madrid como ayudante de su padre, a quien el rey Carlos III había encargado el trabajo al fresco de varias estancias del nuevo Palacio Real, destacando especialmente la tarea de realizar el cielo del Salón del Trono, donde se documenta la colaboración del mismo Lorenzo, junto con su hermano, Giandomenico (1727-1804).

A partir de 1763 ambos hermanos desarrollaron sendas carreras en la Corte, haciéndose a Lorenzo también encargos de decoración al fresco, como el Gabinete Chinesco o el de los Pájaros en las habitaciones del infante don Luis (VV. AA., 1999: 79-81 y 84). Fue en ese año cuando se le hizo el encargo de la serie de retratos al pastel de los infantes que habían llegado junto con su padre a Madrid, siendo algo temprano para un artista que casi acababa de entrar como ayudante, por lo que sus trabajos al pastel debían de tener ya cierta consideración entre sus comitentes. En principio fueron concebidos como parte de las decoraciones del Palacio Nuevo, con una situación que hasta el momento es desconocida.

Su carrera cortesana, a pesar del magnífico resultado, fue corta. Aunque en principio gustaron, como ya se ha mencionado, se descolgaron tempranamente de las paredes, quizá por un cambio en los gustos, como ocurrió con los lienzos de Giambattista en San Pascual de Aranjuez. Con la muerte del padre en marzo de 1770, su hijo entró en una nueva etapa. Los hermanos pidieron al monarca que Giandomenico pudiera volver a Venecia mientras él se quedaba en la Corte española, percibiendo un sueldo de 18.000 reales anuales “atendiendo al mérito del padre”, del que Lorenzo era entendido como deudor. Aún con el resultado de la serie, no se le volvieron a encargar más retratos, y se le negó el título de pintor de cámara que sí consiguió en esos momentos Joaquín Inza (1736-1811) (Pedrocco, 1997: 16). Por el contrario, sí se le encargaron composiciones religiosas⁸, así como

⁶ *Alegoría del Invierno y Joven con papagayo*, 1761, El Paso Museum of Art: 1961.1.47 y 1961.1.48.

⁷ Ejemplos a destacar son: *Retrato de un niño*, ca. 1726-1727, Galería de la Academia, Venecia: 445 o *Friedrich Christian, príncipe heredero de Sajonia*, 1740, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden: Gal.-Nr.P 2.

⁸ Se documentan varias composiciones para el Escorial y Aranjuez que no conocemos. Por el contrario, cabe mencionar ejemplos como *Cristo con la mujer adúltera* (inconcluso) y *Ecce-Homo*, ambas en torno a 1771, y de Colección particular y Várez Fisa, respectivamente.

numerosos retratos de ancianos y cabezas de fantasía⁹, de los que además se conserva una gran cantidad de dibujos. En la base de dicho interés estaban los modelos creados por su padre, y que también realizó con gran maestría su hermano, pero distanciándose de ellos en un estilo propio que había desarrollado él en España.

A partir de 1773 trabajó su género más conocido, los tipos populares, el cual le granjeó un mayor éxito. Estas composiciones muestran de dos a cinco personajes, en busto y medio cuerpo, y entre quienes a veces no existe ningún tipo de relación, pareciendo encuentros casuales. De compleja lectura, dada la vinculación del tipismo madrileño con el carnaval y el disfraz, son de un tono opuesto a Goya (lo artificioso y ornamental frente al casticismo naturalista). Se le ha considerado como quien mejor captó el espíritu de su momento tras el aragonés (Lafuente Ferrari, 1947: 92-94, Úbeda de los Cobos, 1997: 34-35). Las primeras series fueron un regalo de Carlos III para el príncipe Carlos (futuro Carlos IV), ampliándose posteriormente el encargo por otros comitentes, creando así una tipología en la repetición de modelos. Fijándose en ellos es interesante analizar el tratamiento que de la infancia de las clases populares hace Lorenzo, aún de mucho menor desarrollo que lo que hará Goya años después en sus series de cartones para tapices¹⁰.

En ellos los niños aparecen en escasas ocasiones, en muchos casos imitando el gesto de los adultos, e incluso con sus mismas vestimentas, como en el joven que intenta coger la bota del soldado en *Mujer joven y militares*. Son sobre todo mujeres las que aparecen acompañadas por niños, tratándose de representaciones maternas como *Pasiega y soldados*, o de forma menos literal: *Militar de caballería y otras figuras* o *Tipos populares* (*títulos según VV.AA., 1999). Esta cercanía fue una constante de las clases nobles en los espacios de sociabilidad, estando incluso los hijos presentes en los cortejos, moda que acabó penetrando también entre las clases populares. Era una forma de dar una buena imagen al público de dichos lugares al cumplir con los roles atribuidos a la mujer. Por el contrario, aquellas que aparecían solas podían ser tachadas de coquetas o provocadoras (Molina Martín, 2013: 326-327 y 331-332).

Curiosa es la representación en dos pasteles atribuidos —en mal estado de conservación o de dudosa calidad lo que complicaría su atribución—, que representan un *Niño con gatito junto a una mujer* y *Niña junto a un niño con un pájaro cantor* (Jeffares, 2022: 8). En ambos, los niños de clase popular son protagonistas. Frente a la representación artificiosa y carnavalesca que había hecho de los tipos adultos, en los niños esta mentira parece no tener cabida, aunque se decoren y arreglen. Sus formas tiernas están muy alejadas de los demás, siendo de un tacto más realista.

⁹ *Busto de oriental* y *Busto de turco*, h. 1771, Museo del Prado: 3025 y 3024.

¹⁰ Para profundizar en ello Cobo (2021).

Se acompañan por un gato callejero y un jilguero, símbolos de la infancia, aunque también marca de su clase social frente a los animales exóticos y cuidados que aparecerán en la serie de infantes.

3. LA PINTURA AL PASTEL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

El panorama del pastel en la España de su momento era muy limitado, al considerarse de menor entidad que la pintura al óleo o al fresco. Se conservan más numerosos ejemplos de artistas extranjeros, sobre todo franceses¹¹. La propia Academia de San Fernando no animaba a su práctica a los artistas varones, pero sí que apoyó con paternalismo su trabajo por parte de mujeres (VV.AA., 1999: 57). Tanto miembros de la aristocracia como la misma reina Isabel de Farnesio (a igual que su marido), lo practicaron. Cabe mencionar aquí el retrato que hace de su hijo, el infante Felipe¹². Esta obra debió de tener un destino privado, suponiendo un recuerdo personal de la reina, lo que no implica que no retratara a su hijo con toda la dignidad de su rango y haciendo una mención erudita a sus campañas en Italia a través de los dibujos que indica con el dedo (Sancho Gaspar, 2005: 78). Además de ellas, son significativos los casos de las familiares de otros artistas que tuvieron acceso a esta formación, con gran éxito, como Ana María Mengs y Francisca Meléndez (Lozano Comino, 2020: 269-270).

Este material tuvo especial éxito con la representación de la infancia por esa posibilidad de captar lo efímero, lo espontáneo. En ocasiones también se empleaba como método previo a la realización de una obra al óleo por su inmediatez para fijar la imagen del retratado. Muestra de ello es la anécdota por la cual a Andrea Procaccini (1671-1734) se le sacó de la cama de noche para ejecutar un retrato al pastel de la infanta Mariana Victoria para mandar a la corte francesa. Posteriormente sería trasladado a óleo (Puerto Mendoza, 2021: 46).

La mala imagen del pastel pudo deberse no solo a que esta complicada técnica era practicada por cada artista de una forma distinta, sino también por vincularse de forma estrecha con el estilo rococó. Es por tanto que el veneciano no encontró competencia en el empleo del pastel en la corte española, aun habiendo sido una

¹¹ Atribuidos a Louis-Michel Van Loo son *Retrato de una infanta niña* (D007436) y *María Luisa de Borbón-Parma* (?) (D007437), de la primera mitad del siglo XVIII, Embajada de España en Washington (depósito del Museo del Prado). Esta atribución deberá ser analizada en estudios futuros, pues no se sustenta en los inventarios de palacio y del museo posteriores (1857-1879) donde son identificados meramente como de escuela francesa. Ya señalaba Úbeda de los Cobos (1997: 28) la necesidad de una revisión de las atribuciones a Van Loo a propósito de uno de los pasteles de Lorenzo a quien se le había vinculado con anterioridad.

¹² *El infante Felipe, Duque de Parma*, hacia 1740, Patrimonio Nacional, Palacio de Riofrío.

técnica muy apreciada por los monarcas como lo demuestra el trabajo de la reina Isabel de Farnesio o los ejemplos que se habían recibido del exterior. Lorenzo, quien realizaba sus propios lápices, no empleaba ningún fijador en sus obras por lo que, aun dando un mejor colorido y nitidez, hizo que los mismos fueran más frágiles y tendieran los colores a oscurecerse y a traslucirse el fondo del papel (VV. AA., 1999: 58-59).

4. LA RETRATÍSTICA DE LOS HIJOS DE CARLOS III

Se proyectaron a partir del nacimiento del último hijo del monarca, Francisco Javier, en 1757, seis series de retratos de todos los hijos (Fernando y Felipe se quedaron en Nápoles, por lo que no aparecieron en las españolas, tres hechas en Nápoles y tres en Madrid). Esta necesidad de una galería de la descendencia del monarca se entiende dada la importancia de la continuidad dinástica tras la muerte sin descendiente de Fernando VI.

La primera había comenzado a ser pintada por Giuseppe Bonito (1707-1789) en 1748 y comprendía nueve retratos que se enviaron a España, pero de los que se quedaron copias en Italia. La misma empezaba con los retratos de las hijas: María Isabel, María Josefa y María Luisa, y acabó diez años más tarde, con los de Antonio Pascual, Francisco Javier y Gabriel. Otra serie, conservada en el Museo Provinciale Campano de Capua, la forman ocho retratos en media figura pintados por Francisco Liani (1712-1783), de los cuales la mayor parte se data entre 1757-1758. En 1759 se realizó la última de las series napolitanas, también por Bonito, agrupando a los chicos por parejas (Felipe Pascual con Carlos Antonio, Fernando con Gabriel, y Francisco Javier con Antonio Pascual), ordenándose por edades de izquierda a derecha salvo en el último de ellos (Jordán de Urríes, 2014: 327-328). Todos ellos aparecen con atributos referentes a las tareas de gobierno, en el caso del futuro Carlos IV, o con instrumentos científicos y musicales, fuerte imagen de la importancia del estudio en la corte de Carlos III y de sus futuras funciones como infantes. Suponían más una referencia a su cargo que a la personalidad que demostraban cada uno de ellos. En el caso de Gabriel sí acabó correspondiéndose con la realidad. Aun así, estos detalles los hacen más ricos que los anteriores ejemplos, más estereotipados y de una calidad técnica más modesta, respectivamente.

Al llegar a España en 1760 el rey necesitaba de un elenco de retratistas que diseñaran efigies tanto suyas como de su descendencia. En este primer año además de encargarse series de miniaturas —como la de Carlos Casanova (h. 1700–1771)— se quiso realizar una serie al óleo de los hijos que habían llegado, empezando en ese mismo año Joaquín Inza (1736-1811) una de la que solo se completaron los

retratos de los dos hijos mayores¹³, quizá porque no gustaron lo suficiente. Estos son muy estereotipados, como se ve en la repetición de la consola lateral y por la escenografía regia. Mientras Carlos aparece con mayor seriedad, apoyado, atendiendo a una carta, y sobre un fondo de cortinaje que intenta cubrir una columna clásica, Gabriel acaricia a un perro detrás de la oreja. A sus espaldas se abre un paisaje, eliminando parte del aparato del que debía recubrirse el príncipe heredero (Urrea Fernández, 1989: 80-81).

Se planteó el proyecto de encargar una serie a Mengs, quien lo rechazó pues se encontraba atareado en los trabajos decorativos del nuevo palacio y no le parecía un encargo para su arte, por lo que parecía que no existía en la corte un artista adecuado para la tarea. Para fijar esa imagen fugaz de la infancia, pues empezaban a pasar varios años desde su llegada, se encargó a Lorenzo la serie. Aun así, no se sabe con exactitud la motivación de este, debiendo considerarse esa inmediatez del pastel como circunstancial. Ese mismo año, en el diciembre de 1763, completaba el napolitano Guillermo Anglois (h. 1720-1786) otra serie de seis retratos, de los cuales se tienen escasas referencias (VV.AA., 1999: 87). Mengs, finalmente, sí realizó una serie durante el verano de 1767 en San Ildefonso, que incluyó los famosos retratos de los infantes Gabriel, Antonio y Francisco Javier¹⁴.

Aunque sí gustaron en Palacio, no se volvió a hacer nuevos encargos a Lorenzo de este tipo. Sí que se documenta la existencia de tres pasteles atribuidos a Joaquín Inza (con el cual sus trabajos se han confundido en ocasiones) que presentan de igual forma que Lorenzo al príncipe Carlos y a los infantes Gabriel y Antonio Pascual. Esta pequeña serie es de menores medidas y de una calidad también mucho menor. Son representados de frente, estáticos, algo rígidos, aunque claramente influidos por las composiciones del veneciano. Estos han sido fechados en 1766 (Martínez Cuesta, 1991: 42; VV.AA., 1999: 86) y es clara su realización con posterioridad a Tiepolo, pues los personajes parecen de mayor edad, siendo una copia o una inspiración directa (Urrea Fernández, 1989: 82). Así junto con el ejemplo de María Luisa al óleo que luego se aborda, parece que la serie del veneciano sí que supuso un primer punto de referencia para la imagen de los infantes.

¹³ *Carlos IV siendo Príncipe de Asturias*, 1760, Museo Lázaro Galdiano: 7978 y *El Infante Don Gabriel de Borbón*, ¿después de 1764?, Embajada de España en Francia (depósito del Museo del Prado): P006176.

¹⁴ Museo del Prado: P002196, P002187 y P002195.

5. LA SERIE DE RETRATOS DE INFANTES REALIZADA POR LORENZO TIEPOLO (h. 1763)

El resultado de la serie de Lorenzo es de una gran elegancia, y es que se encontraba en un momento en el que ya dominaba la técnica del pastel a la perfección. Todos muestran una disposición más o menos similar. Son retratos de medio busto, los cuales dirigen su mirada al espectador. Aunque parecen mostrar similares características, estas composiciones están muy bien estudiadas, lo cual es muy complejo, pues lo fácil hubiera sido repetir algún esquema compositivo, al asemejarse físicamente, ser hermanos, y compartir características como actitudes, vestidos, adornos, etc. (Úbeda de los Cobos, 2017: 31-33). Las diferencias, así pues, son ligeras, pero de un gran ingenio; girando el torso, ladeando el rostro o incluyendo diversos elementos como sombreros o animales que dotan de cierto dinamismo a la contemplación de la serie en su conjunto. Las posturas, por parejas, son la misma, aunque cambiada de dirección; enfrentándose a las dos hermanas, a Carlos con Gabriel, así como a Antonio Pascual con Francisco Javier. Estos elementos compositivos pueden darnos una idea de cómo se pensarían para ser colocados, a modo galería de retratos privada. La documentación relativa al encargo es escasa en detalles, pero dado el empleo del pastel, de dimensión familiar, debieron de decorar una estancia privada (VV.AA., 1999: 134).

A los seis mencionados hay que añadir la existencia de otros retratos documentados. Urrea (1998: 242) testimonió el encargo de más de un retrato por infante, Mena (1990: 147-150) añadió un séptimo, el retrato del infante don Luis (1727-1785), sexto hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio —lo que ampliaría la serie no solo a los hijos de Carlos III, retratando a un personaje ya maduro de la Corte— y Úbeda de los Cobos (1997: 28; VV.AA., 1999: 85-86), afirmó no solo el atribuido por Mena, sino también la existencia de otro de una infanta no identificada, de dimensiones más reducidas del resto. Este debió de ser enviado quizá a Nápoles pues salió de Palacio, al constar gastos para embalarlo.

El gusto de Lorenzo se transfirió a los retratados, pues imprimió sobre ellos aspectos de sus personalidades, individualizándolos. Están representados con la dignidad propia de un infante, cumpliendo con los preceptos del retrato cortesano, sobre todo transmitido a través de las ricas vestiduras. A su vez, muestran también rasgos infantiles, como un cierto carácter más amable, más cercano, más espontáneo, que se puede ver en sus rostros. Aunque no lleven herramientas alusivas al ejercicio de gobierno, sí portan elementos simbólicos del poder real como la escopeta o el sombrero (Úbeda de los Cobos, 1997: 28). Todos ellos se disponen sobre un fondo neutro, lo cual fue típico dentro de la obra del artista, tanto en los retratos como en las composiciones populares, lo que entronca con la tradición pastelista veneciana de Rosalba Carriera y suponen a la vez una ruptura con los

modelos cortesanos españoles de Van Loo, Ranc o Bonito, cuyos fondos se cargaban de elementos compositivos y simbólicos.

5.1. RETRATO DE LA INFANTA MARÍA JOSEFA DE BORBÓN (1744-1801)

Al ser la infanta mayor se la presenta con una mayor madurez y dignidad, aunque correspondiendo con su carácter en una pose de cierta melancolía, quizá algo abstraída. El Conde de Fernán Núñez, describió así a la joven: “Era pequeña y contrahecha y de cara no desagradable” y se la comparaba continuamente con su padre en sus facciones (Ezquerria del Bayo, 1926: 12-13). Lleva cogido en el regazo, un perrito, elemento vinculado con la inmortalidad, así como con la educación, lo cual parece que fue una constante dentro de la vida cortesana de los infantes. Aparece vestida con un traje a la antigua, más propio de finales del XVI que de su momento. Las joyas que porta pertenecen en parte al legado materno, con quien será continuamente comparada. El pastel ha perdido brillantez en su colorido quizá por una mala conservación, quizá exponiéndose a una luz demasiado intensa (VV.AA., 1999: 134).

Como en el caso de María Luisa, según la teoría que apuntaba Sancho Gaspar (2005: 146), por los trajes que portan, parece que estuvieran preparadas para un baile de máscaras. Este rasgo encaja en la tónica de las representaciones de los Tiepolo, en su gusto por el carnaval, y la evasión en el espacio y en el tiempo mediante el uso de trajes exóticos y de otros periodos históricos. Esta forma de trabajar se repitió en los tipos populares, otra forma de evasión cortesana, y fue un elemento decisivo en la construcción del majismo pictórico, dada la confusión del carnaval, donde el traje de majo era la opción más recurrente por las estrictas normas que se imponían (Medina Domínguez, 2009: 183).

También conserva el Museo del Prado otro pastel de dicha infanta atribuible a Lorenzo, el cual se puede identificar con María Josefa por su fisonomía¹⁵. Es de un tono completamente distinto, pues aparece vestida como Flora (representación como divinidad que era común en el momento) llevando un vestido mucho más suelto, cubierta por un manto y tocada por una pluma. Apoya su brazo en un cojín y sujeta unas flores con la mano sobre el pecho, quizá en referencia a su virginidad, al haberse dedicado toda su vida a la religión. Dado que las dimensiones son algo

¹⁵ D007434, en depósito en la Embajada de España en Washington, adonde fue enviada en 1927 junto con las dos infantas atribuidas a Van Loo. Esta vinculación de las obras, aunque pueda parecer fortuita, pone de relieve que debe cuestionarse la autoría de la obra de Lorenzo. Aunque de gran calidad, podría haber salido de mano de artistas tanto franceses como italianos (Orihuela y Pérez, 2016: 101).

superiores al resto de ejemplos, no puede corresponderse con esa séptima infanta, siendo más posible que fuera un encargo particular de ella tras ver los resultados obtenidos por el veneciano.

5.2. RETRATO DE LA INFANTA MARÍA LUISA DE BORBÓN (1745-1792)

En oposición a su hermana aparece con una expresión muy viva, alegre, juguetona, y también viste un traje más propio de la época, más moderno frente al de aquella, y es que desde pequeña siempre se observó que gozaba de una mejor salud y una mente más despierta (Ezquerro del Bayo, 1926: 13). Viste de exquisita forma, portando un manto de armiño sobre los hombros. Siguiendo la teoría de lo carnavalesco (Sancho Gaspar, 2005: 150) la infanta viste un traje de máscara, en este caso a la polaca. Se establece así una comparación evidente con el retrato que realizó Louis de Silvestre (1675-1760) a su madre, María Amalia de Sajonia¹⁶, como retrato de bodas con el futuro Carlos III.

Esta vinculación maternal se intuye más clara al conocerse la existencia de una copia al óleo de este retrato¹⁷ (del que las noticias son escasas) que se debió mandar a la corte de Parma, en cuyo palacio ducal formó parte de una galería de retratos de la casa Borbón (Ceriana y Roettgen, 2017: 80). En ese año estaban llevándose a cabo los preparativos de su boda con el gran duque de Toscana, Pedro Leopoldo de Habsburgo-Lorena, con quien contrajo matrimonio por poderes el 16 de febrero de 1764 en Madrid y al año siguiente, el 5 de agosto en Innsbruck (Austria), ya en persona, para lo que se envió a la corte austriaca un retrato de medio cuerpo realizado por Mengs¹⁸ (Jordán de Urríes, 2014: 348; Ceriana, Roettgen: 84). Es interesante la comparación entre ambas obras, pues suponen dos maneras de representar a la joven, ya fuera aún de una forma infantil y espontánea, como hace Lorenzo, a una imagen más oficial y correspondiente con sus futuras funciones, como en el de Mengs.

En esta versión posterior el supuesto Tiepolo tiene una mayor definición pictórica, así como un colorido más vivo, lo cual se debe al uso del óleo, técnica casi no utilizada por Lorenzo en su estancia en Madrid. Esto hace que la atribución sea compleja, habiendo sido publicada dada la gran calidad de la tela (*Ibidem*: 80). Aunque su función en la corte italiana fuera diversa, el óleo sacaba de la esfera pri-

¹⁶ Louis de Silvestre, *María Amalia de Sajonia, reina de España*, 1738, Museo del Prado: P002358.

¹⁷ *Ritratto di Maria Luisa di Bourbon*, h. 1763, Florencia: Galería de los Uffizzi, Galería Palatina.

¹⁸ Anton Raphael Mengs, *María Luisa de Borbón, infanta de España*, 1764, Kunsthistorisches Museum de Viena: GG_1644.

vada esta imagen, lo cual supondría un cambio en la concepción de estos, posterior a la elaboración primera de los pasteles, que habían sido más un recuerdo familiar que una efigie regia. El resto del retrato es bastante exacto, incluso en sus medidas (72x60 cm. frente a 70,5x60 el madrileño) y solo les diferencia el color del papagayo, de verde a azul.

También se conoce otra copia al pastel, vendida como “princesa prusiana” en el mercado francés (Jeffares, 2022: 2, 70x58, París, Drouot, Millon, 1.XII.2004, Lot 26), y que por estas razones, las dimensiones y el color del papagayo, debió de tomar como modelo el pastel original, y no su homólogo florentino. Por la decreciente fama del pintor y el almacenaje de las obras, debe de considerarse como una copia temprana.

Tiene posado sobre su mano derecha un loro o periquito, símbolo no solo de distinción y exotismo, sino relacionado con el matrimonio. Fue común su aparición en retratos de infantes, como ya apareció en el *Carlos III niño*, de Jean Ranc. Durante toda la Edad Moderna, y sobre todo en el XVIII, la presencia de aves exóticas en los palacios fue una constante (además de acompañar a la corte allí donde fuera), siendo muestra de sus diversos dominios. Se preferían al ser más fáciles de mantener que otros animales, y ya que cada vez era mayor el número de ejemplares conocidos, llegando así a una fascinación por su coleccionismo (Gómez-Centurión, 2009: 195-196). En el caso de los loros, además del interés que despertaban sus colores, eran apreciados como bufones, siendo su función principal entretener con su “conversación” (Gómez-Centurión, 2011: 118-120), pudiendo verse también como un símbolo de inocencia y juego que conserva la joven.

5.3. RETRATO DE DON CARLOS DE BORBÓN, PRÍNCIPE DE ASTURIAS (1748-1819)

Sus descripciones coincidían en ver al príncipe como un joven fuerte, al que le gustaba ejercitarse, y de rostro apacible, aunque también destacaban la desproporción de una cabeza reducida con respecto del cuerpo, lo cual parecía mitigarse con las pelucas que vestía. Lorenzo le representa en una postura noble, apoyando el brazo en un yelmo, en clara referencia su función bélica. Aparece, en contraposición con sus hermanos, de forma algo distante, con un gesto algo frío. Como heredero al trono que era, se le representa consciente de la responsabilidad del mismo.

La medalla del Saint-Esprit que porta, le fue entregada por Luis XV, junto con la de San Miguel, a Carlos III, quien recíprocamente le entregó al monarca francés el Toisón de oro, dentro de los Pactos de Familia que relacionaron a ambas coronas. El dicho tratado refería también al príncipe quien velará también por la unión: “y asociado también a los príncipes sus hijos y a otros de su sangre real [...]” (Cantillo, 1843: 464). Es por tanto una imagen mucho más oficial, aunque no por ello

fue más reproducida. La obra sufrió en el pasado un daño considerable al romperse el cristal que lo cubría, lo que provocó un visible arañazo que cruza el rostro del príncipe (VV.AA., 1999: 134).

5.4. RETRATO DEL INFANTE DON GABRIEL DE BORBÓN (1752-1788)

Aparece en una disposición similar a su hermano mayor, también de gran dignidad y portando la banda y el Toisón. En su rostro, como consiguió captar magistralmente Lorenzo, se ve una mirada despierta, inquieta, inteligente y de alma sensible, lo que caracterizó siempre al hijo que, se dice, fue el predilecto de Carlos III, pues sobrepasaba en aptitudes a su hermano Carlos. De igual forma, la casaca que viste, de un rosa pálido, destaca sobre la monotonía de azules de sus hermanos.

El joven infante, sabiéndole capaz, recibió una educación muy completa: lecciones de religión, moral, física, matemáticas, geografía, humanidades, literatura..., como también importante fue su temprano interés por la música, con clases de violín y clavicordio, así como de baile y buenos modales. Dentro del rígido calendario de actividades que Carlos III tenía impuesto para la Corte, el infante se encontraba ocupado durante todo el día (Martínez Cuesta, 1988: 32-24). Por el contrario, la práctica de la pintura no parecía ser tan importante dentro del plan educativo, pero sí que recibió lecciones de dibujo, y llegó a ser un gran coleccionista de obras de arte de los mejores maestros de la época: Mengs, Paret, Maella, Carnicero... y de otros antiguos, así como de miniaturas, dibujos y estampas (Martínez Cuesta, 1991: 40-41).

5.5. RETRATO DEL INFANTE DON ANTONIO PASCUAL DE BORBÓN (1755-1817)¹⁹

De igual forma que sus hermanos, aparece vistiendo el traje masculino, con casaca y manto sobre los hombros. También lleva la banda, el Toisón, y las insignias de las Órdenes de San Jenaro y del Saint Spirit. Porta en las manos una escopeta, relativa a la actividad favorita de los monarcas, la caza. Y es que no supuso ningún cambio la llegada de los Borbones para esta actividad, como se observa en la retratística cortesana desde Felipe V (Mena, 2014: 56).

¹⁹ Aunque aún conserven en las referencias del Museo del Prado una incógnita sobre la identificación de Antonio Pascual y Francisco Javier, esta parece suficientemente aclarada atendiendo a las comparaciones fisionómicas con otros retratos cercanos como los de Mengs, así como a la edad que les diferencia. De igual manera, en las últimas publicaciones así se ha confirmado (Sancho Gaspar, 2005: 146-150).

5.6. RETRATO DEL INFANTE DON JAVIER DE BORBÓN (1757-1771)

En este caso se presenta al menor de los hijos sentado, lo cual supone un cambio compositivo, quizá debido a la corta edad del joven, pues contaba seis o siete años cuando fue ejecutado el retrato. Lleva en sus manos símbolos aparentemente contrapuestos, pues coge en una mano el sombrero, símbolo de su rango, mientras que en la otra tiene atrapado a un pajarillo blanco que parece que quiere echar a volar. La representación de aves, como se ha mencionado, fue típica en los Tiepolo, y en este caso, más que un elemento anecdótico, parece ser una imagen de libertad, referente a la juventud e inocencia del infante, que sin embargo quedaba constreñida por el rígido protocolo y sus funciones reales.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

Los retratos de infantes realizados por Lorenzo Tiepolo se sitúan en un momento complejo como fue el nombramiento de Carlos III como rey de España y la entrada de ideas ilustradas en la Corte. Estas provocaron profundos cambios en la imagen cortesana, como fue la “cercanía” de los monarcas respecto del pueblo, así como también las relaciones que con la infancia se tenían. Los jóvenes se presentan con grandes vestidos y adornos, pero con escasos elementos simbólicos de su estatus regio. Dotados de gran presencia en concordancia con su título, no por ello dejan de transmitir esa juventud y aún cierta inocencia que poseían. Aunque aún queden vacíos para poder comprender la función y alcance de estos retratos en su tiempo, se debe remarcar que estos gustaron en Palacio y que cumplieron con su objetivo al dejar constancia de lo efímero de la infancia. Lorenzo consiguió con ellos una imagen muy completa de los sentimientos que debían transmitir estos retratos, en una difícil línea de trazar entre lo familiar y lo oficial, entre lo privado y lo público.

BIBLIOGRAFÍA

- CANTILLO, Alejandro del (1843). *Tratados, convenios y declaraciones de paz y de comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la casa de Borbón. Desde el año de 1700 hasta el día*. Madrid: Impr. de Alegría y Charlain.
- CERIANA, Matteo y ROETTGEN, Steffi (2017). *I nipoti del re di Spagna. Anton Raphael Mengs a Palazzo Pitti* [cat. exp.]. Livorno: Sillabe.
- COBO DELGADO, Gemma (2013). “Retratos infantiles en el reinado de Felipe III y Margarita de Austria: entre el afecto y la política”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 25, pp. 23-42.
- COBO DELGADO, Gemma (2018). “Infancia y cultura visual en la España dieciochesca: un nuevo traje para la ‘educación física’”. *Ars longa: Cuadernos de Arte*, 27, pp. 139-155.

- COBO DELGADO, Gema (2021). *La niñez y su representación en la España del siglo XVIII* [tesis doctoral, dir: Vega, Jesusa]. Universidad Autónoma de Madrid: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/699708>.
- Exposición de retratos de niño en España. Catálogo general ilustrado* (1925). Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín (1926). *Casas Reales de España. Retratos de Niños. Los Hijos de Carlos III*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, II.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen y JORDÁN DE URRIÉS y DE LA COLINA, Javier (coords.) (2014). *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional: de Juan de Flandes a Antonio López* [cat. exp.]. Madrid: Patrimonio Nacional.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos (2009). “Curiosidades vivas. Los animales de América y Filipinas en la *Ménagerie* real durante el siglo XVIII”. *Anuario de Estudios Americanos*, 66, 2, pp. 181-211.
- GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos (2011). “Virtuosos e impertinentes: los pájaros de cámara en la corte española del siglo XVIII”. *Bulletin for Spanish and Portuguese Historical Studies*, 35, 1, <https://doi.org/10.26431/0739-182X.1014>.
- JEFFARES, Neil (última actualización 19-1-2022). “Tiepolo, Lorenzo Baldissiera”. En *Dictionary of pastellists before 1800*, <http://www.pastellists.com/> [Consultada: 9/05/2022].
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1947). *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya: catálogo ilustrado de la exposición celebrada en 1932* [cat. exp.]. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte.
- LOZANO COMINO, Alicia (2020). “Francisca Meléndez y las miniaturas del Meadows Museum”. En *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza e Institución Fernando el Católico, pp. 267-274.
- LUXENBERG, Alisa (2001). “Retrato emblemático e identidad: *Carlos III niño*, de Jean Ranc”. *Boletín del Museo del Prado*, 19, pp. 72-88.
- MARTÍNEZ ALCÁZAR, Elena (2013). “El cuidado espiritual y físico: primeras atenciones a la infancia en la España del siglo XVIII”. *El futuro del pasado. Revista electrónica de Historia*, 4, pp. 131-156.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan (1988). “El Infante Don Gabriel de Borbón y Sajonia: hijo favorito del Rey Carlos III”. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 95, pp. 28-36.
- MARTÍNEZ CUESTA, Juan (1991). “El Infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura”. *Boletín del Museo del Prado*, 12, pp. 39-61.
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (coord.) (2019). *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- MEDINA DOMÍNGUEZ, Alberto (2009). *Espejo de sombras. Sujeto y multitud en la España del siglo XVIII*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (1990). *Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, «Museo del Prado Catálogo de dibujos». Madrid: Museo del Prado, VII.
- MENA MARQUÉS, Manuel B. (2014). “La caza. Reyes cazadores”. En Mena Marqués, Manuela B. y Maurer, Gudrun (coords.). *Goya en Madrid: cartones para tapices 1775-1794* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 46-57.
- MOLINA MARTÍN, Álvaro (2013). *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*. Madrid: Cátedra.

- ORIHUELA, Mercedes y PÉREZ, Luz (2016). “Obras depositadas en las embajadas de Caracas, Lima, Montevideo, Nueva York y Washington”. *Boletín del Museo del Prado*, 34, pp. 95-102.
- PUERTO MENDOZA, Eduardo (2021). “La difícil búsqueda de un artista que agrade a sus Majestades: Michel Ange Houasse y Andrea Procaccini retratistas en la Corte de Felipe V”. *Philostrato: Revista de Historia y Arte*, 10, pp. 23-51.
- SANCHO GASPAS, José Luis (2005). *La Monarquía española en la pintura. Los Borbones*. Barcelona: Carroggio S.A. de Ediciones.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (1997). “Lorenzo Tiepolo in Spagna”. En Romanelli, Giandomenico y Pedrocco, Filippo (eds.). *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo* [cat. exp.]. Milán: Electa, pp. 27-41.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés (2017). *Pasteles de Lorenzo Tiepolo*, conferencia impartida el 29-01-2017. Madrid: Museo Nacional del Prado (https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=0Gp-IbqyKzc&feature=emb_title, consultado el 20/06/2022).
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1988). “Una famiglia di pittori veneziani in Spagna: i Tiepolo”. En VV.AA. *Venezia e la Spagna*. Milán: Electa, pp. 221-252.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús (1989). “Un Inza recuperado por el Prado y otras noticias sobre su obra”. *Boletín del Museo del Prado*, 10, pp. 79-85.
- VALERA FERNÁNDEZ, Julia (1988). “La Educación ilustrada o como fabricar sujetos dóciles y útiles”. *Revista de educación*, Extra 1, pp. 245-274.
- VV. AA. (1999). *Lorenzo Tiepolo. Museo Nacional del Prado* [cat. exp.]. Madrid: Museo Nacional del Prado & Patrimonio Nacional.

“¿SERÁ EL BARNIZ PARA LOS CUADROS UN OBJETO
DE MODA Y CAPRICHOS, O DE VERDADERA
Y ABSOLUTA NECESIDAD?” MANUEL NAPOLI Y UN
INÉDITO ECO ESPAÑOL DE LA *LETTERA SULL'USO
DELLA VERNICE* DE JACOB PHILIPP HACKERT

PAOLA D'ALCONZO
Università di Napoli Federico II
dalconzo@unina.it

EN 1787 PHILIPP HACKERT, pintor de corte del rey de Nápoles Fernando IV, con la publicación de su *Lettera sull'uso della vernice* llamó la atención sobre un aspecto común a la producción pictórica y a la conservación de los cuadros, y su escrito provocó una amplia y agria polémica que se extendió más allá de las fronteras del reino. En 1806, aquella *querelle* tuvo un retoño español, y el protagonista fue un restaurador, Manuel Napoli (1758-1831), regresado de Nápoles a Madrid después de haber servido durante mucho tiempo en el Museo de Capodimonte. Dar cuenta de este episodio pretende, por un lado, poner de relieve una etapa inédita en la difusión de las ideas de Hackert, y por otro, evidenciar que entre finales del siglo XVIII y principios del XIX los restauradores empezaron a aparecer en las dinámicas de corte: eran poco más que comprimarios, y, sin embargo, es indicio de una nueva atención al patrimonio artístico y al valor simbólico atribuido a su conservación.

Para contextualizar este acontecimiento aparentemente menor, pero que sitúa la historia de la restauración española en una perspectiva de amplio alcance, es imprescindible recordar los elementos más destacados de un personaje tan peculiar como Manuel Napoli, cuya biografía profesional puede ser reconstruida gracias a varios estudios aparecidos en las últimas décadas, aunque a menudo concentrados

en distintas facetas de un pintor del que, hasta hoy, no se ha conseguido encontrar ni una sola de sus pocas obras mencionadas en los documentos¹.

Español de origen italiano, por dos de sus peticiones presentadas al rey de Nápoles nos enteramos que en 1777 Manuel Napoli se encontraba en Italia y gozaba de una pensión otorgada por la corte madrileña, con la única obligación de enviar periódicamente algunos cuadros, incluyendo copias tomadas de los grandes maestros del pasado. De hecho, junto con otros jóvenes artistas, en aquel año se había trasladado a Roma siguiendo a Anton Raphael Mengs, que supervisaría su formación. Pero, a pesar de sus obligaciones como pensionista, el joven Manuel debía de ser poco productivo, ya que envió a Madrid sólo dos cuadros y un dibujo, todavía no localizados, y entre ellos una copia del *Rinaldo e Armida* de Annibale Carracci, entonces expuesto en el Palacio de Capodimonte. Este lienzo fue enviado a España a principio de 1781, y su ejecución demuestra una precoz estancia en la capital borbónica del sur, donde Manuel se establecería posteriormente para dedicarse a la conservación de pinturas, a pesar de seguir gozando su pensionado. De hecho, el 15 de octubre de 1788 entró al servicio de la corte napolitana, empleado “nella restaurazione di tutte le Pitture esistenti nel Real Palazzo di Capodimonte sotto la direzione di D. Federico Anders”, trabajando “con molto plauso del medesimo” (Siracusano, 1979: 320). Por otra parte, habiendo incumplido sus obligaciones con la Corte española, en 1790 solicitó un permiso de tres meses para dedicarse a los compromisos hasta entonces descuidados: preguntado al respecto, Anders, por “la di lui assiduità, e diligenza nella ristorazione dei quadri, di lui si confessa[va] soddisfattissimo” (Siracusano, 1979: 320), y por tanto favorable a la concesión de la licencia solicitada.

¿Qué significaba entrar al servicio de la corte de Nápoles, al mando de un restaurador tan conocido entonces como Friedrich Anders? Manuel Napoli asumió formalmente su cargo apenas un año después de la llegada en ciudad del alemán, y probablemente sirvió para ampliar la plantilla de colaboradores del taller instalado para el cuidado de las colecciones pictóricas de Capodimonte, que entonces se encontraban en estado muy precario (D'Alconzo, 2020: 78-86, 138-144).

No es éste el lugar para recorrer los detalles de la llamada de Friedrich Anders a Nápoles y de su actividad posterior, pero, por las tangencias específicas con el tema de la cultura de Corte, cabe señalar que su entrada en funciones estuvo marcada en términos muy ostentosos, hasta determinar acontecimientos totalmente inéditos

¹ Sobre su pensionado en Roma, véanse Jordán de Urríes de la Colina (1998; 2012); Brook (2020: 97). Para sus años napolitanos: Nappi (1979: 70); Siracusano (1979: 320); D'Alconzo (1998: 233-236); Fusco (2003: 25); D'Alconzo (2020: 141-144). Sobre su actividad después del regreso a España: Morales y Marín (1991 224-232); Antigüedad del Castillo Olivares (1999: passim); Carretero Marco (2002); Géal (2005: 117-122, 130-136, 446-474); García Sánchez (2007); Puyol Montero (2020).

respecto a las características de la sociabilidad de la aristocracia local: en primer lugar, desde el principio el restaurador fue visitado varias veces en su taller por el rey y sus cortesanos; además, las primeras obras en las que trabajó, antes de ser devueltas al Museo de Capodimonte, fueron presentadas al público en una auténtica exposición de restauración —la primera de este tipo, tanto en Nápoles como en el resto de Europa— celebrada en el interior del Palacio Real, para dar a conocer el excelente resultado. Es más, en breve tiempo Anders vio ampliado su papel, añadiendo al cargo de conservador el otro de “custode” del Museo, con el correspondiente sueldo: que un restaurador —y no un pintor de cámara— pudiera llegar, de hecho, a dirigir una pinacoteca real, era circunstancia absolutamente inusual y que nunca se reiteró a partir de entonces (D’Alconzo, 2020: 98-100, 117).

No menos sorprendente había sido, a los pocos días de la formalización del nombramiento como restaurador de corte, que la coronación de su éxito llegara con la publicación de la *Lettera sull’uso della vernice*, en la que Anders asumía un papel significativo (Hackert, 1787). En los últimos años, este texto de carácter programático ha sido objeto de un verdadero *tour de force* de estudios, que han permitido poner de relieve sus múltiples facetas, por lo que me limitaré aquí a recordar sus elementos más destacados, ya que algunos de ellos se cruzan con el escrito de Manuel Napoli del que hablaremos².

En su *Lettera*, Hackert, tomando como ejemplo la tradición pictórica nórdica, pero apoyándose también en los tratadistas italianos, propugnaba la adopción en todos los cuadros del barniz a base de almáciga, del que facilitaba la receta. Los aspectos en los que más insistía eran la función protectora del barniz y su garantía de reversibilidad, además de ser idóneo para devolver a las pinturas la viveza y el brillo perdidos con el paso del tiempo. Esta propuesta ponía en tela de juicio una práctica tradicional —el uso de la clara de huevo como acabado superficial— muy difundida en toda Italia e incluso en el extranjero (Rinaldi, 2005). Además, el pintor pretendía promover el uso de la almáciga no sólo en fase de ejecución pictórica, sino sobre todo como un medio eficaz, y no oculto por ningún misterioso secreto, en el ámbito de la restauración: de ello dependía el debut centrado en Anders, cuyos saberes operativos se contraponían a los escasos conocimientos de los restauradores, como Hackert había en toda Italia y más evidentemente en Nápoles.

Estas declaraciones suscitaron un inmediato y acalorado debate que enfrentó los partidarios de la adopción del barniz a los detractores de los “restauratori verniciari” (*restauradores barniceros*), defensores sobre todo de la clara de huevo como capa protectora final, sino también de nuevos y secretos descubrimientos. Es

² Sobre la *Lettera* de Hackert, véanse los ensayos y documentos recogidos en Catalano (2005; 2006); Rinaldi (2007: 8-18); D’Alconzo (2020: 120-138).

suficiente recordar las etapas de una disputa que, por un lado, en Nápoles, llegó a los años treinta del siglo XIX, y por otro, se trasladó casi inmediatamente más allá de las fronteras del reino: en primer lugar, tuvo un gran eco en las dos principales revistas romanas, una de ellas a favor de Hackert (De Rossi, 1788), la otra dispuesta a acoger sus valoraciones críticas, a partir de una dura *Risposta* anónima, pero procedente del ámbito de los pintores napolitanos, y probablemente del anciano pintor de cámara Giuseppe Bonito (Anónimo, 1788). El asunto tuvo un rebrote en Perugia, donde la *Lettera* del alemán fue reimpressa por sus defensores, y a su vez los contendientes volvieron a tomar partido (Hackert, 1788; Mariotti, 1788; Orsini, 1792); luego llegó a Inglaterra, adonde el texto de Hackert se difundió sin aparente repercusión (De Rossi, 1789), y finalmente a Alemania, donde fue traducido por Friedrich Ludwig Reischel (Hackert, 1800). Veremos que el tema también tuvo eco en España, aunque en términos que ocultaban su origen.

Sin detenernos en detalles que nos alejarían demasiado del objetivo, se puede afirmar que en el trasfondo de la *Lettera* de Hackert es posible leer entre líneas la voluntad de un artista extranjero llamado a la Corte de Nápoles de defender un cambio generacional. De hecho, la marginación de los pintores y restauradores locales ya había empezado a aparecer hace unos quince años cuando Giuseppe Bonito había expresado cierto malestar por el trabajo realizado en el pasado reciente por Mengs (Rinaldi, 2007; D'Alconzo, 2020: 126-127). En este contexto debe entenderse, a finales de los años ochenta, la polémica sobre el uso del barniz, que no puede restringirse a un ámbito puramente técnico, ya que fue la punta emergente de un enfrentamiento que abarcaba un espectro mucho más amplio.

Por otra parte, el autor de la *Risposta* napolitana parece desviar la polémica desde el análisis de la calidad y los límites del barniz de almáciga hacia la limpieza de las pinturas antiguas, temerariamente efectuada con sustancias genéricamente denominadas “aguas corrosivas”, principales responsables de la ruina de las pinturas, agravada —en su opinión— por el uso posterior del barniz:

lavando i quadri con acque corrosive tutte le parti composte di colori minerali, come la biacca e l'azzurro, ed altri simili, ritornano nel loro primiero chiarore, come se mai avessero tempra oliosa. La parte composta di colori terrei, o succhi, rimane mortificata. Dateci poi la vernice, le parti terree acquistano un alto scuro, le parti minerali rimangono di un chiaro calcinato; ed ecco la pittura uscita dal suo dolce tuono meditato dall'autore. Per accordare tali disordini si dia mano ai pennelli, e così si finisce di rovinare il quadro (Anónimo, 1788: 270).

En este texto el autor no parece admitir la posibilidad de eliminar el repintado mediante una limpieza cuidadosa, dejando al descubierto el texto pictórico original, aunque dañado o desgastado, y sólo entonces utilizar el barniz: en definitiva, más allá del prejuicio desfavorable, el anónimo napolitano parece incapaz de com-

prender la función específica y circunscrita que podía tener el barniz a base de almáciga. Sin embargo, esta interpretación extensiva del barniz y de sus efectos —es decir, de sus supuestos defectos— no es exclusiva de la *Risposta* napolitana, ya que afirmaciones similares aparecen en varios textos impresos en los mismos años por otros autores que se opusieron al uso en la restauración de no especificados *barnices* (entendidos, en su conjunto, como un vasto y exclusivo sector de productos). Por consiguiente, es legítimo preguntarse si esta desconfianza no estaba también condicionada por una identificación errónea del objeto de la controversia, que, favorecida por la práctica tradicional del secreto, dejaba lugar a la convicción que, si no realmente para la limpieza, se pudieran utilizar *barnices* de diversa factura para reavivar las superficies pictóricas, e incluso para consolidarlas (como también, de hecho, se hacía). En efecto, la saturación de los colores provocada por el tan detestado barniz de almáciga, si no convenía a los pintores tardo-barrocos por el efecto que producía en las obras recién ejecutadas, debía parecer aún más inaceptable cuando se utilizaba sobre las antiguas: no sólo por el rechazo a comprender sus cualidades protectoras o su reversibilidad, sino sobre todo porque precisamente esta saturación cromática —aunque no provocase, en sí misma, ningún efecto perjudicial— podía acabar revelando el empobrecimiento de las pinturas dañadas por intervenciones anteriores. A la vez, también es cierto que la *Lettera* de Hackert dejaba fuera un aspecto problemático: el abandono de la práctica del secreto parecía no incluir la declaración de los métodos para limpiar los cuadros, quizá más decisivos para el resultado final de una restauración. De hecho, una petición en este sentido se formularía unos años más tarde, con motivo de la reimpresión del texto en traducción alemana; e incluso la posterior continuación madrileña del debate se desencadenaría a raíz de la publicación de un procedimiento de limpieza superficial, propuesto precisamente por su capacidad de no dañar las pinturas.

Volviendo a Manuel Napoli, ya he mencionado que había empezado a trabajar en Capodimonte en 1788; diez años después, Anders seguía apreciando su trabajo, ya que, junto con su propio hijo Ignazio y otro restaurador, le consideraba capaz de cubrir todas las necesidades de conservación de la pinacoteca real (Fusco, 2003: 25). Tras los meses de la República y la feroz restauración borbónica, el último documento napolitano que le concierne data de diciembre de 1799, cuando se le paga su modesto salario habitual (Nappi, 1979: 70). Según sus declaraciones posteriores, se trasladó a Florencia y allí habría ingresado poco después en la *Accademia delle Arti del Disegno*. Señalo este detalle solo para evidenciar que la noticia es infundada, aunque tras su regreso a España él seguiría ostentando el título de académico florentino³.

³ Varios autores españoles parecen dar crédito a esta información, aunque Napoli no aparezca en los elencos de académicos publicados en Cavallucci (1873: 111-113).

En el verano de 1802 Manuel Napoli reaparece en España, donde casi inmediatamente entra al servicio de la Corte, algo que estuvo propiciado por la caída en desgracia de Ángel Gómez Marañón, despedido tras el severo juicio sobre su labor como restaurador expresado por Francisco de Goya en su conocido dictamen de 1801, considerado posteriormente un hito en la literatura del sector. Por cierto, Goya reprochaba a Marañón la censurable práctica del secreto, ya que, interrogado sobre los materiales “con que se da el lustre a las pinturas”, se había limitado a mencionar la “clara de huevo, sin otra explicación”⁴.

Basándose en muchos documentos, cruzados con la historia de las colecciones reales españolas en los años que preceden, atraviesan y siguen la Guerra de la Independencia, varios autores han estudiado las experiencias profesionales españolas de Manuel Napoli. Encargado de la conservación de las pinturas del Buen Retiro entre 1802 y 1807, su labor fue solicitada también en la Casa del Labrador y en el Palacio de Aranjuez; en ambos encargos, el trabajo fue valorado positivamente tanto por Goya —lo que es digno de mención, teniendo en cuenta las reservas expresadas anteriormente— como por Mariano Salvador Maella (Carretero Marco, 2003; García Sanchez, 2007). En efecto, en una súplica de 1808 de la que se extraen los datos mencionados, Napoli, además de mencionar que el año anterior se le había encomendado también la restauración de todos los cuadros de Mengs conservados en Aranjuez, destacaba sus propios méritos subrayando que

no es sola Italia que le concede el primato en este ramo de Pintura, todo el público inteligente y facultativo español lo declara tal. Dígalo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que en preferencia de todos los profesores de pinturas que la componen eligió el suplicante para la renovación de un cuadro que acaba de adquirir; Don Francisco Goya a pesar de ser enemigo jurado contra los profesores de este ramo de Pintura al ver lo que el suplicante ejecutara se desdijo de lo que tantas veces había puesto por escrito.

Por todo eso, finalmente solicitaba sin éxito el grado de pintor de cámara tras la vacante del fallecido Carlos Domen. O en lugar de ello esperaba que al menos se le concediera el mismo trato que disfrutaba Jacinto Gómez, ambos documentados, en diferentes niveles jerárquicos, como restauradores para la corte madrileña (Morales y Marín, 1991: 224).

Las fuentes nos proporcionan de Manuel Napoli una imagen a veces contradictoria, cuya reconstrucción objetiva se complica porque gran parte de las noticias proceden de sus propias declaraciones, en las que siempre hay que distinguir lo

⁴ Goya (1981: 331-332). Sobre este tema, entre muchos, véase al menos Sentenach (1906: 248-250); Tobajas (1980: 65-68); Véliz (1998); Véliz Bomford, Aterido (2016).

que es cierto de lo que no lo es, o reconocer lo que se oculta y lo que se enfatiza. En cualquier caso, gracias a una observación suya en 1808 se renunció a vender en subasta las pinturas requisadas a Manuel Godoy, y sin duda fue entre los que trabajaron activamente en favor del proyecto del Museo Josefino, seleccionando las obras junto a Goya y Maella, y haciéndose cargo de la conservación de los cuadros procedentes del Palacio Real, de El Escorial y de los conventos suprimidos, almacenados en el depósito del Rosario; además, después de haber colaborado otra vez con Goya y Maella en elegirlos, se ocupó de restaurar cincuenta lienzos que José Bonaparte quiso enviar a París para representar a la escuela pictórica española en el renovado Louvre⁵.

Tras el regreso de los Borbones, en 1814 solicitó el cargo de conservador del Buen Retiro, volviendo a insistir en los méritos adquiridos (Morales y Marín, 1991: 225). Ese mismo año presentó dos largas memorias sobre la “Instalación de la Colección o Galería de pinturas mandada establecer por S. M. Don Fernando VII en esta Corte”: estas dos versiones —que a su vez renovaban, adaptándolas a la nueva situación política y a distintos interlocutores, otras dos peticiones que había presentado en 1808 y 1812— han sido extensamente comentadas por Pierre Géal, que les reconoce notables elementos novedosos; en cambio, me parece que este proyecto presenta un planteamiento que en esencia calca, con considerable imprecisión y algunas ambigüedades, modelos del Antiguo Régimen que por entonces podían empezar a parecer algo anacrónicos⁶. Al margen de otros aspectos interesantes —como la idea de un museo abierto a los jóvenes artistas en formación pero sustraído a la gestión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando—, también en esta ocasión Manuel Napoli se explayó en sus propias credenciales, presentando un detallado “plan y reglas generales para el buen gobierno del establecimiento, según le ha enseñado a Napoli la experiencia de doce años de servicio en la Dirección de la Galería del Rey llamada de Capodimonte [...] con aplauso general de aquel gobierno” (Morales y Marín, 1991: 231). Esa propuesta —acreditada descaradamente con un cargo que nunca había desempeñado en el museo napolitano— no mereció el interés del rey; sin embargo, aunque sin producir ningún efecto positivo

⁵ Referencias al papel desempeñado por Napoli en aquellos años —incluida la sospecha de que, junto al comisario francés Quillet, hubiera estado involucrado en el venta ilegal a extranjeros de obras de arte procedentes del Buen Retiro o de la colección Godoy— fueron recogidas en su momento por Vicente Vignau (1903-1905); Lasso de la Vega (1933); Hempel Lipschutz (1961); más recientemente, y en detalle, véanse por lo menos Rose de Viejo (1983: I, 374-378, 505-509); Rincón García (1985); Antigüedad del Castillo-Olivares (1987); Antigüedad del Castillo-Olivares (1999); Géal (2005: 117-122); García Sánchez (2007); García Sánchez, Moraleda Gamero (2020); Puyol Montero (2020).

⁶ La memoria del 3 de marzo 1814 es publicada en Géal (2005: 446-455); la otra, del 1 de julio, en Morales y Marín (1991: 225-31). Sobre sus contenidos, cfr. Géal (2005: 117-22, 130-136), y García Sánchez (2007: 46-47).

en su destino profesional, tal vez haya encontrado mejor acogida otra memoria que el autor volvió a presentar al soberano en 1818, insistiendo en que, en detrimento del papel de la Academia, la constitución de la Galería de Pinturas debía fundar su autonomía en la prerrogativas reales, como de hecho ocurrió al año siguiente, al inaugurarse el Museo del Prado.⁷ Aun así Napoli, que desde 1812 había esperado obtener el prestigioso cargo de director de la futura pinacoteca, en 1820 tuvo que adaptarse a un simple empleo de ayudante en el servicio de restauración del nuevo museo, bajo la responsabilidad del pintor de cámara Vicente López, terminando su carrera en el mismo rol que se le había asignado en Italia en 1788 (Morales y Marín, 1991: 48-49).

Triste destino: a pesar de repetidos memoriales y peticiones, y no obstante el reconocimiento de su pericia en el campo de la conservación, nunca logró obtener un puesto comparable al de Friedrich Anders, con quien había realizado su largo aprendizaje napolitano, y gracias al cual pudo importar a España los más avanzados métodos de intervención. Además, incluso en algunos estudios recientes su actividad parece completamente olvidada (Martínez Leiva, 2011; Véliz Bomford y Aterido, 2016).

Sin embargo, además de los documentos mencionados hasta ahora, queda una evidencia que, aunque señalada por Jordán de Urríes de la Colina (2012: 232, n.138), ha sido ignorada a pesar de su interés para la historia de la restauración, ya que se relaciona con la *Lettera sulla vernice* de Hackert y con la controversia que la siguió: un debate que Manuel Napoli pudo presenciar en directo, y que sin duda debió ser tema de conversación entre quienes trabajaban en Capodimonte, estando Anders directamente implicado. Para no salirme de los límites impuestos en esta publicación, expondré los puntos más relevantes, posponiendo el análisis detallado para otra ocasión.

Como ya mencionado, en 1800 el editor Walther publicó la *Lettera* de Hackert en traducción alemana, añadiendo algunos anexos que recogían una antología internacional de materiales sobre restauración, centrados en los sistemas de limpieza de las pinturas y en la preparación de varios barnices⁸. Poner a disposición del público esta recopilación de recetas era útil en sí mismo, pero también servía para reforzar la petición del editor, dirigida a Anders, de que diera a conocer las suyas; por consiguiente, sacaba a la luz la parcial ambigüedad de una declaración de transparencia apoyada sobre todo en una práctica consistente en mostrar el trabajo sin

⁷ Este informe de 1818 se guarda en el Archivo del Museo del Prado, Archivos Personales, Caja 3637 / Exp. 13.

⁸ Véase el Apéndice III del *Suplemento* añadido a Hackert (1800: 33-40) (traducción italiana en Catalano, 2006: 122-131); sobre esta edición cfr. Cardinali, De Ruggieri (2005).

hacer de ello ningún misterio, limitándose a la efectiva publicación de su método. Quizá no sea casualidad, pues, que el debate en España se haya desencadenado precisamente en relación con los métodos de limpieza, aunque Manuel Napoli hubiera esperado varios años antes de retomar estos temas; y lo hizo al tiempo que al sustituir el desacreditado Maraón, estaba aplicando a las pinturas de las colecciones reales los métodos de restauración que había importado de Italia. Por otra parte, casi se vio arrastrado a ello, tras publicar en el *Diario de Madrid* del 19 de julio de 1806 un breve artículo en donde sugería un sistema, aprobado por la Academia de San Fernando, para eliminar de los cuadros el barniz oxidado, sin recurrir a peligrosos disolventes: “He visto las más de las veces que con este método se consigue quitar al cuadro aquel amarillo que el tiempo ò el barniz le suele dar, quedando los colores con aquella brillantez que le dio su autor sin tener necesidad de otro ingrediente para limpiarlo”⁹. En resumen, proponía lavar la superficie del cuadro con una esponja empapada en agua, secarla bien y luego frotarla ligeramente con los dedos hasta que el barniz, cristalizado y frágil por efecto del tiempo, se redujera a polvo y pudiera eliminarse fácilmente. En otros países este método era bien conocido, recordado como el más inofensivo (de hecho, Napoli lo propuso para contrastar el arriesgado “abuso que se hace del espíritu de vino”), y sugerido no solo para el tratamiento de barnices resinosos envejecidos, sino también para eliminar los acabados solubles en agua, como los a base de albumen o goma arábiga. Es probable que el restaurador lo hubiera aprendido trabajando junto a Anders, que a menudo había intervenido sobre pinturas tratadas repetidamente con clara de huevo, al igual que debió hacer el español tras regresar a su tierra natal, donde este uso estaba muy generalizado¹⁰.

Un par de semanas más tarde, el *Diario* publicaba una polémica carta enviada por un anónimo “amante de las buenas pinturas” que, además de declararse ferozmente contrario “a los barnices que por moda se dan a las pinturas (muy propias para charoles de coche)”, consideraba ineficaz e incluso perjudicial el método pro-

⁹ Napoli (1806: 82). En ejecución de una Real Orden de 13 de abril de 1806, la Academia de San Fernando, basándose en un informe de los pintores Gregorio Ferro y Francisco Javier Ramos (este último conocía al restaurador desde 1776, cuando ambos habían seguido a Mengs en Roma), juzgó positivamente el método propuesto por Manuel Napoli, que con la Real Orden de 4 de julio fue autorizado a publicarlo (Navarrete Martínez, 1999: 396-397, 446).

¹⁰ Sobre los distintos métodos de limpieza, además de las recetas publicadas en Hackert 1800, véase la amplia recopilación presentada en Burtín, 1808, I: 382-427, cuyo autor expresa una posición muy similar a la de Manuel Napoli. Por lo que se refiere a métodos y materiales utilizados en España: Barreno Sevillano (1980); Véliz (1998); Martínez Leiva (2011); Véliz Bomford y Aterido (2016). Incluso fuera de un estrecho ámbito profesional, el uso generalizado del espíritu del vino (alcohol etílico), junto a otras sustancias no menos peligrosas que Napoli quería combatir, se deduce de las recetas recopiladas en Palacio (1805: 117-124).

puesto por Napoli, sobre todo en el caso de cuadros caracterizados por pinceladas gruesas y en relieve (Anónimo, 1806: 157-158). En cambio, aunque sin nombrar al ejecutor, ponía como ejemplo la “buena composición, [...] que se ha hecho en las pinturas del claustro baxo de S. Felipe el Real” —es decir, los grandes lienzos con historias de la vida de San Agustín de José García Hidalgo— restaurados “sin usar más barniz que el de clara de huevo, tan fácil de dar como de quitar [...] y sin haber hecho uso del espíritu de vino; porque hace muchos años que profesores y aficionados conocen sus efectos, y por consiguiente no es su uso común, como le supone equivocadamente el Sr. Napoli”¹¹. Por consiguiente, advertía a los lectores que no confiaran en los que mostraban escaso dominio del tema, incluyendo implícitamente a Manuel Napoli, a quien contraponía la fiabilidad de los pintores reconocidos profesionalmente (“profesores”), aunque no estuvieran especializados en las prácticas de conservación; y a la vez criticaba a los que, al carecer de conocimientos específicos, utilizaban el barniz para enmascarar los daños causados por limpiezas descuidadas y retoques extensivos. De hecho, esa crítica adoptaba argumentos parecidos a los que, como hemos visto, ya habían surgido en el debate que se había desarrollado en Italia a finales de los años ochenta del siglo anterior:

De lo dicho se infiere que las pinturas se han de confiar solamente a los profesores: consúltese con ellos para repararlas, que aunque no todos se dedican a este ramo, saben cómo se han de manejar las pinturas, y cual es la verdadera composición, y a quien se puede fiar, abominan de lo que hacen los que no tienen el conocimiento y mérito necesario para componer pinturas, disimulando estos con el brillo del barniz los estragos que han hecho en ellas con lavaduras y retoques, sugeridos por su ignorancia, causando el mayor sentimiento à los que lo conocen (Anónimo, 1806: 161).

Directamente atacado, el 22 de octubre Manuel Napoli publicó una respuesta mucho más articulada (Napoli, 1806b), en la que —sin citarla ni una sola vez, dando así a entender que estas consideraciones fueran fruto exclusivo de su larga experiencia— se basaba en gran medida en la *Lettera* de Hackert, hasta el punto que casi toda la primera parte de esta *Respuesta á la Carta del Amante de las buenas pinturas* es una suerte de traducción libre de la publicación de 1787, de la que extrae descripciones, ejemplos históricos y referencias textuales a las fuentes (entre ellas, el tratado de Armenini y la *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* de Bottari), así como el análisis de los procesos de degradación y las razones que aconsejaban el uso del barniz para la restauración. Al mismo tiempo, Napoli también encontró una manera de diferenciarse de su fuente de inspiración en la

¹¹ A principios del siglo la serie de veinticuatro lienzos aparecía “muy deteriorada” (Ceán Bermúdez, 1800: II, 167), por lo que la restauración debió realizarse entre 1800 y 1806. Actualmente, algunos de los cuadros forman parte de las colecciones del Museo del Prado (Iturbe Sáiz, 2007: 346-349).

orgullosa afirmación de la eficacia e inocuidad del método de limpieza que él proponía, además relacionado con las excelentes propiedades del barniz de almáciga.

En aras de la brevedad, y a modo de ejemplo, cito aquí un único pasaje que, comparado con el texto de la *Lettera* del 1787, pone de manifiesto el proceso de transliteración:

infinitos Profesores de mérito extranjeros vemos hacer uso del barniz en los tiempos presentes, como lo estamos viendo quotidianamente en los quadros que vienen de Francia, Italia y de otros muchos parages, tanto para S.M., como para particulares. [...] con quanta mas razon debe darse a los quadros y pinturas antiguas en los cuales los aceytes se han evaporado y disecado, parte por exhalación, parte por la imprima-ción, y parte en fin para absorción del oxigeno atmosférico, reduciendo sus colores a un estado tal de sequedad que el mas minimo golpe los quarteas y rompe? [...] A la vista de estos hechos y datos incontrastables, ¿será el barniz para los quadros un objeto de moda y capricho, o de verdadera y absoluta necesidad?¹²

En su totalidad, esta larga *Respuesta* no posee la sólida estructura argumentativa del modelo, pero también es cierto que no nacía con la misma intención programática. Por otra parte, es importante destacar que en los pasajes autónomos Napoli desarrolla un aspecto que, aunque muy valorado por Hackert, faltaba en su *Lettera*: la necesidad de que los pintores conocieran las características de los materiales y toda la parte “mecánica” de su arte, y por consecuencia —en esto insistía Napoli— dominaran los principios de la química, gracias a los cuales podrían interpretar correctamente los fenómenos de degradación.

Este enfoque implicaba, en primer lugar, la reivindicación de la especificidad de los restauradores frente a los genéricos “profesores”, poco fiables incluso como consultores, precisamente por no estar especializados. A la vez, perseguía también el pleno reconocimiento de la figura profesional del restaurador, aún concebida como auxiliar y subordinada al pintor de cámara, pero —y ahí reside su peculiaridad— basando su valor en las habilidades técnico-científicas, frente a quienes esperaban que el mismo resultado pudiera alcanzarse mediante la asimilación a las artes liberales:

solamente debe condecorarse con este título [de Profesor] a las personas calificadas y científicas en su ciencia o arte [...] pero no puedo conceder de ningún modo el que estos consultores sepan precisamente qué composición se les deba hacer para volver los cuadros a su primitivo estado de perfección, pues para esto es necesario

¹² Napoli (1806b: 487); como en otros casos, el pasaje es casi idéntico en Hackert (1787: 12-13).

que se hayan dedicado a este ramo de la pintura, que requiere por sí solo un estudio particular (Napoli, 1806b: 496).¹³

Con esta apertura al componente científico de la restauración (aunque todavía entendida como “ramo de la pintura”), así como al tema específico del uso del barniz, Manuel Napoli intentó introducir en el ámbito español, y además a través de un periódico de amplia difusión, un debate al que los pintores y restauradores locales —con la notable excepción de Goya— habían permanecido hasta entonces ajenos, como si estuvieran aislados de las reflexiones estimuladas por una disciplina que en las últimas décadas del siglo XVIII se había afirmado cada vez más como una profesión autónoma, ya no subsidiaria al ejercicio de la pintura, y caracterizada por un alto nivel de especialización. Por otra parte, el haber ocultado la verdadera fuente de la mayoría de las afirmaciones contenidas en su *Respuesta* impidió a Napoli encuadrar el problema en el contexto internacional en el que se había afirmado unos años antes, lo que, en cambio, le habría garantizado el crédito personal que él parece buscar siempre, y del que en este caso hubiera podido presumir verdaderamente, por haber asistido en directo a un pasaje fundacional de la historia de la restauración, ya percibido como tal por sus contemporáneos. No es de extrañar, por tanto, que la discusión entablada en el *Diario de Madrid* no haya tenido seguimiento, al menos en la prensa, salvo una fugaz mención en el *Minerva, o El Revisor general*, aparecida cuando aún no se había publicado la respuesta de Napoli, y quizá por eso favorable a su contradictor, “porque le huele a charlatanería” (Olive, 1806: 145). De hecho, desprovisto de referencias más amplias, este debate corría el riesgo de ofrecerse al público casi como una polémica de carácter personal, vinculada, por una parte, a la defensa de técnicas tradicionales y antiguos privilegios, y por otra, a la confianza en el enfoque científico de un ámbito de intervención hasta entonces subordinado a la práctica pictórica, finalmente reivindicado en nombre de una nueva concepción; tal que, una vez más, para aportar pruebas decisivas en apoyo de sus argumentos, Napoli no pudo sino recurrir a la autoridad de Mengs, recordando que el gran maestro utilizaba normalmente el barniz de almáciga en sus cuadros, renovando en el presente un uso que venía del Renacimiento (Napoli, 1806b: 499-500).

Egocéntrico, a veces jactancioso, Manuel Napoli parece oscilar entre la conciencia de la especificidad del oficio de restaurador, vinculado a unos conocimientos que no podían equipararse sólo a las técnicas pictóricas, y por tanto imprescindibles para liberarse de la subordinación a los pintores de cámara, y la tentación constante de validar sus capacidades solicitando, o incluso atribuyéndose falsamente, cargos

¹³ Sobre las dos posibles estrategias adoptadas en la época para obtener el reconocimiento profesional de los restauradores, véase D'Alconzo (2020: 133-136).

de dirección que en realidad nunca ejerció. Aún así, durante más de treinta años no dejó de dedicarse a la restauración, e incluso trató de ampliar sus horizontes a los asuntos museísticos: desde este punto de vista, encarna bien esa nueva figura profesional que empezó a perfilarse en el último cuarto del siglo XVIII, abandonando el intento de conciliar la actividad creativa con la conservación, objetivo cada vez más difícil de conseguir por la progresiva separación de los respectivos ámbitos.

Pero no hay que olvidar que, en ambas orillas del Mediterráneo, un debate sobre aspectos muy técnicos escondía en realidad diferentes formas de ver tanto la conservación como la producción artística contemporánea. En el contexto napolitano, el episodio reflejaba una transición basada en un cambio generacional y en la marginación de los pintores tardo-barrocos locales. Casi veinte años después, en la capital española se pondría de manifiesto la dificultad de superar las prácticas tradicionales (las mismas que, justo cuando Manuel Napoli regresaba a la ciudad, habían provocado el despido de los restauradores de la generación anterior), sin conseguir ni siquiera interrumpir la ósmosis consolidada entre los cargos de pintor de cámara y de conservador de las colecciones reales. Por esta razón, Napoli, a pesar de ser un excelente restaurador, nunca pudo obtener una calificación que reconociera su capacidad creativa, que probablemente no tenía, ni tampoco acceder a un rol directivo al que aspiró durante mucho tiempo, y al servicio del cual remodeló su pasado italiano, otorgándose cargos y nombramientos que nunca había recibido, o haciendo pasar por suyo el contenido de un texto que unos años antes habían discutido los círculos histórico-artísticos de media Europa.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (1788). “Risposta alla lettera del Sig. Filippo Hackert”. *Giornale delle belle arti*, 40, pp. 255-261; 41, pp. 266-270; 42, pp. 271-278; 43, pp. 279-284; 44, pp. 287-291.
- ANÓNIMO (1806). Sin título, firmado “El amante de las buenas pinturas”. *Diario de Madrid*, 6-7 de agosto de 1806, pp. 157-158, 161-162.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores (1987). “La primera colección pública en España: el Museo Josefino”. *Fragments*, 11, pp. 67-85.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores (1999). *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*. Madrid: UNED.
- BARRENO SEVILLANO, María Luisa (1980). “La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII”. *Archivo Español de Arte*, 212, pp. 467-490.
- BOOK, Carolina (2020). *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento*. Roma: Viella.
- BURTIN, Francois-Xavier de (1808). *Traité théorique et pratique des connoissances qui sont nécessaires à tout Amateur de Tableaux*. Bruxelles: Weissenbruch. 2 vols.
- CARRETERO MARCO, María Carmen (2003). “Manuel Napoli in Spagna”. En Catalano, Maira Ida y Prisco, Gabriella (eds.), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e Regno nel XIX secolo, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999)*. *Bollettino d'Arte*, volume speciale, pp. 223-237.

- CATALANO, Maria Ida (ed.) (2005). *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo*, dossier del *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 10-11, pp. 2-87.
- CATALANO, Maria Ida (ed.) (2006). *Appendice al dossier Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo*. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 12, pp. 83-151.
- CARDINALI, Marco y DE RUGGIERI, Beatrice (2005). "Ueber den Gebrauch des Firnis in der Mahlerey. L'edizione di Dresda della Lettera di Hackert". En Catalano, Maria Ida (ed.), *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo*, dossier del *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, 10-11, pp. 63-71.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Real Academia de San Fernando. 5 vols.
- CAVALLUCCI, Camillo Jacopo (1873). *Notizie storiche intorno alla R. Accademia delle arti del disegno in Firenze*. Firenze: Tipografia del Vocabolario.
- D'ALCONZO, Paola (1998). *Delicia principis. Tutela del patrimonio storico-artistico e restauro dei dipinti delle collezioni reali a Napoli dal 1734 al 1830*. Tesi di dottorato di ricerca, IX ciclo. Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II.
- D'ALCONZO, Paola (2020). *Conservazione ed esposizione dei dipinti delle collezioni reali napoletane nel XVIII secolo: luoghi, uomini, opere*. Firenze: Edifir.
- [DE ROSSI, Giovan Gherardo] (1788). "Lettera di G.G.D.R. al Ch. Sig. Filippo Hackert celebre pittore, sul restauro dei quadri, e sopra l'uso delle vernici su di essi". *Memorie per le belle Arti*, ottobre, pp. 241-248.
- DE ROSSI, Giovan Gherardo (1789). "Lettera di G.R. al Sig. Filippo Hackert, celebre Pittore, sul Restauro dei Quadri, e sopra l'Uso delle Vernici su di essi / A Letter of G.R. to Mr. Philip Hackert, the celebrated Painter, on the Restoration of Pictures, and on the Use of Varnishes over the Same". *Mercurio Italico / The Italian Mercury*, VII, pp. 83-86; VIII, pp. 168-172; XIX, pp. 249-252.
- FUSCO, Fara (2003). "Il ruolo del restauratore di corte a Napoli nella prima metà dell'Ottocento. Le fonti documentarie". En Catalano, Maira Ida y Prisco, Gabriella (eds.), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e Regno nel XIX secolo, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 14-16 ottobre 1999)*, *Bollettino d'Arte*, volume speciale, pp. 17-32.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge (2007). "Manuel Napoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte". *Reales Sitios*, 172, pp. 28-49.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Jorge y MORALEDA GAMERO, María (2020). "La Real Academia de San Fernando y la devolución de los bienes eclesiásticos tras la Guerra de Independencia". *MDCCC 1800*, 9, pp. 95-112.
- GÉAL, Pierre (2005). *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII-XIX siècles)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- GOYA, Francisco de (1981). *Diplomatario*, Canellas López, Ángel (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- HACKERT, Jakob Philipp (1787). *Lettera a Sua Eccellenza il Signor Cavaliere Hamilton [...]. Sull'uso della vernice nella pittura*, s.n.t. [Napoli, 20 dicembre 1787].
- HACKERT, Jakob Philipp (1788). *Lettera a Sua Eccellenza il Signor Cavaliere Hamilton [...]. Sull'uso della vernice nella pittura*. Seconda edizione, Perugia: Stamperia Badueliana.

- HACKERT, Jakob Philipp (1800). *Ueber den gebrauch des firnis in der mahlerey. [...] Aus dem Italiänischen frey übersetzt von F.L.R. Nebst fünf Anhängen*. Dresden: Waltherische Hoshbuchhandlung.
- HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse (1961). “El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia”. *Arte Español*, III s., XLIV, 23, pp. 215-270.
- ITURBE SÁIZ, Antonio (2007). “Patrimonio artístico de tres conventos agustinos en Madrid antes y después de la desamortización de Mendizábal”. En Campos y Fernández de Sevilla, Francisco Javier (ed.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España, Actas del Simposium (San Lorenzo del Escorial, 6-9 noviembre 2007)*. San Lorenzo el Escorial: Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 335-368.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (1998). “Los últimos discípulos españoles de Mengs (Ramos, Agustín, Salesa, Napoli y Espinosa)”. En Rincón García, Wifredo (ed.), *Pintura española del siglo XVII. Actas del I Congreso Internacional de Pintura española del siglo XVIII (Marbella, 15-18 de abril 1998)*. Madrid: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, pp. 435-450.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2012). “‘Crear artífices y luminados en el buen camino de el Arte’: los últimos discípulos españoles de Mengs”. *Goya. Revista de arte*, 340, pp. 210-235.
- LASSO DE LA VEGA, Miguel (1933). *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid: Estanislao Maestre.
- MARIOTTI, Annibale (1788). “Lettera V. Intorno ad alcune Memorie dei Maestri di Pietro Perugino”. En Mariotti, Annibale, *Lettere pittoriche perugine [...] al Signor Baldassarre Orsini, pittore e architetto perugino*. Perugia: Stampe Badueliane, pp. 120-142.
- MARTÍNEZ LEIVA, Gloria (2011). “La labor restauradora en los talleres de pintura y escultura. Del final de la monarquía de Carlos III y el comienzo del gobierno de Carlos IV”. En Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso y Rodríguez Rebollo, Angel (eds.), *Actas de las Jornadas de Arte e Iconografía sobre Carlos IV y el arte de su reinado (Madrid, 6-8 de abril de 2011)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 335-366.
- MICHEL, Olivier (1996). *Vivre et peindre à Rome au XVIII^e siècle*. Roma: École Française de Rome.
- MORALES Y MARÍN, José Luis (1991). *Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII (Documentos)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- NAPOLI, Manuel (1806). “Aviso para aficionados á quadros ó pinturas”. *Diario de Madrid*, 19 de julio, pp. 81-82.
- NAPOLI, Manuel (1806b). “Respuesta á la Carta del Amante de las buenas pinturas, insertada en los Diarios de 6 y 7 del pasado Agosto”. *Diario de Madrid*, 22-27 de octubre, pp. 479-480, 483-484, 473-488, 491-492, 495-496, 499-500.
- NAPPI, Eduardo (1979). “Reali siti ed opere realizzate dai Borbone di Napoli nel XVIII secolo. Notizie tratte dai documenti dell’Archivio Storico del Banco di Napoli”. En Strazzullo, Franco (ed.), *Settecento napoletano. Documenti*. I. Napoli: Liguori Editore, pp. 63-88.
- NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, tesis doctoral dirigida por Víctor Nieto Alcaide. Madrid: UNED, 1999, (e-print: Madrid, Fundación Universitaria Española, 2015).

- OLIVE, Pedro María (1806). “Crítica. Continuación del estado actual de nuestra literatura. Noticias literaris de Agosto”. *Minerva o El Revisor general*, III (1806), LXXVII, 26 de septiembre, pp. 144-153.
- ORSINI, Baldassare (1791). “Lettera VIII. Si ragiona contro i ripulimenti, le vernici, ed i cattivi restauri delle Pitture”. En Orsini, Baldassare, *Risposta alle Lettere pittoriche del signore Annibale Mariotti*. Perugia: dai Torchj di Carlo Baduel, pp. 77-87.
- [PALACIO, Lucas Antonio de] (1805), *Secretos raros de arte y oficios*. Madrid: en la Imprenta de Sancha.
- PUYOL MONTERO, José María (2020). “El Museo de Pinturas de José Bonaparte en Madrid y el Museo del Prado (1809-1813)”. *AHDE – Anuario de Historia del Derecho Español*, XC, pp. 655-702.
- RINALDI, Simona (2005). “Vernici originali e vernici di restauro: l’impiego della chiara d’uovo tra Seicento e Settecento”. En Catalano, Maria Ida (ed.). *Napoli, Roma, Dresda: il dibattito sulle vernici tra la fine del XVIII e gli inizi del XIX secolo*, dossier del *Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro*, 10-11, pp. 45-62.
- RINALDI, Simona (2007). “Restauro dei dipinti a Roma tra Settecento e Ottocento”. En Rinaldi, Simona (ed.), *Restauri pittorici e allestimenti museali a Roma tra Settecento e Ottocento*. Firenze: Edifir, pp. 5-27.
- RINCÓN GARCÍA, Wilfredo (1985). “Un manuscrito con inventarios artístico de conventos madrileños en 1814”. *Academia*, 60, pp. 299-374.
- ROSE DE VIEJO, Isadora (1983). *Manuel Godoy patron de las artes y coleccionista*, tesis doctoral dirigida por Xavier de Salas Bosch. Madrid: Universidad Complutense, 1985 (e-print: Madrid: 2015).
- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso (1906). *Pintura en Madrid. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. Madrid: Sociedad Española de Excursiones.
- SIRACUSANO, Citti (1979). “Notizie su pittori, architetti e altri ‘artefici’ del secondo Settecento”. En Spinosa, Nicola (ed.). *Le arti figurative a Napoli nel Settecento. Documenti e ricerche*. Napoli: Società Editrice Napoletana, pp. 301-324.
- TOBAJAS, Marcelino (1980). “Documentos del Archivo de Palacio. 1800: Goya y una guerra pictórica en el antiguo Real Sitio del Buen Retiro”. *Reales Sitios*, 64, pp. 65-68.
- VÉLIZ, Zahira (1998). “The Restoration of Paintings in the Spanish Royal Collections, 1734-1820”. En Sitwell, Christine y Staniforth, Sarah (eds.), *Studies in the history of painting restoration*. London: Archetype /National Trust, pp. 43-62.
- VÉLIZ BOMFORD, Zahira y ATERIDO, Ángel. (2016). “Caring for the King’s pictures: artists and restorers in the Spanish royal collection, 1576-1814”. *The Burlington Magazine*, CLVIII, 1359, pp. 447-459.
- VIGNAU, Vicente (1903-1905). “Manuel Napoli y la colección de cuadros del ex convento del Rosario”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII (1903), 11, pp. 372-376; VIII (1904), 8, pp. 192-199; IX (1905), 2, pp. 152-156.

CAMILLO RUSCONI, AGOSTINO CORNACCHINI
Y BERNARDINO CAMETTI, “TRES PROFESORES
DE CRÉDITO EN ROMA”, Y SUS OBRAS
PARA EL NOVICIADO DE LOS JESUITAS DE MADRID

ALEJANDRO ELIZALDE GARCÍA
Universidad Autónoma de Madrid
alejandro.elizaldeg@estudiante.uam.es¹

EN EL PRESBITERIO de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se alza un magnífico retablo decimonónico decorado con un gran relieve de Camillo Rusconi (1658-1728) y, entre otras de facturas posterior, varias figuras de Bernardino Cametti (1669-1736) (fig. 1). Estas piezas, que en origen debían ir acompañadas de otra figura producto de Agostino Cornacchini (1686-1754), formarían primeramente parte de un retablo destinado a ornar el Noviciado de los Jesuitas de Madrid. En las siguientes páginas se pretende estudiar la historia de este majestuoso y desdichado retablo, en el que estuvieron implicados algunos de los escultores más aventajados que trabajaron en Roma a principios del siglo XVIII.

Fundado a principios del siglo XVII por Ana Félix de Guzmán, II marquesa de Camarasa, el Noviciado vivió un momento de apogeo durante el reinado de Felipe V (1700-1746), gracias a los intereses particulares de su confesor, Guillaume Daubenton (1648-1723), jesuita de origen francés. Como consecuencia de su gran influencia sobre el monarca, Daubenton fue enviado a Roma, donde fue nombrado confesor prepósito de la Compañía de Jesús, cargo que ostentó durante un decenio

¹ El autor cuenta con una beca de investigación predoctoral de la Universidad Autónoma de Madrid. Agradezco, en primer lugar, a Andrea Bacchi la lectura del texto y sus pertinentes apreciaciones. Estoy también en deuda con Nicola Ciarlo y con María Teresa Cruz Yábar por los artículos suministrados.

(1705-1716) (Astrain, 1912: VII, 154-158; Bottineau, 1986: 144, 369-370, 468 y Aznar, 2021: 218-219).

En la ciudad papal, Daubenton se empeñó personalmente en la canonización de Francisco de Regis (1597-1640), compatriota jesuita muy venerado a finales del siglo xvii. Obstinado en la ejecución de sus deseos, el francés hizo construir en Madrid un gran monumento al religioso, máquina que, sufragada por la Corona, ayudaría a difundir su culto en la ciudad, circunstancia que animaría al papa a formalizar la canonización de Regis².

Tal y como nos narran las fuentes de la época, Daubenton, apoyado por el padre Tamburini, general de la Compañía de Jesús, se dirigió al escultor más sobresaliente de la ciudad: Camillo Rusconi³. No obstante, en aquel momento el escultor lombardo no pudo satisfacer el encargo, pues se encontraba labrando la tumba de Gregorio XIII Buoncompagni. Tras su culminación, la comisión fue reactivada mediante una carta que Felipe V envió a Rusconi a través del Marqués de Grimaldo, Secretario de Estado⁴.

En el contrato, firmado el 17 de abril de 1721, se especificaban las características básicas del encargo, requerimientos que, por su importancia, pasamos a comentar (Enggass, 1976: I, 91-92). Se solicitaba a Rusconi la realización en un máximo de dos años de un bajorrelieve en mármol de Carrara que representara al beato Francisco de Regis ascendiendo al cielo rodeado de ángeles, similar a aquel de san Luigi Gonzaga, labrado recientemente por Legros para el transepto del Gesù de Roma. La obra, que debía de medir “di larghezza di netto palmi nuove, e un sesto, e palmi dieciotto e mezzo in circa d’altezza”, se destinaría a la iglesia del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid. Asimismo, se especificaba que en el caso de

² En los mismos años Daubenton redactó la biografía de Regis, texto dedicado a Clemente XI, quién beatificó al jesuita el 18 de mayo de 1716. Hemos trabajado con la edición traducida al castellano (Daubenton, 1718). Más allá de esta edición, fueron publicadas otras tantas en diversas lenguas en 1717, 1719 y 1827.

³ “Lo provò il P. Tamburini, generale de’ Gesuiti, che per ordine del re di Spagna gli commise di fare un basso rilievo [...], ma non già a promettergli di pensarvi sino che non avesse terminato il sopradetto Deposito (Tumba de Gregorio XIII)” (Della Valle, 1732: II, 319-320). “Ma perchè mentre lavoraba il Rusconi sopra questo deposito, il Padre Generale Tamburini della Compagnia di Gesù aveva avuto l’ordine, dalla Maestà del Re di Spagna, di fare scolpire in marmo dal migliore e più famoso scultore di Roma un grande bassorilievo...” (Baldinucci, 1735: 94).

⁴ “Subito poi messe mano a fare, secondo la sua usanza, il modello in grande del prefato bassorilievo, e nello stesso tempo ricevette dal marchese Grimaldo, segretario di stato del re Cattolico, una lettera a nome di sua maestà...” (Della Valle, 1732: II, 320). “E stimolato da una cortese e distingua lettera scrittagli, per parte del Re, dal Marchese Grimaldo, Primo suo Ministro...” (Baldinucci, 1735: 94). Algunos años después los reyes se dirigieron a Rusconi para valorar la colección de Crista de Suecia, deposita, tras su adquisición, en la Granja de San Ildefonso.

que Rusconi falleciera, la obra sería concluida por Giuseppe Rusconi y Giovanni Battista Maini, sus discípulos⁵.

Por otro lado, de la lectura del documento deducimos que, para cuando este se rubricó, Rusconi ya había realizado un “modeletto” y que, habiendo sido del agrado de los jesuitas, el escultor pasaría a labrar “il Modello in grande” y, seguidamente, “l’opera di marmo”. En otras palabras, antes del relieve definitivo, el escultor lombardo había realizado un modelo de reducido formato y uno de dimensiones que podemos suponer idénticas a la obra definitiva⁶. La existencia de estas obras, aún dispersas, es confirmada por Baldinucci (1735: 95-96), quien especifica que “il modello in grande” quedó “appreso dai Padri Gesuiti” (Giometti, 2017 y Martin, 2019: 105, no. 73).

Pero las evidencias acerca de la existencia y colocación del modelo en el Gesù no terminan aquí. En el reverso de un dibujo anónimo que muestra parte del relieve de Rusconi (Kupferstichkabinett, Berlino), se aprecia una pequeña leyenda en la que el autor afirma que los apuntes fueron realizados tomando como modelo un relieve ubicado en el Gesù (“Bassorilievo esistente nel Convento del Gesù di Roma opera bellissima del Cav: Rusconi”) (Schlegel, 1969: 33, 38, fig. 17). Además, este modelo en grande tuvo que ser bien conocido, pues podemos apreciar su influencia en obras ejecutadas contemporáneamente, como es el caso de la escultura de san Francisco en éxtasis, obra de Cametti, que corona la fachada de la cercana iglesia advocada al santo de Asís y que repite claramente el modelo del beato Regis (Schlegel, 1968: 39, fig. 21; Ferraris, 1989: 69-86)⁷.

La ejecución de modelos fue una práctica muy común en la Roma del siglo XVII, pues estos permitían mostrar a los comitentes cuál sería el aspecto final de la pieza deseada, y además ayudaban al autor a comprender mejor cómo quedaría su obra en su lugar una vez instalada. A pesar de que estos artefactos tenían un carácter utilitario e inacabado, también podían llegar a un nivel de finitud que alcanzara la calidad del modelo final, tal y como ocurre en el “Encuentro de Atila con León

⁵ Aunque aún la participación de Maini en el proyecto no nos resulta clara, Jennifer Montagu (2006: 600) concluye que, efectivamente, hubo de estar involucrado de alguna manera en la obra.

⁶ “Che detto Sig. Cavalliere, avendo già fatto il modeletto farà anco il Modello in grande a so-disfazione di detto Padre, e poi l’opera in marmo, quale promette di dare nello spazio d’anni due... E perchè à facilitare il trasporto sino à Madrid resta stabilito fare detto Basso rilievo di più pezzi...” (Enggass, 1976: 92).

⁷ La influencia del relieve puede apreciarse también en la obra de Cametti para Superga o en la Anunciación que Della Valle talló para Sant’Ignazio de Roma. Por otro lado, Wittkower (1926: 48) —quién creía que la obra de Madrid no había sobrevivido— apreciaba una gran similitud con el San Luigi Gonzaga de Legros y el relieve de Rusconi. Asimismo, Roani (1996: 359) aprecia la misma similitud con un relieve de Maini conservado en la Academia de San Lucas, publicado por Golzio (1933: 33; 51, tax. XV).

Magno”, estuco de Algardi ubicado en el Oratorio de los Filippini en Roma y gestado como prueba de efecto de la obra final⁸.

A pesar de que este escultor clasicista fue quien más asiduamente recurrió a estas estrategias de composición, que por otra parte fue heredada por sus discípulos y muchas veces requerida por los comitentes (Montagu, 1989: 36), Bernini también empleó estos modelos en aquellas obras de marcada carácter arquitectónico: para las tribunas de los pilares de San Pedro del Vaticano labró varios modelos que le permitieron entender cuán grandes debían de ser las figuras con el fin de que fueran comprensibles desde el suelo.

La duplicidad de modelos siguió siendo algo corriente a principios del siglo XVIII, y, por ejemplo, el propio Rusconi ejecutó un estuco en grande del san Ignacio encargado para el ornato de la Basílica del Vaticano, modelo que aún se conserva en la iglesia titular del santo en la ciudad papal.

La obra definitiva, concluida en el año 1727 (Della Valle, 1732: II, 320-321 y Baldinucci, 1735: 95), fue admirada antes de su partida por los numerosos miembros de la curia romana, quienes tuvieron que despedirla con gran tristeza⁹. Aunque podemos suponer que el relieve llegó a la Península Ibérica —seguramente en barco desde el puerto de Civitavecchia hasta Alicante y por tierra hacia Madrid— y fue instalada en el Noviciado en ese mismo año o en el siguiente, carecemos aún de evidencias o noticias que nos informen del arribo de la obra, de su colocación en el templo madrileño o de las opiniones de los hombres cultos de la ciudad sobre ella.

Ahora bien, gracias a una serie de referencias documentales que pudimos localizar en el Archivo Histórico Nacional, existe espacio para conjeturar que los miembros del Noviciado esperaban la llegada de la obra en 1722 —a Rusconi, recuérdese, se le otorgaron dos años de plazo desde la firma del contrato para la realización del proyecto—, pues en ese año iniciaron el aprovisionamiento material en vista a la instalación de la obra¹⁰.

⁸ Por otro lado, es importante señalar que estas piezas fueron consideradas en algunos momentos como obras de arte en sí mismas y fueron codiciadas y coleccionadas (Desmas y Freddolini, 2014: 280-282). El papa Clemente XI creó, por ejemplo, un museo para albergar los modelos de las colecciones vaticanas (Pampalone, 2003: 9-49; Raggio, 2008: 342-355).

⁹ “Nel 1727 restò finita questa bella opera, e allora fu che al suo studio concorsero a gara tutti i cardinali, la prelatura e il baronaggio, e tutti gl’intendenti per vedere questo superbissimo bassorilievo, dolendosi per altro ciascuno che la città di Roma ne dovesse rimaner priva”. Todo este proceso volverá a ser narrado por Bortari (1882: II, 319-322).

¹⁰ Aunque Rodríguez García de Ceballos (1968: 262, nota 31) menciona la existencia de referencias de carácter general relativa al retablo, ni las reproduce ni localiza aquella de 1725. Además, este considera que esa es la fecha de instalación de las obras, algo que debemos de suponer imposible, pues, como ya hemos visto, la obra fue enviada a la Península Ibérica en el año 1727.

En julio de 1722 el padre Castro ordenó la adquisición de cal para la obra del beato Regis¹¹ y en diciembre del año siguiente se compró una maroma y un torno para el mismo proyecto¹². Por otro lado, hasta marzo de 1725, se obtuvo aceite para una lámpara que debía de iluminar el altar¹³. Estos pagos se ratifican en las cuentas generales del Noviciado redactadas en julio de 1726¹⁴.

Por desgracia, a pesar de nuestros intentos por localizar mayor número de referencias documentales, carecemos aún de cualquier detalle acerca de los gastos derivados de la instalación del relieve. Esta ausencia en los libros de gastos del Noviciado nos ha de hacer pensar en que, quizás, fue la propia Casa del Rey quien se encargó de sufragar las obras, algo lógico si tenemos en cuenta que fue una comisión regia, o quizá fue el propio Daubenton, quien el 17 de marzo de 1703 donó 100.770 reales por los gastos de instalación del retablo (Aznar, 2021: 168).

Destruído tras la expulsión de los Jesuitas, ejecutada en 1768 por deseo de Carlos III, el Noviciado fue transformado en Cuartel de Infantería y en 1774 pasó al poder de los Padres del Oratorio de El Salvador. El edificio, en estado completo de ruina para mediados del siglo XIX, fue demolido y en su lugar se erigió el Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, ahora Universidad Complutense (Tormo, 1946: 65-84; Sainz de Robles, 1968: 30-36 y Martín, 2019: 54, nota 410, 411 y 412).

Ante esta desoladora situación, que también afectó lógicamente a sus elementos decorativos, cualquier fuente es preciosa para conocer el aspecto original del retablo. Por fortuna, la Real Academia de San Fernando eligió el conjunto del

¹¹ "Cal. Item 54 Reales de 80 ₞ de cal que se vendieron al Padre Castro por la obra de B^o Regis a 6 Reales ¾". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 160. Julio 1722.

¹² "Maroma. Item 786 Reales de una maroma y torno que hera de la fabrica del B^o Regis". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 182. Diciembre 1723.

¹³ "Aceite. Item 240 Reales del Aceite para la lampara del B^o Regis, asta Marzo del 25". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 200. Diciembre 1725.

¹⁴ "En 15 de Julio de 1726 visitando esta casa de Prov.^{ca} y el Noviciado de la Comp^a de IHS de Madrid, el P^{re} Juan Manuel de Zuarzo Provincial de la dha Comp^a en esta Provincia de Toledo, y tomando las cuentas de dha casa desde los últimos, que en 15 de septiembre de 1722 tomó el Padre Francisco Grande [...] que fue de esta Provincia. Hizo à dicho p^r Francisco Grande, como actual R^{oe}. De ella y al P^r Diego de Barreda su procurador los cargos y admitió los Datos en la forma siguiente". Julio 1726. "Maroma y torno. Item es cargo 768 R^s las mismas en que se vendieron la Maroma y el torno, que sirvieron a la fabrica de el B^o Regis". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 204. "Lámpara. Item es cargo 240 R^s de Azeyte para la Lampara del B. Regis hasta marzo de 1725". *Libro de entrada del Noviciado de la Compañía de Jesús de Madrid, desde primeros de 1705 a 1737*, AHN, Jes. Libro 130, p. 214.

Noviciado como prueba del concurso de arquitectura de 1763, ocasión para la cual Antonio de Bada (Delfín Rodríguez, 1992: 72-73, no. 10) y Jerónimo García (fig. 2) dibujaron el aspecto del retablo, reproducciones que nos ayudan a definir, en primer lugar, la composición original del retablo, y, en segundo lugar, discernir qué elementos de la actual instalación no son originales (Martin, 2019: 54)¹⁵.

Los citados dibujos muestran un retablo con una gran medalla central (el relieve de Rusconi) rematado en su parte superior por un marco curvo que rompe el arquitrabe y el friso y en sus lados por dos parejas de columnas divergentes respecto al plano central. La medalla se alzaba sobre un gran banco que alojaba la estatua del beato difunto, obra de Cornacchini. El cuerpo superior estaba formado por un tablero decorado con el monograma jesuita IHS circundado de ráfagas y enmarcado por un remate conopial de trazado mixtilíneo y pilastras laterales, acompañadas por dos ángeles en oración, figuras realizadas por Cametti.

Ignoramos quién es el autor de las trazas del retablo, pues, aunque se ha propuesto una autoría italiana —Cruz Yábar (2017: 171) lo atribuye por similitudes formales a Domenico Calcagni y Sancho (2019: 183) lo relaciona con algún maestro próximo a Rusconi—, es probable que este sea obra de José Benito de Churriguera o que derive, aunque sea en parte, de uno de sus proyectos (Rodríguez García de Ceballos, 1971: 31-32).

Un dibujo de grandes dimensiones conservado en la Real Academia de mano de Churriguera (D-2384) ha sido relacionado con este retablo, pues, en primer lugar, está coronado por el monograma jesuítico, lo que nos ha de hacer pensar en un proyecto para esta Orden¹⁶. Y, en segundo lugar, porque la escena central, que representa a la Trinidad recibiendo el alma de un joven, podría ilustrar la muerte del beato Regis. Sea como fuere, la arquitectura, completamente atípica dentro del lenguaje churrigueresco, nos demuestra cómo su autor simplificó su lenguaje —apréciese la escasa decoración de las columnas, privadas de guirnaldas y elementos decorativos— para hermanarse con las esculturas importadas desde Roma, que tan incómodas estarían en los típicos retablos del tardobarroco madrileño. No obstante, este diseño, aun compartiendo características con el modelo final, no fue aceptado y, tal y como vemos en los dibujos antes comentados, fue simplificado notablemente (Martin, 2019: 55-56).

¹⁵ Gracias a la maqueta de D. León Gil de Palacios de la ciudad de Madrid, podemos reconocer el aspecto exterior de la iglesia y, en concreto, su transepto izquierdo, lugar en el que se ubicaba el retablo (Tormo, 1946: 74-75).

¹⁶ Elías Tormo (1929: 71) lo relaciona con el retablo mayor de la iglesia de Portaceli en Madrid, hoy de San Martín, de Clérigos Menores. Véase Pérez Sánchez (1980: 68, no. 117).

Sea como fuere, el retablo entronca con los grandes altares creados en Roma en fechas próximas como aquel de Carlo Rinaldi para la iglesia de Gesù e Maria y, más en concreto, con el altar dedicado a san Luis Gonzaga en Sant’Ignazio (Gargano, 1999: 558-560) y aquel dedicado en el Gesù a san Ignacio (Bössel y Salviucci, 2010: 137-145). Ambos son fantásticas máquinas decorativas y litúrgicas que actuaban como grandes relicarios: en el segundo caso, la escultura en plata que se esconde tras el gran lienzo de Andrea Pozzo actúa como contenedor de los restos del santo, y en Sant’Ignazio lo era el propio sarcófago del santo, ubicado bajo el gran relieve de Legros. En el diseño madrileño, tal y como apreciamos en los dibujos de Bada y García, bajo la gran medalla central, se debía de ubicar la ya mencionada escultura muriente del Beato, como si su cuerpo estuviera allí depositado.

Esta decisión de emular los retablos jesuíticos romanos en su forma y su sentido buscaba difundir la adoración al beato Regis en Madrid y, en concreto, entre los jesuitas de la capital. Esta iniciativa aspiraba, como ya ha sido mencionado, a la canonización del francés, algo que solamente ocurrió en 1737 durante el pontificado de Clemente XII, muchos años después de la muerte de Daubenton (Martin, 2019: 62)¹⁷.

El retablo del Noviciado no fue la única gran obra dedicada al beato Regis que los jesuitas encargaron durante las primeras décadas del siglo XVIII, lo que nos ha de hacer pensar en un programa persuasivo de notable articulación. En la Casa Profesa, en la hornacina central de la capilla hasta entonces llamada de los Santos Mártires del Japón, fue ubicada una escultura del francés junto a otra de un pobre pidiendo limosna (Corral, 2019: 222, 228).

A la hora de estudiar las esculturas que ornaron originalmente el retablo, se revelan fundamentales las descripciones que les dedicaron Antonio Ponz (1793: V, 192)¹⁸ y Felipe de Castro (Bédard, 1968: fol. 48)¹⁹, pues en estos textos se da información muy relevante acerca de quiénes fueron sus artífices y cuál era su apariencia primigenia²⁰.

¹⁷ La canonización del beato motivó, por ejemplo, la instalación de unos nuevos altares en el Noviciado, costeados por Fernando VI (Corral, 2019: 292), y el establecimiento en 1738 de un aparato efímero ubicado en la Puerta de Guadalajara (Corral, 2019: 241).

¹⁸ “La escultura del medio relieve es de Camilo Rusconi, profesor muy acreditado en Roma, y el Santo, que se representa difunto, figura también del tamaño del natural, colocada en la urna, que forma la mesa del altar, es de otro escultor llamado Cornachini. Los Ángeles sobre la cornisa, de otro que se llamaba Gambetti, todos residentes, y profesores de crédito en Roma cuando la obra se hizo”.

¹⁹ “El bajo relieve de mármol [...] es célebre escultura del Cavallero Camilo Rusconi. La estatua del Santo que está debajo del altar es de Agustín Corraquini [...]. Los ángeles de mármol [...] son de mano del Cavallero Bernardino Gambetti Romano”.

²⁰ El retablo se completaba con una serie de lienzos pintados por Michel-Ange Houasse, pintor de Felipe V, que ilustraban la vida del santo (Tormo, 1946: 90-118; Luna, 1981: 75-77 y 108-113 y Martín, 2019: 60-61).

La autoría de los ángeles que coronaban el conjunto cayó pronto en el olvido y solo en una fecha muy tardía Martin (2000: 104-107) pudo restituir su paternidad a su creador. El alemán, al comparar los dos textos apenas citados, se dio cuenta de que el “Cavallero Bernardino Gambetti” no podía ser otro que Bernardino Cametti. Por otro lado, las comparaciones estilísticas con otras de sus obras como la “Diana Cazadora” (Bode Museum, Berlín) o la “Fama” del Monumento a Taddeo Barberini (Santa Rosalia, Palestrina son más que elocuentes²¹.

Obra de Cornacchini, la escultura del beato Regis moribundo, que originalmente se encontraba ubicada en una urna bajo el altar, es quizás la pieza más desdichada de todo este conjunto, no solamente por su historia, que la llevó a la destrucción, sino por la poca atención que ha recibido hasta la actualidad, tal y como subraya Martin (2019: 56, nota 432). Mas allá de sus esfuerzos, las fuentes citadas²², los pasajes que le dedicó Tormo (1946: 88-89) y alguna referencia más en distintos lugares (Keutner, 1957-1958: 16, nota 7; Lorente, 1963: 41; Enggass, 1976: I, 196; Bissell, 1999: 217; Urrea, 2006: 102 y Desmas, 2012: 270) poco más se ha aportado sobre ella (fig. 3).

En un momento todavía incierto de la primera mitad del 1800, el conjunto fue trasladado del oratorio de El Salvador al convento de la Trinidad Calzada de la calle Atocha, quedando arrinconado en su claustro. Para mediados del siglo XIX se había perdido toda conciencia del retablo y Mesoneros Romanos (1861: 296-297) incluso desconocía si el “magnífico altar de mármoles y bronce, dedicado á San Francisco de Regis, que fué construido en Roma” seguía existiendo.

Tras el incendio que arrasó el retablo de Gaspar Becerra ubicado en la iglesia de las Descalzas Reales, el conjunto que ahora nos interesa fue enviado en 1862 por iniciativa de Isabel II a esta fundación regia²³. Sin embargo, tal y como narra Tormo (1946: 88-89), a las monjas no les satisfizo la idea de colocar la imagen del santo moribundo, de inconexa devoción franciscana, en el altar mayor del Monasterio, dedicado a Santa Clara. En consecuencia, el mármol quedó abandonado en el zaguán de la iglesia, delante de la puerta reglar de la clausura, donde nadie podía

²¹ Esta atribución es obviada por Cruz Yábar (2017, 170, nota 13). Sancho (2019: 183), citando a Martin, sí reconduce los ángeles a Cametti.

²² Francesco Maria Gaburri narra en la vida de Cornacchini que este creó “la Statua del Beato Francesco de Regis, per i PP. della Compagnia di Gesù” que había sido enviada a España (Lankheit, 1962: 225, doc. 13). Baldinucci (1735: 95) también nos informa de que esta obra “fu collocato per tavola dell’altare della cappella del detto Santo [...] rappresentante il Santo morto in abito sacerdotale, fatto con grand’orone da Agostino Cornacchini”.

²³ En este momento, las piezas supervivientes fueron adaptadas al espacio disponible, y su aspecto general fue adulterado por la adición de elementos decimonónicos (Tormo, 1927: 186-188; Martin, 2019: 54; Sancho, 2019: 184-188).

verlo. Ante esta situación de abandono, la escultura fue reclamada en 1906 por la Casa Profesa de los Jesuitas, ubicada en la calle de la Flor Baja (Sancho, 2019: 198, n. 32)²⁴. En dicha casa la obra fue pasto del fuego en mayo de 1931, momento en el que pereció junto con el resto del edificio y los tesoros que custodiaba. Por suerte, antes de tal tropelía, una campaña fotográfica liderada por Mariano Moreno y motivada por la Junta de Iconografía Nacional alcanzó a fotografiar la escultura capturando, para la eternidad, el aspecto de esta obra maestra del barroco italiano (fig. 3).

Esculpida en mármol blanco y de colores, como parece deducirse de la fotografía histórica, con la mayor de las premuras, a la altura de su comitente regio, la obra, que muestra a san Francisco de Regis asistido por un ángel en su camino hacia la muerte, entronca con una larga tradición de “esculturas fúnebres” creadas en Roma desde 1600.

El siglo XVII se abrió con el desvelamiento de la “Santa Cecilia” de Stefano Maderno, en cuyo cuerpo, carente de vida, está ausente cualquier tipo de crueldad o violencia que nos recordara su martirio. A mediados de siglo la muerte pasó a representarse como un proceso místico culminante en la comunión con la divinidad, simbiosis que apreciamos en la “Beata Ludovica Albertoni” de Bernini, quien hunde con arrebatado frenesí una de sus manos en el pecho y entrega su cuerpo, estremecido por el último espasmo de vida, a la eternidad o al irrefrenable éxtasis divino.

Aunque Melchiorre Cafà (Basílica del Rosario, Lima), Francesco Aprile y Ercole Ferrata (Sant’Anastasia, Roma), Giuseppe Giorgetti (San Sebastiano fuori le Mura, Roma) y Niccolò Menghini (Santi Luca e Martina, Roma), entre otros, también se ocuparon de este tipo de representación, será Pierre Legros quien aúne magistralmente en su “Estanislao de Kostka” la comunión mística y la muerte, ubicando ambas experiencias en un único plano de verdad. Esta hubo de ser la escultura en la que Cornacchini se inspiró, ya no por su tema, sino porque el santo polaco era jesuita y la escultura había sido creada para la iglesia de Sant’Andrea al Quirinale, custodiada también, como en el Noviciado, por esta Orden.

Se ha sugerido (Keutner, 1958: 16 y Bissell, 1999: 217) que la escultura de Madrid fuera aquella que Cornacchini expuso en el Panteón, tal y como narra Rusconi en una carta enviada a Paolo Girolamo Piola²⁵. No obstante, esta no puede

²⁴ Martín Corral (2019: 291 y 348) propone que la escultura de Cornacchini se encontraba ya en la Casa Profesa desde 1896, en una pequeña capilla construida en la nave principal advocada a la Buena Muerte.

²⁵ “Scorpi a questi giorni un suo modello della statua di un santo vescovo alla Rotonda” (Martin, 2019: 228, no. 744).

serlo, pues se especificaba que la obra mostraba a un santo obispo, cargo que nunca desempeñó Regis (Martin, 2019: 56, nota 432). Andrea Bacchi (2010: 39, nota 73) ha sugerido que esta noticia, que se repite en una carta enviada por Sergardi a Marsili en octubre 1725 (Simonato, 2005: 56, nota 52), se podría referir a una escultura encargada a Cornacchini para el Panteón que, en elaboración en 1725, no llegó a concluir el florentino ¿acaso al “San Rasio” que flanquea el altar mayor obra de Francesco Moderati?

Antes de pasar a estudiar el relieve de Rusconi, sería conveniente subrayar la presencia de un busto en terracota del beato Regis en poder del cardinal Carlo Agostino Fabbroni, patrón y anfitrión de Cornacchini desde 1713 (Desmas y Freddolini, 2014: 282). Este busto, ubicado en el palacio romano del cardenal junto a otras obras en terracota del florentino, podría relacionarse, sospecho, con la escultura yacente que ahora nos ocupa.

La magnífica medalla central, una de las obras maestras de Rusconi y seguramente la más importante de su mano fuera de Italia (Tamborra, 1988: 28), ilustra la ascensión al cielo del beato Regis acompañado de toda una corte de seres divinos²⁶ (fig. 4). En la parte inferior, un ángel casi adolescente empuja la nube en la que se apoya de rodillas el jesuita, haciéndole avanzar hacia otro compañero que, ubicado en la parte derecha del relieve, pasa su mano por debajo de la axila del beato, quien le mira en éxtasis abriendo en posición declamatoria sus extremidades superiores. Este segundo ángel le indica con la otra mano el destino hacia el cielo, de donde baja premuroso un tercer serafín que porta los incensarios que anuncian, a través del olor, su llegada y purifican el ambiente.

Toda esta procesión angélica está marcada por importantes líneas diagonales que vivifican notablemente la escena. Al mismo tiempo, los cuatro personajes principales están tallados a medio bulto, lo que hace que se proyecten hacia el espectador y se alejen del fondo, creándose contrastes lumínicos muy sugestivos. Ahora bien, estos recursos palidecen al compararse con aquellos empleados en el que tuvo que ser el modelo de referencia de Rusconi: la “Apoteosis de Ludovico Gonzaga”, imponente relieve de Legros ubicado en el transepto de Sant’Ignazio.

²⁶ Contamos, como estudió Martin (2019: 58) y previamente Schlegel (1969: 31-33), con tres dibujos ejecutados por algún seguidor de Rusconi que ilustran el proceso de creación de la obra. Todos ellos se conservan en colecciones alemanas: dos en Berlín en el Staatliche Museen zu Berlin (Martin, 2019: 122-123, no. 127 y 326, fig. 146 y 123, no., 129 y 327, fig. 149) y un tercero en el Museum Kunstpalast de Düsseldorf (Martin 2019: 123, no.128 y 326, fig. 147). Por otro lado, conocemos una estampa de Nicolás Gutiérrez que ilustra el relieve de Rusconi, custodiada también en Düsseldorf (Martin, 2019: 93, no. 38, 327, fig. 148).

Esta similitud, requerida tal y como hemos visto en el contrato, se aprecia no solamente a nivel formal —ambos están rematados por protuberancias semicirculares—, sino también en un plano espititual —los dos relieves representaban la ascensión de un jesuita al cielo y fueron, asimismo, concebidos para una iglesia de esta Orden—. No obstante, como hemos indicado, Rusconi prefirió, por una parte, vivificar la escena a través de las múltiples direcciones que emprenden las figuras, algo ausente en la obra de Legros, donde todos los personajes se desplazan en sentido vertical y, por otro, decidió reducir el abultado relieve que empleó el francés —su san Ignacio es casi una escultura de bulto redondo —prefiriendo la bidimensionalidad.

En definitiva, Rusconi no deseaba representar la fantástica visión del ascenso del jesuita al cielo —algo que quizás sí interesaba a Legros—, sino ilustrar este hecho como algo verídico y fehaciente que podría tener lugar ante nuestros ojos en cualquier momento, un suceso propio de nuestro mundo sensible. Con tal motivación, el lombardo buscó recrearse en la retórica de los gestos y la elocuencia de las miradas, en una purificación de los recursos más ilusionistas que habían caracterizado a la escultura hasta ese momento, y cuya atemperación abriría paso a la estética neoclásica (Martin, 2019: 59-60).

Aunque limitado a su llegada, no deberíamos de subestimar el impacto que tuvo el retablo en el desarrollo de las artes plásticas en la Península Ibérica y su papel a la hora de difundir una nueva sensibilidad artística, pues tal y como dijo Ponz, “fué éste de los primeros ejemplos que en este siglo sirvieron para executar cosas verdaderamente grandes, y nobles” (1793: V, 191).

Hemos ya visto cómo el propio Churriguera, colofón del barroco arquitectónico madrileño, simplificó su lenguaje a la hora de diseñar el retablo que albergaría las esculturas romanas. Y también cómo, por otro lado, este conjunto fue utilizado como prueba en el concurso de arquitectura de 1763 motivado por la Academia, baluarte de los nuevos principios estéticos que, importados desde Europa, se querían divulgar en la capital. Estos dos aspectos serían suficientes para justificar la sentencia de Ponz, pues esta gran máquina aceleró la difusión de un lenguaje artístico que acabaría desbancando al Barroco (Sancho, 1995: 153-154).

El altar del beato Regis fue el único con medalla central conocido en Madrid hasta la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que Ventura Rodríguez popularizó este diseño en la Corte²⁷. De la capilla del nuevo Palacio Real a las trazas para la capilla del Pilar de Zaragoza, pasando por la capilla de San Julián de Cuenca

²⁷ En el retablo de la iglesia parroquial de Nuevo Baztán, Churriguera colocó una gran medalla que representa a “San Francisco bautizando a los indios”, pero, sin embargo, como apunta Cruz Yábar (2019: 585), esta se encuentra en el cuerpo superior, no en el principal.

o aquella del colegio de San Salvador de Oviedo, el arquitecto real concibió una infinidad de grandes retablos presididos por medallas marmóreas, herencia del conjunto del Noviciado (Cruz Yábar, 2019: 584-590). No obstante, sus ecos también se pueden sentir en el diseño de otros retablos que carecen de medallas centrales labradas en piedra, como aquel de las Salesas Reales de Madrid o de la Encarnación, que siguen fielmente la estructura del modelo jesuítico (Sancho, 2019: 184).

La influencia de este retablo no se limitó a la arquitectura, sino que la escultura española y, en concreto, el gran relieve decorativo patrio se vio enriquecido por la obra de Rusconi. Así, por ejemplo, la “Gloria de San Pedro de Alcántara”, relieve tallado entre 1771 y 1772 por Francisco Gutiérrez para ornar un retablo diseñado por Ventura Rodríguez para la capilla consagrada a este franciscano en Arenas de San Pedro, sería incomprensible sin la obra del escultor lombardo (Cruz Yábar, 2022: 101-102).

Obra maestra de la escultura italiana de principios del siglo XVIII, el retablo del Noviciado de los Jesuitas de Madrid es, sin lugar a duda, una de las grandes joyas de nuestro Patrimonio. Con el fin de divulgar su conocimiento, teníamos por objetivo principal reunir en un solo lugar todas aquellas aportaciones que se han centrado en él desde Tormo (1927, 1945, 1946), hasta Martín (2000 y 2019) pasando por Sancho (1995 y 2019) y María Teresa Cruz Yábar (2017, 2019, 2022). El estudio de todos estos textos nos ha permitido reunir, por primera vez, de manera actualizada y en lengua castellana, gran parte de la información que poseemos sobre esta gran obra barroca. Por otro lado, hemos dado a conocer los pagos efectuados por los jesuitas por “la fabrica del Bto Regis”, referencias inéditas que nos permiten delinear mejor la historia del retablo. Al mismo tiempo, deseábamos llamar la atención acerca de la existencia de dos modelos de la “Ascensión del beato Regis” creados por Rusconi, tal y como narran las fuentes italianas y aún en paradero desconocido. Asimismo, visto ya desde la perspectiva hispánica, nos interesaba notablemente saber cómo fue recibido el retablo en la capital y qué impacto tuvo en el arte local. En definitiva, este estudio se engloba en un proyecto mayor que pretende estudiar la presencia y circulación de la escultura barroca romana en la Corte durante el siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, el cual se transformará, algún día, en nuestra tesis doctoral.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTRAIN, Antonio (1902-1925). *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*. Madrid: Razón y Fe. 7 vols.
- AZNAR, Tomás José (2021). *La Compañía de Jesús y la Corte: el noviciado de San Ignacio en Madrid (1602-1767)*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

- BACCHI, Andrea (2010). “*La Giuditta con la testa di Oloferne*” di Agostino Cornacchini. Munich: Sascha Mehringer.
- BALDINUCCI, Filippo (1735). *Vite di Artisti dei secoli XVII-XVIII*. Ed. Anna Matteoli. Roma: De Luca.
- BÉDAT, Claude (1968). “Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: Esbozo inédito de una parte del ‘Viage de España’ de don Antonio Ponz”. *Archivo Español de Arte*, 41, 162, s.f.
- BISSELL, Gerhard (1999). “Cornacchini, Agostino”. En Breyer, Andreas; Savoy, Bénédicte y Tegethoff, Wolf (eds.). *Allgemeines Künstlerlexikon*. Múnich, Leipzig: De Gruyter, 21, pp. 217-218.
- BÖSSEL, Richard y SALVIUCCI, Lydia (2010). *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642- Vienna 1709). Pittore e architetto gesuita*. Roma: Artemide.
- BOTTARI, Giovanni Gaetano (1822). *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura scritte da’più celebre personaggi dei secoli XV, XVI e XVII, pubblicata da M.Gio. Bottari. e continuata fino nostri giorni da Stefano Ticozzi*. Milán: Giovanni Silvestri.
- BOTTINEAU, Yves (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CORRAL, Martín (2019). *La Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Madrid. Un ejemplo de destrucción del Patrimonio*. Madrid: Universidad Complutense, Tesis Doctoral.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa (2017). “Los Retablos de Ventura Rodríguez”. En Rodríguez, Delfín (ed.). *Ventura Rodríguez, Arquitecto de la Ilustración*. Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Comunidad A. de Madrid, pp. 169-205.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa (2019). “Algunas innovaciones características en la escultura de los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII”. En Cañestro, Alejandro (ed.). *Summa studiorum sculptoricae. In memoriam Dr. Lorenzo Hernández Guardiola. II Congreso Internacional de Escultura Religiosa “La luz de Dios y su imagen”*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, pp. 583-602.
- CRUZ YÁBAR, María Teresa (2022). “Obras escultóricas nacidas en el ámbito académico madrileño antes de la Guerra de la Independencia: el concepto de autoría y la valoración del modelo original, de su ejecución material y de las versiones”. En Cruz Yábar, María Teresa y López Ortega, Jesús (eds.). *Formación y proceso creativo en el ámbito académico. Artistas al servicio del rey (1746-1833)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pp. 91-118.
- DAUBENTON, Guillaume (1717). *Vida del bienaventurado Juan Francisco Regis de la Compañía de Jesús*. Madrid: s. e.
- DELLA VALLE, Filippo (1732). “Filippo della Valle a Gio. Bottari”. En Bottari, Gaetano y Ticozzi, Stefano (eds.). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, XVII, pubblicata da M.Gio. Bottari. e continuata fino nostri giorni da Stefano Ticozzi*. Milán: Giovanni Silvestri. 2 vols.
- DESMAS, Anne-Lise (2012). *Le Ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes 1724-1758*. Roma: École Française de Roma.
- DESMAS, Anne-Lise y FREDOLINI, Francesco (2014). “Sculpture in the Palace: Narratives of Comparison, Legacy, and Unity”. En Feigenbaum, Gail (ed.). *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*. Los Angeles: The Getty Research Institute, pp. 267-282.

- ENGGASS, Robert (1976). *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rom. An Illustrated Catalogue Raisonné*. Londres: Pennsylvania University Press. 2 vols.
- FERRARIS, Paola (1989). "La fabbrica della chiesa delle Stimmate in Roma e la statua di San Francesco di Bernardino Cametti". *Storia dell'arte*, 65, pp. 69-86.
- GARGANO, Maurizio (1999). "Architettura ecclesiastica: altari, cappelle e chiese. Andrea Pozzo e l'altare del beato Luigi Gonzaga nella chiesa di Sant'Ignazio a Roma: un modello tra progetti e bozzetti". En Millon, Henry A. (ed.). *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*. Milán: Bompiani, pp. 558-560.
- GIOMETTI, Cristiano (2017). "Rusconi, Camillo". *Dizionario Biografico degli Italiani*, 89.
- GOLZIO, Vincenzo (1933). *Le terrecotte della R. Accademia di S. Luca*. Roma: Società an. tip. Castaldi.
- KEUTNER, Herbert (1957-1958). "Critical Remarks on the Works of Agostino Cornacchini". *North Carolina Museum of Art Bulletin*, I, 4-5, pp.13-22.
- KEUTNER, Herbert (1958). "The Life of Agostino Cornacchini by Francesco Maria Niccolò Gabburri". *North Carolina Museum of Art Bulletin*, II, 1, pp.37-42.
- LANKHEIT, Klaus (1962). *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*. Múnich: Bruckmann.
- LORENTE, Manuel (1963). "Sobre varias esculturas barrocas italianas en el Museo del Prado". *Archivo Español de Arte*, 36, 141, pp.39-45.
- LUNA, Juan José (1981). *Michel-Ange Houasse 1680-1730: pintor de la corte de Felipe V*. Madrid: Museo Municipal y Patrimonio Nacional.
- MARTIN, Frank (2000). "Two Angels by Bernardino Cametti in Madrid". *Burlington Magazine*, 142, 1163, pp. 104-107.
- MARTIN, Frank (2019). *Camillo Rusconi. Ein Bildhauer des Spätbarock in Rom*. Berlín y Múnich: Deutscher Kunstverlag.
- MESONEROS ROMANOS, Ramón (1861). *El antiguo Madrid, paseos anecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Madrid: F. de P. Mellado.
- MONTAGU, Jennifer (1989). *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*. Londres y New Haven: Yale University Press.
- MONTAGU, Jennifer (2006). "Maini, Giovanni Battista". En Bray, Massimo (ed.). *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 67, pp. 600-602.
- PAMPALONE, Antonella (2003). "Lorenzo Ottomi scultore e restauratore clementino (1700-1721): L'origine del Museo dei Modelli di Scultura". *Studi sul Settecento Romano*, 19, 3, pp. 9-49.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1980). *El dibujo español de los siglos de oro*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- PONZ, Antonio (1793). *Viaje de España en que se dan noticias de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ellas*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- RAGGIO, Olga (2008). "Pope Clement XI's Museo di Modelli in the Vatican Palace". Penny, Nicholas y Schmidt, Eike d. (eds.). *Collecting Sculpture in Early Modern Europe. Studies in the History of Art*. Washington: National Gallery of Art, pp. 342-355.
- ROANI VILLANI, Roberta (1996). "Giovanni Battista Maini, San Francesco di Paolo". En Rocchi, Giuseppe (ed.). *San Pietro. Arte e Storia nella Basilica vaticana*. Bérgamo: Bolis, pp. 359-364.

- RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, Alfonso (1968). "El antiguo Noviciado de los Jesuitas en Madrid". *Archivo Español de Arte*, 41, 164, pp. 245-265.
- RODRÍGUEZ GARCÍA DE CEBALLOS, Alfonso (1971). *Los Churriguera*. Madrid: CSIC.
- RODRÍGUEZ, Delfín (1992). *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1968). "El caserón de la exUniversidad de Madrid". *Villa de Madrid*, 25, pp.30-36.
- SANCHO, José Luis (1995). *La Arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 153-155.
- SANCHO, José Luis (2019). "'Como el Escorial pero más pulido'. Arquitectura y ornamentación del siglo XVIII y reformas del siglo XIX en los reales monasterios de las Descalzas y de la Encarnación". En Checa, Fernando (ed.). *La otra Corte: mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y Encarnación*. Madrid, Patrimonio Nacional, pp. 182-199.
- SCHLEGEL, Ursula (1969). "Alcuni disegni di Camillo Rusconi, Carlo Maratta e Angelo de' Rossi". *Antichità Viva*, 8, pp. 28-41.
- SIMONATO, Lucia (2005). "Ludovico Sergardi, Agostino Cornacchini e la statua vaticana del 'Carlo Magno'". *Prospettiva*, 119-120, pp. 23-63.
- TAMBORRA, Giandavide (1988). "Camillo Rusconi, scultore ticinese 1658-1728". *Bolettino storico della Svizzera italiana*, 100, 1, pp. 1-56.
- TORMO, Elías (1927). *Las iglesias del antiguo Madrid: notas de estudio*. Madrid: Imprenta de A. Marzo, 2 vols.
- TORMO, Elías (1929). *La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando. Cartillas Excursionistas "Tormo" VII*. Madrid: Hauser y Menet.
- TORMO, Elías (1945). "El Paraninfo de la Central, antes Templo del Noviciado, y los muy altos nobles Retablos y Sepulturas subsistentes". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, 49, pp. 81-135 y pp. 171-250.
- TORMO, Elías (1946). *El Paraninfo de la Central, antes Templo del Noviciado, y los muy altos nobles Retablos y Sepulturas subsistentes*. Madrid: Hauser y Menet, Imprenta de Cándido Bermejo.
- URREA, Jesús (2006). *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- WITTKOWER, Rudolf (1926/1927). "Die vier Apostelstatuen des Camillo Rusconi im Mittelschiff von S. Giovanni in Laterano in Rom". *Zeitschrift für bildende Kunst*, 60, pp. 9-20 y pp. 43-49.

FIGURA 1. Retablo mayor de la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.



FIGURA 2. Jerónimo García, «Altar de San Juan Francisco de Regis del Noviciado de los Padres Jesuitas de Madrid. Planta y alzado», 1762, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, A-5077.



FIGURA 3. Agostino Cornacchini, «Francisco de Regis muriente», 1720 ca., destruida.



FIGURA 4. Camillo Rusconi, «Apotheosis del Beato Regis», 1720 ca., iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.



LITERATURA

CON I TORCHI DEL RE: I LIBRI PER IL PROGRESSO DEL REGNO DI NAPOLI

VINCENZO TROMBETTA
Università degli Studi di Salerno
trolen@alice.it

NEL PRESENTARE agli illustri ospiti la Mostra Bibliografica della Stamperia Reale di Napoli, allestita nel monumentale salone della Biblioteca Universitaria il 13 giugno del 1948 per il bicentenario degli scavi di Pompei, la direttrice Castellano Lanzara ricordava come all'officina borbonica fosse "legata in buona parte la storia dell'arte tipografica e del progresso letterario, scientifico e culturale delle due Sicilie" (1950: vi). Così la dirigente del Ministero di Pubblica Istruzione sottolineava il ruolo di preminenza che la Reale Stamperia aveva assunto, dalla seconda metà del Settecento, nel panorama italiano e internazionale, uguagliando, se non sopravanzando, analoghe istituzioni, come la Stamperia Reale di Torino, l'Imperial Regia Stamperia di Milano, la Tipografia della Reverenda Camera Apostolica di Roma, la Imprenta Real di Madrid e la Typographie Royale di Parigi.

La regia officina, il cui nucleo originario era stato trasferito dal ducato di Parma assieme alle pregevoli collezioni farnesiane, viene attivata da Carlo di Borbone diversi anni dopo la sua ascesa al trono di Napoli e potenziata in seguito, con l'acquisizione della tipografia privata di Raimondo di Sangro principe di Sansevero che, condannato dalla Congregazione dei Libri proibiti nel 1754 per la sua *Lettera Apologetica*, offre al monarca, di cui rivestiva la carica di gentiluomo di camera, i propri macchinari, ricavandone la somma di settecento scudi.

Beneficiando di cospicui investimenti, la Reale Stamperia vanta attrezzature moderne, maestranze specializzate e valenti disegnatori e calcografi, reclutati nella Scuola di Portici, sotto la direzione di capaci e solerti direttori. L'obiettivo della celebrazione dinastica viene perseguito con i fastosi volumi di apparato connessi alla vita e ai cerimoniali della corte, ma in particolare con la *Dichiarazione dei Disegni*

in cui l'architetto Luigi Vanvitelli, nel quadro della nuova capitale, esibisce il progetto della reggia di Caserta emulante gli splendori di Versailles; e con le *Antichità di Ercolano Esposte* attraverso cui Carlo —magnificamente effigiato nell'antiporta del primo tomo— si propone all'Europa erudita come il munifico artefice della *felix urbiū restitutio*, la scoperta più sensazionale del secolo la cui rilevanza avrebbe costituito, tra Sette e Ottocento, un'irrinunciabile tappa del Grand Tour. Né va trascurato il parallelo fabbisogno di uno Stato civile e moderno, e cioè l'insieme dei materiali amministrativi, “che per la intelligenza del pubblico occorrono imprimersi” (Gatta, 1777: 18), e per i quali gode del privilegio: editti, prammatiche, decreti, codici, ordinanze, indulti, regolamenti militari, atlanti geografici, trattati diplomatici e commerciali, portolani, fino alla modulistica per passaporti e permessi di soggiorno.

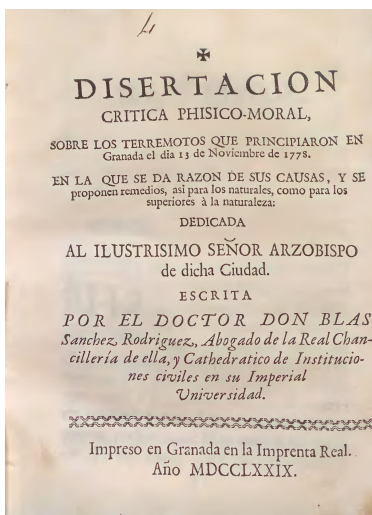
Ben definite, dunque, le coordinate entro le quali s'iscrive l'attività della regia tipografia, ma, negli anni Ottanta, nella temperie del regalismo illuminista, si profila un ulteriore versante editoriale: i suoi torchi, infatti, si rendono disponibili all'utilizzo di letterati, medici, fisici e naturalisti ai quali viene concessa la stampa dei propri scritti ritenuti utili al progresso della Nazione. Una produzione che riflette l'avanzamento del sapere tecnico e scientifico promosso dall'Accademia di Scienze e Belle Lettere chiamata a svolgere, in un ambizioso progetto culturale teso al bene comune e alla pubblica felicità, una feconda mediazione tra ricerche scientifiche e studi umanistici¹. Affiancandosi alla celebre Accademia Ercolanese, che dopo la fervida stagione carolina imbecca un irreversibile declino, l'istituzione ferdinandea intende rinnovarne il modello chiuso e tradizionale, dettato dal ministro Bernardo Tanucci, adeguandosi agli avanzati esempi italiani ed europei, come la Royal Society di Londra. E, recependo quegli orientamenti maturati nell'età dei Lumi, si apre alle discipline che, lontane dalla vana e sterile erudizione, avrebbero contribuito a modernizzare la società: “il bene de' nostri simili —si legge negli *Statuti*— ci determini alle scelte delle sole utili cognizioni”. L'Accademia, programmaticamente, si proietta sull'intero territorio nazionale attraverso una rete capillare di soci che, “sparsi per tutte le Province de' due Regni”, avrebbero rappresentato “gli esploratori della storia naturale del Regno, i relatori dello stato delle arti, de' mestieri, dell'agricoltura e della pubblica economia [...] e i ricercatori degli antichi monumenti” (*Statuti*, 1780: 18-19). Indubbia la centralità delle questioni pratico-applicative più vicine alle istanze utilitaristiche: le classi di Matematica e di

¹ Istituita con dispaccio del 22 giugno 1778, solennemente inaugurata nella soppressa biblioteca dei Gesuiti al Salvatore con la presenza dei sovrani il 5 luglio 1780, e diretta da Michele Sarcone per le Scienze e da Andrea Serrao per le Belle Lettere, l'Accademia affida a Donato Campo la conduzione di una propria stamperia che, nel 1788, avrebbe impresso gli *Atti della Reale Accademia delle Scienze e Belle Lettere di Napoli dalla fondazione sino all'anno 1787*. Cfr. Chiosi (1989: 435-456).

Fisica, infatti, convergono per potenziare il commercio, incentivare le manifatture, migliorare macchinari e strumenti tecnici, che possono dimostrarsi “utili e comodi all’uomo nell’esercizio delle arti, e nell’uso della vita”. E non mancano studi e ricerche specificamente rivolte alle scienze naturali e alla salute pubblica.

FIGURA 1

Frontespizio della *Disertacion critica phisico-moral sobre los terremotos que principiaron en Granada el dia 13 de noviembre de 1778* di Blas Sánchez Rodríguez, Granada: 1779.



Le pubblicazioni di questo specifico settore, sempre in ombra rispetto alle più rinomate tirature d’intonazione celebrativa, rivelano il loro interesse per la fama degli autori, per gli apparati paratestuali e per il ricorrente intreccio con gli episodi di una natura bizzarra e imprevedibile, che si manifestano, con inaudita violenza, nel Regno delle Sicilie. Questa una campionatura di opere impresse, con il “favore de’ Regnanti”, dai torchi della Stamperia Reale di Napoli —e, pertanto, esentate dalla preventiva autorizzazione rilasciata dai revisori ecclesiastici e regi— raffrontate con quelle edite, negli stessi anni, dalla Imprenta Real di Granada e Madrid.

Nel 1779 la Reale Stamperia tira il *Ragionamento Istorico intorno all’eruzione del Vesuvio che cominciò il dì 29 luglio dell’anno 1779 e continuò fino al giorno 15 del seguente mese di agosto* di Gaetano de Bottis, probabilmente su consiglio del padre somasco Giovanni Maria della Torre, studioso di scienze naturali, docente di Fisica al Seminario Arcivescovile, socio della Accademia di Scienze e Lettere e “custode”

della Biblioteca, del Museo e della Stamperia Reale². Membro della Società Reale, docente alla Scuola Militare della Nunziatella e poi di Storia Naturale nella Regia Università, il de Bottis si era già distinto per la pubblicazione, con i tipi della Stamperia Simoniana, del *Ragionamento Istorico intorno a' nuovi vulcani comparsi nella fine dell'anno scorso 1760 nel Territorio della Torre del Greco*, dedicato ad Antonino Sersale arcivescovo di Napoli³.

L'autore, per "obbedire agli alti comandamenti reali", compila una "distinta, e ben dettagliata relazione" per la cui elaborazione aveva dovuto più volte attraversare i paesi vesuviani ed esplorare i dintorni del vulcano a rischio della propria incolumità: "mancò poco che non vi perdessi la vita, o non restassi offeso gravemente nella persona". La memoria sulla "memorabilissima Eruzione", tirata su quindici fogli e mezzo su carta d'Olanda, descrive in ventisette capitoli gli eccezionali fenomeni eruttivi alcuni dei quali, come precisa lo stesso de Bottis nella premessa *Al Lettore*, ho "parte veduto co' propri occhi, parte ho uditi da più e più persone concordemente raccontare, e alcuni ho saputi da testimonj degni di fede". Per l'esecuzione delle quattro tavole, che raffigurano, pure in notturna, le esplosioni vulcaniche da differenti punti di vista della città, consentendone una più completa panoramica, deve personalmente vigilare i disegnatori, Alessandro D'Anna, Pietro Fabris e Saverio Gatta, "perché fossero ben fatte e convenevolmente poi incise" da Carmine Pignatari, Francesco Giomignani e Nicola Fiorillo. Immagini che implementando le raccolte di stampe vesuviane —fedeli testimonianze visive a cor-

² L'abate Winckelmann, a Napoli tra il 1762 e il 1763, nella relazione inviata a Giovanni Ludovico Bianconi, bibliotecario di Augusto III Elettore di Sassonia, scrive: "Il direttore della galleria del museo e della biblioteca è uno de' Somaschi, il Padre della Torre, uomo garbatissimo, e pieno di buoni costumi e gentilezza, ma portato ad altri studi. Il suo mestiere è la fisica, che professa nello studio pubblico. Ha oltre tante cariche, la Soprintendenza alla Stamperia reale; ed è difficile ad un solo uomo il provvedere a tutto" (Winckelmann, 1831: 90).

³ Domenico Antonio Malarbi, in qualità di regio revisore, ne aveva rilasciato il permesso di stampa: "I Savj ed intendenti uomini dovranno certamente saper grado a V.E. che ha fatto sì che il dottissimo D. Gaetano de Bottis compilasse questo commendabilissimo *Ragionamento Istorico*; perciocché vi scorgeranno sparse per entro molte vaghe, ed amene cose appartenenti all'istoria naturale, esposte dal chiarissimo Autore con somma esattezza, e con esquisita proprietà e pulitezza di stile; e vi ammireranno altresì il buon uso, ch'egli fa delle Filosofiche, e Matematiche discipline, le quali con tanta lode in Napoli insegna. Quest'opera poi nulla contiene, che offender possa o l'integrità di nostra religione, o la purità del buon costume. Laonde è mi pare, che per ogni titolo meriti di veder la pubblica luce. Questo dì 18 Agosto 1761". Così nella dedica: "Eseguido i vostri veneratissimi comandamenti [...] ho distesamente esposto, e pubblicato quell'Istorico racconto, che il giorno 29 del passato Dicembre ebbi l'onore di fare nella vostra Villa a Voi, e all'eccellentissimo, e non mai abbastanza lodato Monsignor D. Alfonso Clemente Arostegui intorno a' nuovi Vulcani, che nella fine dell'anno scorso comparvero ne' poderi del territorio di Tore del Greco, e intorno agli strabocchevoli torrenti di fuoco da essi vomitati".

redo della ricognizione scientifica— arricchiscono quell'iconografia, sotto forma di dipinti, *guoaches* e incisioni, destinata ai viaggiatori come imperdibili souvenirs del soggiorno partenopeo. Nella dedica “Alla Sacra Real Maestà di Ferdinando Re delle Sicilie” de Bottis rimarca l’atto, “generoso e magnanimo”, che stanziava, prontamente, “somme considerevoli di danaro per distribuirli a coloro, i quali eran divenuti poveri, a cagione delle dirotte piogge delle Vesuviane materie, che miseramente avevano arsi, e desolati i loro campi, e le loro case”⁴. L’opera viene molto apprezzata nei circoli scientifici e se ne fa interprete lord William Hamilton che, nel Supplemento ai *Campi Phlegraei*, afferma: “L’esattezza, la precisione, e la verità distinguono le opere che ci ha date intorno al Vesuvio questo autore così universalmente stimato dal pubblico”.

FIGURAS 2-3

Antiporta e frontespizio della *De variolarum morborumque contagiosorum origine di* Francesco Maria Scuderi, Napoli: 1779.



La Stamperia Reale, nel 1780, imprime gli *Statuti della Real Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere eretta in Napoli dalla Sovrana Munificenza*, fondata per sostenere “le diligenze, le opere, e l’esplorazioni de’ sudditi pensatori”, e l’opuscolo di Giuseppe Saverio Poli intitolato *Breve Ragionamento intorno all’eccellenza dello studio della Natura, Ed a’ sodi vantaggi, che da quello si possono ritrarre; Premesso*

⁴ L’anonima *Breve relazione dell’incendio del Vesuvio che cominciò il dì 29 luglio dell’anno 1779 e continuò fino al giorno 15 del seguente mese di Agosto, e forse non si è ancora estinto oggi che scrivo il giorno 17 del predetto mese*, di sei carte manoscritte attribuite allo stesso de Bottis, viene acclusa alla lettera del 17 agosto 1779 spedita a Carlo III di Borbone in Spagna dal figlio Ferdinando. Cfr. Knight (2015: 308, n. 35).

al Corso di Fisica Sperimentale destinato a farsi Nel Regio Ospedale degl'Incurabili. “Graziosamente scelto in preferenza di tanti”, Poli, già direttore dell'Accademia Militare e docente all'Ateneo, illustra metodi e criteri dell'insegnamento da impartire agli allievi degl'Incurabili, celebre nosocomio d'istituzione cinquecentesca⁵. Questo il suo programma redatto “col maggior zelo possibile”:

Sceglierò per soggetto di questo mio Corso di Fisica Sperimentale quanto mai di più bello, e di più interessante nelle ricerche della Natura; e riducendo il tutto ad un serio, e ragionato esame, separerò l'ipotetico dal certo; indicherò francamente quel che s'ignora, e renderò manifesta per via di esperimenti tutte quelle verità, che sarò per esporre.

Alla regina delle Due Sicilie, il padre somasco Nicola Massa dedica il *Saggio Storico sopra l'origine, e i progressi dell'Astronomia*, un excursus storico sulle osservazioni celesti dal Diluvio biblico fino all'invenzione dell'Equatoriale Universale, apparso nel 1783, anno in cui un catastrofico sisma devasta la Calabria Ulteriore e la costa di Messina in Sicilia. Filosofi, economisti, ingegneri e naturalisti vi riservano una sollecita e partecipata attenzione con numerosi contributi: la tragica straordinarietà dell'evento, infatti, ispira ipotesi scientifiche, speculazioni filosofiche, analisi delle condizioni fisico-morali, teorie economiche (Placanica, 1985). Giovanni Vivencio —medico delle Reali Maestà, direttore degli Ospedali Militari e Protomedico Generale del Regno che, nel 1781, aveva recitato l'*Elogio dell'Imperatrice Maria Teresa d'Austria nei solenni funerali celebrati della Chiesa del Carmine di Caserta*— licenzia, per la regia tipografia, la prima edizione della *Istoria e Teoria de' Tremuoti in generale ed in particolare di quelli di Calabria, e di Messina del MDCCLXXXIII*. Il volume, con tre tavole disegnate da Vincenzo Ferraresi, regio architetto allievo del Milizia formatosi all'Accademia di San Luca a Roma, e incise da Aniello Cataneo sotto la direzione di Francesco la Vega, illustra i più famosi terremoti —ritenuti fenomeni provocati “da una rottura d'equilibrio del fluido Elettrico”— elencando, con l'ausilio di fitte tabelle, i paesi e le cittadine colpite, il numero dei deceduti, i danni subiti, la frequenza delle scosse telluriche, il gior-

⁵ Il conferimento al Poli della cattedra di Fisica sperimentale, con annesso laboratorio, completa il riordino della Facoltà di Medicina varato nel più complessivo quadro della riforma universitaria: Ferdinando IV, su istanza di Giovanni Vivencio, Domenico Cotugno, Domenico Cirillo e Michele Troja, aveva autorizzato nel 1778 il trasferimento degli insegnamenti di Medicina dalla sede dell'Ateneo all'Ospedale degli Incurabili, creando una struttura sul cui modello verrà istituita, nel 1785, l'Accademia Medico-Chirurgica Giuseppina di Vienna. Vedi Borrelli (1994: 128-131). Poli, avvalendosi della proficua collaborazione fra la Reale Stamperia di Napoli e la Tipografia Ducale di Parma diretta da Giambattista Bodoni, pubblicherà, tra il 1791 e il 1795, una delle opere più significativa della cultura scientifica napoletana del Settecento: *Testacea utriusque Siciliae eorumque historia et anatome tabulis aeneis illustrata a Iosepho Xaverio Poli*.

nale meteorologico⁶. La loro narrazione, in “un Secolo così illuminato, in cui le cognizioni avanzano a passi così vigorosi”, non può che essere “la più esatta, la più sincera, e la più dettagliata”. Nella lettera dedicataria datata 8 settembre offerta a Maria Carolina d’Austria “sovrana illuminata”, l’autore non si esime dal richiamare gli inderogabili doveri della corona:

Signora

Sconvenevole forse, o inconsiderata sembrerà l’offerta, che ardisco fare a Vostra Maestà di questa Operetta. Poiché se presentando essa un ritratto quanto vivo, e pur troppo vero, altrettanto compassionevole degli effetti funesti, che han prodotto nelle due Sicilie i tremuoti violentissimi, e per tanto tempo continuati, non può non eccitare all’afflizione, e al dolore ogni uomo, che non sia del tutto privo di umanità; molto più dovrà risvegliare tutta la sensibilità del materno amorevolissimo cuore della M.V. È pure questo stesso il solo pregio, per cui spera questa Opera, sfornita di ogni altro merito, d’incontrare o Signora il Vostro Real gradimento [...]. Or quanto più grave è stata la rovina, e la desolazione di questi Regni; tanto maggiore è la gloria, che ne risulta alla saviezza; e alla clemenza del Sovrano nel ricomporre il disordine, e ristorarne il danno.

E conclude, ascrivendosi nella cerchia di coloro “che non temono di sostituire i sogni, e le ipotesi a’ fatti e ad alla verità”. Tuttavia, nonostante la scrupolosità dell’indagine condotta dal proprio medico personale, che, con successo, gli aveva somministrato l’inoculazione antivaiolosa, Ferdinando IV invia al padre Carlo, a Madrid, l’altra relazione ‘ufficiale’ redatta da Michele Sarcone —con la “storia fedele del tragico e miserando stato, onde giacque oppressa una delle più illustri, e più belle parti de’ vostri regni” — dal titolo *Istoria de’ Fenomeni del Tremoto avvenuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell’anno 1783 posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze, e delle Belle Lettere di Napoli* stampata nel 1784 da Giuseppe Campo, con un ricco atlante di tavole, gran parte delle quali incise da Antonio Zaballi su disegni dell’architetto Pompeo Schiantarelli, componente della spedizione di periti

⁶ Questa l’articolazione del volume: Indice generale de’ paesi di Calabria Ulteriore. Del loro stato, de’ viventi prima de’ tremuoti di Febbraio, e Marzo 1783, e de’ morti per cagione delle rovine (pp. 1-15); Calabria Citeriore. Danni cagionati in alcuni Paesi da’ tremuoti ne’ mesi di Febbraio, e Marzo 1783 (pp. 17-20); Giornale delle scosse di tremuoto Avvenute nella Calabria Ulteriore, e specialmente avvertite nella Città di Monteleone (pp. 21-28); Giornale Meteorologico (pp. 29-48); Lettera del Sig. Ab. Barnaba Oriani, uno degli Astronomi della Specola di Milano, scritta al Sig. Cavalier Landriani, e dal medesimo originalmente inviata (pp. 49-51); Spiegazione delle Tavole (pp. 52-56); Parte Prima [Comento alla Dissertazione del Bertholan] (pp. 1-CLIV); Parte Seconda (pp. CLV-CCCLXXXIV). L’autore avverte: “Ho scritto tutto in uno stile piano, e naturale, perché se patetiche immaginose descrizioni, o poetici voli avessi adoperati, avrei certamente a giudizio di grandi uomini, sporcata anzi l’opera, e guasta, che adornata e abbellita”.

inviata sui luoghi del disastro per una valutazione dei danni⁷. Nella lettera da Napoli del 20 luglio 1784 scrive: “Mi prendo la libbertà d’invviare alla Maestà Vostra due esemplari della Relazione de Tremuoti colli rami attinenti” (Knight, 2015: 614).

FIGURA 4

Frontespizio del *Curso completo o Diccionario universal de Agricultura teórica, práctica, económica, y de Medicina Rural y Veterinaria* nella traduzione di Juan Álvarez Guerra, Madrid: 1797-1803.



FIGURA 5

Frontespizio della *Teoria e pratica dell'Elettricità Medica* di Tiberio Cavallo, Napoli: 1784.



⁷ “Donato e Giuseppe *Campo* padre e figlio avrebbero potuto veramente contraddistinguersi tra tutti quelli del lor mestiere per il buon indirizzo, ch’ebbe specialmente il padre dal Ch. D. Gio. Maria della *Torre*, il quale avendolo riguardato con una particolare benevolenza gli pose egli in piede un’officina sotto la sua direzione”, Giustiniani (1793: 212-213).

Opportuno il confronto con la coeva stampa spagnola: pure nel regno di Carlo III si erano registrati rovinosi episodi sismici e la Imprenta Real di Granada, nel 1779, aveva stampato la *Disertacion critica phisico-moral sobre los terremotos que principiaron en Granada el dia 13 de noviembre de 1778* del dottor Blas Sánchez Rodríguez, avvocato della Real Cancelleria e docente di Istituzioni Civili, dedicata all'arcivescovo della città andalusa.

Nel 1784, a Napoli, Vivenzio utilizzando i torchi del re —alla morte del Della Torre rimessi per breve tempo a Nicola Ignarra, già interprete dei papiri ercolanesi e precettore del principe reale, e, successivamente, alle competenze di Gaetano Carcani, preposto alla direzione dei Regi Archivi— pubblica una miscellanea di diversi scritti: un proprio studio sulla *Istoria dell'Elettricità Medica* (5-66); la *Teoria e pratica dell'Elettricità Medica* di Tiberio Cavallo, fisico, membro della Società Reale di Londra e inventore dell'areostato, la cui prima versione italiana era già apparsa a Firenze, nel 1779, per Gaetano Cambiagi stampatore granducale (69-119); *Riflessioni sulla forza dell'Elettricità nella cura della suppressione de' mestruai Con aggiunta di casi, ed annotazioni di Giovanni Birch, chirurgo inglese* (133-156) e, infine, la *Lettera sull'elettricità del sorcio* di Domenico Cotugno del 2 ottobre 1784 (157). Pure quest'opera, aperta dalla testata con gli stemmi congiunti dei regnanti borbonici intagliata da Francesco Giomignani, e abbellita da quattro tavole incise dal Cataneo con la raffigurazione degli strumenti per praticarla, viene dedicata alla reale consorte di Ferdinando:

Se nel libro che V.S. si degnò lo scorso anno accettare, rappresentai l'elettricità esser l'unica e sola cagione della più tragica e lugubre, e sterminatrice meteora, che vi sia in natura; in questo, che ora a Vostri Regali Piedi umilio, vien dimostrato esser essa un sommo ed efficace rimedio di alcune malattie, e del quale V.M. ancora ne ha sperimentato i salutevoli effetti.

In questi anni le applicazioni terapeutiche dell'elettroterapia, al tempo “Medicina Elettrica”, benché accolte dalla classe medica con fondato scetticismo, godono di un largo credito nell'alta società, che le considerano una sorta di panacea in grado di curare molteplici patologie, e la stessa sovrana, come attesta la dedica del volume, ne sperimenta i benefici effetti.

La Regale Stamperia, nel 1786, imprime la seconda edizione corretta, e accresciuta della *Istoria di varj incendj del Monte Vesuvio cui s'aggiugne una breve relazione di un fulmine, che cadde quì in Napoli nel mese di giugno dell'anno 1774* del De Bottis in cui, secondo una diffusa prassi editoriale, accorpa, oltre a lettere e articoli, gli scritti già pubblicati dalla Stamperia Simoniana tra il 1761 e il 1774. L'autore offre i *Ragionamenti storici* rispettivamente all'arcivescovo Sersale; a Carlo III re delle Spagne e delle Indie, che l'anno prima, nella capitale spagnola, aveva ordinato

un corso di botanica ad uso del Giardino Reale⁸; all'arciduca d'Austria Massimiliano principe d'Ungheria e di Boemia, che aveva avuto l'onore di accompagnare in un'ascensione al Vesuvio; alla Maestà di Ferdinando IV, mentre la breve relazione sulla folgore "spaventevole" viene dedicata a Tanucci, influente segretario di Stato, le cui amichevoli conversazioni ne rivelano la profonda conoscenza della "Natural Filosofia".

FIGURA 6

Frontespizio dell'*Ensayo Apologetico de la Inoculacion, o Demostracion de lo importante que es al particular, y al Estado* di Timoteo O-Scanlan, Madrid: 1792.



Pure Vivenzio, due anni dopo, appronta la seconda edizione, ampliata e corretta, dell'*Istoria de' tremuoti Avvenuti nella Provincia della Calabria ulteriore, e nella Città di Messina nell'anno 1783 E di quanto nella Calabria fu fatto per un suo risorgimento fino al 1787. Preceduta da una Teoria ed Istoria Generale de' Tremuoti*. Il primo tomo si articola in tre parti: la prima contiene la memoria dell'abate Bertholon de Saint Lazare, professore di fisica a Montpellier e amico di Benjamin Franklin, arricchita da copiose note; la descrizione geografica dei terremoti, che nei secoli hanno devastato la Terra; la teoria dei fenomeni tellurici con un progetto per prevenirli. La seconda, "totalmente nuova", abbraccia la geografia antica della Calabria con la specifica dei luoghi moderni, le varie forme di governo e il suo stato fisico, politico ed ecclesiastico. La terza, tutta ricavata da "sicuri, ed indubitati fonti", ricapitola gli interventi a favore di quelle "sventurate Popolazioni". Quest'ultima si chiude con la confutazione di talune affermazioni contenute nella *Relazione de' Tremuoti di Messina e della Calabria Ulteriore* che Jean-Baptiste Lallement, vice

⁸ Cfr. i due volumi, in ottavo, del *Curso elemental de botanica, teorico y practico, dispuesto para la ensenanza del Real jardin botanico de Madrid de orden del Rey nuestro señor por el dr. d. Casimiro Gomez Ortega, y d. Antonio Palau y Verdera*. Madrid: Imprenta Real.

console di Francia a Messina dal 1773 al 1792, aveva esposte nel suo *Voyage Pittoresque ou Description des Royaume de Naples et de Sicile* uscito nel 1785:

In un Libro stampato in Parigi, che per la bellezza delle incisioni, che in gran numero contiene, e per la magnificenza della stampa, è uno di quelli, che onora di molto l'arte tipografica, vi è stata impressa una Relazione de' Tremuoti di *Messina*, e della Calabria ulteriore del Sig. Lallement *Vice-Console* della Francia in detta Città, e da esso inviata al *Ministro* di sua Nazione. In essa scrive, e con franchezza varie cose asserisce, che non sono, e non furono mai vere: e come un tal libro ritrovasi meritatamente sparso per l'*Europa* intera, ogni dovere, ogni ragione mi obbliga a confutare varj fatti in quella contenuti, onde non resti chiunque abbagliato, o dubbioso di quanto, dopo maturo esame, e penoso confronto ho scritto, e solennemente assicurato.

Nel secondo tomo della *Istoria* Vivenzio inserisce il *Giornale Tremotico*, il *Giornale Meteorologico* e le piante delle cittadine, che completamente distrutte, sarebbero state riedificate in altri siti, i cui rami, come avvisa nella *Prefazione*, sono intagliati da esperti calcografi con la supervisione di Georg Hakert "primo incisore di Sua Maestà". Della complessa opera, arricchita da testate con vedute di Tropea, Gerace e Pizzo, la Stamperia Reale, per un più distinto pubblico, tira una certa quantità di esemplari su carta cilestrina⁹.

FIGURA 7

Frontespizio della *Istoria di varj incendij del Monte Vesuvio cui s'aggiugne una breve relazione di un fulmine, che cadde qui in Napoli nel mese di giugno dell'anno 1774*

di Gaetano De Bottis, Napoli: 1786.



⁹ Vedi la scheda in *Civiltà del '700 a Napoli* (1980: 47-48, n. 43).

FIGURA 8
Frontespizio de *L'uomo galleggiante o sia l'Arte ragionata del nuoto*
di Oronzo De Bernardi, Napoli: 1794.



Trascorsi due anni dalla *Memoria in più ristretta forma [...] per servire alla in-
tiera, e perfetta estinzione del vajuolo, e di tutti gli altri morbi contagiosi, si acuti,
che cronici, in tutta la Europa, e nelle altre nazioni*, tirata nel 1787 dall'officina di
Vincenzo Mazzola-Vocola a Fontana Medina, Francesco Maria Scuderi, docente
di Medicina Pratica all'Università di Catania in prima linea per la profilassi e la
cura del vaiolo, pubblica con i tipi e gli auspici regi, in due tomi in quarto, il
*De variolarum morborumque contagiosorum origine, causa, atque facili extinctione
[...] Nunc primum proposita simul atque demonstrata a presbytero phil. et med. doct.
Francisco Maria Scuderi [...] Pars prima-secunda Accesserunt in calce totius Operis De
horrendissima Hydrophobia, deque Atrabilis mortifera Excretionis Observationes Me-
dico-Praticæ*. La splendida antiporta, disegnata da Vincenzo Campana e incisa dal
Fiorelli, ritrae la figura di un uomo succintamente abbigliato che, al cospetto dei
sovrani sul trono riparato da un baldacchino dagli ampi drappaggi, schiaccia una
delle sette teste di una mostruosa idra pronta a ghermire un ammalato di vaiolo,
con il Vesuvio fumante sullo sfondo. L'autore, nel testo, sottopone alla sovrana at-
tenzione la necessità dell'immediato intervento dei sanitari per isolare i vaiolati dal
resto della popolazione al fine di evitare il propagarsi del contagio.

Sia la Stamperia Reale di Madrid che quella di Napoli, comunque, forniscono
ulteriori apporti all'avanzamento delle scienze mediche: nel 1784 Ramón Fernán-
dez, docente di Chirurgia, traduce, dal francese in castigliano, il *Tratado de la
phtisis, sus symptomas, sus causas, sus diferencias y curacion* di Jean-Baptiste-Claude

Jeannet des Longrois¹⁰; l'anno dopo compare il *Tratado del Tarantismo, o Enfermedad originada del veneno de la tarantula. Segun las observaciones que hizo en los Reales Hospitales del Quartel General de San Roque D. Manuel Iraneta y Jauregui [...]. Se trata de paso de los efectos de otros animales venenosos, y su curacion.*

Nel 1790, a seguito dell'attacco di cane rabbioso ad un canettiere durante la caccia nel Real Sito di Venafro, Ferdinando di Borbone comanda al cerusico di corte e al medico Giuseppe Vairo di prestare le cure del caso e di provvedere alla stampa di un prontuario con l'*Osservazione sulla Rabbia pubblicata per ordine di S. M. il Re delle Due Sicilie. Si aggiungono Le Ricerche sulla Rabbia del Sig. Andry.* La disposizione, come avvisa l'anonimo cerusico *A' Leggitori*, vuol servire "non al beneficio di uno, o di due soli, ma di quanti avessero una simile disavventura" e, a tal fine, elenca vari efficaci "Rimedi composti dal Regno Animale e dal Regno Vegetabile".

Due anni dopo dai torchi della Reale Stamperia esce il *Piano intorno la rustica economica, le arti, ed il commercio Dell'Ulteriore Calabria da umiliarsi al Re per mezzo del Supremo Consiglio delle Regali Finanze Scritto per Ordine Sovrano dall'incaricato della stessa Provincia* dell'economista calabrese Domenico Grimaldi, seguace delle dottrine fisiocritiche¹¹, che, grazie alla notorietà dei suoi scritti, era stato nominato dal ministro John Acton assessore al neocostituito Supremo Consiglio delle Finanze, assieme a Gaetano Filangieri, Melchiorre Delfico e Giuseppe Maria Galanti. Così scrive in apertura dell'opuscolo:

Il Re avendomi per sua Sovrana Beneficenza destinato nell'Ultra Calabria, coll'incarico di formare un Piano della maniera, come di potesse promuovere, e perfezionare la Rustica Economia di essa Provincia; Io mi fo un dovere, dopo di averlo formato, di proporlo al Supremo Consiglio delle Regali finanze, per passarlo alla Sovrana notizia, conforme la M.S. si degnò di darmene gli ordini. Siffatto Piano io l'avrei dà più tempo proposto, più distinto, più circostanziato, e più esatto, come mi avea prefisso, quante volte le circostanze mi avessero permesso di terminare il giro per tutti gli Territorj dell'istessa Provincia; e di far eseguire alcune esperienze Agrarie comparative, indispensabili, per dimostrare col fatto l'utile deciso delle nuove introduzioni rustiche, che da me quì appresso si propengono. Ma ciò non ostante, soggettando io questo medesimo Piano d'una materia così vasta, e complicata al

¹⁰ Nel 1796, sempre per i caratteri della Stamperia Reale, Fernandez pubblicherà la seconda edizione dei *Principios de cirugia en general, asi en la practica, como en la teorica, segun el estado en que se halla hoy. Compuestos por don Ramon Fernandez, para el examen de los que se dedica al estudio de esta ciencia, y desean aprovecharse.*

¹¹ Grimaldi, già autore del *Saggio di Economia Campestre per la Calabria Ultra* apparso per i tipi di Vincenzo Orsino nel 1770, aveva licenziato, sempre con i torchi del re, la *Memoria sulla economia olearia antica, e moderna e sull'antico frantojo da olio trovato negli scavamenti di Stabia* nel 1783.

sagacissimo esame del Superiore Consiglio, mi lusingo, che troverà in esso bastantemente rilevati [...] gli ostacoli più forti, che al presente arrestano il progresso, e a prosperità della medesima Rustica Economia, ed indicati insieme gli espedienti a proposito come superarli.

FIGURA 9

Frontespizio del *Ragionamento Istórico intorno a' nuovi vulcani comparsi nella fine dell'anno scorso 1760 nel Territorio della Torre del Greco* di Gaetano De Bottis, Napoli: 1779.



Il versante sanitario, negli anni Novanta, trova spazio nelle edizioni spagnole regnante Carlo IV di Borbone: nel 1792 la Imprenta Real di Madrid provvede a stampare, con licenza, l'*Ensayo Apologetico de la Inoculacion, o Demostracion de lo importante que es al particular, y al Estado* del dottor Timoteo O-Scanlan, medico consultore dei Reali Eserciti di Sua Maestà Cattolica e Cristiana, protomedico del Dipartimento di Marina e socio della Reale Accademia Medica della capitale; e il *Tratado fisico-medico quirurgico de las enfermedades de los oidos. Obra curiosa y utilissima*, di Juan Naval, "medico de familia de S.M."

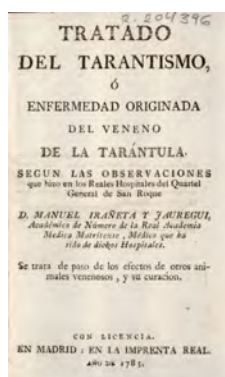
Rimontano al 1794 gli *Elementos fisico-quimicos de la analisis general de las aguas. Obra compuesta de las siete disertaciones primeras de los opusculos fisico-quimicos del illustre Bergman, traducidos del latin al frances por Mr. de Morveau, y de este al castellano, con arreglo a la nueva nomenclatura, con varias adiciones y por un orden mas conforme a este tratado, por el capitan de caballeria don Ignacio Antonio de Soto y Arauxo* tirati, in quarto, nella Stamperia Reale di Madrid, "siendo regente don Lazaro Gayguer, impressor de Camara de S.M.". Quella di Napoli, nello stesso anno, realizza diverse edizioni, diversificate per le loro tematiche, ma tutte riconducibili al tema dell'utilità economica e sociale. Tra quelle di particolare pregio tipografico si ricorda *L'uomo galleggiante o sia l'Arte ragionata del nuoto. Scoperta fisica pubblicata per graziosa munificenza de' Sovrani e Signori delle Sicilie*, stampato in due tomi in quarto grande, che Oronzo De Bernardi, avvocato, esaminatore sinodale e canonico della cattedrale di Terlizzi, effigiato nell'antiporta a piena pagina, offre ad Acton. Il ministro della Real Marina apprezza la singolare opera del pugliese, tanto

da raccomandarla ai sovrani e “subito si vide sotto i potenti, e fortunati auspicij del Trono”. L'autore, nella dedica, auspica la costruzione di una scuola di nuoto:

È un'arte quella, che io vengo a proporre, la quale restringo ad una Scuola pratica di pubblica educazione, per lo vantaggio dell'Uomo, e per quello dello Stato. Ma senza della protezione le nuove arti cadono nel discredito, e quindi nell'oblio. Proteggetela dunque o Signore, e non sarà più vaticino affidato all'oscuro avvenire, ma parlante evidenza.

FIGURA 10

Frontespizio del *Tratado del Tarantismo* di Manuel Iraneta y Jáuregui, Madrid: 1785.



Diciotto i rami destinati alla tecnica di galleggiamento su disegno di Francesco Lapegna e intagliati da Giuseppe Azzerboni, Domenico Casanova, Nicola Cesariano, Carlo Geri, Aniello Lamberti, Guglielmo Morghen, Vincenzo Scarpati. Le immagini illustrano la tecnica del tuffo, le varie posizioni del nuoto a rana, a dorso, anche sott'acqua, con la pianta e il prospetto di una pubblica piscina firmata dal Ferrarese. Al De Bernardi, comunque, non doveva essere ignota la terza edizione, apparsa in ottavo a Parigi nel 1782 e illustrata da ventitré tavole incise da Charles Moette, de *L'art de nager, avec des avis pour se baigner utilement, précédé d'une dissertation, où l'on développe la science des anciens dans l'art de nager* di Melchisédech Thévenot, scrittore, diplomatico, bibliotecario, inventore, cartografo, viaggiatore e orientalista¹². Nelle dodici pagine supplementari dell'edizione francese si mostrano alcuni campioni di abbigliamento per nuotatori, creati da Le Roux della Sorbona, e il progetto di una piscina pubblica che rappresenta, nella impressione napoletana, un elemento di sospetta consonanza. Nonostante il carattere didascalico delle tavo-

¹² Spinto dall'interesse per i viaggi marittimi, con il pericolo di mortali naufragi, Thevenot aveva composto quest'opera per fornire ai naviganti un insegnamento teorico del nuoto. La prima edizione del trattato risale al 1696 poi subito tradotto a Londra con il titolo *The Art of Swimming*.

le sui movimenti dei nuotatori, ancora una volta si evidenzia l'impronta classicista nel disegno delle figure che si richiamano ai modelli della statuaria, confermando le penetrazione e il radicamento della lezione dell'antico nell'arte calcografica partenopea.

Di carattere tecnico-economico l'opera di Giovanni Presta dal titolo *Degli ulivi delle ulive, e della maniera di cavar l'olio, O si riguardi di primo scopo la massima possibile perfezione, O si riguardi la massima possibile quantità del medesimo*, che segue il *Saggio teorico-pratico sopra gli ulivi, l'olio e i saponi* di Bartolomeo Gandolfi stampato, l'anno prima, a Roma da Giovanni Zempel e dedicato a Pio VI¹³. Il trattato, consacrato alla Maestà di Ferdinando IV Re delle Due Sicilie, ripercorre, con un'inusuale ricchezza di riferimenti letterari, le esperienze e gli studi del medico e agronomo di Gallipoli intesi a incentivare la produzione agricola del Salento. Evidente il richiamo alla lezione genovesiana, che incita gl'intellettuali a impegnarsi nella concreta soluzione dei problemi sociali: infatti l'autore, nella dedicatoria, prospetta un ventaglio di misure migliorative, confidando che "crescerà la massa totale dell'olio: la nazionale ricchezza, e le Vostre Reali Finanze si aumenteranno, ed io ne conseguirò la lode di buon Cittadino, e buon suddito di V.M." Quattro tavole ripiegate raffigurano le fasi della macinazione, i contenitori delle olive (le gabbie), l'interno di un frantoio con i torchi a nicchia, palesemente esemplate sulle *planches* francesi delle arti e mestieri¹⁴.

L'avvocato Leandro Maria Guidi, ascritto all'Arcadia Reale di Napoli, offre il *Ragionamento Sulla propia stagione di seminare il grano* al re delle Due Sicilie e di Gerusalemme, puntualizzando:

[...] Il miglioramento, e l'estensione dell'agricoltura fu il prim'obbietto che più occupò e la vostra mente, e 'l vostro cuore: da Voi riconosciamo i primi suoi progressi; da Voi speriamo un pronto rimedio a que' mali che ne trattengono tuttavia gli ulteriori avanzamenti; ed a Voi siam debitori di quel genio agronomico, che con profitto si va rapidamente dilatando nelle due Sicilie. Se nel suscitare, e proteggere le scienze, le arti, le manifatture altro non è il vostro intento, che di beneficiare, e favorire lo Stato, e si suo' individui; e nel promuovere, e rettificare la teoria, e la pratica dell'agricoltura, altra non è la vostra mira, che di giovare, ed arricchire il regno, e i suoi popoli.

Il volume in ottavo presenta, nel frontespizio, una vignetta circolare incisa da Niccolò Cesarano in cui compare la figura di un contadino, con lo sfondo del

¹³ Il *Saggio* del Gandolfi ottiene un lusinghiero successo tra esperti e amatori, quei numerosi 'gentiluomini-coltivatori' disposti a mettere in pratica le illuminate indicazioni dispensate da agronomi e scienziati. Cfr. Maddaluno (2020: 97-115).

¹⁴ L'opera conoscerà, a Lecce, successive edizioni nel 1855 e nel 1871.

Vesuvio fumante sovrastato da una fascia di segni zodiacali, che ara i campi con l'aratro trascinato dal bue; nella cornice si legge la scritta "Tunc omnis ager, tunc omnis parturit arbos". L'estensore, convinto che "l'amore per le lettere e la perfezione delle manifatture" siano alla base del bene pubblico e della felicità della nazione, formula utili suggerimenti per estendere e aumentare la produttività delle aree agricole¹⁵. A suo sperimentato giudizio, la seminatura del grano "sul finire di autunno, o nel verno è un errore", sostenendo quella di primavera, cioè con una tempistica che avrebbe conseguito più abbondanti risultati, e così conclude:

Rovesciamo adunque con mano ardita quest'idolo chimerico, e dannoso, che fu eretto dal pregiudizio; sostenuto dalla opinione; perpetuato dall'abitudine; e mettiamo in suo luogo quella verità utile, e vantaggiosa, che ci viene insegnata dalla natura, persuasa dalla ragione, dimostrata dagli esperimenti¹⁶.

Tra il 1794 e il 1795 la Stamperia Reale tira, in quarto, la *Raccolta di memorie e di osservazioni sulla formazione e fabbricazione del Salnitro fatta da' Commissarij nominati dall'Accademia di Parigi per dare il giudizio intorno al premio del Salnitro*, con il secondo tomo della *Raccolta delle cinque memorie [che] riportarono il premio*¹⁷. Pure questa versione dal francese, curata da Gioacchino Granito, viene dedicata al ministro Acton, che l'aveva commissionata per sviluppare la costruzione di nitriere artificiali e rendere la Nazione Napoletana finalmente autonoma dalle costose importazioni straniere di un materiale "molto necessario così per la guerra, come per altri usi civili"¹⁸. L'anno dopo il *Giornale Letterario di Napoli per servire di continuazione all'Analisi ragionata de' Libri nuovi* ne ospita la recensione, riportando ampi brani (vol. XLIV, 1 febbraio 1796: 3-56). La consorella Stamperia Reale

¹⁵ Sullo stesso argomento, nel 1783, la Stamperia Reale di Torino aveva impresso *Sulla seminatura e riduzione in pane del grano di Sardegna. Lettere ad un amico* dell'avvocato Domenico Capriata, primo commissario di guerra.

¹⁶ Questo il sommario: Capitolo I. In questo secolo, tutto illuminato che sia, vi è un numero grande di pregiudizii, che lo deturpano, e che disonorano lo spirito umano (1-15); II. La seminatura del grano fatta sul finire dell'autunno, o nel verno è un errore, che si oppone al corso regolare della natura; al sistema invariabile della vegetazione (15-23); III. La ragione, che generalmente adducesi di doversi seminare il grano d'inverno, perché il freddo giovagli, è falso. Rest'adunque sempre un errore. Origine di questo errore (24-51); IV. Danni, che provengono dalla seminatura del grano eseguita nella stagione di autunno, o d'inverno (52-79); V. Vantaggi, che derivano dalla seminazione del grano fatta di primavera (79-103); VI. Volgari osservazioni, che assicurano le felice conseguenze della seminazione di primavera (103-118); Epilogazione (118-121).

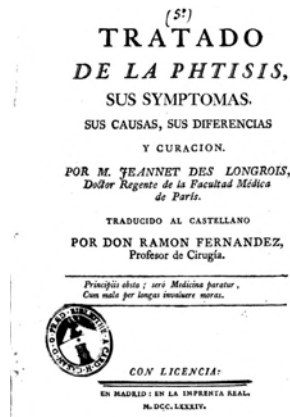
¹⁷ Si tratta della versione del *Recueil de Mémoires et d'Observation sur la formation & sur la fabrication du Salpêtre* e del *Recuil de Mémoires et de Pièces sur la formation & la fabrication du Salpêtre*, editi a Parigi con la collaborazione di Antoine Laurent Lavoisier nel 1776 e nel 1786.

¹⁸ I torchi della Stamperia Reale di Torino avevano impresso, presumibilmente nel gennaio del 1785, gli *Indirizzi pratici per la raccolta, ed artificial produzione del salnitro*.

di Palermo, nel 1799, ristamperà l'opera nel medesimo formato e con le stesse tre tavole, ma stavolta incise da Melchiorre della Bella.

FIGURA 11

Frontepizio del *Tratado de la phtisis, sus symptomas, sus causas, sus diferencias y curacion* di Jean-Baptiste-Claude Jeannet des Longrois, Madrid: 1784.



Pure la scienza veterinaria costituisce un fattore di contiguità editoriale tra Madrid e Napoli: tra il 1795 e il 1796, “en la imprenta de Villalpando”, si pubblicano i tre tomi degli *Elementos de Veterinaria que se han de enseñara los alumnos de la Real Escuela de Veterinaria de Madrid* di Segismundo Malats, suo primo direttore. In Italia, dopo Torino (1769), Padova (1773), Bologna (1783), Ferrara (1786), Milano e Modena (1791) pure nella capitale del Regno di Napoli viene istituita la Scuola di Veterinaria, dotata di un'attrezzata infermeria per il ricovero dei quadrupedi dei Reali Reggimenti di Cavalleria, che conferma la trasformazione della medicina degli animali da arte empirica a scienza. Contenuta la paginazione dell'opuscolo intitolato *In occasione di aprirsi la Regia Scuola Veterinaria in Napoli. Discorso di Ignazio Dominelli direttore della medesima*, giovane medico di Messina e veterinario delle Reali Scuderie, messo a stampa nel 1798 nella convinzione che lo sviluppo dell'economia non può prescindere dalla salvaguardia del patrimonio zootecnico. La scienza veterinaria vien inserita nella versione dal francese del *Curso completo o Diccionario universal de Agricultura teórica, práctica, económica, y de Medicina Rural y Veterinaria. Escrito en frances por una sociedad de agronomos y ordenado por el abate Rozier. Traducido al castellano por Don Juan Alvarez Guerra, individuo en la clase de Agricultura de la Real Sociedad economica de Madrid* che la reale stamperia madrilená, condotta “por D. Pedro Julian Pereyra, Impresor de Camera de S.M.”, tira in sedici volumi in quarto “con superior permiso” tra il 1797 e il 1803.

In definitiva, dopo aver documentato nell'era carolina matrimoni e funerali e celebrato la gloria della corona con volumi di assoluta eccellenza tipografica, la

Stamperia Reale, nell'ultimo ventennio del Settecento, restituisce i temi privilegiati dal riformismo regalista, realizzando edizioni di minor pompa, ma di ben maggiore incidenza sociale. Promuovendo il progresso economico e il miglioramento delle condizioni sanitarie, i sovrani borbonici si dimostrano impegnati non soltanto ad accrescere la magnificenza civile della capitale, con interventi architettonici lodati dai viaggiatori stranieri, ma pure solleciti nell'assicurare un più concreto benessere ai sudditi del Regno delle Sicilie.

BIBLIOGRAFIA

- BORRELLI, Antonio (1994). "Medicina e società a Napoli nel secondo Settecento". *Archivio Storico per le province napoletane*, 112, pp. 128-177.
- BORRELLI, Antonio (2004). "La Reale Accademia delle scienze e belle lettere di Napoli e l'Accademia delle scienze di Bologna". *Scrinia. Rivista di archivistica, paleografia, diplomatica e scienze storiche* 1/1, pp. 67-76.
- CASTELLANO LANZARA, Maria Giuseppina (1950). *Mostra bibliografica della Stamperia Reale di Napoli e Pompeiana inaugurata nella Biblioteca Universitaria di Napoli il 13 giugno 1948. Catalogo*. Napoli: A. Miccoli.
- CHIOSI, Elvira (1989). "'Humanitate' e scienze. La reale Accademia napoletana di Ferdinando IV: storia di un progetto". *Studi storici*, 30, 2, pp. 435-456.
- Civiltà del '700 a Napoli* (1980). *Arte della stampa (1734-1799)*, introduzione di Francesco Barberi. Napoli: Industria tipografica Artistica.
- DELLA TORRE, Bernardo (1788). *Orazione di rendimento di grazie al Re a nome della Nazione Napolitana per lo stabilimento della Regale Accademia di Scienze e Belle Lettere*. Napoli: nella Stamperia Simoniana.
- D'IORIO, Aniello (1998). "La Stamperia reale dei Borbone di Napoli: origini e consolidamento". In Rao, Anna Maria (a cura di). *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*. Napoli: Liguori editore, pp. 353-390.
- GATTA, Domenico (1777). *Regali Dispacci nelli quali si contengono le sovrane determinazioni de' punti generali o che servono di norma ad altri simili casi, nel Regno di Napoli, dal dottor Don Diego Gatta raccolti, e per materie e rubriche disposti*. Napoli: a spese di Giuseppe Maria Severino Boezio, IV, Parte Seconda.
- GIUSTINIANI, Lorenzo (1793). *Saggio storico-critico sulla tipografia del Regno di Napoli*. Napoli: nella Stamperia di Vincenzo Orsini.
- KNIGHT, Carlo (2015). *Il regno di Napoli dalla tutela all'emancipazione (1775-1789). Lettere di Ferdinando IV a Carlo III ed altri documenti inediti*. Napoli: Società Napoletana di Storia Patria, vol. II.
- MADDALUNO, Lavinia (2020). "Materialising political economy: olive oil, patronage and science in Eighteenth-century Roma". *Diciottesimo secolo. Rivista della Società Italiana di Studi sul Secolo XVIII*, 5, pp. 97-115.
- MANSI, Maria Gabriella e TRAVAGLIONE, Agnese (2002). "La Stamperia Reale di Napoli 1748-1860". Napoli: Biblioteca Nazionale.

- PLACANICA, Augusto (1985). *Il filosofo e la catastrofe. Un terremoto del Settecento*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- PETRUCCI NARDELLI, Franca (1986). "Note sulla storia della Stamperia Reale di Napoli". *Il Bibliotecario*, 9, pp. 135-152.
- Statuti della Real Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere eretta in Napoli dalla Sovrana Munificenza* (1780). Napoli: Nella Stamperia Reale.
- TROMBETTA, Vincenzo (2007). "Le edizioni pregiate della Stamperia Reale di Napoli". *Bulletin du bibliophile*, I, pp. 70-102.
- TROMBETTA, Vincenzo (2008). "La Stamperia Reale di Napoli". In Santoro, Marco e Sestini, Valentina (eds.). *Testo e immagine nell'editoria del Settecento*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 201-232.
- WINCKELMANN, Johann Joachim (1831). "Notizie del museo reale a Capo di Monte in Napoli, e della biblioteca di san Giovanni a Carbonara". In *Opere*. Prato: Giacchetti Editore, vol. VII, articolo IX.

CUANDO DOS CORTES SON MULTITUD: LA ABORTADA COLECCIÓN DE CLÁSICOS LATINOS DE GIAMBATTISTA BODONI

NOELIA LÓPEZ SOUTO
Universidad de La Laguna
nlopezso@ull.edu.es

UNA DE LAS COLECCIONES más célebres de Giambattista Bodoni, tipógrafo de Su Majestad Católica afincado durante toda su vida en Parma, fue la serie de autores latinos patrocinada y dirigida por el diplomático español José Nicolás de Azara. Pero hubo otra ambiciosa colección de clásicos latinos —hasta ahora desconocida— que Bodoni pudo haber impreso y que le fue propuesta por el ilustrado monarca polaco Estanislao II Augusto Poniatowski, proyecto de mecenazgo real que le hubiera reportado grandes beneficios y que, sin embargo, el tipógrafo rechazó.

Este trabajo da a conocer la existencia de esta otra biblioteca de clásicos nunca estampada, analiza su definida propuesta estético-editorial y estudia las razones *diplomáticas* de la compleja decisión del impresor para con esta oferta de mecenazgo polaco —enfrentada a prácticas de amistad y de mecenazgo, a un ideario estético y a la política cultural con la Corona española—. El empleo del epistolario cruzado entre Bodoni y Azara, además de una extensa carta inédita dirigida al tipógrafo desde Varsovia, servirán para fundamentar esta investigación, basada en presupuestos de los estudios archivísticos y de la Historia del libro.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de la selecta obra tipográfica de Giambattista Bodoni resulta harto conocida la publicación de su colección de clásicos latinos, que entre 1791 y 1794 el italiano llevó a cabo en su imprenta particular a instancias de José Nicolás de Azara, a la sazón embajador de España ante la Santa Sede y patrocinador a la vez

que director de esta biblioteca de autores latinos. Formada por tres ediciones in folio (Horacio, Virgilio, Catulo, Tibulo y Propercio) y una cuarta entrega inédita —el Lucrecio detenido en estado de pruebas debido a circunstancias contextuales y personales del propio Azara, y nunca retomado en Parma—, esta serie de clásicos constituye, probablemente, uno de los productos tipográficos más sobresalientes y apreciados de la imprenta neoclásica, y en consecuencia también del catálogo bodoniano¹. Su primer volumen, el majestuoso *Flacci Horatii Opera*, sentó un modelo estético de elegancia, claridad y sobriedad de formas que no solo será seguido en los restantes títulos de la colección, sino que marcará de manera determinante la producción posterior del tipógrafo, que identificará con esa estética de los clásicos de Azara su línea editorial más genuina. Recuérdese, además, que con el Horacio latino Bodoni logrará conquistar el gran mercado bibliófilo europeo y consagrarse en él como uno de los grandes tipógrafos de referencia².

Subyace a este proyecto libresco de clásicos latinos, de trascendental significación en la carrera y obra bodoniana, un sólido sustrato de unión personal y profesional con el amigo y mecenas Azara. Los pilares sobre los que emerge esta materialización de una librería de clásicos y que robustecen su proyecto son, en primer lugar, la estrecha amistad tejida entre ellos; en segundo lugar, el noto mecenazgo del diplomático hacia el salicense —al que financia económicamente, promueve y protege, por ejemplo, con el acercamiento de su figura a la Corona española y su puesta al servicio de esta con el título de Tipógrafo Oficial (1782)—; y, por último, está la colaboración y consejo editorial que Azara proporciona al artista. Cabe señalar estas bases porque, inevitablemente, ejercen un peso y serán tomadas en consideración por el maestro de la imprenta en caso de surgir un escenario alternativo a esa serie de ediciones latinas proyectadas por Azara, idea cuyo origen se remonta a una carta de 1786 en la que el aragonés ya manifiesta su deseo de honrar a Horacio con la publicación de una soberbia edición (Azara-Bodoni, 1786-07-05)³.

Ese (posible) escenario alternativo o proyecto contrincante en efecto apareció a finales de 1790 a raíz de una carta en la que se le planteaba a Bodoni la publicación de una colección de clásicos financiada por el rey Stanislaw II de Polonia, como veremos. Con la biblioteca de autores latinos impulsada por Azara, por tanto, vino a rivalizar una ambiciosa propuesta polaca de imprimir una larga librería de clásicos que abarcaría diversas series de autores, desde clásicos antiguos hasta

¹ Véase, a propósito de la colección de clásicos latinos de Bodoni, Mingardi (1990 : 108-110) y López Souto (2019b: 40, 53).

² Sobre el primero de los clásicos latinos bodonianos, *Horatii Flacii*, consúltese López Souto (2019a).

³ Véase, a propósito de esta carta, su edición por Noelia López Souto en Biblioteca Bodoni, <https://bibliotecabodoni.net/carta/1786-07-05-azara-bodoni>

otros más modernos. A este repertorio de ediciones, hasta ahora desatendido por la crítica y nunca antes dado a conocer, dedicaremos el presente trabajo. A lo largo de las próximas páginas, trataremos de entrar en la mente del tipógrafo italiano, expondremos y examinaremos la propuesta de la Corona de Polonia a Bodoni y presentaremos asimismo las circunstancias de recepción de esta, a fin de entender y poder explicar, por último, el frustrado final de ese proyecto editorial polaco-italiano debido a la negativa resolución del tipógrafo hacia él.

2. LA MIRADA DE LA CORTE DE POLONIA HACIA BODONI

La reivindicación y recuperación de los referentes clásicos de la antigüedad fue una práctica habitual en el siglo XVIII a fin de proporcionar modelos sobre los que erigir y desarrollar la cultura neoclásica. En el campo de las letras, esta iniciativa clasicista se materializó mediante la proliferación de traducciones, nuevas ediciones y colecciones de clásicos. El prestigio de estas obras podía transferirse al país que las promovía o albergaba. Afirma Álvarez Barrientos que, en el Siglo de las Luces, “tener una cultura prestigiosa era tan importante para tener peso en Europa como poseer fuerza política, bélica y económica” (2018: 13). Al margen de la posible exageración, cabe indicar que la publicación de bibliotecas de clásicos en ese siglo, en especial en su último tercio, ha de interpretarse desde una perspectiva político-cultural con una doble repercusión, dentro y fuera de las propias fronteras: de enriquecimiento y elevación de la cultura nacional, y de llamada a participar e integrarse en el programa europeo de reforma y progreso a favor de las Luces⁴.

El monarca Stanislaw II Augusto Poniatowski se sumó en 1790 a esa preocupación y moda neoclásica de recuperación de la obra de los clásicos, así como al acercamiento y galanteo político-cultural a Giambattista Bodoni, considerado el príncipe de los tipógrafos y tipógrafo de príncipes de ese siglo. Ya antes, y aún entonces, habían procurado esa vinculación con la prestigiosa y reconocida figura de Bodoni otros representantes de potencias y estados europeos, como las autoridades del nuevo estado francés, del Imperio Austríaco, de Portugal, de Rusia o, por supuesto, de España, reino al que Bodoni, de hecho, ligó su nombre durante años⁵. Por entonces, la fama en Europa del tipógrafo del duque de Parma Ferdinando y Tipógrafo Oficial de la Corona española era ya notoria, dado que había publicado y había enviado fuera de Italia ediciones magníficas de aparato y gusto bibliófilo

⁴ Acerca de esta idea véase lo expuesto por Álvarez Barrientos, quien explica que “los clásicos forman parte de las construcciones nacionales que se hicieron desde la cultura y de la imagen del país que se quería para dentro y para el exterior” (2018: 13).

⁵ Sobre esto puede verse Catedra (2010 y 2015: part. 130-146).

como los *Epithalamia* de 1775, el Anacreonte latino de 1784 y el griego de 1785, los Longos de 1786 —uno en caracteres latinos y otro griego—, la *Orazione funebre* papal firmada por Ridolfi en 1789; y la demanda de sus tipos y de sus ediciones desde las principales capitales europeas —por gobiernos, impresores y libreros tan prestigiosos como el parisino Renouard, el romano Blanchon o el londinense Edwards, que contribuyeron a difundir su obra y vincularla con el mercado bibliófilo y la élite sociopolítica europea—.

Cierto que si pensamos en el desarrollo del libro antiguo y sus artes de impresión, la bibliofilia, el coleccionismo, la filosofía del neoclasicismo o incluso de la Ilustración, pensamos sobre todo en la Europa centro-meridional (Italia, Francia, Inglaterra, España, Portugal o Países Bajos). No obstante, en la Europa más septentrional también florecieron y fructificaron las ideas ilustradas, así como el protagonismo del libro y la imprenta, si bien de modo diferente. La Polonia donde reinó Stanislaw II en las décadas finales del siglo XVIII (1764-1792) estaba situada en ese norte del continente europeo, entre los colosales y poderosos imperios de Prusia, Austria y Rusia. Era por entonces una monarquía muy controlada por —y vinculada a— estas últimas, aunque independiente. Durante los años de Stanislaw II en el poder, este trató de reforzar la autonomía de su reino y de implementar reformas en materia de política, educación y cultura. Si atendemos precisamente a este campo, debe destacarse que entonces en Polonia, como ya venía ocurriendo desde comienzos del siglo XVIII, el mundo de las artes, del coleccionismo y también del libro procuraban cultivarse emulando las tendencias dominantes que se practicaban en la Europa occidental. El arte de la antigüedad clásica suscitó un interés notable en tierras polacas, en especial entre la aristocracia, en la Corte y entre coleccionistas particulares, cuya mirada estaba puesta en Italia. Fue habitual, incluso, la participación de esos grupos sociales pudientes en expediciones artístico-intelectuales por el país italiano e inexcusablemente por su capital: Roma. Por la excelencia de sus colecciones con arte antiguo grecolatino sobresalieron nombres como el del aristócrata Stanislaw Kotska Potocki, la princesa Izabela Lubomirska, Helena Radziwill e Izabela Czartoryska, el general Michal Ludwik Pac, Artur Potocki o la familia Czartoryski. Hemos de mencionar asimismo las soberbias colecciones reales de Estanislaw II Augusto Poniatowski (1754-1833), de cerámica y gemas griegas, de monedas y esculturas romanas, de pintura antigua, de maestros italianos, franceses, ingleses y otras escuelas europeas.

Este monarca polaco, “figura clave de la historia del coleccionismo artístico en el país”, poseía una vasta formación cultural “y sus numerosos viajes por el extranjero le permitieron conocer las tendencias filosóficas y artísticas del momento” (Rottermund, 2011: 10). Debido a sus profundas inquietudes artístico-culturales, practicó el mecenazgo y fue protector de las artes, nacionales y extranjeras, de la Europa de su tiempo y de la antigüedad. El seguimiento del modelo de las princi-

pales cortes europeas en materias culturales hubo de conducir a Stanislaw II a tratar de proyectar un resurgimiento cultural en su reino mediante la utilización de la imprenta y el libro, que en el siglo XVIII habían alcanzado una significativa dimensión político-social. Sánchez Espinosa afirma, a propósito de la Imprenta Real de Madrid, que esta fue “una de las instituciones culturales más características de la España de las reformas bajo el Despotismo Ilustrado” y sus impresos eran un “fiel reflejo de las preocupaciones políticas y culturales de la minoría reformista” (2009: 74 y 77). Del mismo modo, Alba de la Cruz declara que en el siglo XVIII una serie de factores económicos, socioculturales y propagandísticos hicieron del arte de la imprenta la mejor herramienta al servicio del poder (2017). Esa alianza, en pro del desarrollo cultural de Polonia y, sobre todo, del mayor prestigio de su imagen en Europa, fue la que Stanislaw buscó con su acercamiento en 1790 al reconocido tipógrafo Giambattista Bodoni mediante la propuesta de imprimir en Parma, bajo patrocinio polaco, una colección de ediciones de clásicos más amplia que el proyecto español financiado por el diplomático Azara.

3. LA PROPUESTA EDITORIAL POLACA: UNA COLECCIÓN BILINGÜE DE AUTORES CLÁSICOS

A comienzos de diciembre de 1790 Bodoni recibió en la Stamperia Reale di Parma una larga carta procedente de Varsovia (Piattoli-Bodoni, 1791-11-27)⁶. Firmaba esas páginas, con fecha de 27 de noviembre, Scipione Piattoli, abate natural de Florencia que, en cambio, desarrolló la mayor parte de su carrera política en Polonia y, a la sazón, era secretario del rey Stanislaw II. Profesor, hombre de letras y activista polaco, constituyó una de las figuras más relevantes e influyentes de la ilustración sucedida en Polonia. Él fue el encargado de dirigir esta prolija carta “d’argomento tipografico” a Bodoni, en nombre del monarca polaco.

El correo, conservado en el Archivo Bodoni de la Biblioteca Palatina de Parma, destaca por su extensión (once páginas), de modo que, desde el comienzo, Piattoli trata de afianzar la seriedad y solidez tanto de la propuesta que expondrá como de sus responsables, a la vez que resalta la relevancia de este proyecto editorial, puesto que debía predisponer a Bodoni para completar la lectura de ese largo texto (argumentativo, expositivo y descriptivo).

La carta, conforme a la clásica preceptiva epistolar, se abre y cierra con una *captatio benevolentiae*. Piattoli deja claro desde el inicio, por un lado, la admiración que él y su monarca sienten hacia la persona y obra tipográfica de Bodoni, celebra-

⁶ Véase, a propósito de esta carta, su edición por Noelia López Souto en Biblioteca Bodoni, <https://bibliotecabodoni.net/carta/1790-11-27-piattoli-bodoni>

da en Europa y asimismo estimada en Polonia, y por otro lado continúa la búsqueda del favor de su destinatario con el engrandecimiento de la figura de Stanislaw II, al que retrata como un perfecto rey ilustrado y hombre de cultura, buen conocedor, protector y cultivador de las bellas artes. Sostiene Chartier que un hombre de letras se definía en ese siglo principalmente por su participación en una sociedad de hombres de letras (1996: 171), de forma que su retrato como rey filósofo exigía su implicación activa en el ambiente de las Luces y, en este sentido, Piattoli le atribuye a él el mérito de haber diseñado la propuesta y haber elegido a Bodoni para llevar a cabo este “progetto utilissimo alla letteratura e glorioso alla tipografia”, consistente en la publicación de una singular biblioteca de clásicos latinos. “Il nome di quest’arte rammenta fra [i] primi quello del Signor Bodoni ed io confesso che innanzi al Vostro non ne ho finora rincontrato alcun’ altro”. La elección de Bodoni como primera y mejor opción para imprimir esta colección es subrayada con astucia por el abate autor de la carta, que enseguida exhibirá la validez del criterio real porque atestigua que Stanislaw II está familiarizado con los grandes nombres de la historia del libro y que incluye en esa nómina de tipógrafos creadores de bellas ediciones al salucense. Piattoli expone esto en base a una conversación que afirma haber mantenido, “giorni sono”, con el monarca, la cual versó precisamente acerca de las “belle edizioni d’Elzevier, d’Hach, de’ Foulis, di Bascherville, di Didot e di Debure maggiori, e finalmente delle bodoniane”. A partir de ese intercambio verbal erudito, según refiere en su carta a Parma, surgió la idea de la propuesta que la Corona polaca desea materializar: esto es, la creación de una magnífica serie de ediciones de clásicos, peculiar y aún necesaria dado que “riunir dovrebbe i vantaggi della nitidezza e della istruzione, dell’eleganza e del commodò”.

Una vez anunciado el tema del correo, el cuerpo de la carta se estructura en torno a tres bloques de contenido: primero, la justificación de la necesidad de esta colección y su coherencia dentro del programa de iniciativas culturales de esa Monarquía polaca; segundo, la descripción y explicación detallada de la propuesta editorial: desde su plan de contenido, de diseño material y formal y de elaboración de los textos; y en tercer y último lugar, la aclaración de las líneas generales expuestas mediante un ejemplo práctico concreto, que sería el primero de los clásicos latinos que prepararían: un Virgilio.

La necesidad de esta nueva colección de clásicos latinos es transmitida por Piattoli con firmeza y convencimiento: “Una sì fatta raccolta per verità si desidera ancora”. Sustenta esta declaración de nuevo mostrando que el Rey y él conocen las cuidadas ediciones tipográficas realizadas por los más ilustres nombres de la historia de la imprenta europea, como Foulis o Didot, precedentes frente a los cuales las ediciones que desean crear se erigen como novedosas e imprescindibles, puesto que habrían de equilibrar belleza formal (tipográfica) y calidad funcional (valor prác-

tico): en otras palabras, se proyectaba realizar libros de uso, si bien de alta calidad estética, pues estarían impresos y firmados por Bodoni.

Piattoli incide en la necesidad de esta librería de clásicos porque confía en persuadir a este tipógrafo italiano de bibliofilia sobre la viabilidad y solidez de su propuesta. Le asegura que nunca existió una serie semejante porque en todas las anteriores aprecia carencias: en primer lugar, las impresas por Foulis, Barbou, Baskerville y Didot son ediciones “col puro testo” que califica de “asciuti e smunti oltremodo”; o sea, incompletas por estar centradas en la estética editorial y desatender la lectura y el acceso a la comprensión del texto. Por lo que se refiere a las ediciones “cum notis variorum”, señala que resultan en exceso eruditas, “eccessivamente carichi d’annotazioni, la maggior parte grammaticali o di noiose ed inutili ripetizioni, e quel che è peggio, mancano quasi sempre di schiarimento dove sarebbe più necessario”. En tercer lugar, juzga que la colección *ad usum Delphini* incurre en “il difetto imperdonabile di dare in molti [autori] il testo tronco e diformato da frequenti lacune”.

En consecuencia, Piattoli procura presentar la biblioteca latina propuesta por Stanislaw II como solución para todas esas tachas presentes en los clásicos hasta entonces emprendidos (y podríamos incluir entre estos la colección proyectada por Azara). Es claro que la empresa del rey polaco introducía la preocupación ilustrada por la vertiente funcional, práctica, didáctica del libro ¿de bibliofilia o de esmerada estética neoclásica?, aunque no era claramente una empresa democratizadora ni facilitadora del acceso a esas piezas librescas, más manejables y de uso, si bien no populares —todavía, de hecho, parecen reservadas para una élite privilegiada—.

La promoción de esa serie de clásicos seguiría la misma vocación ilustrada y de exaltación de la imagen cultural de Polonia que la labor de la Corte polaca como impulsora de un *giornale* en el que difundir (desde Berlín) las aportaciones literarias del país y sus progresos en ciencias y artes. Piattoli ofrece la imagen, pues, de una corte europeizada, que practica una política cultural movida por el “amor delle lettere e per la gloria del príncipe”.

La parte central de la misiva el abate la dedica a definir, explicar y formular las claves de contenido y forma de la colección de clásicos impulsada por Stanislaw II. Incide en que la

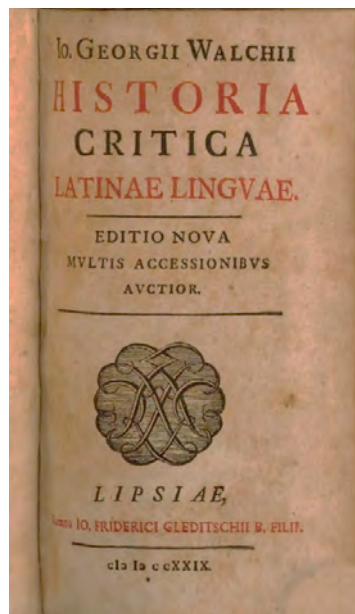


FIGURA 1. Portada de la *Historia crítica* de Walchio (1729)

colección solo abarcará autores en latín considerados clásicos, primero escritores romanos de los siglos I y II (cuyo elenco no especifica porque seguiría la nómina habitual de Virgilio, Horacio, Catulo, Tibulo, Propercio y quizá Lucrecio, Sallustio, Ovidio, Séneca, etc.) y apunta como referentes para ese elenco bibliotecas como la *Bibliotheca Latina* de Fabricio (1746) o la *Historia critica latinae linguae* de Walchio (1729), ediciones ambas de comienzos del siglo XVIII. Esta serie inicial —como antes se anunció— podría ampliarse más adelante con otros escritores de calidad en latín y más recientes, ya clásicos o candidatos a ese calificativo, entre los que el abate señala a “Poliziano, Bembo, Fracastoro, Giovio e Sannazaro” y coetáneos como “Bonamici, Stay, Cunich e Morcelli”, modelos de “la purezza e l’eleganza” y del “risorgimento delle buone lettere”.



FIGURA 2. Portada de la edición en 12º *Collection des moralistes anciens* (1782)

Piattoli enumera diversos rasgos materiales y de contenido con los que el rey polaco concreta el diseño de su biblioteca de clásicos. Refiere nueve aspectos, que desarrolla con variable expresión. Esta serie real, a diferencia de la de Azara, en lujoso formato folio (que el diplomático denomina “libri di biblioteca” o Bodoni de estilo “splendido”)⁷, sería en pequeño formato de bolsillo (12º) para favorecer su manejo y facilitar su uso (podría corresponderse con la menor de las categorías de los llamados libros “di uso”, para Azara, o con las ediciones “leggiadre” según Bodoni)⁸. Pese al reducido tamaño de los volúmenes, se solicita que los caracteres tipográficos empleados para su texto sean grandes y el interlineado amplio a fin de resultar legibles con facilidad, perceptibles al ojo humano con comodidad. En este caso, sugiere como modelo las ediciones de autores moralistas de Didot *l’ainé* y aclara que estos detalles funcionales contribuyen, además, a la belleza y claridad de la edición: “Sua Maestà lo vorrebbe come quello della raccolta de’ moralistes anciens di Didot maggiore”⁹.

Este mismo pensamiento de claridad en cuanto a los caracteres en pequeñas ediciones, lo comparte Azara con Bodoni en sus cartas, por ejemplo a propósito

⁷ Para más detalles sobre los tres modelos de ediciones que contempla el italiano véase Bodoni (1818: VII y ss.).

⁸ Más información acerca de estas clasificaciones puede consultarse en López Souto (2018: cclxviii- cclxxi).

⁹ Se hace referencia a la *Collection des Moralistes Anciens dédiée au Roi* (1782).

del Anacreonte de 1791 en 16^o¹⁰. El español, no obstante, comprende que el tamaño de letra debe ser proporcional al formato y comprende la naturaleza estética, experimental y de exhibición de destreza tipográfica de esas pequeñas joyas, pues él mismo recomendaba al amigo la orientación bibliófila de su catálogo.

En tercer lugar, Piattoli señala el rechazo de ornatos superfluos en la colección polaca, al igual que el neoclásico Azara declara en su correspondencia con Bodoni que “Fra il lusso ed il superfluo c’è un grande spazio vuoto. Il primo denota la perfezione dell’arte ed il secondo lo prostituisce”: el español defiende un arte justificado, argumentado en todas sus partes o elementos, claro y racional (Azara-Bodoni, 1791-10-25)¹¹. Sin embargo, las razones que aduce Piattoli son, más que de estética neoclásica, de ideales ilustrados (esto es, de nuevo para ponerse al servicio de la instrucción de los usuarios: “edizione fatta ad uso di lettori che bramano d’istruirsi” y no “dilettanti doviziosi”) y asimismo por motivos económicos de encarecimiento de la edición (tema nunca verbalizado, como objeción o condicionante, en la relación de mecenazgo entre Azara y Bodoni)¹².

El cuarto punto señalado por Piattoli plantea la introducción de textos preliminares a las ediciones: un prefacio o prólogo donde se informará sobre el tema y los contenidos de la edición, los estudios empleados para la fijación del texto y el método dominante seguido en la edición. Asimismo, se aludirá a la ortografía y a la justificación de las anotaciones o posibles grabados que acompañen al texto a fin de embellecerlo.

El siguiente punto prosigue atendiendo al orden de los contenidos preliminares y refiere la necesidad de incluir una buena vida del autor y textos de opinión crítica sobre las obras contenidas en el libro. Además, se añadirá un elenco de las ediciones más apreciadas del autor, de las más rigurosas y de las traducciones de sus libros a otras lenguas, e incluso de los títulos a él atribuidos.

¹⁰ Sobre la opinión de Azara acerca de la diminuta letra del Anakréon 1791 a consúltese Azara-Bodoni (1791-09-21), carta editada por Noelia López Souto en Biblioteca Bodoni, <https://bibliotecabodoni.net/carta/1791-09-21-azara-bodoni>. También López Souto (2020: 125-126).

¹¹ Véase, a propósito de esta carta, su edición por Noelia López Souto en Biblioteca Bodoni, <https://bibliotecabodoni.net/carta/1794-10-25-azara-bodoni>

¹² Pueden leerse la relación epistolar entre Azara y Bodoni en el clásico Ciavarella (1979) o en su nueva edición crítica (López Souto, 2018). Estas cartas son accesibles online en la Biblioteca Bodoni, <https://bibliotecabodoni.net/epistolario>

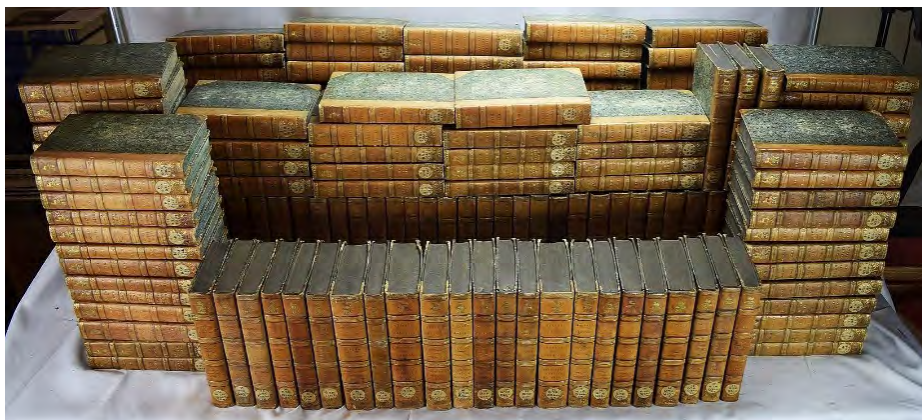


FIGURA 3. Muestra de la colección *ad usum Delphini*

El sexto punto concierne al cuerpo de la edición, que se ofrecerá con el texto libre de notas al pie y lo más correcto posible, sin lagunas ni incoherencias. Se aportará con el texto interpretativo latino (que podría incluirse a pie de página y en tamaño menor) y una traducción al francés —la mejor valorada del autor—. Para la glosa en latín podría seguirse la lección de las ediciones *ad usum Delphini* con las oportunas correcciones y para la traducción francesa, en tanto que esta actuaba de lengua franca en la República de las letras y sería comprensible para la mayoría, se tomaría la versión mejor considerada.

En séptimo lugar se hace mención a las posibles notas que se indicarán en el texto, las cuales se emplazarán al final de cada volumen. Piattoli aclara que podrán ser notas semánticas (que se resolverán con el equivalente francés o una breve explicación del significado); y que referencias bíblicas, históricas, mitológicas, filosóficas, errores relevantes y sonados, fuentes en las que se basa o imita una oración del texto, sobre alusiones a un pasaje por otros autores, solo se anotarán los más destacados.

En octavo lugar Piattoli explica que las ediciones podrán incluir mapas realizados en las obras o grabados de medallas y monumentos acerca del autor, siempre que estas ilustraciones no sean lujos injustificados por ya ser de sobra conocidos —como, muy a menudo, los retratos del autor—.

La última clave sobre estas ediciones de clásicos alude a otro elemento del paratexto: los índices, que se incluirán al final, separados según su categoría (onomásticos, topográficos, sobre voces propias del autor /idioletos, materias más relevantes).

La sección final del cuerpo de la carta se detiene a especificar cómo sería “un esempio pratico” y detalla las preferencias previstas para la edición del primer clásico latino: el Virgilio. Sería este el primer autor publicado porque, según aclara

Piattoli, el rey Stanisla0 II deseaba rendir homenaje a su pa0s: “governa un popolo rico d’armenti e agricoltoire [*sic*]”, explica, y este encabezamiento de la colecci3n marcar0a bien el *patriotismo* que subyacer0a a esta serie, cuyo motor principal no ser0a —como en Azara— la reivindicaci3n de los textos cl0sicos sino, recu0rdese, un esp0ritu nacionalista. Piattoli apunta esta idea de manera bastante expl0cita.

Las concreciones de fuentes y modelos textuales no aportan mucho m0s de lo ya se0alado en general y no abundan las concreciones o elecciones claras acerca de ese libro particular con el que comenzar0an a trabajar. En caso de referencias a modelos de ediciones de textos, como para la vida de Virgilio, estas suelen ser de autores o impresos franceses, lo cual evidencia la recepci3n predominante en Polonia del movimiento ilustrado o cultural de origen galo. Piattoli menciona varias ediciones cl0sicas de la obra de Virgilio y propone seguir la de Brunk (Vergilius, 1785), sin incluir en la nueva versi3n del cl0sico notas gramaticales ni de variantes, dado que considera que el texto ha sido ya muy estudiado y documentado hasta entonces.

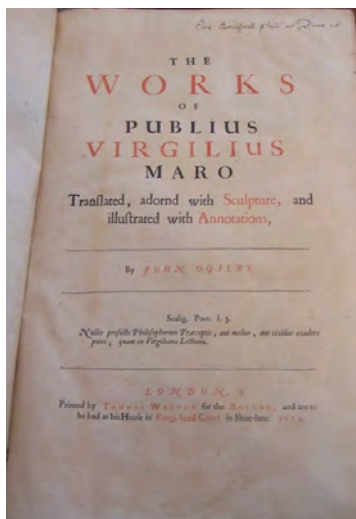


FIGURA 4. Portada del Virgilio de Warren (1654)

Para la interpretaci3n latina sugiere seguir la obra del padre Charles de La Rue, o sea, la edici3n realizada *ad usum Delphini* a finales del siglo xvii (Vergilius, 1682), mientras que para la traducci3n francesa propone seguir la lecci3n del abate dieciochista Des Fontaines (Vergilius, 1743), con alguna correcci3n. Para las notas plantea tambi3n una variedad de referentes y asimismo sobre sus estudios cr0ticos, sin discriminar un t0tulo preferente. Acerca de los mapas y grabados, Piattoli se0ala dos ediciones: una londinense del siglo xvii, seguramente la impresa por Warren (Vergilius, 1654), y otra publicada en 0msterdam, quiz0a en la oficina Iansoniana (Vergilius, 1642). El retrato de Virgilio lo juzga innecesario, por noto, y los 0ndices s0 habr0an de incluirse, tras su elaboraci3n, en ocasiones con la ayuda de ediciones previas como la francesa *ad usum Delphini* (Vergilius, 1682).

Piattoli concluye estas indicaciones sobre la ejecuci3n editorial del Virgilio aludiendo a “una celebre Accademia de’ padri Aff3 e Pagnini, de’ Mazza e de’ Rezzonico”, nombres que seg0n parece sugerir el abate ser0an los editores de esa propuesta “biblioteca veramente reale”. Un trabajo 0mprobable de decisiones editoriales y de perfeccionamiento de textos y elaboraci3n de paratextos del que, sin consulta previa a esa referida “Accademia”, del que quiz0a el mismo Bodoni fue consciente, pese a la prometedora y atractiva propuesta editorial de materializar esa colecci3n

de clásicos “più completa che siasi immaginato finora”. ¿Cuánto de real y cuánto precisamente de *immaginato* había en esa empresa, que planteaba seguir, como en la Imprimerie Royale o la Real Imprenta de Madrid, un modelo borbónico de publicación (o sea, en colaboración con las instituciones y el funcionariado, como la Università o la Accademia de Parma)?

4. EL FRUSTRADO FINAL POLACO. LA DECISIÓN DE BODONI

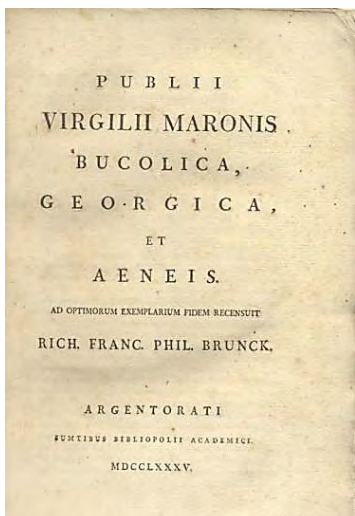


FIGURA 5. Portada del Virgilio de Brunk (1785)

Diversos motivos debieron de ser los que determinaron la decisión de Bodoni y, por tanto, el frustrado final de la colección de clásicos de la Corona de Polonia.

En el primero de los clásicos latinos de la colección propuesta por Stanislaw II a Bodoni es claro que predominaban los modelos franceses para las partes más significativas de la obra; e igual preferencia podía intuirse en la idea general de la biblioteca. Pero, al margen de este tono francés —evocador en gran medida de la célebre colección *ad usum Delphini*—, a Bodoni estas elecciones podían resultarle superficiales y poco rigurosas porque ya Azara le había compartido largos y varios correos en torno a su discriminación de ediciones para elaborar la lección del Horacio latino e incluso había ya co-

menzado a recibir sus ideas sobre las mejores ediciones virgilianas, de cara ya a la publicación del segundo clásico que se preparaba en Roma. En opinión de Azara, la última edición de Heyne (1778-1779) era la mejor en cuanto a rigor textual y, de hecho, el diplomático había emprendido trámites para su adquisición en Centroeuropa, compra para la que en 1790 pidió ayuda al tipógrafo, dados sus mayores contactos con el comercio libresco europeo.

Por lo que se refiere a la fecha de recepción de la carta de Piattoli, diciembre de 1790, cabe recordar también que, en la década previa, entre 1786 y 1788, Bodoni había estado planificando la posibilidad de una “égida romana” para instalarse en el Palazzo di Spagna al servicio de esa Corona, e igualmente antes se había interesado por una “égida hispánica” con destino Madrid, al final nunca tenida lugar (Cátedra, 2013 y 2015). En todo caso, su vínculo profesional (como Tipógrafo Oficial), de protección y de mecenazgo con España, principalmente a través de la influyente figura del diplomático Azara —que en ese momento trabajaba con él en la prepa-

ración de su propia colección de clásicos latinos—, hubo de ser determinante para que Bodoni sopesase con gran prudencia la propuesta de la Corte polaca.

Desde una mirada crítica, como maestro impresor y hábil en los negocios entre cortes, si bien nunca dispuesto a arriesgar sus finanzas, la empresa proyectada por el rey Stanislao II se le prometía larga, requeriría de él un alto esfuerzo y dedicación y, en cambio, la financiación de esta o la disposición económica mostrada hacia el pago de gastos no se especificaba en la carta de Piattoli, en ninguna sección. Se sobreentendía y sí se presentaba la figura del monarca como mecenas y promotor de la iniciativa editorial, si bien el interesado no se comprometía ni prometía ninguna cifra. Es más, la única alusión crematística del correo da cuenta de una voluntad de limitar gastos en la colección. No solo la financiación debía llegarle, en consecuencia, desde lejos —geográficamente hablando—, sino que muy lejos estaba también su lenguaje de, en cambio, la liberalidad y generosidad expresada por Azara siempre que de financiación o gasto económico se trataba. Declara el embajador en carta del 24 de agosto de 1791 (Azara-Bodoni, 1791-08-24)¹³:

Non so perché Lei non ricorre al Signor Ziliani per avere non solo l'importo di questo, ma di più tutto il denaro che a Lei abbisogni. Gliel' ho detto, gliel'ho ripetuto e sono già stracco di ripeterglielo che detto Signor Ziliani avrà la compiacenza di consegnare a Lei, a conto mio, tutto il denaro che gli domandi.

Por otra parte, el espíritu que suscitaba y sustentaba la colección polaca obedecía a una clara pretensión propagandística y reivindicativa hacia su nación, mientras que la elección del primer clásico latino por el español, aunque incluía obviamente un interés propagandístico hacia su Reino, en él primaba la voluntad erudita de honrar a los poetas clásicos con publicaciones excelentes en folio; o sea, con ediciones “splendide” de bibliofilia (Bodoni, 1818, XIII-XIV).

Así pues, mientras que para la colección polaca el uso y el valor práctico del libro pesaba sobre la estética (más allá del cuidado y elegancia que, por supuesto, Bodoni les imprimiría), la biblioteca de autores latinos de Azara desarrollaba la línea bibliófila de Bodoni y le permitía perfeccionar su paradigma de libro bello y competir de este modo por el primer puesto entre los tipógrafos de su tiempo —en especial, frente a los franceses Didot—. O sea, el proyecto del español le permitía crecer, consolidarse y ampliar su catálogo a servicio del mercado bibliófilo europeo, principal destinatario del salucense¹⁴.

¹³ Véase a propósito de esta carta, su edición por Noelia López Souto en Biblioteca Bodoni, <https://bibliotecabodoni.net/carta/1791-08-24-azara-bodoni>

¹⁴ Sobre el éxito y repercusión europea del Horacio latino de 1791 y los demás, promovidos por Azara, o las ventajas económicas y estéticas de estos para Bodoni, véase López Souto (2019a: 484-488).

Por otra parte, las cuestiones editoriales tampoco quedaban concretadas con claridad ni solidez en la propuesta polaca. De hecho, según el modelo borbónico planteado de colaboración de la imprenta con instituciones culturales del ducado, la realización de la biblioteca polaca exigiría que un grupo de estudiosos trabajasen en labores de edición —lecciones, corrección de lagunas, preparación de paratextos— y corrección de pruebas. Azara dirigía su propio grupo de abates editores en Roma y enviaba a Parma los textos ya preparados, que luego ellos mismos revisaban en pruebas de imprenta y reenviaban. Este trabajo resultaría inviable entre Italia y Polonia, de modo que recaería todo el peso en un círculo cultural próximo, arcades amigos de Bodoni a los que Piattoli aludía por presuponer su colaboración —como Pagnini o Rezzonico—, pero no les había consultado y Bodoni comprendía el atrevimiento de comprometerlos él para esa dura labor, además sin una clara retribución por parte del promotor. Es evidente, pues, que los cálculos polacos con respecto a estas cuestiones prácticas de edición, esenciales en la preparación de textos clásicos, quedaban en el aire y confiaban todo al buen funcionamiento en Parma de un modelo borbónico de imprenta abastecida por el trabajo de instituciones culturales afines, sistema no consolidado en el ducado¹⁵.

Otro detalle importante es que Bodoni, al contrario que los Didot, no disponía en su imprenta de Parma de una oficina de grabado propia. Por consiguiente, la inclusión de mapas y algunas ilustraciones al final de los volúmenes habría de encargarla a artistas grabadores con los que colaboraba¹⁶. Estos trabajos supondrían otro sobrecoste considerable, dada la escasez de medios en el ducado: este detalle tampoco había sido considerado por Piattoli ni su rey Stanislao II.

Por último, como ya se anunció, la recepción de esa oferta editorial polaca coincidió en el tiempo con la inminente salida del primer clásico latino de Azara, el Horacio latino de 1791, y con la preparación en Roma ya del segundo, el Virgilio bodoniano de 1793. El español, con su biblioteca de autores latinos en curso, desacreditó en tono burlón el proyecto polaco tan pronto como Bodoni le dio noticia de él, puesto que podía poner en riesgo sus clásicos: “Una pedanteria simile né un progetto più spropositato non l’ho letto in vita mia. Compatisco al buon Re che si è messo al fianco un simile facitore de almanachi” (Azara-Bodoni, 1791-01-19)¹⁷. La actitud de Azara denota quizá un cierto temor a que esa librería de clásicos de Stanislao II pudiese llegar a rivalizar con la suya, menoscabar la excepcionalidad

¹⁵ Acerca de este paradigma borbónico puede leerse Cruz Redondo (2014) y también las monografías de Corbeto (2015: 22 y ss.; 2019: 102-112).

¹⁶ Sobre la presencia de grabados en el libro bodoniano véanse los casos abordados en Cátedra (2010: 33-34, 119, 143).

¹⁷ Véase, a propósito de esta carta, su edición por Noelia López Souto en Biblioteca Bodoni, <https://bibliotecabodoni.net/carta/1791-01-19-azara-bodoni>

de su biblioteca de autores latinos con Bodoni o, desde luego, que su colección en folio podría compararse o verse deslucida por la costada por el Rey de Polonia, sin voluntad bibliófila pero con un alto potencial de difusión y uso. La escasa solidez y rigor sirvieron a Azara para ridiculizar y descalificar la propuesta de Piattoli (Azara-Bodoni, 1791-02-02)¹⁸:

Il progetto polaco è una vera pazzia. Lei che onore vuole farsi in un Virgilio coll commento, colle note, colla traduzione, colle^a carte, ecc. ecc. e tutto tascabile? Sono cose *velut aegri somnia* [‘como los sueños de un enfermo’; Horacio, *Ars poetica*, 11].

Esta misma amenaza parece que la comprendió el erudito amigo de Azara y de Bodoni Tommaso Caluso di Valperga, que, en solidaridad con el español, criticó también el pretencioso proyecto polaco y reaccionó contra él señalando diversas dificultades para su ejecución en carta del 9 de marzo de 1791 y, ya antes, en correo del 26 de enero de 1791, había declarado su oposición porque advertía claramente el conflicto entre este y la colección sugerida, con notoria antelación por Azara¹⁹:

Riguardo al progetto del Re di Polonia, non poteva il medesimo indirizzarsi meglio per far cosa maravigliosa, ma l’estensione dell’impresa mi pare troppa. Tuttavia non conviene mai sgomentarsi; e certo almeno che vederò con piacere la lettera ch’Ella vuole comunicarmi. Siccome il Signor Azara aveva già un suo progetto per li classici greci e latini, facilmente preferirallo.

El silencio (habitual respuesta diplomática de Bodoni) fue, en consecuencia, la contestación del salucense a esa colección bilingüe de patrocinio polaco. Prefirió proseguir con los clásicos latinos de Azara, embajador en Roma de la Corona española. El tiempo, pocos meses después, vino a aprobar la decisión del tipógrafo de Parma, porque en 1792 Catalina II invadió Polonia, depuso a Stanislaw II y privó de soberanía a la nación polaca.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2018). “Colecciones de clásicos españoles en los siglos XVIII-XX”. *Ínsula*, 858, pp. 13-16.

¹⁸ Véase, a propósito de esta carta, su edición por Noelia López Souto en Biblioteca Bodoni, <https://bibliotecabodoni.net/carta/1791-02-02-azara-bodoni>

¹⁹ Las cartas citadas de Tommaso Valperga di Caluso se conservan en Parma, BP, Archivio Bodoni, Lettere ricevute, 35, 13.

- AZARA-BODONI (1786-07-05). Carta de José Nicolás de Azara a Giambattista Bodoni del 5 de julio de 1786. Edición de Noelia López Souto, 2018, en Biblioteca Bodoni. <https://bibliotecabodoni.net/carta/1786-07-05-azara-bodoni>
- AZARA-BODONI (1791-01-19). Carta de José Nicolás de Azara a Giambattista Bodoni del 19 de enero de 1791. Edición de Noelia López Souto, 2018, en Biblioteca Bodoni. <https://bibliotecabodoni.net/carta/1791-01-19-azara-bodoni>
- AZARA-BODONI (1791-02-02). Carta de José Nicolás de Azara a Giambattista Bodoni del 2 de febrero de 1791. Edición de Noelia López Souto, 2018, en Biblioteca Bodoni. <https://bibliotecabodoni.net/carta/1791-02-02-azara-bodoni>
- AZARA-BODONI (1791-08-24). Carta de José Nicolás de Azara a Giambattista Bodoni del 24 de agosto de 1791. Edición de Noelia López Souto, 2018, en Biblioteca Bodoni. <https://bibliotecabodoni.net/carta/1791-08-24-azara-bodoni>
- AZARA-BODONI (1791-09-21). Carta de José Nicolás de Azara a Giambattista Bodoni del 21 de septiembre de 1791. Edición de Noelia López Souto en Biblioteca Bodoni. <https://bibliotecabodoni.net/carta/1791-09-21-azara-bodoni>
- BODONI, G. (1818). *Manuale tipografico del cavaliere Giambattista Bodoni*. Parma: presso la Vedova.
- BOZZOLATO, G. (1964). *Polonia e Russia alla fine del XVIII secolo. Un avventuriero ornato: Scipione Piattoli*. Padova: Marsilio.
- CALDARELLI, Raffaele (2015). “Piattoli, Scipione” (s.v.). En *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, pp. 84-85. En *Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-piattoli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/scipione-piattoli_(Dizionario-Biografico)/)
- CÁTEDRA, Pedro M. (2010). *Giambattista Bodoni y los españoles*. San Millán de la Cogolla: Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2013). “Quarto descarte. Bodoni en la Parma de los años de plomo y la égida española”. En *Descartes bibliográficos y de bibliofilia*, Salamanca: SEMYR, pp. 189-240.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2015). *G. B. Bodoni, la tipografía, los funcionarios y la Corona española*. Salamanca y Parma: Biblioteca Bodoni; IEMYR & SEMYR. En Biblioteca Bodoni. <https://bibliotecabodoni.net/en/monograph/g-b-bodoni-la-tipografia-los-funcionarios-y-la-corona-espanola>
- CHARTIER, Roger (1996). “L’homme de lettres”. En Vovelle, M., *L’homme des lumières*. Paris: Seuil, pp. 159-209.
- CIAVARELLA, Angelo (1979). *De Azara Bodoni*. Parma: Museo Bodoni.
- Collection* (1782). *Collection des Moralistes Anciens dédiée au Roi*. Paris: Didot l’ainé & Bure Aîné. 12°.
- CORBETO, A. (2015). *Giambattista Bodoni y la tipografía española del Siglo de las Luces*. Salamanca: Biblioteca Bodoni, IEMYR & SEMYR.
- CORBETO, A. (2019). *Minerva de doctos. La Real Biblioteca y los hombres de letras del Siglo de las Luces al servicio del estado y del beneficio público*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- CRUZ REDONDO, Alba de la (2014). *Las prensas del rey. Imprenta y política en la segunda mitad del siglo XVIII (1759-1808)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

- CRUZ REDONDO, Alba de la (2017). “La producción de la Imprenta Real a finales del siglo XVIII hacia la construcción de un catálogo”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, 23 (número dedicado a: *El mundo ordenado del libro: bibliotecas, catálogos y colecciones en los siglos XVIII y XIX*), pp. 125-143.
- FABRICIO, Johann Albertus (1746). *Bibliotheca Latina Mediae et Infimae Aetatis*. Hamburgi: Sumtu Joannis Caroli Bothn.
- LÓPEZ SOUTO, Noelia (2019a). “Texto e ilustración: Bodoni y su Horacio a finales del siglo XVIII”. En Pedraza, Manuel José (dir.). *La fisonomía del libro medieval y moderno: entre la funcionalidad, la estética y la información* [serie de la revista *Titivilus*, 8]. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 475-488.
- LÓPEZ SOUTO, Noelia (2019b). “Intercambios estético-culturales entre España e Italia en el siglo XVIII: la relación entre José Nicolás de Azara y Giambattista Bodoni”. *Revista de Historia Moderna*, 37, pp. 32-64.
- LÓPEZ SOUTO, Noelia (2020). “Los caracteres griegos de Giambattista Bodoni en su epistolario con José Nicolás de Azara”. En Amores Fúster, Miguel y García Minguiján, Claudia (eds.). *Confluencias dieciochescas: Cartografías del saber en el siglo ilustrado*. Salamanca: IEMYRhd, pp. 101-143.
- MINGARDI, Corrado (1990). “Le edizioni bodoniane”. En *Bodoni. L'invenzione della semplicità*. Parma: Ugo Guanda Editore, pp. 83-118.
- PIATTOLI-BODONI (1791-11-27). Carta de Scipione Piattoli a Giambattista Bodoni del 27 de noviembre de 1790. Edición de Noelia López Souto, 2018, en *Biblioteca Bodoni*. <https://bibliotecabodoni.net/carta/1790-11-27-piattoli-bodoni>.
- ROTTERMUND, Andrzej (2011). “El coleccionismo artístico en Polonia. De la Edad Media hasta nuestros días”. En Biedrońska-Słota, Beata (ed.), *Polonia: tesoros y colecciones artísticas; 1 junio - 4 septiembre 2011*, Madrid: Palacio Real de Madrid, pp. 67-84.
- SABIO PINILLA, José Antonio (2009). *José Antonio Sabio. La traducción en la época ilustrada: panorámicas de la traducción en el siglo XVIII*. Granada: Editorial Comares.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (2009). “La producción editorial del despotismo ilustrado: la Imprenta Real”. En Ribagorda Paniagua, José María (coord.), *Imprenta Real, fuentes de la tipografía española*. Madrid: Accid, pp. 73-86.
- VERGILIUS PUBLIUS MARONIS (1642). *Pub. Virgilii Maronis Opera cum notis thomae Farnabii*. Amstelodami: Ex Officina Iansoniana.
- VERGILIUS PUBLIUS MARONIS (1654). *The Works of Publius Virgilius Maro: Translated, Adorned with Sculpture, and illustrated with Annotations [by John Ogilby]*. Londres: Thomas Warren.
- VERGILIUS PUBLIUS MARONIS (1682). *P. Virgilii Maronis Opera anotada per Charles de la Rue* (Carolus Ruaeus) “ad usum Serenissimi Delphini”. Paris: Imprimerie Reale.
- VERGILIUS PUBLIUS MARONIS (1743). *Les Oeuvres de Virgile traduites en françois, le texte vis-à-vis la traduction... avec des remarques par M. l'abbé Des Fontaines*. Paris: chez Quillau, vol. IV.
- VERGILIUS PUBLIUS MARONIS (1785). *Bucolica, Georgica, et Aeneis. Ad optimorum exemplarium fidem recensuit Rich Franc. Phill. Brunck*. Argentorati [Estrasburgo]: Sumtibus Bibliopolii Academici.
- WALCH, Johann Georg (1729). *Io. Giorgii Walchii. Historia critica latinae linguae. Editio nova*. Sumtu: Io. Friderici Gleditschii & filii.

L'IMMAGINE DEL MARCHESE DI NIBBIANO, JOSÉ NICOLÁS DE AZARA (1730-1804), NELLA STAMPA PERIODICA ROMANA DI FINE SETTECENTO

MARIA CARDILLO
Investigadora independiente
mariacardillo@tiscali.it

QUESTO CONTRIBUTO intende illustrare la dimensione letteraria e artistica del marchese di Nibbiano, José Nicolás de Azara (1730-1804), tralasciando invece il profilo per così dire ufficiale, vale a dire la sua politica riformista e regalista, il suo attivismo antigesuita e la sua attività diplomatica in Italia e in Francia, di cui si trovano traboccanti riferimenti nelle scritture private (José Nicolás de Azara, 2000). La stampa periodica romana di fine Settecento presentava l'Azara prevalentemente come intellettuale e collezionista, il che, come vedremo, non fu un aspetto secondario rispetto ai suoi incarichi ufficiali, dal momento che egli fu anche curatore di svariate edizioni in collaborazione con l'amico ed editore parmense Giambattista Bodoni¹ (Sánchez Espinosa, 1997: 49-53) e, parallelamente, fu uno dei massimi collezionisti europei e promotore di varie attività di scavo a Roma e dintorni. Ma il collezionismo dell'Azara correva parallelamente alla riflessione teorica, nutrita di erudizione classica e fortemente debitrice del pensiero del pittore boemo Anton Raphael Mengs (1728-1799). L'Azara fu inoltre fautore di una riforma educativa delle nuove leve artistiche², ponendosi in posizione critica

¹ Assieme a Bodoni, l'Azara finanziò e curò opere di alto profilo editoriale quali *Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore della Maestà di Carlo III pubblicate da D. Giuseppe Nicola D'Azara* (1780), *Memorie degli architetti antichi e moderni* (1781), *Quinti Horatii Flacci Carminum libri quatuor* (1791), *P. Virgilii Maronis Opera* (1793), *Catullii, Tibullii, Propertii Opera* (1794).

² L'Azara inviava regolarmente materiale di studio quali disegni, stampe e calchi in gesso (*vacuados*), riproducenti la statuaria romana antica, alle accademie d'arte spagnole e, più in particolare, alle scuole di Barcelona e Cádiz, ma esercitava anche un orientamento formativo nei confronti degli

nei confronti dell'accumulo di nozioni e di pratiche artistiche —come era di prassi nell'insegnamento accademico ai suoi tempi— che, a suo dire, generava pintores de receta (Jordán de Urríes y de la Colina, 2002: 86). E ancora, tra il 1790 e il 1798, l'Azara aprì presso l'ambasciata di Spagna a Roma una sorta di accademia notturna, il cui direttore fu Buenaventura de Salesa (1755-1819), allievo di Mengs. Gli incontri si tenevano tutti i mercoledì e tutti i venerdì sera e vi partecipavano professori e pensionati spagnoli a Roma (Jordán de Urríes y de la Colina, 2002: 86; Jordán de Urríes y de la Colina, 2007: 966-967). Non conosciamo quale fosse l'insegnamento teorico che vi si impartiva, tuttavia possiamo supporre che fosse modellato sugli scritti teorici di Mengs e fosse basato sullo studio dal vivo delle sculture possedute dall'Azara. In breve tempo l'Azara divenne quindi il punto di riferimento per tutti i pensionati spagnoli residenti a Roma e anche per molti ex-gesuiti, a cui concedeva favori economici e protezione. In poche parole egli aveva raggiunto un'autorevolezza tale sia in ambito artistico-culturale che in quello politico da poter fare e disfare a suo piacimento, controllando tutta la comunità spagnola residente a Roma, pari a quasi 3000 persone (Azara, 2000: 20).

José Nicolás de Azara nacque nel 1730 a Barbuñales ed era il secondogenito di don Alejandro de Azara e doña Teresa Perera. Si laureò in legge all'Università Sertoriana di Huesca il 21 aprile 1749, si trasferì quindi a Salamanca, in questa città visse per quasi dieci anni svolgendo la funzione di bibliotecario al Collegio Maggiore di San Salvador de Oviedo, successivamente si trasferì a Madrid, dove andò a ricoprire il posto di ufficiale maggiore alla Segreteria di Stato; carica che, prima di lui, era ricoperta da Ricardo Wall (1694-1777). I cinque anni trascorsi nella capitale furono fondamentali per l'Azara per stringere rapporti di amicizia con personaggi che sarebbero stati importanti nell'arco di tutta la sua vita, in particolare con Bernardo Iriarte (1735-1814) e Eugenio de Llaguno (1724-1799). Nel gennaio del 1766 l'Azara si trasferiva a Roma a sostituzione di Manuel de Roda³ (1708-1782) in qualità di *agente de preces*, ossia come rappresentante ufficiale della corona spagnola presso i diversi uffici e i vari tribunali della curia pontificia. L'Azara riuscì —nell'arco di breve tempo e con l'appoggio di de Roda— a inserirsi negli ambienti più influenti dell'Urbe, ma ciò gli procurò l'ostilità dell'ambascia-

artisti e dei pensionari spagnoli presenti a Roma in quegli anni (Jordán de Urríes y de la Colina 2002: 85-86).

³ Manuel de Roda lasciava l'incarico di *agente de preces* per diventare ministro di grazia e giustizia, successivamente sarà nominato da Carlo III primo ministro. La sua principale attività riguardava l'*expulsión de los jesuitas*. Dalla corrispondenza di de Roda con l'Azara si apprende che quest'ultimo non fu un informatore neutro, in quanto relazionava al ministro di grazia e giustizia di tutto quello che potesse agevolare la politica regalista e riformista spagnola, il che riguardava principalmente la questione gesuitica (Azara, 2000: 11).

tore e arcivescovo Tomás Azpuru y Jiménez⁴ (1713-1772). In merito alle frequentazioni romane dell'Azara, noti furono i suoi rapporti con Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775), prefetto della Vaticana e noto antigesuita; Francisco Preciado de la Vega (1713-1789), primo direttore dell'Accademia di S. Fernando a Roma; l'ex-gesuita e teorico musicale Esteban de Arteaga (1747-1799); l'abate Giovanni Cristofano Amaduzzi (1740-1802), uno dei compilatori delle *Efemeridi letterarie*; l'archeologo Ennio Quirino Visconti (1751-1818), il quale assieme al padre Giovanni Battista (1722-1784) allestiva in quegli anni il catalogo del Museo Pio-Clementino, e, infine, l'archeologo Carlo Fea (1753-1806), che poi avrebbe allontanato considerandolo stravagante (Cacciotti 1993:10). Ma nel suo *entourage* romano gravitava anche il noto tipografo parmense Giambattista Bodoni (1740-1813), che l'Azara aveva conosciuto —prima del suo trasferimento nell'Urbe— tramite padre Paolo Maria Paciaudi (1710-1785), archeologo e direttore della biblioteca Palatina di Parma. L'Azara ne divenne amico e fu lui a caldeggiare la nomina del parmense a tipografo di Camera di Carlo III, e sognava altresì di portarlo a Roma per installare, senza riuscirci, una stamperia nei piani bassi di Palazzo di Spagna (Sánchez Espinosa, 2007: 159), ciò non impedì comunque che la loro collaborazione nonché la loro amicizia continuasse nel tempo. L'Azara raggiunse il culmine della sua carriera nel dicembre del 1784, quando venne nominato ministro plenipotenziario presso la Santa Sede, carica che mantenne fino al 1798, quando —a seguito dell'arrivo delle truppe francese comandate dal generale Berthier— decideva di lasciare definitivamente Roma. I biografi dell'Azara sono concordi nel ritenere che la passione artistica del Nostro andasse a braccetto con quella letteraria. Entrambe cominciarono durante negli anni giovanili trascorsi in Spagna: il 16 maggio 1760 l'Azara veniva nominato membro della *Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, e nel 1765, cioè poco prima di trasferirsi a Roma, l'Azara pubblicava a Madrid le *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*, volume che si iscriveva nel più ampio disegno editoriale, iniziato nel 1761, di pubblicare i grandi poeti del *Siglo de Oro* (Javier Jordán de Urríes y de la Colina, 2007: 952; José Nicolás de Azara, 2000: 10). Roma quindi era il posto giusto per continuare a coltivare la passione letteraria e, in particolar modo, quella artistica. Era infatti una convinzione comune il primato artistico dell'Urbe, o, per usare le parole di Ennio Quirino Visconti, di Roma come “l'unico emporio del bello e tempio del vero gusto” (1841: 28). Questa idea era condivisa anche dall'ex-gesuita, Esteban de Arteaga, nonché stretto collaboratore dell'Azara, il quale una lettera al giurista, bibliografo e storico Miguel de Manuel y Rodríguez (1741-1798), tra le altre cose, sosteneva che “especialmen-

⁴ Nell'introduzione alle *Memorias*, Sánchez Espinosa (2000: 11-12) parla di conflitti di giurisdizione e di competenze tra i due. Azpuru si dimise nel gennaio del 1772, lo sostituì José Moñino y Redondo, conte de Floridablanca (1728-1808), che instaurò un migliore rapporto con l'Azara.

te en materia de bellas artes, en las cuales los que vivimos en Roma pensamos si no mejor à lo menos diferentemente de los que nunca han estado en ella” (*Espiritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, 1790: 345).

La raccolta messa assieme dal marchese di Nibbiano durante i 32 anni trascorsi a Roma era assai diversificata. Essa era composta da gemme, da quadri, da libri, da sculture antiche, da porcellane giapponesi e da vasellame etrusco che ornavano la sua biblioteca (Javier Jordán de Urríes y de la Colina, 2002: 89). In poche parole si trattava di una delle collezioni più eterogenee e più cospicue d’Europa. A questo punto qualche cifra aiuterà forse a comprendere meglio la consistenza del patrimonio artistico dell’Azara. La quadreria era composta da 140 pezzi, di cui 50 erano dell’amico Mengs —di quest’ultimo possedeva anche disegni e bozzetti— ma la raccolta comprendeva anche tele di Murillo, di Velázquez e di Ribera (Azara, 2000: 297).

E ancora la dattiloteca⁵ (*cameafeos y pietras grabadas*) che fu l’unica parte della raccolta di cui l’Azara non si separò mai, portandola sempre con sé (Azara, 2000: 297). Essa era composta da 84 pezzi, non erano tutti pietre antiche, alcune erano gemme moderne ma ispirate al mondo antico. La raccolta, oggi dispersa, fu valutata 49.950 scudi romani nella stima *post-mortem* eseguita da Ennio Quirino Visconti, e quindi fu venduta dall’erede, il fratello e antropologo Félix de Azara (1742-1821), per cui andò dispersa tra le maggiori collezioni europee (Cacciotti, 2003: 100).

Poi c’era la biblioteca che, secondo lui, conteneva più di 20.000 volumi (Azara, 2000: 297). Nell’inventario del 1806 —stilato dal libraio e tipografo Mariano De Romanis (Formica, 1991: 159-160)— essa risultava composta da 3267 opere pari a 5772 volumi, che furono valutate 8715 scudi romani e 90 baiocchi (Sánchez Espinosa, 1997: 39; 2007: 144). Partendo quindi dall’inventario di vendita, lo studioso Sánchez Espinosa (2007: 144-146) sostiene come quella dell’Azara si potesse considerare una triplice biblioteca: quella dell’illuminista contenente le opere cardine del Secolo dei Lumi, quella del diplomatico e del riformista, composta essenzialmente da opere di quotidiana consultazione legate al suo lavoro, e quella del bibliofilo, zeppa di ogni sorta di edizioni dei classici greco-latini (Sánchez Espinosa, 1997: 38-39; 2007: 146-147).

⁵ La collezione di glittica dell’Azara era composta da un centinaio di pezzi, oggi dispersi. Alcuni però ci sono pervenuti i disegni, in quanto i pezzi vennero inseriti nella *Historia de la Vida de Marco Tulio Cicerón*, ossia la sardonica con Marco Antonio, il giacinto con Sesto Pompeo e l’onice con Marco Tullio Cicerone. E ancora nei *Monumens antiques, inédites ou nouvellement expliqués* di Aubin L. Millin furono aggiunti disegni del cammeo di Alessandro Magno e l’agata onice con Cupido (Cacciotti, 2003: 98-100).

Ma erano le sculture la parte più importante della sua raccolta: 80 pezzi, di cui 70 ritratti proveniente dalla cava di Villa Pisoni a Tivoli, di cui si dirà più avanti, e la restante parte acquistata nel mercato artistico romano (Jordán de Urríes y de la Colina, 2003: 58-59). L'Azara era consapevole del valore di esse sia per la quantità sia per la tipologia, una sorta di raccolta specializzata nei ritratti di filosofi, di retori, di poeti, di imperatori e di generali, che correva di pari passo con la sua passione per la letteratura greco-latina:

Además de un inmenso mobiliario y provisiones de casa dejé allí una librería selecta de más de veinte mil volúmenes, una colección de bustos antiguos en mármol de casi todos los filósofos, oradores, poetas y historiadores griegos, que no sé que haya otra tan completa, y un número grande de cuadros preciosos, especialmente de mi amigo Mengs, de Murillo, Velázquez y Riberia. Mi cameafeos y piedras grabadas los llevé conmigo (Azara, 2000: 297).

Il fatto che l'Azara avesse potuto assemblare una collezione così ampia e così prepotentemente sbilanciata verso la statuaria antica era dovuta a due fattori: la sua lunga permanenza a Roma (Cacciotti, 2011: 66) —mercato antiquario di primaria importanza come si è detto prima— e la sua posizione privilegiata sociale, per la quale egli poteva contare su una rete di contatti più ampia di un qualunque altro collezionista e, di conseguenza, di godere di una posizione di vantaggio nell'acquisizione di reperti. A ben vedere però in questa raccolta così specializzata o quasi monotematica di ritratti, unica nel suo genere, non risultava estraneo l'apporto di uno dei più stretti collaboratori dell'Azara, ossia Ennio Quirino Visconti, che guidava e assecondava con dotte spiegazioni il suo collezionismo e la sua smania di attribuzione dei singoli pezzi (Cacciotti, 2017: 92). Scriveva l'Azara nelle sue *Memorias*, di avere lasciato il suo patrimonio nelle mani fidate di don Gabriel Durán, maggiordomo di Palazzo di Spagna e di avere deciso di donare l'intera raccolta al sovrano⁶, il quale, però, ritardava nel traferirla in Spagna al punto da fare meditare all'Azara una possibile vendita, quale forma di garanzia economica per l'ormai prossima sua vecchiaia.

Ancora una volta il marchese di Nibbiano ritornava a parlare della propria collezione in una lettera del 6 gennaio 1801 all'amico Bernardo de Iriarte, nella quale ribadiva la volontà di donare tutta la parte scultorea antica in suo possesso al sovrano Carlo IV, affinché la collocasse in un museo pubblico, in modo da contribuire alla formazione del gusto degli spagnoli. Nella missiva, tra le altre cose, ribadiva

⁶ Nel dicembre del 1800 Godoy lo nominava ambasciatore di Spagna nella Francia rivoluzionaria, l'Azara prendeva quindi la decisione di offrire la sua raccolta al re Carlo IV, almeno così scriveva al ministro degli affari esteri don Pedro Cevallos Guerra (1759-1840) in una lettera del 7 gennaio 1801. (Jordán de Urríes y de la Colina, 2003: 61, n. 34).

con orgoglio che la sua “colección que no había en Roma la igual, ni aun en el museo del Papa antes de suo saqueo”⁷. Alla fine il sovrano mantenne la promessa e il 29 febbraio del 1804 —vale a dire un mese dopo la morte dell’Azara— la raccolta fu racchiusa in 19 casse ed essa partì da Roma in direzione della Spagna, dove però venne smembrata una parte andò alla Real Casa di Labrador e una parte rimase al Real Museo del Prado di Madrid⁸ (Jordán de Urríes y de la Colina, 2003: 62-65; Cacciotti, 1993: 18-29).

Un utile ausilio oggi per la ricostruzione virtuale della raccolta scultorea è rappresentato dalle svariate copie in gesso eseguite da Bartolomeo Cavaceppi (1717-1799) e da Carlo Albacini (1734-1813) e dalle riproduzioni in porcellana (*en biscuit*) prodotte da Giovanni Volpato (1735-1803), noto incisore e ceramista nativo di Bassano del Grappa (Vicenza) ma romano d’adozione, che possedeva una fabbrica di porcellane nel rione Monti vicino alla Basilica di Santa Pudenziana, vicolo della Caprareccia (Tittoni, 1988: 34-39). Ma nel novero delle fonti iconografiche andrebbero inclusi anche i disegni preparatori a matita di mano di Buenaventura de Salesa, relativamente ad alcuni pezzi marmorei della raccolta del Nostro, che servirono per la realizzazione delle 53 incisioni all’acquaforte incluse dell’edizione spagnola della *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* e del cui costo si fece carico l’Azara. Tali incisioni furono vendute anche in una edizione a parte, giudicate di gran pregio e oltremodo rara (Cacciotti, 1993: 9).

Considerando il quadro fin qui tracciato, questo contributo intende pertanto restituire la fama e l’autorevolezza dell’Azara riflessa dalle fonti a stampa coeve, circoscrivendo la ricerca ai 32 anni che egli trascorse a Roma, cioè dal 1766 al 1798. I riferimenti al Nostro, quando essi non siano una semplice menzione del nome, sono di due tipi: articoli che informavano e documentavano l’attività di scavo a Roma e dintorni —come quelli pubblicati nel *Diario Ordinario di Roma* e nei *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma*— e le recesioni alle sue edizioni apparse nelle *Efemeridi letterarie di Roma*, nell’*Antologia Romana*, nel *Giornale delle Belle Arti e della incisione antiquaria, musica, e poesia* e nelle *Memorie per le Belle Arti*. Nell’impossibilità in questa sede di rendicontare

⁷ Lettera di Azara a Iriarte in data 6 gennaio 1801 (BNE, ms. 20089) trascritta da Gabriel Sánchez Espinosa nell’introduzione alle *Memorias*, p. 23, nota 43. Il saccheggio di cui parlava l’Azara era il trattato sottoscritto a Tolentino (Macerata) il 19 febbraio 1797 con il quale Napoleone imponeva, tra le altre cose, a papa Pio VI Braschi la consegna di cento capolavori artistici alla Francia.

⁸ Gli studi dell’archeologa Beatrice Cacciotti sono stati consacrati alla ricerca dei pezzi dispersi della collezione dell’Azara. Per quel che riguarda la raccolta di *optimi viri* ossia i busti, nel 1992 la studiosa ha rintracciato 43 degli 80 pezzi totali che componevano la raccolta, sulla base di un raffronto tra gli inventari —quello di Blanco per il Museo del Prado e quello di Hertel per la Casa del Labrador— e altre fonti settecentesche (Cacciotti, 2017: 99).

maniera esaustiva tutti i contributi dedicati all'Azara, ci limiteremo a tre significativi casi.

Il primo esempio proviene dal *Diario Ordinario*⁹. Si trattava di una tra le più longeve e fortunate testate giornalistiche romane del Settecento, nota anche come Chracas, dal cognome della nota famiglia di stampatori che lo pubblicava (Saverio Franchi, 2002: 150-164). Non disponiamo di notizie sui compilatori di questa gazzetta, probabilmente Luca Antonio Chracas (circa 1659-1723) e quindi la figlia Caterina (c. 1693-1771) per almeno 40 anni. Dopo di lei l'attività passava a Vincenzo Pilucchi, il quale era stato l'aiutante di bottega di quest'ultima. Un motivo del successo della rivista consisteva nella facile comprensibilità dell'informazione, sebbene una cosciente manipolazione dei fatti. La gazzetta sceglieva programmaticamente di non riportare o per meglio dire di fornire un'informazione parziale, considerando ciò funzionale al mantenimento dell'ordine sociale (Formica, 1997: 103-106). Sul piano dei contenuti il foglio si limitava quindi a una elencazione —scevera di qualsiasi forma di commento— degli eventi mondani della capitale. Il nome dell'Azara vi compariva più di 200 volte, che in sé non è un dato significativo, se non del fatto che egli godesse della notorietà derivante dal ruolo politico ricoperto a Roma e quindi presenziasse tutti gli eventi mondani della città. Ma quel che è più interessante ai fini della nostra ricerca è invece la menzione alla prima attività di ricerca archeologica di cui egli fu promotore nell'ottobre del 1777 a Roma. Si trattava degli scavi all'Esquilino a Villa Negroni-Peretti-Montalto nella zona compresa tra le basiliche di Santa Maria degli Angeli e di Santa Maria Maggiore. I ritrovamenti furono salutati con grande entusiasmo nell'Urbe, al punto che troviamo ben tre riferimenti nel *Diario ordinario*¹⁰. In essi il nome dell'Azara non vi compariva, probabilmente perché la licenza di scavo era stata concessa al marchese Negroni. L'Azara aveva conosciuto quest'ultimo a Genova nell'agosto del 1776 durante il viaggio di ritorno dalla Spagna, fu allora che Negroni gli offrì ospitalità nel Casino della suddetta villa, nonché la possibilità di condurre ricerche archeologiche nella tenuta. Gli accordi tra le due parti prevedevano poi che l'Azara avesse diritto a 1/3 dei ritrovamenti (Cacciotti, 1993: 12).

⁹ Il giornale era di piccolo formato (12,5x7cm) e il numero complessivo delle pagine oscillava da 12 a 36. Dal 1768 la gazzetta presentava una periodicità bisettimanale, mentre dal 1775 si sdoppiava in *Diario estero* e *Diario interno*.

¹⁰ Nel *Diario ordinario* (1777: 286, 2) si menzionava la pianta della *domus* disegnata da Camillo Buti; nel *Diario ordinario* (1781: 684, 9) si annunciava il ritrovamento di una colonna frammentata in tre parti di 16 palmi romani (equivalenti a circa 1,18 m) in marmo verde. E ancora il *Diario ordinario* (1784: 1010, 8-9) registrava la vendita di Villa Negroni al sig. Giuseppe Staderini. I reperti ritrovati restarono però nelle mani del marchese Negroni e dell'Azara per gli obblighi contrattuali sottoscritti (Cacciotti, 1993: 8-9).

Come veniva illustrato dalla pianta disegnata dall'architetto Camillo Buti (1747-1808) —di cui si faceva menzione nella suddetta rivista (*Diario ordinario*, 1777: 286, 2)— dagli scavi emerse il piano inferiore di una *domus* composto da un vestibolo, da un atrio, da un tablino, da un peristilio con piscina centrale, da un'edera e da alcune stanze. Di esse 5 presentavano affreschi con scene mitologiche, che furono subito disegnatte, temendone il deterioramento. Anton Raphael Mengs fece in tempo a realizzarne tre, perché di lì a poco sarebbe morto, i restanti disegni vennero eseguiti invece da Anton von Maron (1733-1808), suo discepolo. Successivamente, Girolamo Carattoni (1747/1750-1809), Pietro Maria Vitali (1756-1830) e Angelo Campanella (1746-1811) ne avrebbero tratto delle incisioni (Cacciotti, 1993: 14-15). Gli affreschi vennero poi staccati e rivenduti da Thomas Jenkins (1722-1798) —noto antiquario romano che partecipò agli scavi di Villa Negroni— a Frederick Augustus Hervey, IV Conte di Bristol e vescovo di Derry (1730-1803) e andarono probabilmente distrutti in un incendio che colpì la sua residenza Downhill House nel 1851 (Cacciotti, 1993: 15).

La campagna di scavo di Villa Negroni restituiva all'Azara anche una statua di 45 cm in marmo pario rappresentante Venere ma priva delle gambe e dei piedi, aggiunte con restauro da Mengs. La statuetta entrò a fare parte della collezione dell'Azara, il quale ne era particolarmente orgoglioso, come scriveva al duca di Villahermosa¹¹. Di essa se ne persero le tracce dopo il maggio del 1804, quando, come abbiamo detto, la collezione fu trasferita in Spagna e fu smembrata. Tuttavia, le probabili errate indicazioni di provenienza registrate dagli inventari lasciano aperta la questione dell'attuale localizzazione. Per esempio, vero è che al Museo del Prado si trova una statuetta di *Venus Gentrrix o Afrodita de Calimaco* (Prado E-209) delle medesime dimensioni e con piedi restaurati, ma al momento non ci sono prove che fosse quella posseduta dall'Azara (Elvira Barba, 2014: 124). Infine, tra gli altri ritrovamenti c'erano anche un bassorilievo di donna dormiente, due putti e tre fauni, che probabilmente non confluirono nella raccolta dell'Azara (Cacciotti, 1993: 15).

Due anni dopo, nel marzo del 1779, l'Azara avviava un'altra attività di scavo, sicuramente la più importante della sua vita, ovvero quella nella zona di Tivoli, nella località detta dei Pisoni, nei pressi della celebre villa dell'imperatore Adriano. I sondaggi vennero effettuati in un oliveto nella contrada San Marco di proprietà del principe don Antonio Santacroce (1736-1792) ma gravato da un canone da

¹¹ Lettera di José Nicolás de Azara al duca di Villahermosa in data 30 ottobre 1777: "Estoi mui contento porque en una cava de antigüedad que estoi haciendo he hallado una magnífica estatua de Venus de mármol pario que compite con la famosa de Medicis. Esto he topado buscando el sepulcro de Horacio que he emprendido la locura de buscar" (Jordán de Urrés y de la Colina, 2003: 58; 2007: 963).

corrispondere al vicino Monastero di Sant'Anna, a cui spettò un compenso in denaro per i ritrovamenti archeologici (Cacciotti, 1993: 15). La stampa periodica specializzata in arte diede ampio risalto ai questi ritrovamenti. In particolare, alcuni dei reperti furono descritti e analizzati nei *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle antichità e belle arti di Roma*. Questa rivista antiquaria, scritta e diretta da Giuseppe Antonio Guattani¹² (1748-1830), prendeva il titolo da dalla celebre opera del Winckelmann e informava sui ritrovamenti archeologici di Roma e dintorni arricchita da un ampio l'apparato illustrativo (Cardillo, 2018: 69-81). Non deve sorprendere quindi se il primo numero rivista, nel gennaio 1784, fosse dedicato a un celebre ritrovamento della suddetta cava. Più precisamente la rivista si interessava al ritratto di Alessandro Magno, noto come l'erma dell'Azara, rivelando alcuni dettagli sul ritrovamento:

Attesa l'eccellenza del lavoro deve la nostra immagine collocarsi fra le sculture dello stile sublime. Dobbiamo perciò rallegrarci con S. E. Cav. Azara, a cui appartiene, insieme con altri preziosi marmi, e ringraziarlo del permesso graziosamente datici di farne parte agli amatori delle belle arti. Benché i secoli e l'umidità della terra abbiano in parte oltraggiata sì bella rispettabile immagine con torne via porzione di epidermide, o fior di carne che tutta la rivestiva; non ne sono però rimaste alterate in veruna guisa le forme, le quali appariscono tuttavia di quella eccellente maniera usata mai più dopo l'aurea e felice età di Alessandro. Di tal sentimento fu il celebre Raffael Mengs. Erano di già varj mesi che il lodato Sig. Cavaliere proseguiva infruttuosamente il suo scavo a Tivoli, quando involta in uno straccio gli fu portata quest'immagine. Conobbe egli [de Azara] tutto il merito di quel rustico sasso, e deliberò di portarlo immediatamente al suo grande amico [Menges], [...] con uno sguardo la vide e la giudicò. Bravo, disse, *mi rallegro, quella è scoltura de' tempi di Alessandro: è Alessandro o Efestione* (*Monumenti antichi inediti*, I, iv-v.).

Si trattava dunque di un reperto di eccezionale valore, ovvero una replica romana in marmo pentelico databile tra il I e il II d. C. dell'*Alessandro con la lancia* di Lisippo, secondo la valutazione Mengs (Elvira Barba, 2014: 125) e come riportava altresì Guattani nella sua rivista. Di contro Visconti la giudicava piuttosto una copia di un'opera eseguita da un altro scultore, vissuto presumibilmente mentre il conduttore macedone era ancora in vita (Cacciotti, 2017: 92). L'Azara, tuttavia, si privò di questo pezzo —il più importante della raccolta che veniva unanimemente

¹² Guattani scrisse diresse due testate *Monumenti antichi inediti ovvero Notizie sulle Antichità e belle arti di Roma* (1784-1789, 1806) e *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti etc.* (1806-1819). Si trattava dell'unico esempio italiano di giornalismo illustrato e specializzato in archeologia in Italia (Rolfi Ožvald, 2018: 179-187).

considerato come il migliore ritratto conosciuto di Alessandro— per farne dono a Napoleone, infatti l'erma si trova oggi al Musée du Louvre (MA 436).

Il busto presentava un'epigrafe trilineare del nome sulla parte frontale (Elvira Barba, 2014: 125). Nel caso in cui le erme fossero anepigrafe, l'Azara ve ne faceva apporre una moderna col nome del personaggio identificato (Cacciotti, 1993: 15). Sul fianco sinistro invece l'Azara fece aggiungere un'epigrafe latina: *signum in Tiburtino Pisonum effossum* corredata dalla data di ritrovamento, ossia il 1779, e dal proprio nome¹³. L'aggiunta di epigrafi (Cacciotti, 2017: 104) rispondeva a un compiaciuto orgoglio dell'Azara e alla sua volontà di tenere unita la raccolta al contesto d'origine o per meglio dire al *milieu*, come andava teorizzando in quegli anni Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy (1755-1849) nella sua *Lettre à Miranda* (Scolaro, 2002). Si trattava di una raccolta di sette lettere indirizzate al generale Francisco Miranda (1750-1816), nelle quali de Quincy teorizzava il concetto di 'contesto', secondo il quale le opere d'arte non andavano in nessun caso rimosse dal *milieu* in cui erano state prodotte, perché in tal modo esse avrebbero perduto una parte consistente del loro significato.

Oltre le 15 erme, lo scavo tiburtino fruttò anche 3 statue, per un valore stimato di 424 scudi romani (Cacciotti, 1993: 15). La statua della Dea Fortuna, valutata 30 scudi romani, venne restaurata probabilmente dallo scultore romano Bartolomeo Cavaceppi, il quale vi aggiunse una testa di Faustina Minore, imperatrice della dinastia degli Antonini. Tale scultura si trova oggi al Museo del Prado (Cacciotti, 1993: 16). Allo stesso modo anche la seconda statua —indenticata nella stima dei reperti come “figura rappresentante uno schiavo”— dovrebbe trovarsi al Museo del Prado, sulla base dei riscontri effettuati da Cacciotti (1993: 16). Infine, la terza statua venne registrata come Bacco, nelle stime dei ritrovamenti dello scavo dei Pisoni. Tale scultura, in verità, era acefala e fu anche in questo caso restaurata da Bartolomeo Cavaceppi, che vi appose una testa di un giovane di età giulio-claudia, per cui essa venne identificata come Bacco, almeno così si apprende ancora una volta dalle stime (Cacciotti, 1993: 16). Questa era l'unica delle tre statue a presentare il *signum* tiburtino nel plinto e di essa possediamo una descrizione e una incisione inserita all'interno nel fascicolo di maggio del 1784 dei *Monumenti antichi inediti*:

questa piccola statua, uno de' più singolari pezzi d'antico, che ammiransi presso il dotto ed egregio cavaliere Sig. Don Niccola Azara. [...]. Per poco che si osservi, ognuno s'avvede figurarsi in essa non già un Bacco assolutamente ideale, ma il ritratto

¹³ I 15 marmi con *signum* tiburtino sono Alessandro Magno, Carneade, Epicuro (i.e. Metrodoro), Eracle, Eraclito, Erodoto, Ferecide (i.e. Aristogitone), Ippocrate, Metrodoro (i.e. Ermarco), Pittaco (i.e. Milziade), Socrate, Sofocle, teocrito, Teofrasto, Zenone (i.e. Milziade). I pezzi si trovano in parte a Madrid (Museo del Prado) e in parte ad Aranjuez (Casa del Labrador).

di un giovane sotto le divise ed i simboli di quel Nume. [...] Ma qual pregio non viene egli ad acquistare, subito che nelle sembianze vi si riconosce l'immagine di un Cesare, anzi quella del più amato ed accetto fra' Principi l'infelice Britannico? [...] Di Britannico non vi era che poche medaglie greche, quando comparve la bellissima in bronzo ora posseduta dal ch. Sig. Abbate Giambattista Visconti, e dopo quella il presente simulacro rivenuto nel territorio di Tivoli al luogo detto i Pisoni [...]. Ella rivela assai più chiaramente al confronto del marmo con la medaglia stessa (pp. xxvii-xxx). Nelle medaglie greche di questo Cesare si vede anche lì ne rovesci rappresentato nell'istessa forma: segno ch'egli amava a preferenza questo Nume, seppure non era la Divinità tutelare della sua famiglia (*Monumenti antichi inediti* I, pp. xxvii-xxx).

Guattani, quindi, sulla base di un confronto tra la statua e la medaglia antica di Giovanni Battista Visconti, la giudicava come un ritratto di Britannico in veste di Bacco. Da essa, che oggi è conservata al Museo del Prado, sono stati asportati i restauri settecenteschi, così è grazie all'incisione di Guattani che possiamo vedere come essa invece si presentasse a fine Settecento. La tavola inserita nei *Monumenti antichi inediti* è importante perché ci testimonia le strategie di restauro integrativo praticato a Roma alla fine del Settecento, in particolare quelle adoperate da Cavaceppi (1768: I, 21-22) e il suo allievo Carlo Albacini, collaboratori dell'Azara nonché tra i migliori scultori e restauratori operanti in quegli anni a Roma.

Il terzo e ultimo esempio desunto dalla pubblicistica culturale romana riguarda una polemica a mezzo stampa relativa alla curatela delle opere di Mengs eseguita dal Nostro. In seguito alla morte del pittore boemo, nel 1779, l'Azara decise di riunire, di tradurre e di pubblicare i suoi scritti corredandoli con una biografia e aggiungendo un commento di suo pugno al trattato sulla bellezza del pittore boemo. Si trattava, secondo alcuni, di un'operazione editoriale consapevolmente costruita e di una premeditata manipolazione degli scritti del pittore boemo con un duplice intento: promuovere il pensiero di Mengs e instillare il dubbio sul principio assoluto e immanente dell'eccellenza del mondo classico. In tal modo nel 1780 nella stamperia del Bodoni a Parma veniva pubblicata l'edizione italiana delle *Opere di Antonio Raffaello Mengs* curata dall'Azara che, come si è detto prima, permise a Giambattista Bodoni di diventare tipografo reale con un appannaggio annuo di 6000 reales de vellón (Jordán de Urríes y de la Colina, 2007: 920; Sánchez Espinosa, 2007: 157-158). L'edizione venne recensita da molti periodici culturali italiani, tra cui le *Efemeridi letterarie di Roma*, un settimanale culturale, che aveva come oggetto d'interesse l'editoria europea. Promotore e finanziatore dell'impresa era Giovanni Ludovico Bianconi (1717-1781), medico bolognese che tra i suoi collaboratori annoverava anche l'Amaduzzi, amico dell'Azara. Una caratteristica della testata era la tempestività della segnalazione, che avveniva di norma entro sei

mesi o un anno dalla pubblicazione delle opere (Marina Caffero, 1997: 67). Tutti gli articoli erano completati da un giudizio critico considerato ormai come un diritto acquisito delle riviste letterarie di fine Settecento. Eppure tale esercizio di critica causava spesso malumori. Questo fu quello che successe quando fu presentata l'edizione delle opere di Mengs curata dall'Azara, la quale scatenò una *querelle* a mezzo stampa tra l'Azara e l'abate Onorato VI Caetani (1742-1797), autore di una recensione. Quest'ultima, divisa in quattro parti, fu pubblicata tra febbraio e marzo del 1781 nelle *Efemeridi letterarie*.

Erudito, collezionista e discendente di una delle maggiori famiglie romane, Caetani scrisse una recensione che inizialmente sembrava omaggiare il pittore boemo, ma assumeva successivamente un tono assai polemico. Sappiamo però da una lettera dell'Azara —datata Roma, 1 marzo 1781— a Giambattista Bodoni che la scelta di Onorato come recensore, aveva suscitato forti perplessità in lui per la presunta instabilità mentale del Caetani e, in secondo luogo, perché, essendo quest'ultimo fuori dalla cerchia culturale che contava a Roma, avrebbe potuto rendere un cattivo servizio alla fortuna dell'opera:

Nelle *Efemeridi* di questa settimana troverà Lei annunziata la nostra opera di Mengs. Non voglio prevenire il Suo giudizio, ma desidero che Lei mi dica dopo aver letto questo chiamato estrato che roba è, ch'io non l'indendo. La cosa è troppo disprezzabile per tratenersi a confutarla. Noti però la bona fede del giornalista, che ci presta parole che non abbiamo mai dette. Il capitolo intitolato "Conclusione", che vuol dire conseguenze o vero ristretto dei principi sparssi nelli capitoli precedenti, lo trasforma così: "Conclusione dell'opera", per metter in ridicolo che dopo finita continui ancora. Perciò il signore giornalista ci ha favorita l'aggiunta di quelle due parole. Lei già sa che l'autore ne è Monsignor Caetani, il quale per le sue debolezze di cervello —che la gente rustica suol chiamar pazzia— è stato parecchi anni rinchiuso; poi, come è un gran Signore, è stato dispensato dal Papa per poter andare libero su due piedi³. Non voglio parlar delle altre sciocherie dell'estrato perché aspetto vedere quante ne dirà di più la continuazione (<https://bibliotecabodoni.net/it/lettera/1781-03-01-azara-bodoni>).

In effetti i timori dell'Azara non erano del tutto infondati, dopo un esordio elogiativo, che lasciava intendere a una recensione positiva, qualcosa cominciò a traballare tra la seconda e la terza parte della recensione (Leonelli, 2013: 104). Caetani, infatti, si concentrava nell'individuare quelli che erano i punti deboli dell'estetica mengsiana fino a svuotare il significato stesso della struttura teorica del pensiero del pittore boemo. Secondo Onorato erano stati errori imperdonabili

l'aver escluso Michelangelo¹⁴ dalla triade dei pittori eccelsi e avere messo in dubbio l'attribuzione a Scopas o Prassitele del Gruppo delle Niobe della Galleria degli Uffizi¹⁵. Quello che Caetani, esponente di un illuminismo moderato, non poteva accettare era lo scetticismo di chi come Mengs mettesse in discussione superiorità del modello greco. La recensione fece infuriare l'Azara che decise di rispondere attraverso una caustica lettera, datata Parma 8 marzo 1780, nella quale sotto le mentite spoglie di un garzone della stamperia di Bodoni, l'Azara se la prendeva con l'effemerista che aveva messo a repentaglio i suoi guadagni con una recensione sciocca e malevole e quindi smontava punto per punto la critica distorta di Caetani farcita, a suo dire, di una vana e apparente erudizione:

Tutte le mie speranze, com'Ella ben vede Sig. Efemerista, erano riposte nel di lei *giudizio*. [...] Questo di lei *giudizio* ha frastornate tutte le mie fortune, ed ha rovinate le mie ricchezze [...]. Comincia Ella col saltare di volo la vita dell'Autore, e tutto ciò che appartiene all'Editore [commento dell'Azara], scusandosi colla strettezza dei Fogli. [...] Non la finirei mai, se mi trattenessi ad esporre tutte le scoperte, ch'Ella per rovina mia ha fatte nelle Opere di Mengs; i nuovi aspetti, che ha dati alle sue proposizioni; le contradizioni, nelle quali lo fa incorrere; e la sagacità, colla quale ha saputo leggere nero, dove il libro dice bianco. Dove per esempio, Mengs da modesto Scettico dubita, che abbiamo le Statue originali dei Greci di primo ordine, e ne dà le sue ragioni, Ella vi sostituisce, che *vuole*, che non ne abbiamo veruna; e di un tuono ironico gli domanda, *qual idea si era fatta del bellissimo degli Antichi?* Ella certo non avrebbe fatta tale domanda, se non avesse sbagliato libro, come ho detto al principio, poiché tutta la fatica di Mengs si dirige giustamente a spiegare questo *bellissimo*. Finalmente su questo proposito Ella conclude, che Mengs *vuole dubitare, che ragionare*; ch'è un presuntuoso, *credendosi miglior giudice di Michel Angelo* [...]; che parlando delle Statue, *giudica cose, che non sono del suo mestiere; ch'è un ignorante in materia di scultura*¹⁶ (*Lettera di N.N. Garzone nella Regia stamperia di Parma all'Effemerista di Roma*: 1-4).

Questa sintetica panoramica della stampa periodica romana ci restituisce dunque il profilo di un uomo appassionato e di un tenace e infaticabile divulgatore in Italia e in Spagna del nuovo sistema filosofico-estetico. All'ombra dei grandi, Men-

¹⁴ Mengs escludeva Michelangelo dalla triade di pittori eccelsi, sostenendo che il Buonarroti “cercando di esser sempre grande fu sempre grossolano, e uscendo per una linea convessa fuori de' limiti del naturale perdé il cammino per rientrarvi; e fissatasi in capo da giovane questa falsa idea di grandezza, la mantenne per tutta la vita, e non poté riuscire che caricato. Per questa cagione le Opere di Michelangelo saranno sempre molto inferiori a quelle degli Antichi del buongusto” (Mengs, I, 137).

¹⁵ Riserve sulla paternità del Gruppo delle Niobe erano espresse da Mengs nelle due lettere a monsignor Fabroni incluse tra gli scritti editi dall'Azara (Mengs, 1787: II, 1-13 e 17-27).

¹⁶ L'esemplare consultato si trova alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Misc. 1334. 013).

gs *in primis*, Azara entrava di diritto nel dibattito europeo che portò all'adozione di un diverso punto di vista sull'arte antica e sul bello ideale.

BIBLIOGRAFIA

- AZARA, José Nicolás de (2000). *Memorias del ilustrado aragonés José Nicolás de Azara*. Sánchez Espinosa, Gabriel (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Cático.
- CACCIOTTI, Beatrice (1993). "La collezione di José Nicolás de Azara. Studi preliminari". *Bollettino d'arte*, 78, pp. 1-54.
- CACCIOTTI, Beatrice (2003). "La dattiloteca di José Nicolás de Azara". En Beltrán Fortes, José et alii (eds.). *Iluminismo e ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 85-119.
- CACCIOTTI, Beatrice (2011). "Collezionisti spagnoli sullo scenario romano tra l'età napoleonica (1796-1815) e la prima Restaurazione". En Azcue Brea, Leticia e Cacciotti, Beatrice (eds.). *El XIV Duque de Alba coleccionista y mecenas de arte antiguo y moderno*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 59-75.
- CACCIOTTI, Beatrice (2017). "La Galleria di 'Uomini illustri' di José Nicolás de Azara tra antiquaria e archeologia. En Claveria Nadal, Monserrat (ed.). *Viri antiqui*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. [91]-113.
- CAFFIERO, Marina (1997). "Le 'Efemeridi Letterarie' di Roma (1772-1798). Reti intellettuali, evoluzione professionale e apprendistato politico", En Caffiero, Marina e Monsagrati, Giuseppe (eds.). *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma tra XVII e XVIII secolo*. Milano: FrancoAngeli, pp. 63-101.
- CARDILLO, Maria (2018). "Giuseppe Antonio Guattani e la genesi della stampa periodica illustrata a Roma a cavallo tra Settecento e Ottocento". *Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari*, 32 (2018), pp. 69-81.
- "Carta de Don Esteban Arteaga à Don Miguel de Manuel, sobre los ejercicios de historia literaria etc. Roma 5 de Noviembre de 1790", *Espiritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa* (1790) 263, pp. 343-345.
- CAVACEPPI, Bartolomeo (1768-1769). *Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi*. Roma: nella stamperia di Generoso Salomoni, 3 voll.
- Diario ordinario* (1777), 286, pp. 1-2 *Diario ordinario*, 4 (1781), 694, pp. 1-12, *Diario ordinario*, 1010, pp. 1-12.
- Efemeridi letterarie di Roma* (1781) 8, pp. 62-64; *Efemeridi letterarie di Roma* (1781) 9, pp. 69-72; *Efemeridi letterarie di Roma* (1781) 10, pp. 75-78; *Efemeridi letterarie di Roma* (1781) 11, pp. 85-88.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2014). "Winckelmann, Mengs y la Colecciones Escultóricas de Azara. Winckelmann, Mengs und die Skulpturensammlung von Azara". En Kunze, Max e Maier Allende, Jorge (eds.). *El legado de Johann Joachim Winckelmann en España. Das Vermächtnis von Johann Joachim Winckelmann in Spanien. Akten des internationalen Kongresses, Madrid, 20-21 Oktober 2011*. Mainz/Ruhpolding: Rutzen, pp. 121-168.

- FORMICA, Marina (1991). "De Romanis, Mariano Augusto". En *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, XXXIX, pp. 159-160.
- FORMICA, Marina (1997). "Mutamenti politici e continuità editoriali: le gazzette delle tipografia *Chracas*". En Caffiero Marina e Monsagrati Giuseppe (eds.). *Dall'erudizione alla politica. Giornali, giornalisti ed editori a Roma nel XVII e XVIII secolo*, Milano: FrancoAngeli, pp. 103-126.
- FRANCHI, Saverio e SARTORI, Orietta (1994). *Le impressioni sceniche. Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti musicali dal 1579 al 1800*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, I, pp. 150-164.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2002), "José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes". En Frank, Christoph-Hänsel, Sylvaine (eds.). *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Internationales Symposium der Carl-Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung Potsdam, 19-22 februar 1998. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 81-97.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2003), "Azara, coleccionista de antigüedades, y la Galería de statuas de la Real Casa del Labrador en Aranjuez". *Reales Sitios*, 156, pp. 56-70.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2007). "La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico". En Hernando Sánchez, Carlos José (ed.). *Roma y España un crisol de la cultura europea en la edad moderna (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007)*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, I, pp. 951-973.
- LEONELLI, Francesco (2013). "Onorato VI Caetani e la disputa con il De Azara: idee sull'antico a confronto", *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 68, pp. 101-110.
- Monumenti antichi inediti ossia Notizie sulle antichità e belle arti di Roma* (1784) I, pp. I-VIII; XXVII-XXXIV.
- MENGES, Anton Raphael (1780). "Riflessioni di Antonio Raffaello Menges sopra i tre grandi pittori Raffaello, Correggio e Tiziano, e sopra gli antichi". En Azara, José Nicolás de (ed.). *Opere di Antonio Raffello Menges primo pittore della Maestà di Carlo III pubblicate da D. Giuseppe Nicola D'Azara*. Parma: Dalla stamperia Reale, I, pp. 117-209.
- QUATREMER DE QUINCY ANTOINE, Chrysostôme (2002). *Lettere a Miranda*. Scolaro, Michela (ed.). Bologna: Minerva.
- ROLFI OŽVALD, Serenella (2018). "Nel cantiere del giornalismo artistico illustrato: 1784-1811", *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 42, pp. 179-187.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (1997). *La biblioteca di Nicolás de Azara*, Madrid: Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes San Fernando.
- SÁNCHEZ ESPINOSA, Gabriel (2007). "Nicolás de Azara, lettore, bibliofilo ed editore neoclassico". En Cantarutti Giovanna e Ferrari, Stefano (a cura di). *Paesaggi europei del Neoclassicismo*. Bologna: Il Mulino, pp. 141-162.
- TITTONI, Maria Elisa (1988). "La fabbrica di biscuit di Giovanni Volpato". En Marini, Giorgio (ed.). *Giovanni Volpato (1753-1803)*. Bassano del Grappa (Vicenza): Ghedina & Tassotti, pp. 34-39.

VISCONTI, Ennio Quirino (1841). *“Stato attuale della romana letteratura”*. En *Due discorsi inediti di Ennio Quirino Visconti con alcune sue lettere e con altre a lui scritte che ora per la prima volta vengono pubblicate*. Milano: Giovanni Resnati.

SAVERIO BETTINELLI, LA TEORÍA DEL ENTUSIASMO O LOS “DELIRIOS” DE UN CRÍTICO SETECENTISTA¹

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN
IEMYRhd-Universidad de Salamanca
szleon@usal.es

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN en un precioso texto titulado *La lámpara maravillosa* afirmaba que la experiencia estética nos ponía fuera de lo que denomina la “razón utilitaria” (1922: 32). Aunque la distancia intelectual entre Valle-Inclán y Bettinelli sea tanta como la cronológica, ambos se sitúan en un punto de partida que hace posible pensar o repensar el arte. En los dos autores, por razones muy diferentes y aun contrarias, subyace la necesidad de prestigiar el conocimiento a través del arte y de promover el goce estético en tanto que experiencias de creación y de recepción deleitables, al margen de estimaciones acerca de sus posibles ventajas públicas, sociales o prácticas.

Bajo esta sencilla premisa conviene presentar al escritor y crítico literario mantuano Saverio Bettinelli². Amigo de Voltaire y de Rousseau, y valorado como una de las mentes más propiamente ilustradas de Italia en la segunda mitad del siglo XVIII, Bettinelli fue conocido en España por sus disputas con el abate Lampillas a propósito del *Ensayo histórico-apologetico de la literatura española*³. En términos

¹ Esta publicación es resultado del Proyecto de I+D+i *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica* (PID2021-12435NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, Una manera de hacer Europa.

² La información biográfica de Bettinelli puede obtenerse de la *Vita* publicada por Galeni Nazione (1809).

³ Javier Lampillas publicó en seis tomos el *Saggio Storico-apologetico della Leteratura Spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni Scrittori Italiani*, Genova: 1778-1778, que tradujo al español Josefá Amar y Borbón entre 1782 y 1784. El *Saggio* constituía una réplica a autores italianos

generales, puede decirse que Bettinelli destacó por su aportación a la historia de la literatura italiana y por su deseo de contribuir a difundir las luces y el conocimiento histórico-poético entre la juventud estudiosa de su tiempo⁴.

El ensayo titulado *Dell'entusiasmo delle belle arti* se publicó por primera vez en 1769 y se reimprimió en el segundo volumen de la edición veneciana de sus *Obras* veinte años después bajo el título simplificado de *L'Entusiasmo*. La obra ha sido ya estudiada en tanto que historia metafísica del entusiasmo y de sus fundamentos estéticos (Marcialis, 1998; Di Ricco, 2019). Pero el hecho de que Bettinelli repare en la importancia de historiar, analizar y revisar tal concepto poético obliga a reconsiderar el uso, sentido y transcendencia que la idea de *entusiasmo* pudiera tener para la teoría poética y la crítica literarias de la segunda mitad del siglo XVIII europeo.

Bettinelli organiza su tratado de más de 400 páginas en tres secciones, a las que precede una "Introducción". La primera de ellas constituye una reflexión en torno al ámbito de la imaginación y así define la idea de *imaginación* en sus relaciones con las nociones de *fantasía*, *elevación*, *novedad*, *maravilla*, *pasión*... La segunda parte tiene como término central el concepto de *genio*, y de ahí que se detenga en explicar la diferencia entre *genio* e *ingenio* y en mostrar cuál es la aportación del primero a la novedad, la maravilla, el uso de las pasiones, etc. El último apartado consiste en una breve historia del entusiasmo, en la que analiza cuál es la influencia del clima y de los gobiernos en su desenvolvimiento, así como sus clases o tipología. El volumen concluye con unas reflexiones sobre el entusiasmo que, en realidad, debe entenderse como una introducción adaptada a la segunda edición del texto⁵.

Más allá de que el término *entusiasmo* remita a uno de los conceptos recogidos por los manuales de Poética y Retórica, la reflexión de Bettinelli trasciende la caracterización propia de estas dos disciplinas. Su visión del papel que debe otorgarse al *entusiasmo* en las Bellas Artes representa una voluntad de volver sobre una compleja problemática. Ello implica reexaminar un concepto relativamente extraño a la mentalidad clasicista, pero que se difunde y reafirma en el siglo XVIII. La noción de *furor*, de *éxtasis*, la elevación del alma, la influencia divina, con la que se suele identificar el *entusiasmo*, se adentra en algunos autores del Setecientos en el terreno del *genio*, de la sensibilidad y de las pasiones (Marí, 1989: 74-88).

como Bettinelli y Tiraboschi que habían atribuido a los españoles la decadencia del gusto apreciada en las letras italianas. El texto español puede leerse en línea *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones de algunos escritores modernos italianos*, Parte I, Tomo I | Biblioteca de la Lectura en la Ilustración (<https://bibliotecalectura18.net/d/ensayo-historico-apologetico-de-la-literatura-espanola-contra-las-opiniones-de-algunos-escritores-modernos-italianos>).

⁴ Una interesante colección de estudios que revisan el pensamiento y la obra de Bettinelli se encuentra en *Testo: Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 77 (2019).

⁵ El texto completo puede consultarse en <https://bibliotecalectura18.net/d/entusiasmo>

Pertenece a aquellas almas privilegiadas que reproducen con novedad y comunican con una particular fuerza. El entusiasmo, en definitiva, aparta al poeta de la creación mecánica y lo eleva entre sus iguales como excepcional portador de un talento artístico único, cuyos efectos se manifestarán tanto en la composición como en la recepción de las obras de arte⁶.

Tal planteamiento supone que Bettinelli se une a una línea conceptual propiamente setecentista que atraviesa el siglo XVIII desde sus inicios. Esta implica una liberación del arte de la obligada dependencia de la razón intelectual y, en cierta medida también, del gusto o del sentido del buen gusto promovido por la filosofía y la preceptiva más racionalista:

Tal fu sempre la mia speranza per questo libro, il qual se non prova l'assunto, non afferra l'oggeto, non compie l'idea per ogni sua parte, aprirà forse almeno un bel campo a'bel'ingegni animandoli col diletto di non aspra e non precettiva filosofia, onde dicano i più cortesi, che in sembianza d'addottrinare i miei concittadini ho mirato più veramente a liberarli da'preguidici, instilare in loro il buen gusto, l'amor dell'arti, il genio degli studi pi'ù amabili ed onorati incontro all'ozio ed ai mali seguaci di quello (1780: 25-26)⁷.

El teórico mantuano reivindica el papel de la imaginación en el ámbito de las artes y manifiesta su voluntad de liberarla de los excesos cartesianos, dogmáticos o pseudodogmáticos, con los que se habían resuelto sin apenas discusión cuestiones tan complejas como las que concernían a la fundamentación original del arte y al proceso de la *inventio*. Para Bettinelli, como para otros teóricos setecentistas, la invención que podemos llamar “imaginativa”, y que se diferencia en su origen y en sus modos de la “imitación creativa”, debe constituir el principio general del arte. De acuerdo con ello, la “invención imaginativa” (si se acepta llamarla así), elevada

⁶ Bettinelli insiste en su tratado en diferenciar el conocimiento científico y filosófico del poético, manifestando que el error cometido ha sido comprender las Bellas Artes y las Bellas Letras como un ejercicio racional que acaba por obviar el papel de la belleza y de la imaginación cuando ambas constituyen el trasfondo mismo de las obras de creación (1780: 9-10). Su planteamiento, según declara, resulta metafísico e intelectual, y así lo encuentra en autores como el padre André, Batteux, Sultzer, Marmontel, Gerard y Condillac (1780: 11). De hecho, defiende su propuesta como una necesidad de ofrecer una perspectiva que exprese los errores detectados en autores como los citados (1780: 11). Para Shaftesbury, el entusiasmo se convierte en elemento alentador del genio compositivo. Véase su *Carta sobre el entusiasmo* (1997) y sobre el asunto Rodríguez Martín (2007: 303-324) y Rodríguez Sánchez de León (2010 y 2023).

⁷ “Io pertante protestomi nuovamente d'aver tentata un strada diversa trattando delle bell' arti e specialmente di poesia, nella qual tutte ponno raffigurarsi e nelle quali han parte infieme l'anima e i sensi per dilettersi perfeziobando l'umana natura e temperando con tal piacer dilicato gl'incomodi della vita” (Bettinelli, 1780: 7).

al sitio que antes ocupaba la imitación, ocasiona si no el fin del proyecto estético clasicista, sí su transición hacia la consolidación de una reflexión estética en la que ni el gusto ni la imitación desempeñarán un lugar preferente. Aunque a lo largo del siglo XVIII la línea racionalista y la línea empirista se unen o se separan, de forma que la interferencia y la coexistencia de visiones cartesianas y leibnizianas resultan una constante definidora del pensamiento poetológico setecentista, Bettinelli reclama un sistema abierto, postbaumgarteniano, en el que la matriz teórica fundamental se halle precisamente en la imaginación, el genio y el entusiasmo.

1. LA IMAGINACIÓN COMO FUNDAMENTO DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Esta visión aparece ya expresada en la declaración de intenciones que antecede a su obra. Dice así:

In questo secolo filosofico appellato non si vorrebbe che sola filosofia, metafisica sola, e i dabben poeti ed oratori, gli scrittori perfin di teatro o di romanzo per essere, come dicesi, alla moda, si son fatti anatomici dello spirito e del cuor umano, han poste le dissertazioni in pulpito, e sulla scena, han trattato delle passioni, e sin degli amori più delicati per via di teoremi, di ragioni dirette, e inverse, di proporzioni e d'equilibri. Per me non vaglio a tanto, vò terra terra ed amo meglio render sensibili le cose astratte, che trasportare con volo d'aquila in su le nuvole e più là como certi pretendono, il sentimento e la imagini delle bell'arti. [...] Lo scopo de questa operetta si è ravvivare lo studio delle bell'arti, e sostenerlo contro gli studi inimici della imaginazione. Oggi veggiamo i progressi incessanti della ragionatrice ed osservatrice filosofia, la qual quanto giova al sapere, tanto nuoce all'immaginare (1780: 3; Ferraris, 1999: 123-137).

Desde el comienzo, la posición de Bettinelli queda al descubierto. Le indigna el sometimiento del arte a la tiranía del saber. La preeminencia institucional y cultural del conocimiento ha ahogado al arte. Aún más, lo ha desprestigiado porque se ha entendido que todo cuanto tiene su origen en la imaginación y el sentimiento o bien carece de relevancia pública, o resulta sumamente pernicioso. Nombrar la imaginación equivale casi a postrarla o, en el mejor de los casos, a reducirla a la posibilidad de reproducir o imitar analógicamente la naturaleza cuando, en realidad, la imaginación permite la creación más allá de la copia. Hasta Marmontel en la definición que proporcionó primero en la *Encyclopédie* y después en su *Poética* y sus *Éléments de littérature* la define diciendo:

Es el nombre que se da a la facultad del alma que hace presentes los objetos al pensamiento; supone en el entendimiento una aprehensión viva y fuerte, y la facilidad más presta de reproducir lo que ha recibido (1879: III, 279)⁸.

A lo que el preceptista francés añade:

Cuando la imaginación se limita a rememorar los objetos que han asombrado a los sentidos, no se diferencia de la memoria más que por la viveza de los colores. *Cuando la imaginación compone por sí misma cuadros cuyo conjunto no tiene ningún modelo en la naturaleza, se vuelve creativa y es entonces cuando pertenece al genio* (1879: III, 279).

Como se ha apuntado, tales ideas no son nuevas en la centuria. Ya en 1708 se publicó anónimamente la *Carta sobre el entusiasmo* de Shaftesbury y unos años después Joseph Addison había defendido su importancia en el ensayo titulado *Pleasures of the imagination*, que publicara en 1712 en el periódico británico *The Spectator* (Rodríguez Sánchez de León, 2020: 111-127). La cuestión, bien apuntada por Addison, consistía en que se carecía de un sistema que ordenara el pensamiento artístico a partir de la esencial participación de una facultad no lógica como era la imaginación en el proceso creador y en virtud de la cual se pudiera articular una teoría estética en la que ella misma y la belleza ocuparan el sitio antes reservado a la imitación aristotélica⁹. Admitirlo suponía asumir, como insistirá Bettinelli, que el fundamento del arte y de la poesía se hallaba en la consecución de un estado mental en el que participan conjuntamente todos los atributos que la tradición había otorgado al entusiasmo. Nace este último, por tanto, de la conjunción entre el furor, la novedad, la grandeza, la belleza, lo maravilloso, el placer y las pasiones. Lo expresa del siguiente modo:

Secondo il qual ordine parmi potersi dire più strettamente non altro essere l'entusiasmo delle bell'arti fuorchè una elevazione dell'anima a vedere rápidamente cose inusitate mirabili, passionandosi e transfondendo in altrui la passione. [...]

Trovansi intanto una gradazione ben accordata tra questi attributi, perchè l'elevazione guida alla visione, questa trova il nouvo, e il mirabile, il qual composto di grandeza e di bellezza pasa al cuore e desta passione, la qual tende a comunicarsi,

⁸ Tanto la traducción como el subrayado son míos.

⁹ El asunto resulta delicado pues, cuando se introduce la memoria como elemento necesario para crear, se torna a la imitación. Aunque se entiende que no constituye una reproducción directa de la naturaleza, sí se admite implícitamente la conexión entre el origen memorístico y el origen natural del arte (Rodríguez Sánchez de León, 2020: 111-127).

e tutto ciò fassi impetuosamente per la vivacità della imaginazione insieme e della sensibilità in tale esercizio (1780: 32-33)¹⁰.

En el pensamiento de Bettinelli la razón poética, a saber, aquella que había sustentado el pensamiento poetológico occidental sobre la idea clásica de imitación, no solo no representaba la única interpretación posible, sino que ni siquiera resultaba la más adecuada a tenor de la evolución de las ideas literarias en el siglo XVIII (Rodríguez Sánchez de León, 2010; 2013). Más bien constituía un lastre para el arte. No obstante, en Bettinelli esa focalización en la sensibilidad y en la imaginación iba más allá de una voluntad de plasmar las contradicciones existentes entre el conocimiento lógico y el estético (Hernández Marcos, 2003: 81-121). La existencia de dualidades antitéticas como *norma y genio* o *razón e imaginación* supone una ruptura expresa con el origen unitario del saber heredado de Descartes (Binni, 1947; Cassirer, 2000: 112-128).

En este contexto, cabe señalar que el pensamiento británico, como también parte del francés (Rousseau, Diderot, Voltaire, Marmontel...), concede cierta autonomía a la belleza y, a través de ella, se introduce en el debate poético-literario una revisión de conceptos como *genio, gusto, imaginación, entusiasmo* que se relacionaban con la subjetividad creadora. La creación, el arte en general, se sustentan sobre un sentimiento irracional o psicológico en el que la imaginación desempeña un relevante papel del que la filosofía inglesa del siglo XVIII supo dar cuenta, desde Hume a Locke, pasando por Hutcheson, Adam Smith, Gerard y Addison (a los que cabe añadir en Francia la figura de Voltaire y en Alemania a los filósofos Leibniz, Wolf y, por supuesto, a Kant), o los italianos como Vico, Muratori, Cesarotti, Beccaria, y el propio Bettinelli (Rodríguez Sánchez de León, 2010: 333-369).

Cuando las obras de arte se interpretan a partir de la capacidad del creador para mostrar su relación con la belleza, la literatura y las artes, dejan de ser entendidas como el puro resultado de la inteligencia poética autorial. La imaginación sirve para reconstruir mediante el recuerdo imágenes ausentes, pero también para inventar imágenes ficticias, las cuales, explican Marmontel o Bettinelli, proceden no solo de la reminiscencia de los objetos sensibles, sino también de la fecundidad y reflexión del poeta y de su capacidad para generar mundos ficcionales posibles (Marmontel, 1879: 279; Rodríguez Sánchez de León, 2014; Amores, 2018).

¹⁰ Bettinelli al hablar de *entusiasmo* reflexiona acerca de distintos atributos que se hallan entre sí relacionados: la elevación del alma sobre sí misma y sobre lo común; la visión de lo presente; el furor, el ímpetu; la novedad de la grandeza y de la belleza como espectáculo maravilloso; el placer, los afectos y las pasiones relacionados con estos y la comunicación de tal placer, afecto y pasiones (1780: 32). Sobre las pasiones, véase Rodríguez Sánchez de León (2013).

Este punto de vista constata la existencia de un fundamento antropológico revisado en las ficciones, a partir del cual se producen la creación y la comunicación literarias. Con todas las prevenciones que puedan suponerse, se apunta hacia una idea de la ficcionalización como representación formal de la creatividad humana (Iser, 1987: 43-65). Significa esto que la actividad creadora se considera como el arte de la invención en la que el entusiasmo, librando al genio de prejuicios poéticos, alcanza más altas cotas. Por eso Bettinelli propone el conocimiento del genio como paso necesario para entender el entusiasmo: "la storia de'geni e dell'opere loro gran soccorso darebbe all'intelligenza più intrinseca dell'entusiasmo" (1780: 142). Mas, a diferencia de lo que se propone en otras teorías poéticas del momento (sobre todo por parte de Batteux y sus seguidores europeos), la ficción no es entendida como una forma de embellecer la verdad. Se sitúa en otra dimensión más poética y elevada. Lo mismo sucede con el genio.

La genialidad se convierte en la práctica ejemplar de aquellos autores antiguos y modernos en los que se puede observar y reconocer lo admirable, lo grande y lo bello en poesía y en oratoria. Pero hablar de *genio* implica demostrar que la elevación, las visiones, la rapidez, la novedad, las pasiones, etc. son espiritual o emocionalmente alcanzables. De ahí que esos autores excepcionales hayan de considerarse solo un punto de partida. La poesía y el arte han de proceder como las ciencias para las que los logros de otros no constituyen sino un estímulo (ni siquiera una emulación) para realizar nuevos descubrimientos. Para Bettinelli suponen la constatación de una experiencia alcanzable, pero que solo ha de servir de aliciente no de único referente literario. Por eso el proceder ha de ser similar de las ciencias: "In quella guisa che dalle sperienze ed osservazioni la Fisica trae leggi e le teorie generali della scienza naturale, e con queste leggi e teorie sa nuove osservazioni di poi, e sperienze più certe" (1780: 142). En realidad, no se proponen como modélicos porque acabarían con la novedad, germen también del entusiasmo.

2. LA NOVEDAD Y LA MARAVILLA

Para Bettinelli, el interés por la novedad y la sorpresa es consustancial a la naturaleza humana. Representa lo contrario al tedio y al aburrimiento y debe introducirse como componente esencial del arte. Lo argumenta diciendo:

Chi risalir volesse all'interno principio dell'amor della novità propio dell'uomo, il troverebbe in quel piacere dell'anima naturalmente avida di pensare, di conoscere, di scoprir nuove cose fuori di se, come ama dentro di se di svolgere, di paragonare le sue idee, unirle, separarle, accordarle, e porle a contrasto, e quindi trarne l'idea generale, e gratissima della sua perfezione, eccellenza, attività, allontanando così l'idea nemica, e odiosa alla natura nostra, l'idea, dico, e molti più la sensazione della noja, dell'ozio, dell'impotenza (1780: 71).

Frente a la belleza que califica de “modesta”, existe la belleza propiamente artística, que resulta admirable porque se manifiesta motivadora y porque alienta el surgimiento de ideas propias y del aprendizaje a través de otros. De este modo, lo que se temía como prejudicial y hasta peligroso, es decir, el disfrute intelectual de la ficción, por su poder para influir realmente en el sujeto receptor, se legitima como contrapunto de la admiración inútil:

Intendo perchè i romanzi piè che la Storia, la Storia più che la Filosofia si gustano generalmente, cioè pel piacere di cose più nuove, ed inaspettate, onde ognun chiama più bello quel libro, che più presenta di quegli spettacoli, quello, in cui quanto più leggi, piè scuopri, ed impari, quello, che per sorpresa crescenti, e sostenute ti guda alla maraviglia, della qual siamo famelici, tanto più quanto ella è la pienezza e la maggiore possanza della novità e di molte novità (1780: 72-73).

Según esto, la novedad ha de acompañar al entusiasmo porque, en caso contrario, las obras dejan de producir admiración percibiéndose como familiares, lo cual supone tanto como decir que pierden la gracia, la belleza, la fuerza y hasta el placer que conmueve gracias a la sorpresa (1780: 74). Por este motivo, la poesía no puede ser otra cosa que “creación”, porque —asegura— “sensa novità non vi sia gloria poetica, sicchè tutte l’arti perciò riduconsi a lei” (1780: 74). La cuestión, también expresada por Bettinelli, es que el artista que carece de entusiasmo solo “ripete, combina, imita e copia”, pero ni encanta ni sorprende porque no es un verdadero creador (1780: 74). De hecho, de ahí deriva la importancia social del poeta y la diferencia entre el conocimiento adquirido por medio del saber filosófico y el que proporciona el arte:

E se un filosofo dee così educar la ragione sù l’esempio degli antichi, benchè altri ajuti abbia dalla filosofia, quanto più dee il poeta educare la fantasia, che non altra soffre e conosce educazione, cioè nuove idee, combinazioni nuove accumulando che son poi queste le creacione del poeta (1780: 76).

El poeta educa a través de la imaginación y no ha de caer (como con cierta gracia asegura) en los delirios ni de la fantasía ni de la filosofía. Precisamente será gracias al entusiasmo como lo logrará. Cuando un texto carece de novedad en la invención, en el pensamiento, en el colorido o en la composición, aburre y adormece porque el entusiasmo se ha desvanecido (1780: 78)¹¹. Lo inusitado, lo que

¹¹ No obstante, conviene señalar que repara en los peligros propios de un exceso de novedad que, aclara, solo se refiere al ámbito de lo poético (1780: 76-77). Del mismo modo, advierte de los abusos cometidos en nombre del entusiasmo (260-268).

trasciende lo común y lo ordinario, lo que admira y conduce a lo grande y a lo bello es lo único que puede sostener al arte.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: SUS PROPIAS DISQUISICIONES

Llegados a este punto, Bettinelli reflexiona sobre la cuestión que vertebra su tratado. Consiste en exigir un sistema propio del universo literario que se fundamente sobre el genio, la belleza y el talento, y a partir del cual pueda esbozarse una teoría poética del entusiasmo. Esta, como sucede en las ciencias naturales donde los animales, los minerales y los vegetales se ordenan por clases, géneros, especies, usos y propiedades, podría fijar diferencias dependiendo del grado de elevación, la visión, la rapidez, la novedad, las pasiones y la comunicación. Para construirla propone examinar a los autores antiguos y modernos y, en lo relativo a la doctrina, observar las opiniones, gustos y diferencias existentes entre aquellos y las que son propias del siglo ilustrado. Pretende así renovar el llamado "espíritu filosófico" origen de la "buena filosofía" como base para la construcción de una época nueva que reportará la transformación de la literatura y el arte italianos.

No obstante, Bettinelli deja constancia de cuáles son los abusos que han de evitarse. El primero, los excesos racionalistas a los que constantemente hace alusión:

Pur giugnesi ancora in altro eccesso filosofando nelle materia composte di raziocinio, e d'entusiasmo; ed è il voler fare sistema, e meccanismo di questo, come altri guidano l'immaginazione alla sede della verità, di che altrove si disse. A tal genere dovrebbesi divietare la poesia, ed obbligarli alla fisica osservatrice, od all'algebra secca; a tale queste dovrebbon negarsi, e porre in mano la lira (1780: 265).

Para Bettinelli no es aceptable que la filosofía, que domina por derecho la razón, se arrogue también su preeminencia sobre las sensaciones y el instinto. Le corresponde un espacio meramente intelectual que, si bien le adentra en los secretos de la naturaleza, le impide llegar al fondo de la poesía (1780: 264). La única filosofía que es propia para el aprecio del arte es aquella que permite profundizar en lo más íntimo del sujeto de donde podrá extraerse la "justa idea filosófica" (1780: 265).

El segundo de los abusos que Bettinelli denuncia concierne a la admiración excesiva de otros autores. A este respecto comenta:

Vicino a questi è eccesso dell'entusiasmo nell'ammirare l'opere altrui, adorar un autore, giurar per lui sino a volerlo senza difetti; onde eresie di gusti, di scuole, di sette or letterarie, or'anche scientifiche; onde dispute interminate su gli antichi, e i modeni, su nazionali, e stranieri, e il biasimar tutto, e il tutto lodare; eccesso opposto al disetto, che nulla sente, e tutto pesa, ed è nimico del uomo (1780: 265-266).

Este es el camino que conduce al fanatismo que, sea religioso, político o literario, nos aleja del progreso del saber (1780: 266). En el extremo contrario se sitúa el entusiasmo. Colocándolo en el centro de la reflexión artística, se logrará institucionalizar un conocimiento adecuado a la naturaleza del arte. Este además resultará fructífero, ya que permitirá entender tanto la función del escritor y sus valores literarios, como la relevancia pública de los literatos y los hombres de letras:

L'uomo da cattedra, l'uomo da tavolino, l'uomo di metodo, l'uomo di fantasia, l'uomo di lettere, l'uomo di mondo, e il gran pensatore, il grande scrittore, il gran parlatore, e centro altri nomi non bene usati, ed intesi, s'intenderebbono, e tutti allora fasebbono conosciuti gli autori co'loro propri lineamenti, così le lor'opere, i loro stili, le lor qualità d'eleganza e di forza, di raziocinio e di fuoco, d'affetto e di fantasia, così i loro gradi, e misure, e proporzioni, che da tutti or commenttonsi al caso (1780: 272-273).

En consecuencia, la inclusión del entusiasmo en la reflexión poetológica permitirá comprender que todo cuanto mueve el corazón, cuanto lo estremece, pasa por la mirada del creador constituyendo un mundo poético que no será la historia de lo bello ya escrita, sino la que aún está por escribir (1780: vi).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2019). *Testo: Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 77.
- AMORES, Miguel (2018). *Ficción. Anatomía de un potencial infinito*. Madrid: Visor.
- BETTINELLI, Saverio (1780). *Opere dell'abate Saverio Bettinelli. Tomo secondo che contiene L'Entusiasmo*. Venezia: Stampe Zatta.
- Biblioteca de la Lectura en la Ilustración* (<https://www.bibliotecalectura18.net>). Dir. María José Rodríguez Sánchez de León.
- BINNI, Walter (1947). "Fra Iluminismo e Romanticismo: Saverio Bettinelli". En *Prerromanticismo italiano*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- CASSIRER, Ernst (2000). *La filosofía de la Ilustración*. México: FCE.
- DI RICO, Alessandra (2019). "Dell'entusiasmo delle belle arti: estetica e politica culturale in Bettinelli". *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 77, pp. 91-103.
- FERRARIS, Maurizio (1999). *La imaginación*. Madrid: Visor.
- ISER, Wolfgang (1987). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico". En *Estética de la recepción*. Ed. Mayoral, J. A., Madrid: Arco Libros, pp. 215-243.
- GALEANI NAPIONE, Gian Francesco (1809). *Vita dell'abate Saverio Bettinelli. Con un discorso delle lodi di lui, recitato nell'adunanza pubblica dei pastori della dora dei X del mese di febbrajo MDCCCIX*. Torino: I fratelli Pomba.
- LAMPILLAS, Javier (1782-1778). *Saggio Storico-apologetico della Leteratura Spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni Scrittori Italiani*. Genova: Felice Repetto. 6 vols. *Ensayo histórico-apologetico de la literatura española contra las opiniones de algunos*

- escritores modernos italianos*, Parte I, Tomo I | Biblioteca de la Lectura en la Ilustración (bibliotecalectura18.net)
- MARMONTEL, François (1879). *Éléments de Littérature*, Paris: Firmin-Didot y cía. 3 vols.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Francisco (2007). *La estética de Shaftesbury. Tesis Doctoral*. Universidad Autónoma de Madrid.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2010). “Humanismo, Ilustración y los estudios literarios”. En *Teoría del Humanismo*, ed. P. Aullón de Haro. Madrid: Verbum, IV, pp. 329-369.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2013). “De la poética de la razón a la antipoética de la pasión: la actitud ilustrada”. En Durán, Fernando, ed., *Hacia 1812 desde el siglo XVIII*. Gijón: Trea, pp. 103-114.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2014). “Teoría de los mundos posibles y Modernidad literaria”. En *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios*. Ed. Sánchez Mesa, D., Granada/Cáceres/Salamanca: Universidad de Granada/Universidad de Extremadura/Universidad de Salamanca, pp. 55-70.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2020). “‘Varying life’: the idea of fiction in the Spanish version of Joseph Addison’s ‘The pleasures of the Imagination’”. En Ertler, Klaus-Dieter, ed. *Addison and Europe*, Berlin-Bern-Bruxelles: Peter Lang, pp. 111-127.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2023). “Las facultades literarias del alma y la recepción de la literatura en la Ilustración”. *La Perinola. Revista anual de investigación quevediana*, 27, pp. 233-253.
- SHAFTESBURY, Conde de (1997). *Carta sobre el entusiasmo*. Ed. A. Andreu. Barcelona: Crítica.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (1922). *La lámpara maravillosa*, en *Opera Omnia. Volumen I*. Madrid: SGEL.

LOS MOHEDANO Y SU REVISIÓN EN EL SETECIENTOS*

ISMAEL LÓPEZ MARTÍN
Universidad de Extremadura
ismael@unex.es

LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA supuso la renovación de las ideas estéticas y literarias para adaptarlas a un gusto cuyos postulados se encerraban en los textos de preceptiva neoclásica y en la propia configuración de las obras. Como es sabido, el Neoclasicismo literario español quedó circunscrito al último tercio del siglo XVIII aproximadamente, pues todavía la sombra de la pervivencia de las técnicas barrocas fue muy alargada a lo largo de la centuria. Ese espíritu favoreció la orientación de la filología hacia la cimentación de la historia literaria moderna, con unos conceptos y medios que, aceptando la normal evolución de los tiempos y, sobre todo, de las ciencias, empleamos en la actualidad.

Durante la segunda mitad del Setecientos asistimos a la publicación de obras que están en el origen de la historiografía literaria española¹ y que, con sus avances y retrocesos críticos, apuntalan una metodología de estudio y de enseñanza y canonizan determinados textos y autores. Entre ellas, destacamos los *Orígenes de la poesía castellana* (1754), de Luis José Velázquez; la *Historia literaria de España*

* Esta publicación es resultado del proyecto de I+D+i *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica* (PID2021-124535NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, una manera de hacer Europa.

¹ Ramos Corrada (2000: 12) considera que la historia literaria nace en el siglo XIX y que la centuria anterior se centró en aclarar y clasificar el hecho literario desde el punto de vista de la historia, aportando sus causas. Esta afirmación no parece contraria al hecho de que la historia literaria comenzara en la Ilustración; eso sí, no tomó forma definitiva en ese momento. Urzainqui Miqueleiz (1987: 565) explica que es en el Setecientos cuando la literatura entra a formar parte de la historia, interesando a los estudiosos, aportando una doble visión didáctica y apologética, sin entrar a valorar la necesidad de catalogación y de reunión de textos y autores.

(1766-1791), de Rafael y Pedro Rodríguez Mohedano; el *Parnaso español* (1768-1778), de Juan José López de Sedano; la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv* (1779-1790), de Tomás Antonio Sánchez; el *Ensayo histórico-apologético de la literatura española* (1782-1784), de Francisco Javier Lampillas; la *Historia crítica de España y de la cultura española* (1783-1805), de Juan Francisco Masdeu; el *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1784-1807), de Juan Andrés; las *Observaciones sobre el artículo España de la nueva Enciclopedia* (1784), de Antonio José Cavanilles; el *Theatro Hespáñol* (1785-1786), de Vicente García de la Huerta; el *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (1785-1789), de Juan Sempere y Guarinos; el *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (1786-1794), de Antonio de Capmany y de Montpalau, y el *Origen, épocas y progresos del teatro español* (1802) y las *Poesías selectas castellanas* (1807), ambos de Manuel José Quintana.

Como se ve, no fueron pocos los textos que se imprimieron para iniciar la historiografía literaria de nuestro país, y algunos surgían como continuación o corrección de otros anteriores, adaptando terminologías, valorando etapas o enjuiciando escritores. Sin embargo, merece la pena recordar que, aun siendo estas las primeras obras sobre el particular, hubo algunos antecedentes que se tuvieron muy en cuenta, aunque, como se explicará más adelante, su naturaleza era distinta de lo que la Ilustración pretendía: no eran textos de historia de la literatura, sino catálogos o repertorios. Nos estamos refiriendo, especialmente, a la *Bibliotheca Hispana Nova* (1672) y a la *Bibliotheca Hispana Vetus* (1696) de Nicolás Antonio.

El afán ilustrado por la razón y el desarrollo de la filología están entre las causas de redacción y publicación de estas obras. Son los ilustrados los que ofrecen estas historias literarias, cercanas al poder, por otra parte. Wulff Alonso y Cruz Andreotti señalaron “the official character —backed by the established power structure— of Spanish Enlightenment” (1993: 75) y la estrecha relación que existía entre ese poder ilustrado y la historiografía de la época. Pero es que, además, el siglo xviii es polémico por naturaleza. Muchos fueron los textos conexos que surgieron alrededor de las obras citadas anteriormente y de otras que hemos obviado; algunos, con críticas duras hacia el contenido de aquellas o hacia su autor. A lo largo de las siguientes páginas vamos a centrarnos en las apuntaciones críticas que estos textos secundarios hicieron a la obra de los padres Mohedano².

Rafael y Pedro Rodríguez Mohedano, dos hermanos miembros de la orden franciscana, publicaron su *Historia literaria de España desde su primera población hasta nuestros días* en diez tomos entre 1766 y 1791, estando el segundo dividi-

² Léase Piwnik (1991) para conocer otro tipo de ataques personales, ideológicos y morales a los Mohedano más allá de su *Historia literaria de España*.

do, además, en dos volúmenes que ellos llamaron *partes*. Ya Sempere y Guarinos (1787: 67-69) aportó una síntesis de cada volumen en la entrada correspondiente a estos hermanos en el tomo cuarto de su *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*.

En los preliminares a su *Historia literaria*, los Mohedano advierten de la inclusión de críticas y juicios pretendidamente objetivos de ciertas obras, aunque parece obvio que ello estaría condicionado por el punto de vista ilustrado que enmarca la colección. Discuten sobre la conveniencia de ofrecer un discurso histórico desnudo o añadir interpretaciones, aceptando que en su método combinarían la narración puramente histórica con disertaciones trufadas de averiguaciones y hermenéutica, de tal manera que cada lector pudiera elegir su experiencia. Es un cambio fundamental en la construcción de la historiografía literaria: vincular el hecho literario y cultural al contexto en el que se produjo y atender a cómo este puede justificar la evolución del mismo.

Adscriben la obra al género histórico, pero lo entienden como un texto completo y, a la vez, que produce deleite en el lector, separándolo, así, de otras modalidades como los anales, los diccionarios o las memorias, por ejemplo. Su *Historia literaria* no sería una obra taxonómica o un catálogo de autores, obras y ediciones, como lo habían sido las *Bibliotheca* de Nicolás Antonio, sino un discurso histórico y hermenéutico, con reflexiones filosóficas (Valero, 1996: 184). Cebrián García (1997: 32) señaló el deseo de los Mohedano por acercarse a la obra del sevillano, que consideraban ejemplar. En el discurso de los cordobeses llama la atención el concepto de *España* y de *españoles* que emplean, pues atribuyen esa españolidad a quienes hubieran nacido en el territorio que en su contemporaneidad recibía esa denominación, aun cuando ello supusiera imprecisiones historiográficas evidentes, como empezar con esos *primeros pobladores* de los que hablan en el título con los fenicios, los griegos o los romanos.

Tras los paratextos legales del primer tomo aparece un amplio “Prólogo” en el que los hermanos Pedro y Rafael Rodríguez Mohedano (invierten sus nombres como firmantes a partir del tomo segundo) citan algunas de sus lecturas previas, las cuales influyeron en su producción. Entre ellas destacan, tanto por su relevancia como por la consideración que los propios autores tenían de él, las obras de fray Benito Jerónimo Feijoo. Asumen que estaban asistiendo a un descrédito internacional de las letras españolas por parte de otras naciones europeas y que, por ello, se veían en la obligación de situar la literatura y la cultura patrias en el lugar que consideraban que les correspondía. Es interesante la indicación que hacen a propósito de su primera intención: escribir una obra breve titulada *Desagravio de la literatura española*. Sin embargo, teniendo en cuenta que otros países ya contaban con sus historias literarias, se decidieron por hacer lo propio con la española. Lamentan que en nuestro país existieran pocas obras de historia civil y, aún menos, literaria,

concediendo que la ignorancia pudiera estar detrás de esa parquedad. En su magna obra los autores tratan la necesidad de un trabajo como el que ellos proponían para un país, España, que poseía escasos textos tanto de historia literaria como de historia civil. Los Mohedano creen en la existencia de relaciones entre ambas historias, considerando una concepción holística de la historia. Explican los motivos que habrían facilitado la perversión de las artes en nuestro país: la ignorancia, la ausencia de un método claro de estudio y análisis, la falta de interdisciplinariedad con otras ciencias, la inexistencia de cátedras y otros establecimientos fijos para su estudio y la corrupción del gusto. Además, señalan algunas dificultades que se habían encontrado en el camino, como la carencia de libros y la imposibilidad de conseguirlos porque se encontraban en manuscritos o en manos de particulares.

Tras el “Prólogo” sitúan el “Plan, método y división de la obra”, en el que señalan cuál es el objetivo general de la obra, fijan unos márgenes cronológicos, asumen un criterio de evolución histórica de la literatura y señalan que incluirían vidas de autores, extractos de obras y apologías y comentarios. La finalidad de la colección es clara y se repite a lo largo de sus páginas: servir de instrucción a la juventud española y fomentar el conocimiento del país y de su cultura.

A partir de ahí desarrollan las etapas históricas en las que se centrarán y las invasiones de pueblos extranjeros. Abordan el concepto de *España* y de *españoles*, entre los que incluyen a los pueblos prerromanos anteriores a la llegada de los fenicios, como los turdetanos. También interesa la idea de *extranjeros*, pues se refieren a todas las invasiones de distintos pueblos a partir de los fenicios y de los griegos. Indubitablemente, son conceptos y definiciones alejadas de los márgenes que la historiografía da a la propia España. En cuanto a los límites espaciales, los autores señalan que podrían tratarse distintas zonas del Mediterráneo y otras posesiones asiáticas y africanas, pero que se centrarían (por cuestiones de claridad que están en la base del didactismo ilustrado) en Europa y, concretamente, en la península ibérica y en el territorio de la actual de España, advirtiendo que podrían dedicarse a Portugal (aunque los eruditos lusos lo harían mejor) y a América (con una literatura sembrada por españoles).

A continuación, los hermanos Rodríguez Mohedano se encargan de establecer cuál será su idea de historia literaria y cuál el método que aplicarían. Creen en la existencia de relaciones entre la historia literaria y la civil y política.

Dedican mucho espacio a las *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio y comparan ambos proyectos, defendiendo tanto su complementariedad como sus diferencias. En este sentido, destacan el interés y la necesidad de su obra a pesar de que ya se contaba con la de Nicolás Antonio.

Muy sensibilizados estaban los franciscanos andaluces con la veracidad de los datos y hechos que iban a narrar, situándose claramente frente a los falsos crónico-

nes y a los materiales incompletos de historiadores griegos y romanos. Precisamente ese afán por la prolijidad y una idea errónea del concepto de *España* favorecerían que la obra quedara inconclusa. Como señaló Cebrián García (1992: 59-60), se trataba de pretensiones globalizadoras y enciclopedistas que no permitirían culminar felizmente la magna empresa. La obra terminó con Lucano y, por tanto, en términos actuales, carece de interés para la historia de la literatura española.

Tras indicar cuál sería la estructura de la obra y su división en partes con un criterio cronológico, incluyen una “Adición”. El proyecto comienza por haber tenido noticia de la publicación de la *Histoire littéraire de la France* a través de una reseña en una publicación periódica de 1738 (el primer tomo de la *Histoire* se publicó en 1733). No debe olvidarse que el primer volumen de la *Historia* de los Mohedano salió a la luz en 1766. En cualquier caso, los frailes se congratulan de que su plan fuera similar al de la *Histoire* gala, deseando que su ejecución fuera tan apropiada como la del país vecino. Sin embargo, señalan dos diferencias entre ambos proyectos: por un lado, los autores franceses se dedicaban poco a las épocas más remotas, mientras que los españoles se centrarían decididamente en ellas; por otro, la *Histoire* dividía su contenido en siglos y, la *Historia*, en épocas que pudieran unificarse a partir de rasgos comunes.

Avanzada la publicación de la *Historia* de los Mohedano se sucedieron algunos textos que enjuiciaron la obra de los franciscanos desde diferentes puntos de vista, y se publicaron en apenas un lustro. Nos referimos a la *Apología del tomo V de la Historia literaria de España*, que los propios frailes publicaron en 1779 como defensa de su obra y de sus aportaciones frente a la *Censura puesta al tomo V de la Historia literaria de España*³, escrita por Juan de Aravaca en 1774 y publicada como apéndice en la obra de Rajas y Peñalosa citada *infra*; a la *Carta crítica del bachiller Gil Porras de Machuca a los RR. PP. Mohedanos sobre la Historia literaria que publican* (1781), de Gil Porras de Machuca (pseudónimo de Ignacio López de Ayala); a la *Defensa de la Historia literaria de España y de los RR. PP. Mohedanos* (1783), de Joseph Suárez de Toledo (bajo cuyo nombre se encontraba fray José Antonio Banqueri); a las *Reflexiones críticas del Lic. Cosme Berruguete y Maza, sobre el tomo octavo de la Historia literaria* (1783), de Cosme Berruguete y Maza (que ocultaba nuevamente a López de Ayala), y a la *Carta misiva del Doct. Fulgencio de Rajas y Peñalosa*, que vio la luz en 1784 y también había sido redactada, bajo pseudónimo, por López de Ayala.

A continuación, analizaremos las principales críticas y reflexiones que estos textos secundarios aportaron a la *Historia literaria de España* de los Mohedano.

³ Las críticas más destacadas de esta censura a la obra de los Mohedano ya fueron comentadas por Cebrián García (1992).

En primer lugar, hemos de centrarnos en el concepto de utilidad de la obra de los franciscanos. ¿Cuál es la finalidad de la misma? ¿Es necesaria? Son debates intelectuales que están en la base del Neoclasicismo español y europeo. Toda obra debía tener una utilidad, servir para algo, aportar novedad al conocimiento, suplir la carencia de teorías o prácticas en determinadas parcelas del saber; es el fin utilitario de las letras neoclásicas, presente tanto en los propios textos literarios como en las obras que se dedican a su estudio e interpretación.

No encontramos demasiadas referencias a este respecto en las cinco obras secundarias que hemos seleccionado. Los padres Mohedano ya habían insistido en ella en los textos prologales y hasta en la portada de la obra, dirigiendo la misma a la instrucción de la juventud española. Esa necesidad se hacía más patente si se comparaba la tradición española con la de otros países europeos en los que sí se estaban imprimiendo obras que no solo ayudaban a interpretar la literatura patria y a establecer un corpus canónico de textos y autores, sino que, desde una perspectiva más general, coadyuvaban a formar una literatura nacional, es decir, unos modelos clásicos y excelentes que servirían como arma intelectual para enfrentarse a otras potencias europeas en un momento de reafirmación de las identidades nacionales. Para sostener culturalmente el centralismo borbónico y fortalecer el interés ilustrado por determinar lo que formaba parte o no de ese buen gusto neoclásico, amén de tener en cuenta el didactismo y el modelado de costumbres de los ciudadanos, los propios autores señalaron que “no de otra suerte nuestro crítico quiere representar como inútil la ejecución actual, pretérita y futura y aun el mismo proyecto de una obra que trae consigo misma el carácter de la utilidad que hace falta en la nación, que ha sido bien recibida del público y remunerada por el mismo soberano” (Rodríguez Mohedano, 1779: 39), refiriéndose al favor del público como mecanismo de justificación de su obra; una idea, por otra parte, que sería utilizada posteriormente por otros historiadores de la literatura de esta fase embrionaria, caso del jesuita Francisco Javier Lampillas. Como era de suponer, los Mohedano tuvieron sus detractores, entre los que estaba Ignacio López de Ayala, quien en su *Carta crítica* aseguró que “ya se puede conocer por algunas proposiciones que he insinuado que, lejos de dar gloria a la nación, la humilla y oscurece” (Porras de Machuca, 1781: 5), advirtiendo no solo que la obra de los franciscanos era innecesaria, sino que provocaba un mayor descrédito del país en el mundo académico e intelectual con respecto a las naciones vecinas.

El siguiente bloque de reflexiones al que nos vamos a referir es el relativo a los críticos presentes en la *Historia literaria* como autoridades y a las fuentes que habían empleado los Mohedano para redactar su magna obra. Nuevamente, son los propios autores los más vehementes en la defensa de su aportación. Así, los frailes cordobeses se desmarcan de quienes se erigen en intelectuales sin serlo (llamándolos pseudocríticos) y defienden que “los sabios verdaderos no ignoran que hay

hombres útiles y aplicados en las provincias” (Rodríguez Mohedano, 1779: 10). Los autores dan en el blanco de la base ideológica de muchas de las críticas, más o menos fundadas, que se vertían sobre las obras que se publicaban en el siglo XVIII: el buen gusto. Solo unas élites eran las que decidían por todo el pueblo y las que marcaban si los comportamientos eran buenos o malos, asociando las costumbres con la intelectualidad y la literatura, por lo que los Rodríguez Mohedano señalan que “más parecen censores de costumbres que de letras” (1779: 14), pues ciertamente eran unos pocos los que decidían, por todos, qué debía ser ensalzado y qué debía estar proscrito, asumiendo que muchas de esas críticas eran reparos “propios del gusto particular de cada uno, no de una crítica literaria de reprobación” (1779: 43), enterrando las ínfulas de superioridad moral y cultural de ciertas reflexiones que se publicaban, coartando su autoridad intelectual.

Por su parte, los Rodríguez Mohedano (1779: 83) se sitúan en el plano del estudio, de lo sesudo y de la comprobación de afirmaciones, respetando siempre las fuentes empleadas y citándolas cuando les es posible:

Díganos el crítico: ¿qué autor antiguo o moderno o qué buena edición hemos dejado de registrar cuanto nos ha sido posible, donde haya algo importante y glorioso a la nación o alguna noticia literaria sustancial que hayamos omitido? ¿No hemos consultado los tesoros de inscripciones, los libros de medallas antiguas y toda especie de monumentos para sacar fundada y completa nuestra historia? Ni ha quedado diario de Europa ni actas de academia de erudición de que no nos hayamos valido.

López de Ayala, oculto bajo el pseudónimo de Porras de Machuca (1781: 3), considera que tiene “derecho a manifestar mi juicio, rebatir sus errores, a vindicar los sabios españoles que injustamente se suponen convencidos de ignorancia sin ser así, a decir libremente que es una obra monstruosa”, añadiendo toda una serie de descalificaciones intelectuales a la labor de los Mohedano y a la obra que produjeron, negando el fin primordial que tan a gala habían llevado los franciscanos andaluces: la instrucción de la juventud. Dos años más tarde, el autor de la *Numancia destruida* afeó a los Mohedano que desautorizaran la censura oficial al tomo quinto de su colección, la que redactó Aravaca. Como se ha explicado, desde 1774 circuló un texto no muy favorable para los franciscanos, del que ellos se defendieron en su *Apología*. Sin embargo, Ayala, ahora Berruguete y Maza, consideró que los hermanos se equivocaban al verter toda clase de injurias sobre un censor que había sido designado por el Consejo de Castilla para la valoración de la obra, al que calificaron de “no de censor legítimo, mandado por tribunal competente, persona de prendas literarias y morales como que fue acreedor a la confianza del superior tribunal de la nación, sino de zoilo, aristarco, hiper crítico, criticastro, etc.” (1783: 35).

Como se ha señalado al comienzo de este trabajo, estamos en un momento de creación de la historiografía literaria española, por eso sus límites científicos no

están del todo definidos y brotan reflexiones sobre la novedad o la copia (a la que debemos añadir la idea de innecesaria) de obras que trataban esta materia. Uno de los grandes antecedentes de la historia de la literatura abordada con presupuestos modernos es Nicolás Antonio, ya citado. A él recurrieron también los padres Mohedano en un intento de valorar el trabajo del polígrafo barroco, pero desmarcándose de él en cuanto a la naturaleza de sus obras y, ciertamente, con razón. Podemos enjuiciar si la *Historia literaria* de los franciscanos es correcta o no, si sobrepasa los límites de la propia España o si la diligencia de sus investigaciones y posterior redacción es adecuada. Pero no podemos dudar de que el propósito y el resultado, así como la intención de esta obra con respecto a las *Bibliotheca* de Nicolás Antonio, en sus dos especies, son radicalmente diferentes, como los frailes se encargan de recordar no solo en el prólogo al primer tomo de su obra, sino también en la *Apología* que publican en 1779. La obra del sevillano es bibliográfica, mientras que la de los cordobeses es hermenéutica; pueden ser disciplinas que se complementen, pero se diferencian fundamentalmente en dos aspectos: en la selección de obras y en su valoración y asentamiento en un contexto determinado. Como señalan los Rodríguez Mohedano (1779: 63): “La *Biblioteca* es catálogo o noticia de libros, con unos breves elogios de sus autores, y cuando más, puede ascender a un brevísimo epítome de las vidas y un juicio crítico en general de su carácter y del mérito de sus obras”, mientras que “la *Historia literaria* tiene por asunto no solamente los sabios y sus obras, sino también las academias, escuelas públicas o universidades, colegios, sociedades literarias, imprentas y bibliotecas, mecenas que protegieron a los literatos, los zoilos y momos que los persiguieron e incomodaron”. La obra de Nicolás Antonio, aunque útil y seguramente empleada por los Mohedano como fuente para la suya, es un repertorio, un catálogo de autores y obras (una *biblioteca*); la *Historia literaria de España*, por su parte, es fiel al espíritu hermenéutico y al establecimiento de un *continuum* en la literatura patria, seleccionando sus principales baluartes, incorporándolos a una tradición y relacionándolos con el contexto en el que se produjeron (una *historia*). No es directamente un problema de necesidad o de justificación de la obra, es un problema de concepto. Los Mohedano han dado un paso más y están en la génesis de la historiografía literaria, mientras que otros críticos emplean criterios pretéritos para enjuiciar obras que se enmarcan no solo en contextos diferentes, sino que van a pertenecer a disciplinas adyacentes, pero no iguales. José Antonio Banqueri, que había estudiado con los Mohedano y perteneció a la misma orden religiosa, publica su *Defensa* bajo pseudónimo, e intenta explicar qué relación guardaba la *Historia literaria* con las *Bibliotheca* y en qué se distanciaba de ellas, aun asumiendo algunas deudas intelectuales más que comprensibles en el progreso académico:

Los RR. PP. Mohedanos no dijeron que eran sabios a un contrario tan aleroso y tan ignorante. No le llamaron zote, presumido, idiota, enemigo de las glorias de

la nación ni le dijeron otras muchas cosas que merecía un hombre que confundía las historias literarias con las bibliotecas, ignorando lo que es biblioteca y lo que es historia; un hombre que decía que, habiendo en España la *Biblioteca* de D. Nicolás Antonio, era ociosa la *Historia literaria* y que, así, todo lo que escribiera de nuestra literatura debía reducirse a suplemento o adición a dicha *Biblioteca*, con otros iguales despropósitos que se hallan refutados con la mayor modestia en la *Apología del tomo V* (Suárez de Toledo, 1783: 507-508).

Por su parte, López de Ayala dispuso en el mismo plano disciplinar las dos obras, y equivocadamente. Consideró que “su *Biblioteca antigua* es una historia literaria de España desde el tiempo de Augusto hasta el año de 1500 de Cristo porque no solo refiere las vidas de los escritores, sino sus obras, su mérito, sus ediciones, el juicio de ellas y el concepto y elogios de los sabios” (Berruguet y Maza, 1783: 89), mezclando erróneamente la naturaleza de una y otra obra. El mismo, en la *Carta misiva*, recuerda las excelencias y el universal reconocimiento de la obra del sevillano, creyendo que la magna colección de los cordobeses “debiera ser un suplemento y adición a la *Biblioteca* de don Nicolás Antonio, reputada por los sabios de todas las naciones por la más perfecta en su género” (Rajas y Peñalosa, 1784: 181). Sin embargo, ahí estaba el problema: no eran obras pertenecientes al mismo género científico-académico.

Las reflexiones más interesantes las encontramos, sin embargo, en relación con el método que siguieron los Mohedano para construir su obra y con los contenidos que eran albergados por esta. Los propios franciscanos relacionaron en su *Apología* la historia literaria con la historia civil y lo que a una y a otra les estaba tradicionalmente permitido o vetado a la hora de producir obras. No entienden los andaluces por qué se permitía la investigación en la historia moderna y, en la más antigua, había que reducirlo todo a lo más destacado, cuestionando la lógica de una supuesta utilidad de ambas realidades aun cuando en ellas se emplearan métodos distintos, los cuales producirían resultados necesariamente diferentes (Rodríguez Mohedano, 1779: 108-109). Los hermanos justificaban, de este modo, que hubieran principiado su magna obra por unas épocas tan pretéritas. Desde nuestra óptica, el problema no es remontarse siglos atrás, sino el concepto de *españolidad* que ellos atribuyen a la literatura producida o previsiblemente producida en tierras de la actual España y de la otrora Iberia o Hispania.

López de Ayala, oculto como Porras de Machuca (1781: 43) en su *Carta crítica*, consideró que

la *Historia literaria*, así como promete tratar de las ciencias y sabios, así también ha de contenerse en estos límites y no tomar de los restantes ramos de la historia sino lo que precisamente sea necesario para la inteligencia de su asunto principal. Esta

es máxima sentada entre los doctos y observada de cuantos saben escribir. El mérito del buen escritor consiste en no tirar rasgo que no conduzca a su objeto.

Ciertamente nos encontramos en una historiografía literaria muy en ciernes. El autor gaditano aprecia cabalmente la diferencia, en ocasiones sutil, que debería existir entre la historia como madre de otras disciplinas historiográficas o, acaso, de las que empleaban técnicas historiográficas, como la que nos ocupa en el caso de los Mohedano. No parece apropiado usar de varias ciencias auxiliares de la historia para acercarse a la literatura, sino manejarlas solo en aquello que sea esencial para su correcto entendimiento. Subyace aquí la idea utilitarista de la literatura y de los textos científicos ilustrados. La obra tiene que servir para algo, en este caso, para instruir convenientemente, dicen los Mohedano, a la juventud española. Poca instrucción tendrían los jóvenes, o poco provechosa sería la instrucción misma, si está contaminada por disciplinas fútiles o que tienen un vínculo solo tangencial con el objeto del discurso. Son momentos de creación de la historia de la literatura con perspectiva moderna y, por ello, son frecuentes las confusiones terminológicas y las intenciones de abarcarlo todo, lo que, sin duda, contribuía a la falta de claridad en el núcleo del tema.

García Armendáriz señaló que la obra de los Mohedano era un “laborioso trabajo de erudición filológica” (1986: 160). Holgado, por su parte, destacó el “rigor científico” (1985: 313) en el caso del tratamiento de la biografía de Columela, pero puede extenderse sin mayores objeciones al asunto general de la obra. La referencias eruditas y bibliográficas utilizadas por el proyecto también fueron objeto de revisión en la *Carta crítica*. Porras de Machuca (1781: 44) censura la excesiva erudición de pasajes cuando no contribuyen al mejor conocimiento del tema en cuestión. De otro modo, López de Ayala sentencia a los cordobeses no solo por su falta de erudición, sino por la utilización de esta en el marco de la vanidad y de la búsqueda del reconocimiento colectivo a su intelectualidad y al trabajo previo realizado, algo que, por otra parte, ya se habían encargado los franciscanos de subrayar desde los comienzos de la obra, donde destacan su ardua tarea en la búsqueda de materiales y en su reorganización.

Asimismo, por ese respeto que merecen las fuentes bibliográficas (que paulatinamente estará entre las obligaciones de la emergente disciplina científica), López de Ayala enjuicia, por ejemplo, la fundación de Cádiz por los fenicios (Porras de Machuca, 1781: 65), requiriendo a los Mohedano que indicaran la fuente de la que habían obtenido dicha referencia. No es el único caso en el que un crítico o un censor solicita del autor de una obra que identifique claramente la fuente bibliográfica que había utilizado para sustentar una afirmación. Esta oscuridad o falta de correspondencia entre la aportación original y el uso de materiales previos se debe a múltiples factores, entre los que se encuentran la excesiva erudición, la

falta de discriminación de fuentes, la mala o inexacta referencia bibliográfica o la simple intención del autor por ocultar el lugar del que toman las afirmaciones para sus argumentos.

Así como el concepto de *historia* que empleaba la obra de los Mohedano era una de las cuestiones que suscitó mayores controversias, no lo fue menos la propia idea de *literatura*. Esta era, si cabe, todavía más problemática. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y durante los primeros años del XIX vamos a encontrar obras que se dicen *literarias* y concitan saberes más amplios de los que hoy atribuiríamos a esta disciplina. Al caracterizar la *Historia literaria* de los Mohedano y la *Historia crítica de España y de la cultura española* de Masdeu, Wulff Alonso y Cruz Andreotti indican que

both are typically enlightened projects: a ‘literary history’ that also seek to be a history of the sciences, literature, knowledge, customs, the economy, but without ignoring the political and military developments, and a reasoned ‘critical history’, based on reliable sources, that would go beyond the event in itself (1993: 78).

El concepto de *literatura* se encontraba en un proceso de transformación y evolución⁴ desde la “doctrina y conocimiento profundo de las letras o ciencias” (Terreros y Pando, 1787: 464) hasta el acercamiento al “género de producciones del entendimiento humano, que tienen por fin próximo o remoto expresar lo bello por medio de la palabra” (Real Academia Española, 1884: 649), habiendo pasado por una aplicación directa a las letras humanas, recogida ya en la edición de 1837 del diccionario académico. La definición de 1884 se acerca más a lo que hoy entendemos por literatura, siendo el Romanticismo la influencia decisiva a la hora de construirla. Pero en el Neoclasicismo todavía se seguía utilizando esa noción⁵ previa de disciplina que aborda todas las *littera*, aunque estas fueran humanas o científicas, como se observa claramente, por ejemplo, en el *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* del abate Juan Andrés. García Armendáriz (2014: 138) explicó convenientemente que el “plan [de la *Historia* de los Mohedano] entendía lo literario en el amplísimo sentido entonces habitual y se dilataba en el tiempo desde los orígenes remotos de nuestra historia hasta las preocupaciones del día”. Parece lógico, pues, que todavía en el período dieciochesco se les afee a los franciscanos que es “grave error publicar siete tomos en 4.º de ella, donde lo menos que se trata es literatura, que ha de ser el objeto único” (Porrás de Machuca, 1781: 44).

⁴ Con el marco de la historia literaria, Urzainqui Miqueleiz (1987) ha abordado cabalmente el significado de la voz *literatura* en el siglo XVIII y las implicaciones que tiene para la consideración de la disciplina de estudios diacrónicos de la que venimos tratando.

⁵ Valero (1996: 171) denomina *premoderno* al sentido del término en la época neoclásica.

Esta crítica a la extensión también fue retomada por Berruguete y Maza (1783: 98), quien llegó a apostillar, injustificadamente, desacreditando la obra de los cordobeses, que esta parecía “aún mayor la *Historia literaria* que la literatura española”.

Dos años más tarde asistimos a la publicación de una reflexión que defiende los intereses de los franciscanos. Se trata de un texto de José Antonio Banqueri, oculto bajo pseudónimo, en el que claramente indica que López de Ayala no sabía en qué consistía, precisamente, la literatura. Así se expresa Suárez de Toledo:

¡Qué lejos estará siempre de acercarse a la *Historia literaria* quien no ha entendido su título! ¡En los siete tomos publicados, lo menos que se trata es de literatura! ¿Se habrá escrito jamás impostura tan ridícula? Escribe Porras entre los tártaros mongoles o entre los españoles que han leído los siete tomos de la *Historia literaria*, y ¿saben muy bien lo que es literatura y que se trata de ella principalmente en todos los referidos tomos? Ya se le ha dicho que la literatura es no solo el conocimiento de las ciencias, sino también de las artes, su origen, causas y efectos. Pues ¿por qué quiere limitar el objeto de la *Historia literaria* únicamente a las ciencias? ¿Por qué dice que no se ha cumplido en la *Historia literaria* lo que promete su título? Porque es tan infeliz que hasta ahora no ha entendido el significado de esta palabra: literatura. Porque Porras tiene hecho un concepto tan miserable de la *Historia literaria* que juzga se ha de reducir esta solamente a cuatro fechas de la impresión de los libros, algunas noticias de los escritores y otras cosillas semejantes (1783: 232).

No se trata, pues, de un ataque más, sino de una disparidad de criterios. Además, a esto debe unirse la posible separación entre historia literaria y bibliografía como disciplinas que se auxilian, pero no coincidentes, donde encontraríamos también las críticas por ser una obra, supuestamente, que no introducía nada nuevo con respecto a las *Bibliotheca* de Nicolás Antonio. Ramos Corrada (2000: 22-23) consideró que los franciscanos introdujeron la novedad de historiar cronológicamente la cultura española disponible para no caer en la prolijidad de los datos bibliográficos que, por otra parte, habían sido consustanciales a la obra de Nicolás Antonio. Sin embargo, la *Historia literaria* de los Mohedano no está exenta de erudición y exhaustividad.

Últimamente, también el estilo en que fue escrita la obra causó malestar entre algunos críticos. López de Ayala, en la *Carta misiva*, recordó a los Mohedano (solo a Rafael, pues Pedro había muerto en 1773 y se libró de asistir a todas estas polémicas, excepción hecha de la *Censura puesta al tomo V de la Historia literaria de España*, de Aravaca) que varios estudiosos ilustrados habían criticado la *Historia literaria*. Señala Rajas y Peñalosa:

Aun los más apasionados de la *Historia literaria* —si puede tener apasionados esta *Historia*— confiesan esta falta o esta sobra, y me persuado que los defendéis por excusar con la pesadez de aquel fárrago de noticias y errores la de vuestra molestísima

Apología. Por esta habéis perdido todo derecho de calificar las obras y aun de entender lo que es propio o ajeno, lo que tiene conexión o es incoherente. Repasad los testimonios que alegó Berruguete y veréis en ellos cómo el sabio P. Enrique Flórez como su continuador, como el bachiller Burlada, los abates Lampillas y don Juan Andrés y el sabio escritor moderno de la *Biblioteca rabínica* notan de superfluas las investigaciones de la *Historia literaria* (1784: 82).

Como ha sido señalado, nos encontramos en un momento de la evolución científica en el que se está gestando la historiografía literaria española. Algunas de las primeras obras, que vieron la luz al amparo de las ideas ilustradas, recurrían a presupuestos teóricos y aplicados que estaban en crecimiento y, por tanto, más allá de otras críticas, estaban sometidos al escrutinio intelectual público porque cuestiones como en qué medida debía utilizarse la historia como disciplina en esta rama auxiliar que es la historia literaria o qué había de entenderse por literatura distaban mucho de resultar claras para todos.

Al amparo de esas primeras historias literarias surgieron textos de polémica en un continuo diálogo entre lo que debía o no debía formar parte del canon literario, de aquello que los neoclásicos denominaron *buen gusto*. Un claro ejemplo de ello fue la *Historia literaria de España* de los hermanos Rodríguez Mohedano y los textos conexos que polemizaron con ella. Pero es que estas polémicas también contribuyen a conformar la literatura española; amén de ser tremendamente interesantes en campos como la sociología de la literatura o la transmisión textual, entre otros. Se trata de la verdadera construcción de la ciencia filológica, con especial atención a la crítica y a la historia literaria como disciplinas concretas.

Indudablemente, ese canon estaba tamizado por los ideales de época que inundaban estas grandes empresas, pues hablamos de proyectos de corte ilustrada y de matiz, fundamentalmente, neoclásico.

BIBLIOGRAFÍA

- BERRUGUETE Y MAZA, Cosme (1783). *Reflexiones críticas del Lic. Cosme Berruguete y Maza sobre el tomo octavo de la Historia literaria. Continuación a los reparos del bachiller Gil Porras y defensa de don Nicolás Antonio sobre las omisiones y yerros que le imputan los RR. PP. Mohedanos*. Madrid: Isidoro de Hernández Pacheco.
- CEBRÍAN GARCÍA, José (1992). "La *Historia literaria de España* de los Mohedano: concepto, finalidad y primeros reparos". *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 2, pp. 57-71.
- CEBRÍAN GARCÍA, José (1997). *Nicolás Antonio y la Ilustración española*. Kassel: Edition Reichenberger.
- GARCÍA ARMENDÁRIZ, José Ignacio (1986). "Agricultura y agronomía en la obra de los PP. Rodríguez Mohedano". *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 12, pp. 159-167.

- GARCÍA ARMENDÁRIZ, José Ignacio (2014). "Plinio y Columela en la *Historia literaria de España* de los Rodríguez Mohedano". *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 27, pp. 137-157.
- HOLGADO, Antonio (1985). "Una biografía falsificada de Columela". *Anales de la Universidad de Cádiz*, 2, pp. 311-324.
- LÓPEZ MARTÍN, Ismael, Ed. de Rodríguez Mohedano, Pedro y Rafael en Biblioteca de la Lectura en la Ilustración, Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días, Tomo I | Biblioteca de la Lectura en la Ilustración (bibliotecalectura18.net)
- PIWNIK, Marie-Hélène (1991). "Deux réformateurs éclairés au pilori : les frères Mohedano". En Aymes, Jean-René y Emieux, Annick (coords.). *Mélanges offerts à Paul Guinard*. París: Éditions Hispaniques, II, pp. 181-189.
- PORRAS DE MACHUCA, Gil (1781). *Carta crítica del bachiller Gil Porras de Machuca a los RR. PP. Mohedanos sobre la Historia literaria que publican*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.
- RAJAS Y PEÑALOSA, Fulgencio de (1784). *Carta misiva del Doct. Fulgencio de Rajas y Peñalosa a don Josef Suárez de Toledo y compañía sobre la Defensa de la Historia literaria que han publicado contra el bachiller Gil Porras. Se convencen los yerros de la Historia y de la Defensa en la inteligencia de los AA. antiguos, impertinencia de las materias que tratan, las aserciones que no prueban, las incongruencias en que caen y la dureza con que censuran a los principales historiadores españoles y al censor del tomo V, cuyo dictamen se publica por la primera vez*. Madrid: Isidoro de Hernández Pacheco.
- RAMOS CORRADA, Miguel (2000). *La formación del concepto de historia de la literatura nacional española. Las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1884). *Diccionario de la lengua castellana*. Madrid: Imprenta de D. Gregorio Hernando.
- RODRÍGUEZ MOHEDANO, Rafael y Pedro (1779). *Apología del Tomo V de la Historia literaria de España, con dos cartas sobre el mismo asunto que sirven de introducción*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1787). "Mohedano (los PP. Fr. Rafael y Fr. Pedro Rodríguez)". En *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*. Madrid: Imprenta Real, IV, pp. 66-72.
- SUÁREZ DE TOLEDO, Joseph (1783). *Defensa de la Historia literaria de España y de los RR. PP. Mohedanos contra las injustas acusaciones del bachiller Gil Porras Machuca*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- TERREROS Y PANDO, Esteban (1787). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra, II.
- URZAINQUI MIQUELEIZ, Inmaculada (1987). "El concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII". En VV.AA., *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*. Oviedo/Madrid: Universidad de Oviedo/Gredos, III, pp. 565-589.
- VALERO, José Antonio (1996). "Una disciplina frustrada: la historia literaria dieciochesca". *Hispanic Review*, 64, 2, pp. 171-197.
- WULFF ALONSO, Fernando y CRUZ ANDREOTTI, Gonzalo (1993). "On ancient history and the Enlightenment: two Spanish histories of the eighteenth century". *Storia della Storiografia*, 23, pp. 75-94.

PARA LA CORTE, POR EL PROGRESO. LA RETÓRICA DE JOVELLANOS EN EL *ELOGIO DE CARLOS III*

ENRICO LODI

Università degli studi di Pavia

enrico.lodi@unipv.it

LA FIGURA DE GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS es una de las más importantes para entender las complejas dinámicas de las relaciones entre cultura, política y economía en la España de la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, aunque sea difícil ponderar con exactitud el peso de un solo individuo en el proceso de renovación de un país, es incontrovertible que el autor asturiano dejó un legado claro y reconocible, y que sería difícil entender el ‘tono’ cultural de su época —y en especial modo el de la época de Carlos III— prescindiendo de su obra, tanto por la centralidad de muchos de los temas de los que se ocupó como por las perspectivas críticas adoptadas. Y, por supuesto, por su estilo oratorio.

En estas páginas intentaré concentrarme sobre todo en este último aspecto, tomando como punto de referencia uno de los ejemplos más valorados de su prosa: el *Elogio de Carlos III*¹, escrito pocas semanas antes de la muerte del monarca y luego editado con una advertencia por el mismo autor. Por su carácter circunstancial, este texto ocupa un lugar aparte en la producción del autor, pero es, a la vez, uno de los textos más representativos de su estilo. Lejos de articularse como simple cuestión de *ornatus*, la retórica de Jovellanos es orgánica y consustancial a su mundo ideológico, y su estudio puede ser una vía útil para conocer mejor sus ideas en relación con la época más allá de su conocido perfil histórico.

¹ El título completo del texto es *Elogio de Carlos III. Leído a la Real Sociedad Económica de Madrid en la Junta Plena del sábado 8 de noviembre de 1788*. Utilizaré aquí la versión que aparece en el volumen *Obras en prosa*, editado por uno de sus mayores estudiosos, José Caso González (1969: 174-193). A partir de ahora, las referencias a este texto se indicarán con la sigla EC seguida por el número de página.

Aun así, no se puede dejar de recorrer, a modo de marco introductorio, los hitos biográficos más importantes que llevaron a Jovellanos a convertirse en uno de los hombres más valorados de su época. En este sentido cabe destacar especialmente sus años pasados en Madrid, con un *cursus honorum* que lo llevó en tan solo una década de ejercicio profesional a desempeñar cargos cada vez más relevantes en el mundo político de la capital en general, y en el de la Corte en particular.

Gaspar Melchor de Jovellanos nació en 1744 en Gijón en el seno de una familia perteneciente a la pequeña nobleza asturiana. Empezó formándose en el ámbito eclesiástico y se licenció en Derecho Canónico en 1763, pero pronto optó por la carrera en la magistratura y, en 1767, le fue atribuido el cargo de alcalde del crimen en la Real Audiencia de Sevilla. Aunque su experiencia anterior en la magistratura fuera “completamente nula”, esa carrera pareció desde el principio la más adecuada para su sensibilidad y su “exquisito sentido de la justicia” (Caso González, 1969: 11-12). En la capital andaluza Jovellanos leyó, entre otros, a Montesquieu, a Beccaria y a Rousseau, y pudo conocer a algunos de los que se darían —o que ya se habían dado— a conocer como figuras destacadas del reformismo ilustrado español, entre ellos a Pedro Rodríguez de Campomanes, quien ya ejercía una influencia enorme en el Gobierno de España, o a Pablo de Olavide². Estos personajes se convirtieron en una referencia intelectual ineludible para el asturiano, quien, gracias también a la admiración del duque de Alba, pudo trasladarse a Madrid, donde le fue concedido un cargo de mayor relevancia. Allí se le nombró alcalde de Casa y Corte en 1778, y poco después miembro de la Sociedad Económica de Madrid. A partir de entonces, y respaldado por el prestigio de las instituciones que lo acogían, Jovellanos fue incrementando su compromiso público, con lo que también aumentó su fama. Se hizo merecedor de un gran número de títulos: en 1779 ingresó en la Academia de la Historia; en 1780 fue nombrado consejero de Órdenes, y en 1780 se le hizo miembro de honor en la Academia de San Fernando. A esas alturas era evidente que la consideración de Jovellanos ya no era solo la de un magistrado culto, como había otros, sino que se le tenía por un destacado miembro de la élite intelectual. Su perfil encajaba perfectamente con el espíritu de la época, y su opinión era apreciada tanto en relación a temas jurídico-institucionales como en lo referente cuestiones más apremiantes que ocupaban la vida política, con la economía en primer lugar.

Esta larga etapa de afirmación pública del asturiano se desarrolló en el marco cronológico del reinado borbónico de Carlos III (1716-1788), que en 1759 había

² Uno de los estudios más detallados para conocer muchos aspectos de la vida de Jovellanos es el de Caso González (1998).

vuelto de Nápoles para ocupar el trono de España. El rey no tardó en convertirse en admirador de la labor intelectual de Jovellanos, y aquella protección sirvió para fortalecer aún más su posición pública. De hecho, fue solo posteriormente, cuando esta protección faltó, cuando Jovellanos quedó desamparado frente a los muchos enemigos que se había ido creando con algunos de sus proyectos reformistas, todo ello en el contexto de la delicada coyuntura sociopolítica de las últimas décadas del siglo³.

Para mayor precisión, Jovellanos se había acercado a los ambientes madrileños cuando ya se habían producido los episodios más controvertidos del reinado de Carlos III, en particular el motín de Esquilache (1766) —orquestado, fundamentalmente, por los grupos de poder contrarios a las reformas—. Y esto quizás pudo favorecerle, ya que, con la llegada de Aranda, se preparó el terreno para la etapa más reformista del reinado y para el “desembarco de los ilustrados en puestos de responsabilidad” (Equipo Madrid, 1988: 7).

Más concretamente, el nombramiento del Conde de Aranda como presidente del Consejo de Castilla hizo posible que se diera visibilidad al grupo de hombres que formaban parte de su entorno y que, como los propios Campomanes y Jovellanos, compartían los ideales ilustrados y perseguían desde sus puestos institucionales un reformismo moderado —algo también valorado por el monarca—. En estos mismos años estaban llegando o ya habían llegado de Francia los libros de los autores más notables de la Ilustración, y aunque el liberalismo económico de Adam Smith aún era desconocido en España⁴, las teorías fisiocráticas francesas⁵ ya se habían asentado. En todo el país ya habían empezado a fundarse sociedades

³ Para Jovellanos los años posteriores al reinado de Carlos III estuvieron marcados por múltiples altibajos. Aunque alcanzaría su cumbre profesional en 1797, casi diez años después de la muerte del monarca, cuando fue nombrado ministro de Gracia y Justicia, la publicación en 1797 de su *Informe de ley agraria* le supuso múltiples ataques. De hecho, es probable que como consecuencia de ello el autor sufriera incluso un intento de envenenamiento que le dejó paralizada la mano. Como se sabe, además, Jovellanos fue desterrado por sus ataques a la Inquisición, algo a lo que contribuyó su enfrentamiento con Godoy, Secretario de Estado de Carlos IV. El autor fue desterrado a Palma de Mallorca, donde estuvo confinado primero en el monasterio de Valldemossa (1801-1802) y luego en el castillo de Bellver (1802-1808). Allí, a pesar de las muchas restricciones que se le impusieron, elaboró sus mejores escritos sobre agricultura.

⁴ *La riqueza de las naciones*, el texto fundamental del autor escocés, se publicó en 1776.

⁵ La fisiocracia francesa fue una referencia importante, aunque no exclusiva, en la formación del pensamiento económico de Jovellanos. En su esencia, las tesis fisiocráticas se basaban en una valoración superior de la agricultura en tanto único sector económico verdaderamente productivo. Véase, sobre este tema, el estudio de Prados Arrarte (1945), que sigue siendo el más detallado sobre la teoría económica de Jovellanos en su contexto. En su trabajo, Arrarte pone de relieve la postura teóricamente híbrida de Jovellanos, al que definió como “postmercantilista” porque planteaba también excepciones a la teoría de la balanza comercial, propia de los mercantilistas de la época.

económicas, importantísimas para fomentar el debate sobre una disciplina que todavía no podía encontrar espacio en las universidades españolas, paralizadas por los viejos métodos sofisticos de la escolástica.

Este contexto propicio es fundamental para entender el continuo esfuerzo de Jovellanos en su doble faceta de hombre de letras y político cercano a la Corte. El apoyo de figuras poderosas, y en primer lugar la del mismo Aranda, le permitió moverse con más tranquilidad en un ambiente en el que flotaban múltiples amenazas. El contacto directo con el propio rey hacía menos peligroso el hecho de que frecuentara ambientes progresistas articulados en torno a revistas como *El censor*, de Luis Cañuelo. Este contacto, además, le permitía una conexión directa con ciertas instancias de decisión situadas por encima incluso de algunos ministros y políticos relevantes, que sin embargo seguían desconfiando del proyecto ilustrado.

En otras palabras, en los años del reinado de Carlos III, Jovellanos se movió en un *humus* político en su conjunto favorable. El autor supo entender la fuerte demanda de reformas que había en la España de la segunda mitad del siglo XVIII. Sin dejar de absorber el espíritu más avanzado de las Luces europeas, entendió —gracias también a su postura de por sí moderada— que lo fundamental era saber adaptar las ideas ilustradas a la concreta circunstancia española, aunque ello implicara renunciar a los objetivos más elevados. Y todo eso solo se podría alcanzar a través de una valorización de la dignidad del hombre⁶ y de su educación. Como sintetiza Gracia Menéndez:

el ilustrado español más emblemático propone a lo largo de su vida reformas en varios planos siempre con el fin de llevar felicidad —en términos de prosperidad— al individuo, y como extensión, a todo el país, lo que era el lema de todo el Siglo de las Luces [...] rechazó categóricamente los excesos de una revolución [...]. En efecto, sus propuestas como miembro del equipo ilustrado de Carlos III [...] son reformas en todos los planos: en el plano político, el legislativo, el económico y el educativo. Hay un elemento adicional que difícilmente encaja en ese engranado meramente racional que es el moral, el ético y la virtud del individuo al que le da una importancia crucial (2015: 2).

A la luz de todo lo dicho, el perfil intelectual de Jovellanos se caracteriza entonces, más allá de por su fuerte vocación interdisciplinaria, por una postura ilustrada moderada, siempre atenta a las posibilidades concretas de aplicación de las refor-

⁶ No debe extrañar, por esta misma razón, que se dedique amplio espacio, en el estudio de la figura intelectual de Jovellanos, a la importancia que para él siempre tuvo el tema de la educación, más allá de las referencias ya muchas veces afrontadas al Real Instituto de Náutica y Mineralogía que fundó en su Gijón. Sobre la atención de Jovellanos a las cuestiones pedagógicas véase, entre otros, el estudio de Martínez-Otero (2020).

mas y a la dignificación del hombre en el marco del respeto a las instituciones que habrían de fomentar el progreso general. En este sentido, el *Elogio de Carlos III* presenta una serie de recurrencias que derivan de las múltiples menciones a la *felicidad* y a la *utilidad* públicas —que consideraré en el próximo apartado— así como de la insistencia en el vínculo fuerte y explícito que debía existir entre Corte y agenda reformista; un vínculo que por tanto debía ser impulsado por el propio rey y por representantes en altos órganos oficiales.

Por otro lado, la producción textual de Jovellanos se presenta al lector actual como un campo de estudio vasto y a la vez sorprendentemente homogéneo capaz de despertar interés en distintos niveles de análisis. Y es que, además de la perspectiva historiográfica, abarca un amplio abanico de enfoques, desde el estudio histórico-lingüístico hasta el conocimiento de las muchísimas fuentes documentales utilizadas por el asturiano⁷. Así, lejos de disolver la posibilidad de encontrar un cierto estilo personal, su eclecticismo temático acaba fortaleciendo incluso la percepción de una identidad expresiva clara, con una presencia coherente de categorías de interpretación de la realidad y de moldes retóricos que lo acabaron convirtiendo también en un modelo para muchos autores, tanto contemporáneos como futuros.

Cuando, en 1788, “de acuerdo con las reglas retóricas y oratorias del momento” (Escolano, 1988: 7), Jovellanos escribió su *Elogio*, ya se había dado a conocer como autor no solo en la escritura literaria⁸ —que abandonó pronto para dedicarse a su misión institucional— sino también en el de la prosa de ideas, aunque en este ámbito todavía tenían que llegarle los mayores reconocimientos, como el que obtuvo en 1795 con la publicación del ya mencionado *Informe de Ley Agraria*, el insuperado ejemplo de ensayo económico en la España del siglo XVIII.

Con anterioridad al *Elogio*, y en ocasión de su nombramiento en la Academia de la Historia —cuyo director era Campomanes— Jovellanos había pronunciado su discurso *Sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia y antigüedades* (1780). Allí dio una primera muestra de su estilo claro y, en lo que respecta al estudio de la historia, de una postura cívica favorable a la recuperación de las grandes conquistas humanas más allá de la nómina de guerras y personajes carismáticos⁹. Otros textos importantes anteriores a 1788 habían sido el *Elogio del*

⁷ Muchas de las referencias a las lecturas y en general a la formación de Jovellanos se puede recabar de su diario y también de su correspondencia. Véase, al respecto los tomos VI y II de las *Obras Completas* editadas por Caso González (Jovellanos, 1985, 1994).

⁸ En su juventud, Jovellanos fue también autor de versos y de textos dramáticos. En particular se le conocen dos obras teatrales escritas durante sus años sevillanos que le dieron cierta fama en su círculo intelectual, y no solo: *Pelayo* (1969) y *El delincuente honrado* (1774).

⁹ Este texto se considera sumamente importante porque Jovellanos fue el primero de una larga lista de autores europeos —como Von Savigny (Denner, 1985)— que aconsejaban basar en la histo-

marqués de los Llanos de Alguazas (1778) y las *Cartas a don Antonio Ponz* (1782) sobre Madrid y Asturias, respectivamente. Este último conjunto de escritos pertenecía en gran medida a otro género típico de la Ilustración: el de la prosa epistolar dedicada a la observación de territorios y culturas¹⁰.

Sin embargo, como se adelantaba, a pesar de la cierta fama que habían alcanzado escritos como estos, el *Elogio de Carlos III* es el primer texto fundamental de la producción ensayística del asturiano. Más allá de las razones ya expuestas, el elemento que le otorga tal importancia reside en el hecho de que este discurso puede considerarse como un manifiesto programático de la ideología ilustrada de su autor y una declaración de compromiso civil integral. Como resume Caso González:

[E]l rey moría poco después [de que Jovellanos pronunciara su discurso], el 14 de diciembre. No se trata, pues, de un elogio fúnebre. En realidad tampoco se trata de un elogio de Carlos III, porque este escrito apunta a fines muy concretos: la exaltación de toda la política ilustrada que se había desarrollado durante el reinado de dicho rey, y más exactamente de la política de reforma económica en la que las Sociedades de Amigos del País tuvieron un papel importante (1969: 35).

Las palabras que Jovellanos pronunció en aquella ocasión tenían por tanto solo una apariencia de texto apologético de circunstancias, ya que en realidad ahondaban de forma explícita en el núcleo del debate político del momento. Un debate en el cual el secretario de Estado, Floridablanca, que en aquella época había socavado al grupo arandista¹¹, debía necesariamente darse por aludido, y que hoy nos permite entrever cómo el reformismo ilustrado de aquellos años se caracterizara por una multiplicidad de posturas, de crecientes enfrentamientos y luchas internas que se verían también en los años de Godoy.

Frente a una situación como esta, la firmeza y la claridad expresiva del Jovellanos del *Elogio* adquieren aún más relevancia y merecen ser analizadas por lo que son: un entramado simbólico, complejo y refinado, donde la retórica participa

riografía el estudio del Derecho. Esta postura se puede ver aplicada por el mismo Jovellanos en textos como el *Informe de Ley Agraria* con las muchas referencias al Derecho Romano.

¹⁰ Caso González hace hincapié en la diferencia entre la “literatura descriptiva prerromántica”, como la de Jovellanos, y la romántica: “A esta le interesa lo diferencial, lo típico, mientras que a aquella todo lo que constituye el ser físico y psíquico de un pueblo: mientras la segunda se detiene en la mera observación o se transforma en sátira, la primera busca la exactitud descriptiva para sacar las consecuencias de orden social, político o económico desde una perspectiva reformadora” (1998: 32).

¹¹ Tras una primera etapa reformista, Floridablanca empezó a mantener posiciones cada vez más conservadoras, sobre todo a partir de la fuerte impresión negativa que le causó la Revolución francesa. Este cambio radical de postura llevó a un duro enfrentamiento interno a los ambientes ilustrados, y se vio especialmente en el encarcelamiento en 1790 del economista Francisco Cabarrús —autor, a su vez, de un elogio de Carlos III— y con la caída en desgracia de Campomanes y del propio Jovellanos.

integralmente del contenido ideológico del texto con una elegancia que volverá a manifestarse también en su producción posterior.

Efectivamente, los años que siguieron al fallecimiento del rey no cambiarían el tono ni el estilo de Jovellanos, sino solo el fondo sociopolítico que, menos estable, no podía menos que afectar al espíritu del autor. La muerte de Carlos III, por un lado, la inquietud por la Revolución francesa, por otro, junto con la persistencia de la actividad de la Inquisición, perturbaron de forma notable el grado de confianza del autor hacia el medio en el que se movía. Pero ello no le impidió mantener su habitual postura de franqueza e honestidad intelectual¹². Más bien al contrario, el destierro asturiano —disfrazado de encargo de visita a las minas de carbón de la región— que sufrió Jovellanos a partir 1790 le garantizó la calma intelectual de la que antes no había podido disfrutar por sus muchas actividades públicas. En aquellos años, efectivamente, Jovellanos redactó el *Informe de Ley Agraria* y revisó su también notoria *Memoria de espectáculos y diversiones públicas*. Y ello sin dejar de dedicarse a lecturas de muy diversos géneros, lo que se reflejaba no solo en sus diarios, sino también en su propia prosa, cultivada siempre con la habitual meticulosidad¹³. En palabras de Caso González: “Sus informes son verdaderas piezas maestras. Los trabaja con cuidado, con una escrupulosidad máxima, tanto que los autógrafos son muchas veces poco menos que ilegibles, a fuerza de tachaduras y correcciones” (Jovellanos, 1969: 15).

El gran cuidado expresivo que señalaba Caso González respecto a los informes del asturiano se percibe de forma nítida en el *Elogio de Carlos III*. Un texto que, además, debido a su carácter manifiestamente oratorio, se enriquece de recursos típicos del discurso persuasivo. En términos de la retórica clásica el *Elogio* es un texto de tipo epidíctico¹⁴, es decir, uno cuyo objeto es la alabanza de las virtudes de una persona o la crítica de sus defectos. Este aspecto es visible a lo largo de todo el

¹² Respecto a este punto, son frecuentes las referencias a los contrastes entre Jovellanos y otro gran político de la España de Carlos III, el Conde de Floridablanca. Este desconfiaba de la gran libertad intelectual y de expresión del asturiano, y de hecho en las páginas del *Elogio de Carlos III* se le alude con críticas bastante explícitas.

¹³ En estos años, la fama de Jovellanos adquirió proporciones inéditas, y gracias también a su distanciamiento de los ambientes de Corte, se le empezó a considerar como el hombre providencial que la nación necesitaba. Debió de parecerle así también al rey y a Godoy, que lo nombraron ministro de Gracia y Justicia a finales de 1797.

¹⁴ En la Retórica clásica se diferenciaban tres tipos de discurso: el *deliberativo*, el *judicial* y el *epidíctico*. Si el blanco de este último, como se ha dicho, es el de promover las virtudes, el del deliberativo es intentar establecer el medio de conseguir lo útil y el judicial decidir lo justo. Véase, sobre este tema, el tratado de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989: 65-95), que sigue siendo un punto de referencia insuperado sobre el tema de la argumentación.

discurso de Jovellanos, pero en algunos momentos se hace especialmente patente, como por ejemplo en la larga enumeración de las virtudes del rey, que lo hacen merecedor del notorio apelativo de “padre de sus vasallos” (EC, 176):

La erección de nuevas colonias agrícolas, el repartimiento de las tierras comunales, la reducción de los privilegios de la ganadería, la abolición de la tasa y la libre circulación de los granos [...] la reforma de la policía gremial, la multiplicación de los establecimientos industriales [...], la rotura de las antiguas cadenas del tráfico nacional, la abertura de nuevos puntos al consumo exterior [...] y, sobre todo, levantados en medio de los pueblos estos cuerpos patrióticos, dechado de instituciones políticas, y sometidos a la especulación de su celo todos los objetos del provecho común, ¡qué materia tan amplia y tan gloriosa para elogiar a Carlos III y asegurarle el título de padre de sus vasallos! (EC, 177-178).

El carácter modélico del *Elogio* en tanto texto deliberativo, sin embargo, solo debe asumirse como marco formal dentro del cual se expresa la fuerza retórica de Jovellanos. Ya en el fragmento que se acaba de citar, por ejemplo, se menciona entre los méritos de Carlos III la creación de “cuerpos patrióticos” como la Sociedad Económica de Madrid, desde cuya sede hablaba, y que el autor presenta como verdaderas protagonistas del progreso. Así, en una lectura más detenida, se nota que el auténtico núcleo de interés de su alocución es, más que el propio rey, el esfuerzo orgánico de las fuerzas e instituciones ilustradas contra aquellos poderes que pretendían mantener un *status quo* perjudicial para la consecución del bien común.

Quizás por esta razón, y a diferencia de otros textos laudatorios del monarca —como el de Cabarrús¹⁵—, el de Jovellanos se detiene menos en la trayectoria política de Carlos III anterior a su entronización. Se limita a recordar que, viniendo “de Nápoles a Madrid, traído por la Providencia”, el hijo de Felipe V llevaba “un largo ensayo en el arte de reinar” (EC, 177). De la misma manera, los protagonistas de los programas ilustrados, así como los propulsores destacados de las reformas como Aranda, no solo son objeto de encomio, sino que se les pone también como ejemplo para sus sucesores. Este es, en definitiva, el blanco retórico de Jovellanos: enseñar la línea política reformista del futuro.

Así, adoptando convencionalmente una postura de elogio de las épocas históricas inmediatamente anteriores, y dentro de esta del prestigio literario gozado por

¹⁵ Publicado en Madrid en 1789 por Antonio de Sancha, el discurso de Cabarrús presenta una estructura aparentemente similar al de Jovellanos, aunque se detiene en gran medida en la historia del monarca y, en definitiva, su estructura retórica es más elemental que la del texto del asturiano. Su título completo, que revela también su adscripción a la Sociedad Matritense, es *Elogio de Carlos III, Rey de España y de las Indias: leído en la Junta General de la Real Sociedad Económica de Madrid de 25 de julio de 1789 por el socio D. Francisco Cabarrus, del Consejo de S.M. en el de Hacienda*.

la España del seiscientos, Jovellanos plantea una serie de preguntas retóricas que acaban dándole un valor antifrástico e incluso irónico a lo que acababa de expresar:

No desdeñó España las letras, no; antes aspiró también por este rumbo a la celebridad. Pero ¡ah! ¿cuáles son las útiles verdades que recogió por fruto de las vigili-
as de los sabios? ¿De qué la sirvieron los estudios eclesiásticos, después que la sutileza escolástica le robó toda la atención que debía a la moral y al dogma? ¿De qué la jurisprudencia, obstinada por una parte en multiplicar las leyes, y por otra en someter su sentido al arbitrio de la interpretación? [...] Y si la utilidad es la mejor medida del aprecio, ¿cuál se deberá a tantos nombres como se nos citan a cada paso para lisonjear nuestra pereza y nuestro orgullo? (EC, 180).

Como se puede ver en estas líneas, el autor achaca al escolasticismo académico los principales males de las instituciones de la España pre-ilustrada, que para él eran los privilegios de las instituciones reaccionarias, el atraso de las universidades y el de las ciencias en general, asociados aquí además a la ridícula “lisonja” de la pereza y del orgullo nacional. A partir de esta premisa Jovellanos aboga por las “ciencias útiles” que, como la economía, podían entonces apoyarse en la nueva “filosofía” ilustrada: “Entre tantos estudios no tuvo entonces lugar la economía civil, ciencia que enseña a gobernar, cuyos principios no ha corrompido todavía el interés como los de la política, y cuyos progresos se deben enteramente a la filosofía de la presente edad” (EC, 180).

Así, tras un gran número de intentos frustrados por establecer unos principios económicos eficaces para la nación¹⁶, Jovellanos nota cómo, bajo la dinastía de los Austrias, “todo se examina, se calcula y se reprende, más nada se remedia” (EC, 182). En la lectura encomiástica de Jovellanos, los Borbones han sido los que, en cambio, se han hecho cargo de la restauración del “esplendor” nacional. Carlos III continúa el recorrido trazado por el padre y el hermano y entiende la necesidad de ocuparse de cuestiones concretas más allá de las “altas verdades” teóricas: “Conoce que hay otras verdades, menos sublimes, por cierto, pero de las cuales pende más inmediatamente la prosperidad de los pueblos” (EC, 185). Y esta, como se ha repetido, era justamente la perspectiva ideológica del mismo Jovellanos.

Con esta autolegitimación discursiva el asturiano defiende, bajo la protección simbólica del monarca, el fomento institucional del estudio y la aplicación de las “ciencias exactas”, pero alcanza su punto álgido justamente con la referencia a la magistratura, la “verdadera ciencia del Estado”, a la cual pertenecía el propio autor: “Mas

¹⁶ En pocas líneas, Jovellanos menciona los nombres de Leruela, Criales, Pérez de Herrera, Navarrete, Moncada, Cevallos, Olivares, Osorio y Mata, cada uno con una breve referencia a sus equivocadas interpretaciones.

otra ciencia era todavía necesaria para hacer tan provechosa aplicación. [...] Esta es la verdadera ciencia del Estado, la ciencia del magistrado público. Carlos vuelve a ella los ojos, y la economía civil aparece de nuevo en sus dominios” (EC, 185).

En otras palabras, la magistratura acaba revelándose como base propedéutica y necesaria para los avances más generales porque, con su poder de “distribuir útilmente” los conocimientos, puede lograr el florecimiento económico que tanto precisaba España. Jovellanos menciona aquí a algunos de los primeros economistas modernos de su país, como Uztáriz, Zavala, Ulloa y Bernardo Ward, pero le reconoce a Carlos III el mérito de haber superado por primera vez la tendencia a “tratar las materias económicas por sistemas particulares” (EC, 187) y de haber permitido la sistematización de estos estudios.

Como se ve, gracias a este recorrido a lo largo de la reciente historia de España, Jovellanos acaba estableciendo la base ideológica para consagrar el esfuerzo reformista del grupo ilustrado al que pertenecía, independientemente de que algunos de sus más autorizados protagonistas ya hubieran caído en desgracia. Entre ellos, el conde de Aranda es definido como “genio superior” (EC, 190), mientras que su adversario del momento, el secretario de Estado Floridablanca, es mencionado simplemente como el “vigilante ministro” (EC, 191), que de cara a la posteridad solo podrá ser recordado por su promoción de las artes y las ciencias. Esta es, por otra parte, la preocupación que aflora con mayor claridad en el discurso del asturiano: que se siga manteniendo en pie el programa reformista a pesar de todas las dificultades. Jovellanos sabía con certeza que se trataba de un camino lleno de “estorbos”, pero no estaba dispuesto a renunciar a este proyecto, porque su propia orientación ideológica y discursiva le impedía razonar de otra forma.

Los fragmentos hasta aquí citados bastan, por otro lado, para observar algunos rasgos estilísticos que confirman la vinculación que existe entre la dimensión conceptual y la forma expresiva en el autor asturiano. Dicho de otra manera, su *Weltanschauung* queda reflejada claramente también en su estilo oratorio. De hecho, la prosa de Jovellanos se caracteriza por una organización meticulosamente estructurada alrededor de una visión de la realidad que no estaba destinada a sorprender al lector, sino que, al contrario, pretendía corroborar la visión de un mundo social ordenado para facilitar la asimilación del progreso y el mejoramiento creciente del bien común. La oración refleja por lo tanto una visión basada en una clara distinción de los cargos y de las jerarquías de cada grupo, que en algunos momentos se explicita también a nivel semántico:

La ciencia económica te pertenece exclusivamente a ti y a los depositarios de tu autoridad. Los ministros que rodean tu trono, constituidos órganos de tu suprema voluntad; los altos magistrados, que la deben intimar al pueblo y elevar a tu oído sus derechos y necesidades; [...] los que velan sobre tus provincias, los que dirigen

inmediatamente tus vasallos, deben estudiarla, deben saberla o caer derrocados a las clases destinadas a trabajar y obedecer (EC, 191).

En general, son muchos los elementos que ayudan a configurar esta visión ordenada de la realidad. En primer lugar, y sin salir del nivel sintáctico, llama la atención la riqueza de estructuras simétricas y paralelas de las frases, respaldadas, en su arquitectura interna, por otras tantas reiteraciones anafóricas. Si, por un lado, “no hay mal, no hay vicio, no hay abuso que no tenga su particular declamador” (EC, 182), por el otro “Carlos disipa, destruye, aniquila de un golpe” (EC, 183) los errores. Además, en muchas ocasiones, la *pars destruens* del discurso de Jovellanos se formula de manera más analítica y extensa, con una especificación clara, casi anatómica, de cada elemento negativo, mientras que la *pars construens* se condensa en una sola expresión verbal o nominal, creándose así un efecto dinámico de mayor eficacia de la solución alcanzada también a nivel de lenguaje. Acompañan estos recursos elementos más tradicionales de la oratoria epidíctica, como la presencia de hipérbatos, o la personificación de las virtudes o de las amenazas —“la verdad lidia a su lado” (EC, 183), “el espectro de la miseria, volando sobre los campos incultos, sobre los talleres desiertos [...] difundió por todas partes el horror y la lástima” (EC, 181)—.

Más interesante y personal es el uso de metáforas que, aun inscribiéndose en las constelaciones simbólicas frecuentes y propias tanto del imaginario de la Ilustración como de la tradición culta anterior, Jovellanos desarrolla con inédita originalidad. En este ámbito, hay dos campos semánticos que parecen prevalecer en el *Elogio*: el de la luz y el de la naturaleza. De hecho, si el primero es el campo metafórico de elección de la época, Jovellanos lo desarrolla de forma notable, con una serie de asociaciones inéditas o poco habituales favorecidas además por la presencia diegética de la figura del rey. Esta le permite desplegar una mayor movilidad semántico-gramatical, atribuyéndole así una ‘plasticidad’ que no tiene en el discurso ordinario:

[Carlos III] *compra* sus *luces* con premios y pensiones (EC, 178).

Estaba reservado a Carlos III aprovechar los *rayos de luz* que estos dignos ciudadanos *habían depositado* en sus obras (EC, 187).

Su *luz se recoge* de todos los ángulos de la tierra, *se reúne, se extiende*, y muy presto *bañará* todo nuestro horizonte (EC, 191-192).

Las *luces* económicas *circulan, se propagan y se depositan* en las sociedades (EC, 191).

Por otro lado, el campo semántico de la naturaleza tiene igual o mayor importancia porque, gracias a las metáforas y a las similitudes relacionadas con este ámbito, el discurso puede alcanzar una connotación de mayor espontaneidad respecto a las estructuras que se presentan. Lo social y lo político se describen, gracias a estas

imágenes, con la espontaneidad de las categorías naturales y de los fenómenos físicos. Y de esta forma, si un vicio puede convertirse en una enfermedad, una virtud puede aplicarse como si se tratara de una dinámica incuestionable, gobernada solo por las leyes mecánicas del mundo:

La codicia del ministerio y la *hidropesía* del erario abortaban *enjambres* de miserables arbitristas (EC, 180).

[Gracias a Aranda, el cielo] *vuelve a hervir y se agita* con mayor fuerza [...] a su impulso *se acelera y propaga* el movimiento de la justicia (EC, 189).

Los pueblos, como otros tantos *rebaños* (EC, 179).

[Sin Carlos] estas preciosas *semillas* hubieran perecido. Caídas en una *tierra estéril*, la *cizaña* de la contradicción las hubiera sufocado en su seno. Tú has hecho respetar las *tiernas plantas que germinaron*, tú vas a recoger su *fruto*, y este fruto de ilustración y de verdad será la prenda más cierta de la felicidad de tu pueblo (EC, 191).

Dadas estas características, resulta claro que la elegancia y la aparente naturalidad del texto de Jovellanos están íntimamente ligadas a su exquisita arquitectura conceptual, que organiza tanto el léxico como la sintaxis según criterios de simetría que llevan al lector ideal a formarse una idea bien definida de los valores asociados a la Ilustración y al proyecto reformista.

Más allá de lo que se ha visto, esta operación de simplificación conceptual queda estructurada según criterios dicotómicos que favorecen la polarización de las ideas también en los componentes más corpusculares del discurso. A nivel léxico, en particular, no solo se crea una oposición recurrente entre el campo semántico de la *luz* y el de las *tinieblas*, sino también entre lo *duradero* y lo *efímero*, igual que entre la *fertilidad* y la *esterilidad*, etc. Dichas oposiciones primarias, a su vez, facilitan el desarrollo de conjuntos léxicos relacionados con ellas (*Placer de la beneficencia y bendiciones del reconocimiento* vs. *Gloria vana y estéril y afán para saciar la ambición*, *Prosperidad de la nación* vs. *Utilidad efímera y dudosa*, *Ignorancia y desorden* vs. *Verdades y conocimiento*...). Y en la cumbre de este sistema léxico, por supuesto, se encuentran las palabras clave del horizonte epistemológico del autor: la *felicidad* y la *utilidad* públicas, objetivos máximos de una nación ilustrada que articulan todo el elogio, así como prácticamente toda la producción ensayística de Jovellanos.

Finalmente, este breve análisis temático-retórico del *Elogio de Carlos III* quedaría incompleto sin la referencia a las formas empleadas por el autor para activar el contacto con sus destinatarios o, en términos jakobsonianos (1975), para integrar la función fática con la conativa. En esto, el asturiano se caracteriza por un uso reiterado de fórmulas que se dirigen al público de manera directa y, aun sin alejarse del todo de los moldes oratorios tradicionales, enriquecen el clásico valor vocativo con la fuerza de su participación ideológica. Con ello a menudo se dan instruc-

ciones explícitas a sus interlocutores, incluso cuando se trata del rey —“Pero no nos engañemos” (EC, 178); “Vosotros, señores, vosotros” (EC, 179); “Si dudáis... volved los ojos” (EC, 179); “Sí, buen rey, ve aquí la gloria que más distinguirá tu nombre en la posteridad” (EC, 187)—. Es aquí donde el autor parece jugar más con los equilibrios de poder, aprovechando la tradición retórica para conectar con más eficacia con sus destinatarios.

Sin duda, la gran sabiduría estilística de Jovellanos, además de moldear la calidad expresiva de sus textos mayores, se notó también en muchos ámbitos secundarios a los que no se ha podido aludir. Un ejemplo son sus estudios teórico-lingüísticos, que no se concentraron solamente en la dignificación del dialecto asturiano, sino también en un esfuerzo para impulsar el conocimiento y la práctica del castellano¹⁷. En última instancia, el espíritu ecléctico y enciclopédico del autor sirvió de cimiento para que se desplegara una virtud oratoria que seguramente pueda considerarse como la mejor de su época en el marco de las letras españolas.

Como sostuvo Ramón Menéndez Pidal, “en él aparecen reunidos con feliz tino los elementos de la lengua clásica, con los elementos nuevos que era necesario acoger para reflejar el pensamiento moderno” (1969: 229). Con mucha agudeza, Menéndez Pidal hacía referencia explícita a un lenguaje innovador que se abría a giros más apropiados para las nuevas disciplinas como la economía¹⁸. Pero no cabe duda de que su estilo se movía hábilmente en una frontera estilística que no dejaba —ni podía dejar— de considerar prioritarias las siempre delicadas relaciones con el poder en general y con la Corte en particular. Su lenguaje, por lo tanto, se impregnaba en todos los niveles lingüísticos de aquellos elementos que lo hacían compatible con sus receptores, ya fueron estos ideales o concretos. Y es que es justamente la dialéctica entre lo innovador y lo tradicional, entre el ideal futuro y las delicadas circunstancias presentes, lo que le confiere ese carácter vivo y presente que puede valorar también el lector de hoy.

¹⁷ Según Lázaro Carreter, por ejemplo, el *Curso de Humanidades Castellanas* de Jovellanos, con sus rudimentos de gramática general, constituyó incluso “el primer intento formal de incorporar estas enseñanzas a nuestra patria” (1949: 203), con aportaciones metodológicas tanto al campo de la filología como al de la lingüística.

¹⁸ En una publicación anterior (Lodi, 2019) he intentado estudiar este aspecto concentrándome sobre todo en el *Informe de Ley Agraria*, uno de los textos con mayor ‘coeficiente’ económico.

BIBLIOGRAFÍA

- ESCOLANO, Agustín (1988). “Elogio y revisión de Carlos III”, *Historia de la Educación*, 7, pp. 7-18.
- GRACIA MENÉNDEZ, Ángela (2015). *Gaspar de Jovellanos*. Berna: Peter Lang.
- HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Mauro (1988). “Carlos III: un mito progresista” en Equipo Madrid (ed.). *Carlos III, Madrid y la Ilustración. Contradicciones de un proyecto reformista*. Madrid: Siglo XXI, pp. 1-26.
- CABARRÚS, Francisco de (1789). *Elogio de Carlos III, Rey de España y de las Indias: leído en la Junta General de la Real Sociedad Económica de Madrid de 25 de julio de 1789*. Madrid: Antonio de Sancha.
- CASO GONZÁLEZ, José (1998). *Jovellanos*. Barcelona: Ariel.
- DENNELER, Iris (1985). *Friedrich Karl von Savigny*. Berlín: Verlag Stapp.
- JAKOBSON, Roman (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1985). *Obras completas. Tomo II. Correspondencia*, ed. José Caso González. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1994). *Obras completas. Tomo VI. Diario*, ed. José Caso González. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1969). *Obras en Prosa*, ed. José Caso González. Madrid: Castalia.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1949). *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- LODI, Enrico (2019) “La prosa de Jovellanos en el *Informe de Ley Agraria*: un modelo para el ensayo económico de las luces”. *Il Confronto Letterario*, 73, pp. 35-54.
- MARTÍNEZ-OTERO PÉREZ, Valentin (2020). “Gaspar Melchor de Jovellanos, pedagogo ilustrado”. *Holos*, Año 36, VII. pp. 1-7.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1969). *Antología de prosistas españoles*. Madrid: Espasa.
- PERELMAN, Chaïm y OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- PRADOS ARRARTE, Jesús (1945). *Jovellanos economista*. Madrid: Taurus.

EL DECALAJE ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA FICCIONALES EN LA NOVELA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII: EL CASO DE LA NOVELA REALISTA INGLESA¹

MIGUEL AMORES FÚSTER
Universidad de Burgos/IEMYRhd
mamores@ubu.es

1. INTRODUCCIÓN

EN UNA INVESTIGACIÓN ANTERIOR (Amores, 2021) traté de arrojar algo de luz sobre un hecho que entonces me pareció sorprendente: el del escasísimo número de referencias bibliográficas que, en los estudios modernos, existen sobre aportaciones teóricas relativas a la ficción literaria procedentes de autores del vasto periodo comprendido entre la *Poética* aristotélica (siglo IV a. C.) y los primeros desarrollos contemporáneos de autores como Frege, Russell o Meinong (últimos años del siglo XIX y primeros del XX). En efecto, y a pesar de que este vacío biográfico no es total y que, aunque sea de forma indirecta, comienza a llenarse²,

¹ Esta publicación es resultado del Proyecto de I+D+i *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica* (PID2021-12435NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, Una manera de hacer Europa.

² Con esto nos referimos a que, de forma paralela y congruente con el auge de los estudios sobre la ficción, en los últimos años ha habido un buen número de obras importantes acerca de la evolución histórica de esta idea. En ellos, además, se hace especial hincapié en el hecho de en qué momento se puede empezar a hablar de ficción en un sentido plenamente moderno. En este sentido destacan obras como las de Gallagher (2006 y 2011) o las Paige (2011 y 2020), que sitúan el establecimiento de la ficción moderna en Europa occidental en el siglo XVIII, o la de Fludernik (2018), que la localiza en la época medieval. Estas obras, más allá de arrojar conclusiones diferentes, tienen en común que por lo general no se centran en los documentos teóricos de las épocas que analizan, sino que extraen sus conclusiones de una serie de fuentes textuales y paratextuales relativas a las obras que tratan. Así,

resulta chocante que los teóricos modernos hayan prestado tan poca atención a las ideas manejadas durante más de dos milenios sobre un aspecto, la ficcionalidad, básico para cualquier tipo de reflexión sobre la literatura. ¿Por qué cuesta encontrar referencias teóricas a autores pertenecientes a un periodo de más de 23 siglos? ¿Acaso no las hubo? ¿O acaso es que es entre Aristóteles y Frege no se produjeron reflexiones de verdadera importancia sobre el siempre ambiguo estatuto lógico-referencial de las obras literarias, y de ahí la escasez de referencias? En la citada investigación se trataba de argumentar las múltiples razones de esta anomalía teórica, y se apuntaba a cuatro causas fundamentales (2021: 602-612).

La primera hacía referencia a que el concepto moderno de *ficción*, con los rasgos fundamentales que hoy le atribuimos (relatos imaginarios de tipo artístico que se dotan de su propia esfera de sentido, que poseen autonomía lógica, estética y moral, que se proyectan sobre la realidad de un modo indirecto y asistemático, etc.) es una creación realmente moderna, probablemente de mediados del siglo XVIII. Antes de eso, los textos que hoy consideramos retrospectivamente literarios y ficcionales tenían una recepción más o menos alegórica o factual (Paige, 2011), y se concebían por tanto en términos de relación especular con la ficción. En suma, no había *teoría de la ficción* porque no había *ficción* en su sentido moderno.

La segunda causa consistiría en que, de igual modo que durante siglos no hubo *ficción* en su sentido moderno, tampoco hubo *teoría* en su sentido (post)moderno actual. Las osadas maniobras intelectuales, a menudo interdisciplinarias, que hoy intentan explicar la ficción literaria a través de conceptos como *mundo posible*, *acto de habla* o *relevancia comunicativa* no existían en el periodo comprendido entre Aristóteles y Frege. La teoría de la ficción surgió en gran medida del logro que supuso trascender el modelo de la mimesis aristotélica para explicar la referencialidad y ontología ficcionales, lo que explicaría el poco interés de los teóricos actuales por las reflexiones de raigambre aristotélica que pudieron formularse en periodos como la Antigüedad tardía, la Edad Media o el Barroco.

Esto último llevaría a la tercera razón, la del predominio y vigencia de la tesis de la mimesis aristotélica para conceptualizar el siempre paradójico horizonte lógico-referencial de la literatura; un predominio que, aunque con múltiples variaciones con respecto a la literalidad de la *Poética*, no empezó a resquebrajarse seriamente en términos teóricos hasta casi el siglo xx.

La cuarta razón haría referencia a que la omnipresencia del concepto de *ficción* dentro de literatura, que en la práctica se traduciría en que dicho concepto infil-

no puede decirse que traten de reconstruir el improbable rastro de reflexiones teóricas quizá ignoradas o pasadas por alto (que es nuestro punto de partida), sino que esta tarea la realizan de una forma solo indirecta en sus investigaciones, más centradas en los textos literarios.

traría, habitaría, se decantaría y operaría en todas las categorías teóricas usadas en el análisis literario. Del *autor implícito* al *personaje plano*, pasando por el *realismo mágico*, el *horizonte de expectativas* o el *extrañamiento*, sería difícil encontrar una sola categoría de las usadas en teoría literaria que no presupusiera un horizonte de ficción, o que alcanzara su sentido propio y adecuado en ausencia de esta. Así, otra causa posible para explicar la aparente ausencia de reflexiones sobre la ficción durante tanto tiempo habría sido que el pensamiento sobre ella no habría adquirido la forma de una teorización explícita y directa, sino que habría surgido como teorización y reflexión en relación a otras categorías teóricas, en especial sobre los géneros literarios.

El objetivo de este artículo es tratar de ejemplificar esta propuesta teórica general con un caso concreto, el de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII. Y la elección de este periodo histórico concreto no es arbitraria, sino que se debe a que en este momento y en este lugar se había superado la primera de las limitaciones antes señaladas, es decir, ya existía (y estaba ya casi plenamente asimilada desde el punto de vista de los lectores) la categoría de *ficción literaria* en su sentido moderno. En este análisis nos centraremos en las tres primeras causas arriba señaladas de la aparente ausencia de teoría ficcional relevante durante casi 23 siglos, y se hará hincapié por tanto en el decalaje entre la existencia de dicha ficción y la inexistencia, por entonces, de una verdadera capacidad analítica para articularla en términos teóricos, más allá del acostumbrado recurso a la teoría de la mimesis aristotélica. Con el análisis de este caso se pretende defender que, a pesar de la existencia *de facto* de obras de ficción literaria, seguían vigentes las otras razones, lo que impidió que, incluso en una época tan históricamente tardía como el siglo XVIII, se generaran ideas teóricas de verdadera originalidad o relevancia que pudieran ser citadas por teóricos de nuestro tiempo.

2. EL SURGIMIENTO DE LA FICCIÓN LITERARIA MODERNA EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVIII

Como lleva quedando patente desde los años 70 del siglo xx, momento en que la teoría de la ficción surge como campo diferenciado dentro de los estudios literarios (Dawson, 2015) (y particularmente a lo largo de las dos últimas décadas, periodo en que la disciplina ha conocido un inmenso auge), resulta extremadamente complicado encontrar un consenso amplio acerca de la definición de *ficción*. Más allá de las controversias e incompatibilidades entre los enfoques semánticos y pragmáticos clásicos, podría decirse que las mayores dificultades surgen de dos circunstancias concretas. La primera, el carácter claramente supraliterario y supraartístico de la ficción (lo que muchos teóricos denominan “ficcionalidad” [Zetterberg, 2016]), uno de cuyos presupuestos fundamentales es la ampliación del objeto de

estudio mucho más allá de los corpus literarios tradicionales hasta el conjunto de los discursos sociales (y que incluso empuja las investigaciones a terrenos como el antropológico o el cognitivo). Y el segundo aspecto sería la gran inestabilidad que ha sufrido el concepto a lo largo de la historia, al punto de que, en relación a ciertas épocas premodernas, la noción de *ficción* sería un término impropio que solo se podría aplicar de forma retrospectiva y defectuosa.

Esta es, por ejemplo, una de las tesis fundamentales que despliega Paige en una obra que lleva un título elocuente, *Before Fiction* (2011). Allí el autor sostiene que, en lo que respecta a Francia e Inglaterra, y desde la Grecia Clásica hasta aproximadamente el año 1670, los textos literarios no eran ficcionales en un sentido moderno, sino que su horizonte lógico-referencial básico era el de la reelaboración y estetización de motivos y personajes mitológicos, religiosos o, en general, de la tradición (2011: 5 y ss.). La literatura, por tanto, no podía considerarse pura invención, sino que trabajaba con referentes reales en la medida en que, a pesar de sus múltiples reelaboraciones y estetizaciones, dichos referentes podían ser asumidos, de una forma u otra, como reales. Es lo que Paige denomina “régimen aristotélico” de la invención literaria.

Es esta segunda dificultad metodológica sobre la ficción la que resulta más relevante en relación a este artículo. ¿Qué es lo que justifica la afirmación de que, al menos en Inglaterra, la ficción literaria en su sentido moderno surja y se consolide a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII? Más allá de circunstancias teóricas más sutiles, podría decirse que en esta época se establece en relación a la literatura un marco de comprensión general que en esencia es el nuestro, y cuyo atributo fundamental es que la sitúa más allá de la verdad y la mentira en su sentido extensional (y, por extensión, más allá de otros elementos como la moralidad o la inmoralidad, etc.). Es lo que, con diversos matices y énfasis, Schmidt denomina “regla F” (1999: 203-210), y Schaeffer “convención del fingimiento lúdico compartido” (2002: 115-128). La literatura irá desligándose de sus obligaciones referenciales con respecto a lo real, que por tanto dejará de operar como ancla de sentido, e irá instalándose en esa esfera de autonomía lógica que ocupa hoy, solo tangencialmente vinculada con nuestro mundo.

La idea de que la ficción moderna surgió en la Inglaterra de la segunda mitad del XVIII se articula en una amplia tradición crítica que se remonta hasta al menos Watt (1957), y que en cierto modo sigue Paige. Según estos autores, esta transformación habría venido concretamente de la consolidación de la novela realista como forma literaria predominante. Sostiene Gallagher (2006: 337 y ss.), otra destacada representante de esta corriente, que la novela no fue simplemente un género narrativo más (aunque con el tiempo se volviera hegemónico), sino aquel género que cambió el horizonte lógico-referencial de la literatura y con ello dio lugar al establecimiento de la ficción moderna. Este logro, además, se habría hecho

de forma paradójica: la novela habría inaugurado la ficción moderna precisamente a través del realismo, es decir, en cierto modo tratando de ocultar la irrealidad inherente de sus contenidos.

Gallagher parte de la premisa de que, antes de la consolidación de lo que Paige denomina “régimen ficcional”, a comienzos del siglo XVIII, los lectores eran conscientes de que muchos de los textos que de forma retrospectiva hoy consideramos ficción literaria no podían, en efecto, leerse de forma literal. Con respecto a ellos no podían hacerse “truth claims” (2006: 337), que la autora considera el atributo fundamental de la ficción, y era necesaria por tanto un tipo de credulidad distinta, más relajada, que la que exigían los documentos factuales. Esta circunstancia, por otro lado, en muchas ocasiones se hacía evidente por la naturaleza fantástica o inverosímil de muchos de los contenidos literarios.

Junto a ello, sin embargo, había que tener en cuenta la gran difusión durante esas décadas de géneros que empezaban a poner en cuestión una separación limpia entre realidad y ficción. Hablamos de los romances, que, a pesar de su carácter irreal, e incluso abiertamente fantástico, tenían una evidente clave alegórica que los identificaba con personajes y circunstancias reales; o las *chroniques scandaleuses*, como aquellas obras de Delarivier Manley, en las que esta última faceta era aún más evidente, y a la que debían por otro lado casi todo su interés (Gallagher, 2006: 339).

De ahí, por ejemplo, que cuando en 1719 Daniel Defoe publicara la novela *Robinson Crusoe*, los lectores lo asumieran en un primer momento como una historia real. Y la clave no fue tanto que el propio autor defendiera la realidad de los actos narrados (unas reivindicaciones que, como se vio en obras posteriores, tenían muy poco recorrido, y que el propio Defoe se vio obligado a matizar ya en una secuela de la obra publicada el año siguiente [1903: xi]). Lo crucial era que se trataba de una historia realista, verosímil y protagonizada por una persona con nombre propio³, y en aquel momento no existía ningún marco conceptual que pudiera asumir como irreal una narración de estas características. Esta ambigüedad con respecto a la credibilidad que había que prestarle a las novelas es lo que Paige denomina “régimen pseudofactual” (2011: 12 y ss.) de la invención literaria, que habría supuesto una estación cronológicamente intermedia (aunque no necesariamente un

³ En opinión de Gallagher, un atributo fundamental (y frecuentemente ignorado) que distinga a la ficción moderna de expresiones literarias anteriores es que las primeras puedan estar protagonizadas por personajes totalmente inventados, que no tengan ninguna correspondencia clara con personas reales (2006: 352 y ss. *Cfr.* 1994 y 2011). De ahí que la teórica destaque la proliferación de nombres propios (que en puridad no designan a nadie) en las novelas e incluso en los títulos de las novelas inglesas del XVIII como un síntoma del establecimiento de un nuevo régimen lógico-referencial para la literatura.

paso evolutivo intermedio) entre el régimen aristotélico antes descrito y la ficción literaria propiamente moderna.

En este proceso, además, no se puede pasar por alto la presión ejercida sobre la ficción desde el otro lado del espectro referencial, el factual. Nos referimos a la prensa de masas, que en Inglaterra comenzó su irresistible expansión desde comienzos de siglo, y que estaba educando a los lectores en la lectura literal de narraciones. Fludernik, de hecho, habla de este último fenómeno en términos de “rise of factuality” (2018: 84), y opina que esta es la gran novedad (y no la invención de la ficción moderna) lo que realmente cabe atribuirle al siglo XVIII inglés (ver nota 3).

Las cronologías relativas al establecimiento de la ficción literaria moderna son objeto de controversia teórica⁴. Se trata de algo probablemente inevitable, habida cuenta de la distinta situación de la evolución lectora según el lugar, y también por la probable convivencia simultánea en muchos casos de varios regímenes lógico-referenciales. En este sentido, por ejemplo, las pretensiones científicas que Zola (1989) le atribuye a la novela en su célebre ensayo *La novela experimental*, publicado en 1880, exigen una lectura de los contenidos no solo factual, sino empírica, lo que extendería la vigencia de un régimen referencial no ficcional para ciertas novelas hasta nada menos que finales del siglo XIX.

Sin embargo, hay otras cronologías, más ajustadas, probablemente mayoritarias y que aquí se toman como guía, que sitúan el surgimiento de la ficción moderna a mediados del siglo XVIII. Gallagher destaca, por ejemplo, que en 1742, año en que Henry Fielding publica la novela *La historia de las aventuras de Joseph Andrews*, este ya defiende (aunque no sea él quien lo dice de una forma directa, sino que lo expresa el narrador omnisciente de la obra) que la narración no reproduce los hechos reales de una persona realmente existente, sino que a lo sumo recrea una serie de situaciones y rasgos arquetípicos relativos al ser humano en tanto especie: “To prevent, therefore, any such malicious application, I declare here, once for all, I describe not men, but manners; not an individual, but a species” (1967: 144). Estas palabras de Fielding, por tanto, implicarían que el público ya tenía suficientemente interiorizada la premisa de que lo realmente constitutivo de la ficción literaria no eran los contenidos en sí (que muchas veces eran de índole fantástica) sino “the oblique manner in which it makes propositions about the world” (Paige, 2011: 17), lo que implicaría a su vez que ya existía una percepción ficcional realmente moderna.

⁴ Monika Fludernik, en un artículo que lleva el significativo título de *The Fiction of the Rise of Fictionality* (2018), sitúa el surgimiento de la ficción moderna en Europa en torno a cuatrocientos años antes. Otros autores apuntan a fechas diferentes. Nelson (1973) lo hace a la época renacentista, mientras que Rösler (2014) se retrotrae mucho más, hasta la Antigüedad griega.

3. UN MARCO TEÓRICO ARISTOTÉLICO

Si damos por buena esta hipótesis del surgimiento pleno de la ficción en su sentido moderno en la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII, cabría preguntarse por el tipo de teorización que existía al respecto. Y es aquí donde se da el decalaje teórico antes mencionado, pues a pesar de que se habría abierto una dimensión de comprensión totalmente distinta sobre el objeto literario (como afirma Paige, “if we agree to call the mode of Balzac and Dickens fiction, then Homer did not write fiction” 2011: 3), los instrumentos conceptuales seguían siendo en lo esencial los mismos, es decir, fundamentalmente aristotélicos. Así, la literatura narrativa seguía concibiéndose como una suerte de imitación de la realidad, y era precisamente esta vinculación especular que la convertía en un objeto cognoscible y la que en buena medida determinaba su calidad, en virtud de la similitud con el referente real.

El filósofo escocés Alexander Gerard, con su obra *Essay on taste*, publicada originalmente en 1755, ejemplifica bien este contexto teórico aristotélico británico que, según Gallagher (2006: 342-343), cobijaba a los novelistas que en ese momento estaban elaborando las ficciones propiamente modernas. Gerard, en línea con la más pura ortodoxia de la mimesis aristotélica, y en concordancia también con otros teóricos contemporáneos como Batteux (1746) o Diderot (1895 [1769]), hace de la similitud con la realidad el principio rector básico del arte. Destaca factores como la intensa predisposición innata del hombre por la imitación, o el no menos intenso placer que generan las imitaciones artísticas, aun cuando lo reproducido puedan ser algo rechazable o censurable (1780: 51). Podría afirmarse que la teorización mimética de Gerard incluye algunos matices novedosos, como la consideración de la imitación, más allá de su consideración general como algo innato al hombre, también como un articulador cognitivo que ordena la recepción del arte (Amores, 2020). Sin embargo, y a pesar de que dedica un apéndice a clarificar el modo exacto en que la literatura imita la realidad, Gerard (y con él todos los teóricos ingleses) no logran realmente trascender ese modelo mimético simple.

La clave estaría en el hecho de que teoría de la mimesis aristotélica, aunque con algunos ajustes, daba cobertura teórica a la que se ha apuntado era la principal aportación de la novela realista: la narración de una historia verosímil en la que los personajes y situaciones, en mayor o menor medida, representasen arquetipos sociales. Y es que, a pesar de que en su literalidad los pasajes de la *Poética* no apuntan exactamente a eso, la interpretación dieciochesca de la mimesis de Aristóteles en la práctica no entendía la imitación literaria sólo en términos de proyección de lo que podría haber ocurrido (algo que limitaría en gran medida las posibilidades literarias y haría imposible sensibilidades distintas a las estrictamente realistas). Incluso la supuesta obligación de la narrativa literaria de representación arquetípica pronto

se relajó, dada la inevitable singularidad, rareza e incluso improbabilidad de los personajes y situaciones narrados.

En aquella segunda mitad del siglo XVIII la imitación literaria se entendía de un modo más amplio, en el sentido de que era la semejanza con la realidad lo que, de uno u otro modo, abría la puerta a la comprensión de cualesquiera contenidos ficcionales, ya fuera que pudieran ocurrir o no. O dicho de otra forma: que la ficción literaria se entendía en función de su semejanza y correspondencia con categorías y esquemas dados por la realidad, por más que una convergencia total entre ambas fuera imposible. Es esto lo que afirma Gerard en el citado apéndice sobre la imitación literaria:

In a word, poetry is called an imitation, not because it produces a lively idea of its immediate subject, but because this subject itself is an imitation of some part of real nature. It is not called an imitation, to express the exactness with which it copies real things; for them history would be a more perfect imitation than poetry. *It is called an imitation for the very contrary reason, to intimate that it is not confined to the description only of realities, but may take the liberty to describe all such things as resemble realities, and on account of that resemble, come within the limits of probability* (1780: 283-284; el subrayado es nuestro).

No hay duda de que este esquema teórico era lo suficientemente amplio como para dar cobertura conceptual a la naciente ficción literaria moderna, de orientación realista. Esta versión de la mimesis aristotélica confería a la literatura su autonomía lógica (e, indirectamente, también moral), lo que le abría a los escritores un horizonte lógico-referencial ya casi totalmente moderno para la escritura de sus novelas. Y, sin embargo, en el campo puramente teórico, aún había una circunstancia más compleja a la que los tratadistas literarios dieciochescos permanecieron ciegos. Se trata de una circunstancia que trascendía ese esquema fundamentalmente binario realidad-obra en que se movía el pensamiento aristotélico, y que tiene que ver con la inexistencia por entonces de un pensamiento realmente *teórico*.

Sostiene Gallagher (2006: 345) que el surgimiento de la novela realista y de la ficcionalidad en la Inglaterra de mediados del siglo XVIII no fue tanto por la acumulación en ese tiempo y en ese espacio de unas circunstancias absolutamente novedosas. Desde el punto de vista creativo, por ejemplo, ya se contaba con la novela picaresca y la obra cervantina como poderosos referentes inspiradores. Y en lo que respecta a lo teórico, y reiterada ya la deuda con Aristóteles, cabía encontrar precedentes tan importantes como Philip Sidney, cuya famosa sentencia acerca de que la ficción “nothing affirmeth, and therefore never lieth” en esencia apuntaba también a una casi total autonomía de sentido de la obra poética. El factor diferencial de Inglaterra habría sido la acumulación de una serie de elementos (secularismo, individualismo, empirismo, liberalismo económico y político, industrialización y

urbanización masivas, formación de una identidad nacional necesitada de nuevos referentes culturales, surgimiento y hegemonía de una clase media que quería verse reflejada como protagonista en la literatura, etc.) que habrían permitido el establecimiento duradero y generalizado del régimen ficcional moderno. Y la clave es que todos estos factores apuntan a la siempre ambigua categoría de *modernidad*, a la que Gallagher atribuye, por encima de otras características, la instauración social de una suerte de “credibilidad irónica” directamente relacionada y absolutamente compatible con la idea moderna de ficción.

Siguiendo este razonamiento, la modernidad, a pesar de coincidir de forma paradójica con la Ilustración y la consolidación del prestigio del método científico, habría inaugurado también nuevos horizontes epistemológicos en los que la suposición, la posibilidad hipotética, la credibilidad irónica o simbólica, etc. pasaron a tener una destacadísima importancia social. En lugar de tener la consideración de especulaciones fantasiosas, estas formas de credulidad intersubjetiva (a las que se atribuía un valor distinto de la mentira a pesar de carecer de una certeza absoluta o de un respaldo empírico o material claro) pasaron en muchos casos a ser consideradas como formas de un “superior discernement” (Gallagher, 2006: 346). La multiplicación social de los documentos, contratos y créditos, así como la generalización del papel moneda (que, despojado del valor material que en sí mismas podían tener las monedas, obligaba a sus usuarios a *crear* en su valor; ver Vernon, 1984), podrían considerarse los refrendos más claros de estos nuevos horizontes epistemológicos; unos horizontes que tenían como denominador común la exigencia de una flexibilidad mental y de una disposición de dar cabida a lo hipotético, a lo probable e incluso a lo verosímil como categorías plenas de lo real, y que además iban en la línea del tipo de credulidad paradójica que exigía la nueva novela realista.

Este nuevo estado de cosas no está presente en las reflexiones sobre el alcance lógico-referencial de la literatura de los tratadistas dieciochescos, que con mayores o menores variaciones siguen anclados en el marco mimético de Aristóteles. Se trata de algo comprensible, en parte porque en esencia se trata de una reflexión supraliteraria que quedaba fuera de los objetos de estudio estéticos a los que se consagraban autores como Gerard. Pero también porque trascender ese marco básico aristotélico implicaba la necesidad de que existiera un tipo de pensamiento que no se desarrollaría propiamente hasta el siglo xx: la teoría. Y es que el paso del pensamiento mimético a la teoría ficcional moderna implicaba una serie de herramientas intelectuales que a mediados del siglo xviii no existían, ni siquiera en Inglaterra. No es solo que no existiera aún el concepto de *mundo posible*, clave en la teoría ficcional moderna debido su capacidad para dotar de un estatuto lógico de existencia no sólo a lo empírico, material y/o comprobable, sino también al complejo haz de posibilidades más o menos realizables que giran en torno a ello (Ryan, 2012: §2); es que no existía tampoco un modo de pensamiento capaz de situar

la ficción literaria en términos no especulares con respecto a la realidad (actos de habla sin fuerza ilocutiva real, proyecciones inconscientes, recurso para maximizar la relevancia lingüística, etc.), algo que implicaba una serie de maniobras interdisciplinarias, especulativas, metanalíticas, metacríticas, etc. (Culler, 2000: 11-28) que no se empezarían a establecer hasta bien entrado el siglo XIX de la mano de una serie de autores como Goethe, Macaulay, Carlyle o Emerson (Rorty, 1982: 66).

4. CONCLUSIONES

Como se apuntó más arriba, el surgimiento de la teoría de la ficción como disciplina netamente diferenciada se remonta tan solo a la década de los setenta del siglo XX. Esto la convierte, a pesar de sus antecedentes milenarios, en una disciplina muy joven, lo que hace que acuse alguno de los defectos habituales de las disciplinas recientes. Uno de ellos sería la ausencia, hasta hace poco, de una perspectiva realmente diacrónica que atendiera a la complejísima pluralidad de situaciones que, en relación a la idea de ficcionalidad literaria, se han dado a lo largo de la historia en las distintas comunidades culturales. Aunque nos limitemos a la óptica occidental, no se puede partir de la premisa de que la ficción literaria ha sido siempre lo que es hoy; la ausencia de una correspondencia clara entre la palabra literaria y el mundo considerado real ha sido una constante histórica poliédrica que además no deja de enriquecerse (y, por tanto, de *complicarse*) con cada cala histórica mínimamente minuciosa que se haga. Como ejemplo de esto vemos que hoy existen géneros literarios enteros, desde cierto tipo de ensayos al nuevo periodismo, que se consideran literatura sin ser ficción, mientras que desde el otro lado del espectro referencial contemplamos que durante siglos hubo obras que hoy consideramos de forma retrospectiva plenamente literarias y ficcionales, pero que en su tiempo se recibían como leves parábolas sobre lo real, o incluso como perfectamente factuales.

Se trata de cuestiones que quedan a medio camino entre la historia literaria y la teoría, y que la falta de evidencias definitivas convierte probablemente en irresolubles. En este artículo, sin embargo, lo que se ha tratado es demostrar, y desde una perspectiva fundamentalmente teórica, es el decalaje cierto que se dio entre teoría y práctica ficcionales en un momento concreto y un lugar concretos, la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XVIII. Es decir, no el hecho brumoso de qué tipo de lectura se hacían de unas novelas que en muchos sentidos ya se podían considerar ficción moderna, sino el hecho mucho más claro de que ese nuevo horizonte lógico-referencial al que apuntaban las novelas inglesas de la segunda mitad de siglo se seguía abordando, en términos teóricos, con prácticamente las mismas herramientas que había legado Aristóteles unos dos milenios antes. Y es que, si bien la ausencia de una perspectiva diacrónica en el estudio de la ficción es algo que se está corrigiendo en los últimos años, el hecho de toda esa variedad de posibles percep-

ciones sobre lo que hoy consideramos ficción no estuviera correspondido por una congruente variedad de presupuestos teóricos supone un hecho poco explorado y, en nuestra opinión, sorprendente.

Se ha visto que, con independencia de que el tipo de recepción que tuvieran dichas novelas fuera o no modernamente ficcional, la clave teórica aplicada era de rai-gambre netamente aristotélica. Esta podía ser suficiente en la medida en que, convenientemente ampliada desde sus lecturas literales, la mimesis aristotélica, como se ve en la interpretación de Gerard, implica que toda ficción es comprendida en arreglo a su semejanza con lo real y sus distintas categorías. Esta concepción de lo ficcional era especialmente adecuada para unas narraciones de tipo realista que, en muchas ocasiones, como se vio en el fragmento de Fielding, aspiraban a recrear personajes y situaciones que, sin tener un referente real concreto, sí que aspiraban a un valor prototípico con respecto a lo social. Ahora bien, este modelo fundamentalmente binario (realidad-obra) empezaba a ser insuficiente para dar cuenta del reflejo ficcional de una realidad cada vez más compleja y ontológicamente diversa.

Como sostiene Gallagher, la evolución social trajo consigo una serie de procesos de credibilidad y construcción de lo real-social distintos, que ampliaron dicha realidad hacia lo hipotético, lo probable, lo irónico y lo intersubjetivo. El surgimiento de la novela realista, y con ella de la ficción moderna, se explicaría bien en este contexto cultural. Sin embargo, a mediados del siglo XVIII faltaban herramientas intelectuales para: a) captar este proceso; b) ver el surgimiento de la novela y la ficción como una derivada cultural de él; y c) ver cómo esa proyección ficcional de la realidad social como un conjunto de posibilidades susceptibles de concretarse (o no) que se veía en las novelas requería de categorías teóricas más sofisticadas e intersubjetivas que una mimesis aristotélica enmendada. Para ello habría sido necesario, como mínimo, la noción de *mundo posible*, que a pesar de que surgió en el siglo XVIII de la mano de Leibniz y conoció cierto desarrollo de la mano de autores como Bodmer, Breitinger o Baumgarten (Doležel, 1997: 59 y ss.), tardaría casi dos siglos en aplicarse a la comprensión de la narrativa literaria. El auge de la ficcionalidad, que Gallagher y otros sitúan en la segunda mitad del siglo XVIII inglés, habría traído consigo un decalaje teórico severo, pues la nueva literatura se estaba conceptualizando con herramientas antiquísimas. De ahí que, enlazando con la cuestión con la que se abre el artículo, los teóricos modernos no vean por lo general la necesidad de citar a teóricos anteriores al siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

AMORES, Miguel (2020). “La idea de imitación de Alexander Gerard como fundamento para la interpretación literaria y la correcta configuración social”. En Amores, Miguel y

- García-Minguillán, Claudia (eds.). *Confluencias dieciochescas. Cartografías del saber en el siglo ilustrado*. Salamanca: IEMYRhd, pp. 9-23.
- AMORES, Miguel (2021). "Las ideas sobre la ficción literaria entre Aristóteles y el siglo xx". En Pérez Cabana, Rosario y Flores Borjabad, Salud Adelaida (coords.). *Nuevos retos y perspectivas de la investigación en literatura, lingüística y traducción*. Madrid: Dykinson, pp. 599-617.
- BATTEUX, Charles (1746). *Les Beaux arts réduits à un même principe*. París: Durand. <https://www.bibliotecalectura18.net/d/les-beaux-arts-reduits-a-un-meme-principe>
- CULLER, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica.
- DAWSON, Paul (2015). "Ten Thesis Against Fictionality". *Narrative*, 23(1), pp. 74-100.
- DEFOE, Daniel (1903). *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*. En Maynadier, G. H. (ed.). *The Works of Daniel Defoe* (Vol. 3). Nueva York: Thomas Y. Crowell.
- DIDEROT, Denis (1895). *Paradoxe sur le comédien*. París: Librairie de la Bibliothèque Nationale.
- DOLEŽEL, Lubomír. (1997). *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis.
- FIELDING, Henry (1967). *Joseph Andrews*. Battestin, Martin (ed.). Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press.
- FLUDERNIK, Monika (2018). "The Fiction of the Rise of Fictionality". *Poetics Today*, 39(1), pp. 67-92.
- GALLAGHER, Catherine (2006). "The Rise of Fictionality". En Moretti, Franco (ed.). *The novel: History, Geography and Culture* (Vol. 1) Princeton: Princeton University Press, pp. 336-363.
- GALLAGHER, Catherine (2011). "What would Napoleon do? Historical, Fictional, and Counterfactual Characters". *New Literary History*, 42(2), pp. 315-336.
- GERARD, Alexander (1780). *Essay on taste*. Edimburgo: J. Bell, W. Creech y T. Cadell.
- NELSON, William (1973). *Fact or Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.
- PAIGE, Nicholas (2011). *Before Fiction: The Ancien Régime of the Novel*. Philadelphia: University Pennsylvania Press.
- PAIGE, Nicholas (2020). *Technologies of the Novel. Quantitative Data and the Evolution of Literary Systems*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RORTY, Richard (1982). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RÖSLER, Wolfgang (2014). "Fiktionalität in der Antike". En Klauk, Tobias y Köpke, Tilmann (eds.). *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlín: De Gruyter, pp. 363-384.
- RYAN, Marie-Laure (2012). "Possible Worlds". En Hühn, Peter (ed.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. Recuperado de <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/54.html>. Consultado el 11 de enero de 2023.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002) *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1999). "La comunicación literaria". En Mayoral, José Antonio (ed.). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, pp. 195-212.

- VERNON, John (1984). *Money and Fiction. Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Londres/Ithaca: Cornell University Press.
- WATT, Ian (1957). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Chatto and Windus.
- ZETTERBERG, Simona (2016). "Fictionality". En Hühn, Peter (ed.) *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo: Hamburg University. Recuperado de <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/138.html>. Consultado el 11 de enero de 2023.
- ZOLA, Émile (1989). *El naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*. Barcelona: Península.

LA HISTORIA COMO FICCIÓN Y LA FICCIÓN COMO HISTORIA: RECONSTRUCCIÓN DE LA VIDA CORTESANA EN EL APARATO CRÍTICO DE UNA TRADUCCIÓN INFIEL DE LAS *NOVELAS EJEMPLARES*¹

PABLO MARTÍN GONZÁLEZ

IEMYRhd/Universidad de Salamanca/

pabломarting@usal.es

1. INTRODUCCIÓN

LA RECEPCIÓN de las *Novelas ejemplares* en la Francia del siglo XVIII no es, ni mucho menos, un aspecto de los estudios cervantinos del que la crítica se haya ocupado con prolijidad². Aunque su influencia en el panorama literario

¹ Esta publicación es resultado del Proyecto de I+D+i *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica* (PID2021-12435NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, Una manera de hacer Europa.

² No contamos con un estudio de conjunto, pero sí con aproximaciones a algunas de las novelas por separado. Entre ellas, cabe destacar el estudio de Vaiopoulos (2010) y el catálogo de obras de teatro derivadas de las *Ejemplares* que ofrece Jurado Santos (2005). No obstante, ambos trabajos están consagrados tan solo a las reescrituras dramáticas de las *Ejemplares*. Por otro lado, también contamos con análisis comparados que se ocupan de revisar las transposiciones, traducciones, adaptaciones o imitaciones de tal o cual novela cervantina, como los de Vaiopoulos (2008 y 2009), sobre dos obras teatrales derivadas de *La ilustre fregona* y *La señora Cornelia*, el de Madroñal (2011) acerca de la continuación en prosa del *Coloquio de los perros*, los de Escudero Baztán (2015 y 2018) que se ocupa de dos adaptaciones teatrales de *El celoso extremeño* y *Rinconete y Cortadillo*, por citar solo unas pocas referencias. Aunque parece evidente que este tema está empezando a despertar cierto interés entre los estudiosos, a día de hoy carecemos de un estudio sistematizado y unitario del conjunto de reescrituras y obras derivadas de las *Ejemplares*.

fue menor que en el siglo anterior, cabe notar, sin embargo, que gozaron de una vida editorial más activa que en el Setecientos.

En efecto, frente a las nueve ediciones que vieron la luz a lo largo de la centuria precedente, en el XVIII podemos contabilizar hasta diecisiete reimpresiones, tanto del conjunto como de algunas de las novelas sueltas³. Se trata, en la mayoría de los casos, de traducciones infieles, plagadas de alteraciones y variantes, e, incluso, de omisiones y adiciones de episodios o modificaciones en los roles actanciales de los personajes.

Conviene recordar que entre los traductores del siglo XVIII aún prevalecía la conciencia de que toda traducción es una nueva creación, en la que se transforma un texto extranjero para adaptarlo al que se supone que es el gusto del público y país que lo recibe. Esta amplia red de desplazamientos y transgresiones delata, a nuestro juicio, una cierta insatisfacción con los textos originales y, por consiguiente, prefigura una censura del estilo cervantino. En otras palabras, nuestro interés por ellas estriba en lo que tienen de ejercicio implícito (y probablemente inconsciente) de crítica literaria.

A este respecto, uno de los casos más interesantes es el de las *Nouvelles espagnoles de Michel de Cervantes*, traducción de las *Ejemplares*, salida de las prensas parisinas de Defer Demaisonneuve en 1788⁴.

La colección contó con dos traductores. El primero, anónimo y beligerante, tan solo se ocuparía de traducir las dos primeras novelas. Según se lee en la adverencia que precede a *Le jaloux d'estrémadure* —tercera entrega de la serie— le sería forzoso abandonar el proyecto tras haberse convertido en el blanco de las críticas de los lectores por su omisión de los romances que canta Preciosa en *La gitánilla*.

Con el segundo traductor estamos mucho más familiarizados. Se trata de Jean-Baptiste Lefebvre de Villebrune, un médico que abandonó su oficio para dedicarse a estudiar idiomas. Este afán políglota tendría como resultado una remesa de traducciones al francés de textos en griego antiguo, latín, español, italiano, alemán y sueco.

Entre ellas, sorprende la irrupción de las *Ejemplares*, pues el catálogo de traducciones de Villebrune se compone fundamentalmente de tratados de medicina o de historia. Las únicas excepciones a la regla serían las novelas de Anton Francesco

³ Véase Rius (1904: 329-336).

⁴ Cervantes Saavedra, Miguel de (1788), *Nouvelles espagnoles de Michel de Cervantes, traduction nouvelle, avec des notes, ornée de douze belles figures. Par M. Lefebvre de Villebrune*. París: Chez Deser Demaisonneuve, Libraire. Cabe notar que cada relato cuenta con su propia portada, en cuyo pie de imprenta figura una datación que indica que las novelas se imprimieron individualmente entre 1776 y 1777.

Grazzini “Lasca”, y *El banquete de los eruditos* de Ateneo de Náucratis. No obstante, para Villebrune el interés de esta última no estribaba tanto en sus méritos literarios, sino en la ingente información que aporta sobre el mundo literario, musical y culinario helenístico.

Esto tiene mayor importancia de la que cabría otorgarle en un principio, pues una de las características fundamentales de este volumen (y el tema que vertebrará nuestro estudio) es la delgada línea que, a ojos de Villebrune, separa la ficción literaria del documento histórico. Para nuestro políglota las *Ejemplares* no revelan menos información sobre la cultura española que *El banquete de los eruditos* sobre la helénica. Esto es, que para Villebrune los relatos de Cervantes serán tan interesantes en el plano literario como en el plano etnográfico y uno de sus principales atractivos será el de ayudar a los lectores franceses a reconstruir la España de los siglos XVI y XVII.

Así nos lo hace saber en el prefacio, donde asegura que, aunque las *Ejemplares* no son tan buenas como el *Quijote*, son las muestras más agradables de un género subestimado en Francia. Según Villebrune, Cervantes cultivó el género que algunos autores franceses como François-Thomas-Marie d’Arnaud llevarían eventualmente a la perfección. Pero, mientras que el autor francés escribe sobre temas universales y sobrevive a sus traductores, el alcalaíno, que escribió solo para los españoles, resulta poco menos que intraducible⁵. Dado el interés cervantino por lo particular y lo cotidiano, sus textos son inoperantes para la abstracción y, en palabras de nuestro traductor, es inútil buscar en ellos una finalidad moralmente provechosa. Así las cosas, si la obra de Cervantes conserva algún interés a la altura de 1776 se debe, sin duda, a que ofrece un reflejo más o menos fiel de una realidad remota y exótica.

Esto supone una ligera variación con respecto a las lecturas de que estaban siendo objeto las *Ejemplares* en la España del momento, pues Villebrune las exonera

⁵ “Nous avons faisi avec empressement l’occasion de payer à ces trois écrivains le tribut d’éloges que tous ceux qui voudront être justes ne sauroient leur refuser; et nous ne pouvons donner une opinion plus favorable des nouvelles de Cervantes, qu’en assurant qu’on peut les lire avec plaisir, après avoir vu les ouvrages de MM. De Crébillon, Marmontel et d’Arnaud. On trouvera dans l’Auteur espagnol, de l’invention, de la variété, de la gaité, beaucoup de naturel et de goût. Je ne parlerai pas du style: celui de l’original est perdu pour nous; et le traducteur ne peut que faire des efforts pour approcher du charme et de la pureté de son modèle” (1788: I, 8). “Hemos aprovechado con entusiasmo la ocasión de rendir a estos tres escritores el homenaje de alabanza que todos los que quieren ser justos no pueden negarles; y no podemos dar una opinión más favorable de los cuentos de Cervantes, que asegurando que pueden leerse con placer, después de haber leído las obras de los MM. de Crébillon, Marmontel y d’Arnaud. Se encontrará en el autor español, invención, variedad, alegría, mucha naturalidad y gusto. No hablaré del estilo: el del original se nos ha perdido; y el traductor sólo puede esforzarse por acercarse al encanto y la pureza de su modelo” (La traducción es mía, como en lo sucesivo).

del contenido moral con que la crítica trató de dignificarlas a lo largo de todo el siglo. Y aún así, las novelas cervantinas tampoco llegarán a emanciparse en Francia. Aquí ya no se trata de una interpretación moralmente provechosa de las novelas cervantinas sino de una lectura de las mismas excesivamente apegada a la realidad exterior.

Esta lectura da por supuesto que Cervantes albergaba una voluntad por registrar fielmente el mundo que le rodeaba, lo que implica trivializar el origen folclórico o literario de un buen número de los episodios, personajes y situaciones que componen las doce novelas y, en consecuencia, conduce a nuestros traductores a otorgarle a la narrativa cervantina un valor testimonial e informativo algo desmesurado.

2. LA NOVELA COMO HISTORIA: *LA BOHÉMIENNE*

El aparato crítico que acompaña a *La bohémienne* ofrece las primeras muestras de síntesis entre el plano teórico-literario y la crítica sociocultural. Para el traductor, los conceptos horacianos de verosimilitud y decoro tendrán que ver con el grado de fidelidad con que la novela refleje los usos y costumbres de la España de principios del xvii. Es evidente que nuestro primer traductor confunde verdad con verosimilitud y que, por ello, estudia el relato de Cervantes como si se tratase de un testimonio particular, factible y descriptivo.

No cabe extrañarse, entonces, de que a ojos de nuestro traductor, Cervantes peque de ingenuo y artificioso, lo que acerca peligrosamente su novela a la irrelevancia. Pero, al fin y al cabo, Cervantes no es más que un producto del tiempo en el que le tocó vivir y, para nuestro traductor, el escritor no es más culpable que sus lectores. Así, no dudará en afirmar que “Il faut vécu en Espagne pour imaginer qu’un homme tel que Cervantes puisse prétendre à fixer l’attention du lecteur sur d’aussi puériles circonstances” (1788: I, 6)⁶.

Estas circunstancias no son otras que los bailes y canciones de Preciosa a la puerta de las iglesias. La locuacidad de la gitana es inverosímil y, por tanto, un atentado contra el decoro. La solución que aduce nuestro belicoso traductor no es otra que la de suprimir estos poemas, y así lo indica en nota a pie de página:

Nous ne croyons pas devoir mettre dans la bouche d’une Bohémienne dansant et chantant au milieu d’une eglise avec une troupe de voleurs vagabonds, l’espece d’hymne en romance qu’elle adresse à Sainte Anne. Cervantes l’a jugé convenable, et peut-être même édisiant. Chaque peuple a sa maniere de voir. Nous nous con-

⁶ “Hay que vivir en España para imaginar que un hombre como Cervantes pueda pretender fijar la atención del lector en circunstancias tan pueriles”.

tenterons de l'indiquer pour ne pas trop dénaturer les moeurs nationales des héros de ce petit roman (1788: I, 4)⁷.

Estos pequeños ejercicios de censura no solo encuentran su justificación en los preceptos horacianos, sino que nuestro traductor también eliminará ciertos pasajes del texto en virtud de una suerte de moral extraliteraria. Por ejemplo, suprimirá un romance que Preciosa recita mientras lee la mano de una mujer noble porque: “elle ne contient que les puérilités dont les diseuses de bonne aventure ont coutume de bercer les sots qui les payent. Ces inepties sont à peu-près les mêmes dans tous les lieux et dans tous les tems; et il ne faut pas croire qu'elles aient disparu avec les siècles d'ignorance” (1788: I, 12)⁸.

Los juicios críticos de nuestro traductor resultan algo contradictorios. En primer lugar, se aproxima a la novela de Cervantes como un etnógrafo determinado a recolectar la mayor cantidad de datos sobre las prácticas culturales de los españoles. Pero, paradójicamente, no tarda en manifestar su desagrado ante las pinceladas costumbristas de Cervantes.

Cabe argüir que el estilo de Cervantes no es realista, sino que su interés por desnudar la vida de toda significación, por representar los lugares comunes y banales de la cotidianidad forma parte de un proceso de estilización del mundo en el que también tienen cabida los excesos de la ficción. Y es indudable que nuestro traductor percibe las tensiones y las contradicciones del estilo cervantino, pero, en lugar de clarificarlas o denunciarlas, opta por una suerte de oposición sistemática. Si el costumbrismo de Cervantes empobrece a sus novelas y las hace banales, el exceso de artificio menoscaba su verosimilitud⁹.

En este sentido, el acuerdo matrimonial entre don Andrés y Preciosa no solo será para nuestro traductor un elemento estructural amanerado y poco creíble, sino que también ofrece un reflejo falaz de la realidad española: “Tout ceci n'a rien contre la vraisemblance en Espagne, où les mariages disproportionnés sont d'autant moins rares, qu'u jeune homme et une fille n'ont pour se marier, qu'à le vouloir”

⁷ “No creemos que debemos poner en boca de una gitana que baila y canta en medio de una iglesia con un grupo de ladrones vagabundos el tipo de himno en romance que dirige a Santa Ana. Cervantes lo considera apropiado, y quizá hasta aceptable. Cada pueblo tiene su manera de ver las cosas. Nos contentaremos con indicarlo para no distorsionar demasiado las costumbres nacionales de los héroes de esta pequeña novela”.

⁸ “No contiene más que las puerilidades con las que los adivinos suelen adormecer a los tontos que les pagan. Esta tontería es más o menos la misma en todos los lugares y en todos los tiempos; y no es de creer que haya desaparecido con los siglos de ignorancia”.

⁹ La verosimilitud es uno de los aspectos más estudiados en relación con las *Novelas ejemplares* y con la obra narrativa de Cervantes en general. A este respecto, son fundamentales los estudios de Riley (1992), Aylward (1999) y Miñana (2002).

(1788: I, 17)¹⁰. Nótese que el traductor, en su enésima confusión entre vida y literatura, habla de *verosimilitud en España* para referirse a las formalidades legales y religiosas vigentes en el territorio.

Lo que resulta incuestionable es que, para esta incursión más o menos imaginaria en una comunidad marginal, Cervantes tiene la osadía de no ser naturalista ni siquiera superficialmente realista. En su lugar, se somete voluntariamente a los convencionalismos de diversas formas ficcionales.

En este sentido, no es de extrañar que la crítica haya identificado los formulismos internos de la novela con los códigos estructurales del romance y de la novela sentimental¹¹. Una observación bien fundada si uno atiende, por ejemplo, al esquema de secuenciación de los incidentes (por ejemplo, la *anagnórisis* como desencadenante de un final feliz) o a la nulidad psicológico-emocional con que Cervantes desdibuja al personaje de Preciosa al hacerla descender por sorpresa de una familia noble. Al final, Cervantes invoca los vínculos de consanguinidad como un mecanismo mistificador en el que se diluye cualquier tentativa de autonomía psicológica por parte de Preciosa. Y, por desgracia, como en los romances, la calidad moral del personaje termina siendo directamente proporcional a su nivel socioeconómico.

En cualquier caso, no debemos leer la novela como una entrega sin condiciones a unos moldes prefijados. Porque, pese a todo, Cervantes parece determinado a contrarrestar el idealismo con la ironía, los principios cristianos con la ambigüedad, la espontaneidad del clásico con la autoconsciencia del manierista, y, en definitiva, el orden teocrático del romance con el orden caótico de la novela. Como en *La ilustre fregona* y en *La fuerza de la sangre*, en *La gitánilla* creemos percibir la conciencia cervantina de que las estrategias de representación de su época no alcanzaban a dar cuenta de la complejidad del mundo que le rodeaba. Por ello, de vez en cuando, permite que se filtren en los parlamentos de sus personajes o en los juicios de valor emitidos por el narrador algún giro irónico y desmitificador que empañe la visión idílica del submundo de los gitanos y relativice cualquier tentativa de establecer una moral unívoca.

Sin embargo, para nuestro traductor los destellos de lucidez de Preciosa no manifiestan una psicología compleja, sino que constituyen graves faltas contra la verosimilitud del relato. Por ello, en una nota a pie de página se ve obligado a advertir: “Le lecteur n’oublia pas que le moraliste est un bohémien” (1788: I, 30)¹².

¹⁰ “Todo esto no tiene nada que ver con la verosimilitud en España, donde los matrimonios desproporcionados son tanto menos raros, ya que un joven y una joven solo tienen que querer casarse”.

¹¹ A este respecto, recomendamos acudir a los estudios de El Saffar (1974) Moner (1986) y Riley (1992) y Davis Viniel (1994), que se han ocupado de la influencia del romance en la prosa cervantina.

¹² “El lector no olvidará que el moralista es un gitano”.

Y, paradójicamente, cuando la historia se vuelve más verosímil y refleja la miseria y el ingenio de esta comunidad de marginados para sobrevivir, el traductor se muestra extrañamente escandalizado. Cuando Andrés acepta tácitamente las condiciones de vida del clan y se ofrece a robar y a engañar para el bien de la comunidad, el traductor siente el impulso de tranquilizar la conciencia del lector y aclarar que “On verra bientôt que cette morale ne répugne pas moins au coeur d’André, qu’à la raison et aux bonnes moeurs; et que s’il feint ici d’en adoter le systême, il aura soin de ne pas le mettre en pratique” (1788: I, 65)¹³.

En esta traducción de *La gitanilla* se concreta una interpretación del texto verdaderamente paradójica. Aunque uno de los reproches más recurrentes por parte del traductor es la falta de verosimilitud, también rechazará varios aspectos que, a nuestro juicio, confieren una mayor credibilidad de la novela, como la lengua de los personajes o la deliberada inconsistencia de su comportamiento moral. Por momentos parece que la concepción (quizá demasiado estricta) que nuestro traductor tiene de la verosimilitud le lleva a confundir la ficción literaria con la verdad histórica. Pero sus ideas sobre la credibilidad se ven lastradas por sus inflexibles postulados en torno al decoro horaciano, que le impiden reconocer la complejidad psicológica de los personajes.

3. INTERMEZZO: PERDIDOS EN LA TRADUCCIÓN

Los lectores de esta primera entrega de las *Novelas ejemplares* no tardaron en dictar sentencia contra el responsable de su versión francesa.

Como ya señalamos, el lector de esta edición se ve inmerso en un juego metaficcional que probablemente habría hecho las delicias de Cervantes. Recordemos que el segundo narrador del *Quijote*, cuya voz se identifica con la del propio autor, le da a conocer al lector sus problemas con el morisco aljamiado que contrata para traducir los cartapacios de Cide Hamete Benengeli.

Jean-Baptiste Lefebvre de Villebrune, por su parte, se verá obligado a tomar la pluma en el prefacio a *Le jaloux d’estrémadure* para desvincularse de la traducción de los dos primeros relatos, asegurando que desconocía el deficiente trabajo de su anónimo predecesor hasta que los lectores se lo hicieron saber. Como en el *Quijote*, el lector es puntualmente informado de las dificultades que plantea la transmisión del texto.

¹³ “Pronto veremos que esta moral no es menos repugnante para el corazón de Andrés que para la razón y las buenas costumbres; y que si aquí pretende avalar su sistema, se cuidará de no ponerlo en práctica”.

Más allá de esta pequeña anécdota, lo cierto es que los traductores manifestarán una sensibilidad radicalmente opuesta. Si el primero era un extravagante discípulo de la sensibilidad neoclásica, Villebrune no dudará en vindicar el idealismo de ciertas novelas cervantinas, y, de hecho, llegará a proclamar que:

Tout roman qui n'a rien de merveilleux, n'est plus qu'une fade histoire, dont, à coup sûr, la lecture doit ennuyer. C'est ce que les espagnols ont bien apperçu; et si le sage a si heureusement réussi parmi nous, ce n'est qu'en les imitant, ou même en les copiant. Nos romans français ne sont plus que des historiettes fastidieuses, ou des déclamations qui ne présentent ni le caractere de l'Histoire ni celui de la fable (1788: III, 5-8)¹⁴.

Efectivamente, para nuestro segundo traductor, los relatos cervantinos son el paradigma de un modo de novelar netamente español y, por ello, alejado de la sensibilidad francesa. Esta suerte de “estilo español” comporta ciertos elementos que desde el siglo anterior los novelistas franceses habían empezado a incorporar en sus creaciones: la temática (el amor, los celos, la fortuna...), el verismo, el exotismo de lo español, e incluso la castidad de los relatos, que alejaban la narrativa de ficción de la influencia italiana. Pero Villebrune parece admirar especialmente el equilibrio entre lo verosímil y lo maravilloso que, según él, los autores españoles confieren a sus historias¹⁵.

¹⁴ “Cualquier novela que no tenga nada de maravilloso no es más que una historia aburrida, cuya lectura debe ser seguramente aburrida. Nuestras novelas francesas no son más que tediosos relatos, o declamaciones que no tienen ni el carácter de la historia ni el de la fábula”.

¹⁵ En las apreciaciones de Villebrune hay que tener en cuenta que, a comienzos del siglo xvii tanto las preferencias del público como los intereses comerciales de los libreros fomentaron el auge de la literatura española. Por ello, esta reflexión no está tan apegada a cuestiones de índole nacionalista como *a priori* podría parecer, sino que está influida por los libros españoles que, en aquel momento, dominaban el mercado editorial francés.

Para comprender el sentido de ese “estilo español” del que habla Villebrune conviene revisar las novelas españolas que gozaron de mayor éxito en Francia. No hay duda de que el gusto por la narrativa española se asienta con la traducción de 1599 del *Guzmán de Alfarache*, que, junto con el Lazarillo, serían dos de los títulos más reeditados en el siglo xvii, y, por consiguiente, más decisivos para el desarrollo de la novelística francesa. A ellos hay que añadir el éxito del *Buscón* de Quevedo, cuya traducción apareció en 1603, esto es, en el mismo año que en su país de origen. Y, sobre todo, la primera parte del *Quijote*, cuya traducción completa apareció en el mismo año en que lo hizo la presente traducción de las *Ejemplares*, en 1614. Véase, a este respecto, el estudio de Lafond (1997) sobre la consolidación del género de la novela corta en Francia y la influencia de la narrativa áurea española.

4. LA HISTORIA COMO UNA NOVELA: *LE LICENTIE DE VERRE*

En cualquier caso, no debemos dejarnos engañar por estas afirmaciones porque la traducción y las notas que glosan *Le licentíe de Verre* no distan demasiado del trabajo del primer traductor. En este caso, Villebrune entiende la novela cervantina, no tanto como una ficción, sino como una suerte de crónica sobre los males endémicos de la nación española. De hecho, le concede tanta veracidad al texto que, en el breve prefacio, ofrece una interpretación a través de lo que hoy consideramos un crimen de lesa estética: el biografismo.

En efecto, Villebrune identifica como acontecimiento fundador de la novela de Cervantes el fracaso de su carrera en la Corte. Para nuestro indisciplinado traductor, el endiablado verbo de Vidriera contra los oficios de su tiempo no es sino una prolongación de la propia voz de Cervantes, quien, pese a ser admirado por toda Europa, en su propio país se encontraba, en palabras de Villebrune, en estado de indigencia. Sin embargo, el caso de Cervantes no es un caso aislado, sino que se trata de un problema estructural en España: “Il y avoit si peu de moeurs et de réserve en Espagne, particulièrement chez les ecclésiastiques et les nobles, qu'on revoit même avec un plaisir secret le tableau des désordres publics” (1788: VII, 5)¹⁶. Ante esta situación, y dado que el autor del *Quijote* no podía confiar en la justicia de la Corte, se vio obligado a obrar, por sí mismo, un acto de justicia poética.

El estado español es hostil con sus literatos, y la Corte, a la que no duda en identificar con una “cuisine des cannibals” a juzgar por sus mecanismos de ascenso y descenso social, que corrompe a los hidalgos y a la nobleza “ces gens, que l'exemple de Philippe II, du duc d'albe, et avoient accoutumés aux déprédations, à la cruauté, ne s'imaginoient même pas qu'on pût traiter autrement les sujets” (1788: VII, 6).

Todo parece indicar que *El licenciado Vidriera* representa, en cierto modo, el envés de *La gitanilla*. Los personajes de esta última parecen plenamente conscientes de los aspectos más sórdidos y vulgares de la realidad pese a moverse por un mundo artificioso y embellecido. Sin embargo, en el título que ahora nos ocupa, es Vidriera quien, en un momento dado de la novela, peca de idealista en un entorno que no parece dar opción a las utopías.

La historia de Tomás Rodaja, joven introspectivo y asexuado, a quien largas horas de soledad y un desordenado apetito lector han terminado por convertir en un loco lúcido que cree ser de vidrio, se presta, casi mejor que cualquier otra de las doce novelas cervantinas, al comentario etnográfico y a la crítica sociocultural. En

¹⁶ “Había tan poca moralidad y reserva en España, especialmente entre los eclesiásticos y los nobles, que incluso se revisaba con secreto placer el cuadro de desorden público”.

efecto, en una de sus fases de formación, el período crítico, este loco intelectual se paseará por las calles de Salamanca ridiculizando por medio de apotegmas los tipos sociales de la época¹⁷.

No contento con la crítica de costumbres del texto original, Villebrune incluirá episodios ajenos a la novela de Cervantes para ilustrar los grandes males que, en su opinión, habían causado el atraso de España. No hay duda, entonces, de que, en manos de nuestro traductor, la novela de Cervantes se transforma en un texto distinto. Villebrune no entenderá la novela como una temprana *Bildungroman* y, de hecho, le dará menos importancia al proceso de formación del protagonista que a su etapa crítica. Pues Villebrune es consciente de las posibilidades que ofrece Vidriera como observador pasivo de la realidad española, algo que le permite tematizar la decadencia de España.

Aunque la traducción de Vidriera está salpicada de comentarios sobre la tortura, la censura, la corrupción, los favoritismos de la corte y las derrotas militares; nosotros vamos a centrar nuestro interés en las reflexiones de Villebrune sobre la superstición y las creencias irracionales, que, según ciertas plumas ilustradas, eran una de las principales causas del atraso de España.

Como ya señalamos, nuestro traductor amplía el texto cervantino inventando nuevos episodios e imaginando a Vidriera en confrontaciones inéditas con un buen número de tipos sociales. Una de las adiciones más sorprendentes es, sin duda, la del episodio en el que Vidriera se para a la puerta de un convento de penitentes y, ante la curiosidad de un transeúnte, el sabio de cristal responde con ironía: “D’honnêtes filles qui de tems en tems vont dans une procession publique recevoir la récompense due à la vertu exemplaire de ta femme, et de mille autres que nos apôtres convertissent tous les jours” (1788: VII, 25)¹⁸.

Este comentario de Vidriera en el que castiga la falsa honestidad de las mujeres (y que, repetimos, no aparece en el texto original) le sirve a nuestro traductor para ilustrar una de las costumbres más crueles de la España de la época, el empluma-

¹⁷ Utilizamos la célebre tripartición de la vida de Vidriera que propuso Avallé-Arce: “La polinomasia característica del licenciado Vidriera se simboliza en las tres vueltas que da la rueda de su nombre: Tomás Rodaja —licenciado Vidriera— licenciado Rueda. [...] Además, los tres nombres se corresponden a tres etapas vitales radicalmente distintas en la vida del protagonista: el período formativo, crítico y activo. La formación universitaria, la crítica, que es una vidriera abierta a la realidad sustancial, y la actividad de la soldadesca, estas son las tres etapas vitales de su héroe que Cervantes ha querido rescatar del olvido” (1982: 20-21).

¹⁸ “Estoy viendo muchachas honestas que de vez en cuando van en procesión pública a recibir la recompensa debida a la virtud ejemplar de tu esposa, y de otras mil que convierten nuestros apóstoles cada día”.

miento, un castigo físico que se mantuvo vigente hasta el siglo XIX y que se aplicaba a mujeres deshonestas o sospechosas de brujería:

Rien de plus divertissant pour le peuple en Espagne que cette cavalcade. Les femmes de mauvaise vie, en Espagne, sont ainsi punies. Le bourreau les frotte nues de miel, jusqu'à la ceinture, et leur jette des plumes jusqu'à ce que la peau en soit tout-à-fait couverte; ensuite il les promène sur un âne. On leur met aussi un bonnet de papier blanc, en forme de pain de sucre. Les enfans, le peuple, les assaillent d'oranges, de pommes, de citrons, les accompagnant des plus fortes huées (1788: VII, 25-26)¹⁹.

La ilustración de Villebrune es bastante exacta, pero no hay duda de que nuestro traductor está más interesado en ofrecer una imagen de España como país bárbaro y brutal, que una traducción fiel de la novela de Cervantes. Una vez más, el texto no es un fin en sí mismo, sino que se transforma en poco más que una mera coartada para el comentario etnográfico.

De hecho, las adiciones más insignificantes dan lugar a las más prolifas explicaciones a pie de página, como ocurre en el pasaje en el que Vidriera insulta a un mozo de mulas por ruin y estafador. Si en el original el sabio de cristal exclama: “mozos sois vosotros de la más ruin canalla que sustenta la tierra”, en la traducción le espeta un, en apariencia, menos visceral: “Jamais Magicien de cette ville n'a mieux ensorcelé les gens ces dernieres années, que vous autres” (1788: VII, 25)²⁰.

Sin embargo, cabe sospechar que Villebrune haya transformado el insulto de Vidriera con el objetivo de incluir una nota en la que advierte de la cronificación de las supersticiones en España. En ella alaba los esfuerzos de Benito Jerónimo Feijoo y de Reginald Scot, autor de *The Discoverie of Witchcraft*, para refutar ciertas creencias populares relacionadas con la magia negra²¹. En el más luminoso de los siglos, insinúa nuestro traductor, Europa por fin se ha civilizado y este tipo de creencias han sido erradicadas con éxito, ya no es necesario refutarlas. Ahora, asegura Villebrune con cierto triunfalismo, no quemamos a los hechiceros por practicar la magia negra, sino que se les quema por malvados. En cualquier caso, nuestro traductor afirma que España es el único país europeo en el que sigue siendo necesario combatir este tipo de creencias:

¹⁹ “No hay nada más entretenido para la gente en España que esta cabalgata. Las mujeres de mala reputación en España son castigadas de esta manera. El verdugo los frota desnudos con miel, hasta la cintura, y les arroja plumas hasta que su piel queda completamente cubierta; luego los monta en un burro. También se les entrega un gorro de papel blanco con forma de pan de azúcar. Los niños, el pueblo, los asaltan con naranjas, manzanas, limones, acompañándolos con los más ruidosos gritos”.

²⁰ “Ningún mago de esta ciudad ha embrujado mejor a la gente en los últimos años que vosotros”.

²¹ Scot, Reginald (1584). *The discoverie of witchcraft, Wherein the lewde dealing of witches and witchmongers is notable detected*. Londres: Henry Denham for William Brome.

On venoit de brûler quelques bandes de Sorciers, dont le seul crime étoit d'être des filoux. Le savant Moine Feyoò qui a fit bien refuté tous les dogmes de la magie, a sans doute répandu quelques lumieres en Espagne sur ce sujet, qui n'est digne que de pitié. Réginald Scot a pris la même peine en Anglois le siecle dernier, 1665. Ces deux ecrivains ont montré beaucoup d'érudition et de jugement, mais la magie ne mérite guère de réfutation qu'en Espagne (1788: VII, 45-46)²².

En cualquier caso, la forma de hechicería y sugestión más sutil y más duradera de cuantas ha criticado hasta ahora Villebrune, la ficción, que, en este caso encarna el titiritero que presenta al aire libre un retablo como el de Maese Pedro en el *Quijote*.

Y quizá sea la conciencia de este poder de seducción lo que explique las virulentas palabras que el traductor pone en boca de Vidriera cuando este tropieza con un espectáculo de títeres. Y aunque en la novela original el maltrecho licenciado se muestra muy severo en sus juicios contra los titiriteros, la traducción de Villebrune pone en boca del personaje una amonestación mucho más agresiva²³. Cuando el Vidriera galo se encuentra con el retablo mecánico le espeta al marionetista:

Comment vagabond! Lui dit Thomas, tu prostitues ainsi la Religion, confondant les saints, les incestueux, les voleurs dont tu fais un paquet pour t'affeoir dessus, lorsque tu avales au cabaret l'argent que tu as escroqué à ce peuple ignorant. Je ne sais, en vérité, comment on peut autoriser pareille canaille à touner ainsi en risée toutes les figures de l'Ecriture Sainte (1788: VII, 45)²⁴.

Además, en una extensa nota a pie de página el autor ofrece algo de contexto a la censura de Vidriera, y, asimismo, aprovecha para poner al descubierto la inmoralidad de estas “farcas pieuses, ces spectacles scandaleux, dans lesquels dieu se

²² “Acaban de quemar a unas bandas de brujas, cuyo único delito era ser malvadas. El erudito monje Feijoo, que ha refutado todos los dogmas de la magia, sin duda ha arrojado alguna luz en España sobre este tema, que solo merece lástima. Reginald Scot se tomó la misma molestia en lengua inglesa en el siglo pasado, en 1665. Estos dos escritores han demostrado gran erudición y juicio, aunque la magia apenas merece refutación en otro sitio que no sea España”.

²³ “De los titereros decía mil males: decía que era gente vagamunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retratos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas. En resolución, decía que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio en sus retablos, o los desterraba del reino” (1982: II, 134).

²⁴ “¡Qué vagabundo! Dijo Tomás, tú prostituyes la religión, confundiendo a los santos, a los incestuosos, a los ladrones, a los que haces un montón de afectos, cuando te tragas en el cabaret el dinero que has estafado a este pueblo ignorante. Verdaderamente no sé cómo se puede permitir que una canalla así se burle de todas las figuras de la Sagrada Escritura”.

prenoit aux cheveux avec le diable, où les saints, les courtisannes, l'athéisme, la religion étoient confondus" (1788: VII, 45). Y dado que Villebrune presenta la novela cervantina como un espejo de la realidad española, nuestro traductor aclara que, aunque la mayor parte del mundo ha desterrado estas farsas, "l'Espagne n'est pas encore entièrement purgée de ces scandaleux spectacles. On y joue la religion, dans les autos, avec la dernière indécence. Je ne vois cependant pas que les espagnols aient attesté leur ignorance aussi publiquement que le clergé de France" (1788: VII, 45-46)²⁵.

Villebrune, como el traductor de *La bohémienne*, confunde verdad con verosimilitud, y asume que la historia de Vidriera es la novelización de un hecho real, esto es, de los sinsabores cervantinos en la Corte española. No cabe extrañarse, entonces, de que para nuestro segundo traductor el relato cervantino constituya, por su carácter eminentemente descriptivo, un recurso fundamental para la investigación histórica.

Parece evidente, por tanto, que las *Ejemplares* se prestaban a una mayor manipulación de contenidos que otras obras de Cervantes. Esto se debe fundamentalmente a que sus tramas se desarrollan en un entorno eminentemente urbano, están pobladas por personajes tomados de la vida social de la época y ofrecen una reproducción más o menos fiel de los espacios de la cotidianeidad. Quizá la suma de estos aspectos condujese a nuestros dos traductores a leer las ficciones cervantinas como sátiras de la nación española. Porque, en definitiva, las modificaciones que Villebrune efectúa sobre *Vidriera*, así como las del primer traductor sobre *La bohémienne*, tienen como objetivo refundir unos textos lo suficientemente populares como para no repudiarlos, pero adaptándolos a las exigencias de sus nuevos lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- AYLWARD, E.T. (1999). *The crucible concept: thematic and narrative patterns in Cervantes's* Novelas ejemplares. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1788). *Nouvelles espagnoles de Michel de Cervantes, traduction nouvelle, avec des notes, ornée de douze belles figures. Par M. Lefebvre de Villebrune*. París: Chez Deser Demaisonneuve, Libraire.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1982). *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avall Arce. Madrid: Castalia.

²⁵ "España aún no se ha librado del todo de estos escandalosos espectáculos. La religión se juega ahí fuera, en los coches, con la mayor indecencia. No veo, sin embargo, que los españoles hayan atestiguado su ignorancia tan públicamente como el clero de Francia".

- DAVIS VINIEL, Catherine (1994). *Double Discourse in Cervantes's Novelas ejemplares*. Tesis doctoral. University of South Carolina.
- EL SAFFAR, Ruth (1974). *Novel to Romance. A study of Cervante's Novelas ejemplares*. Baltimore: Hopkins University Press.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (2015). "El celoso extremeño de Coello y las reescrituras dramáticas del Siglo de Oro". *Criticón*, 124, pp. 53-64.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel (2018). "Sobre adaptaciones teatrales de novelas cervantinas. Un caso de comedia decimonónica: *Rinconete y Cortadillo* de Vicente Colorado". *Anales cervantinos*, 50, pp. 195-209.
- JURADO SANTOS, Agapita (2005). *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (siglo XVII): para una bibliografía*. Kassel: Edition Reichenberger.
- LAFOND, Jean (1997). *Nouvelles du XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard.
- MADROÑAL, Abraham (2011). "La segunda parte perdida del *Coloquio de los perros*, de Ginés Carrillo Cerón". *Anales cervantinos*, 43, pp. 181-204.
- MIÑANA, Rogelio (2002). *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark: Juan de la Cuesta.
- MONER, Michel (1986). "El 'relato curricular': algunos aspectos de la narrativa cervantina". En Egido, Aurora y Fonquerne, Yves-René (coords.), *Formas breves del relato: coloquio Casa de Velázquez-Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Madrid, febrero de 1985*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 167-176.
- RILEY, E. C. (1992). *Cervantes's Theory of the Novel*, Newark: Juan de la Cuesta.
- RIUS, Leopoldo (1904). *Bibliografía crítica de las obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: M. Murillo.
- SCOT, Reginald (1584). *The discoverie of witchcraft, Wherein the lewde dealing of witches and witchmongers is notable detected*. Londres: Henry Denham for William Brome.
- VAIKOPOULOS, Katerina (2008). "Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el teatro áureo: *La ilustre fregona* y la evolución del tercer galán". En Azaustre Galiana, Antonio y Fernández Mosquera, Santiago (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO) Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 500-511.
- VAIKOPOULOS, Katerina (2009). "La versión teatral de *La señora Cornelia* de Cervantes". *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 12, pp. 105-125.
- VAIKOPOULOS, Katerina (2010). "La tradición narrativa en el teatro español del Siglo de Oro. El caso de las *Novelas ejemplares* de Cervantes". En Fernández Rodríguez, Natalia (coord.), *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Bellaterra (Barcelona): Grupo de Investigación Prólope, Universidad Autónoma, pp. 83-120.

SAVERIO MATTEI, UN LETTERATO ALLA CORTE DEL RE

ROSELLA FOLINO GALLO
Ricercatrice indipendente
rosellafolinogallo@libero.it

S AVERIO MATTEI fu una delle figure di spicco dell'*intelligenza* calabrese presente a Napoli nel secolo XVIII. Filologo eccellente, appassionato della classicità e raffinato traduttore dei *Salmi* (Mattei, 1779), musicista e storico della musica, dotto letterato ed esperto negli studi legali, Egli ebbe uno spirito teorico e pragmatico allo stesso tempo; e questo suo modo di porsi gli permise di coltivare gli studi e di curare gli aspetti concreti della vita (Giustiniani, 1787: 243-252; Fabbri, 1993: 121-144; Rao, 2008). Mattei ben incarna la figura e la dimensione umana del letterato *faticatore*, che vive dei proventi del lavoro della sua mente¹. Nato da nobile famiglia nel 1742 a Montepavone (odierna Montepaone) nella Calabria Ultra, compì gli studi a Napoli dove conseguì la laurea in materie giuridiche. Rientrato nel paese natale si dedicò completamente ai suoi studi, immerso nell'eccesso di tranquillità e nella monotonia della vita provinciale, come egli stesso ebbe a dire in una lettera indirizzata a Bernardo Tanucci del 12 novembre 1767:

La mia dura sorte, che mi costringe a passar qui i migliori anni della mia vita, impedisce che in me si risvegliino quelle alte idee che possono aver coloro che vivono felicemente in corte o almeno in città (Croce, 1891: 532).

Dall'assonnata provincia Mattei infine si ritrasse. Una figura importante, anzi determinante in questo cambiamento, fu quella del primo ministro Bernardo Ta-

¹ Dalla metà del Settecento si era scatenata una dura e tenace battaglia dei letterati perché le loro conoscenze e i loro talenti venissero riconosciuti e impiegati al servizio dello Stato e della società, e per un reclutamento meritocratico [...] per sfuggire alle strette del mecenatismo e del privilegio di nascita e poter vivere del lavoro della mente (Rao, 2006: 16). In merito si vedano anche Rao (1995: 689-693) e Olivieri (2005: 45-68).

nucci che lo beneficiò prestandogli il suo appoggio e la sua opera per farlo uscire dall'ambito provinciale, divenuto oramai soffocante per le brillanti qualità dello studioso calabrese e per le sue possibilità di ispirazione nella produzione scientifica, a sostegno ed espansione di carriera che sola poteva offrirgli l'ambiente più aperto e fertile di idee e di prospettive della capitale (e soprattutto l'essere ammesso a corte). Nel novembre 1767 Egli presentò al Tanucci un prologo, dedicato a Carlo di Borbone per il suo genetliaco. L'opera —*Ebone*— musicata da Giovanni Paisiello e rappresentata a Napoli sulle scene del S. Carlo il 20 gennaio 1768, riscosse un grandissimo successo aprendogli definitivamente e brillantemente la via di Napoli. Definito dal Genovesi (Zazo, 1929: 44-46, 53)² “illustre già in tutta Italia per la parafrasi dei Salmi”, fu chiamato con Real Dispaccio a ricoprire la prestigiosa cattedra di grammatica greca presso il Collegio del Salvatore in Napoli; nella capitale partenopea fu avvocato di successo ed esercitò molte importanti funzioni amministrative. Morì a Napoli nel 1795.

Perfettamente integrato nella compagine della monarchia borbonica, e della corte, e ben accolto per i suoi grandi meriti letterari, Mattei non fu poeta cesareo tradizionalmente inteso, ma molto operò con l'appoggio della corte quale brillante esponente di studi classici e umanistici. Egli si limitò a comporre dei prologhi e delle cantate encomiastiche —pochi, in tutto, ma efficaci e portanti alla sua esperienza biografica, con significativi e importanti riscontri e supporti— in occasione di genetliaci di componenti della famiglia reale o per eventi di particolare rilevanza (l'epitalmio *Le nozze di Salomone colla figlia del re d'Egitto* per le nozze tra Ferdinando IV e Maria Carolina d'Asburgo; *Il natal di Apollo* per la nascita dell'erede al trono, Tito; il poemetto “per lo felicissimo possesso del regno di Ferdinando IV nostro augusto sovrano”). Nell'intreccio tra erudizione e cultura classica e umanistica e politica, unito al motivo di propaganda di sostegno al trono, Mattei ben declinava le sue doti di profondo e facondo conoscitore del mondo antico, e che godeva fama di illustre studioso della classicità. Scrisse cantate in onore di componenti della famiglia reale (1780: II), ma altri erano i suoi interessi culturali e di concreta fattività. D'altra parte è lecito osservare che era quasi un costume —un'usanza del tempo e del momento particolare che si ritrovava a vivere— che lo spingeva in questa direzione, ma in lui non vi era nulla di cortigianesco; e inoltre, vi è da aggiungere che fu un fedele suddito e un convinto sostenitore del trono borbonico: egli vive in pieno i suoi tempi, soddisfatto del presente e ben inserito nel contingente che lo circonda.

² La versione integrale del disegno genovesiano del Collegio del Salvatore —qui riportata— segnala tra i nomi dei docenti proponendi quello, chiamandolo illustre, di Saverio Mattei.

Se il teatro oltre che dilettere ha la funzione di educare, lo stesso in senso più lato può assumere funzione di propaganda politica di indirizzo degli animi verso/contro qualcosa di spirituale o di materiale. Il proporre l'identificazione delle figure regie con figure del mito, anche solo evocandole, significava conferire loro l'aurea, il prestigio del mito stesso con l'effetto di *rimpolpare* nell'immaginario comune con il fascino del simbolico, il potere del personaggio reale rappresentato sulle scene, identificandolo con il mito o con personaggi e avvenimenti della classicità intesa come epoca storica. E allora ben si comprende l'intreccio esistente tra mito, classicità e politica e il motivo che lo ispira, e al quale l'intreccio stesso è improntato, con il valore aggiunto degli scavi archeologici di Pompei e di Ercolano (*Le pitture antiche di Ercolano*, 1757-1779: V; *Musei, tutela e legislazione*, 1995; D'Alconzo, 2003; Ciarallo, 2007), e che avevano suscitato scalpore nella Repubblica delle lettere: il fascino della città sepolta dalla lava del Vesuvio e dopo secoli riportata alla luce del sole provocava un notevolissimo impatto culturale ed emotivo, evocando con la ricostruzione plastica un mondo lontano colto nel suo *feri* quotidiano, oltre che apportare nuove conoscenze intorno alla civiltà antica arricchendola di numerosi e preziosi reperti e di interi stabili di grande incisività. Gli scavi conferivano prestigio alla corona, sottolineandone la capacità di trarre dall'oscurità di secoli quella che costituiva una realtà culturale di singolare pregio e la volontà di proseguire oltre, mettendone in evidenza il legame solido con il territorio. Gli stessi scavi erano custoditi gelosamente dalla corona, che esercitava la sua opera di incentivazione di ritrovamento e di valorizzazione dei reperti archeologici e di controllo sui medesimi (la visita agli scavi rientrava nel permesso regio *ad personam*). Molte pitture murali e reperti archeologici sarebbero stati in seguito raccolti nel Museo archeologico di Napoli (*Pompei e l'Europa*, 2015). Tutto questo mirabile contesto, e la funzione politica trainante a pro della corona, non poteva sfuggire a uno statista esperto quale il Tanucci, e questo può dar ragione della chiamata a corte del Mattei, il quale si allineava alla propaganda regia nella trasposizione delle figure reali nella classicità. Propaganda politica e sapiente operazione di Mattei nelle cantate regie, implementate dal lustro che portava la sua profonda, e ben nota, erudizione e cultura: è un circolo dove l'una cosa influiva sull'altra, e la fortificava (Traversier, 2013: 51-69).

I prologhi (Gialdroni, 1993: 2888-2913; Tufano, 2016: 133-143), collocati prima della rappresentazione del dramma in musica, erano delle cantate a tre, ricche di allusioni e di rievocazioni di fatti e personaggi, mirate alla ricorrenza che si voleva celebrare e al personaggio che si voleva magnificare. Tre erano i componenti della famiglia reale, in onore dei quali veniva composto un prologo, in occasione del genetliaco: Carlo di Borbone che dal trono di Spagna faceva ancora sentire la sua forte presenza a Napoli (20 gennaio), Ferdinando IV (12 gennaio), Maria Carolina d'Asburgo (13 agosto). Criticità del prologo erano le aree chiuse del dover rappresentare sempre lo stesso argomento (gli auguri ai Sovrani tramite

l'accostamento a un mito) e del dover operare nella struttura dell'opera con soli 3 attori (primo uomo, prima donna, tenore). Questi aspetti, secondo il Mattei, trovavano il correttivo nel creare il collegamento naturale tra incardinamento nel territorio di personaggi mitici e di divinità antiche celebrate e il loro accostamento alle reali persone, alle quali si rivolgeva l'augurio. Era questo il modo e il mezzo di rendere le figure reali profondamente partecipi e assimilabili a tradizioni e usanze e miti antichi, nobilitandole, presentandole come traslazione, quasi continuazione di figure di miti e personaggi antichi, o per lo meno loro riflesso nel contemporaneo. Il sapiente correttivo alla prosaicità della situazione avrebbe dovuto togliere artificiosità all'azione e rendere scorrevole il rivolgere l'augurio ai Sovrani, senza sforzo visibile. Era una non facile operazione che, tramite l'apparente innocuo meccanismo di canto e traslazione, veicolava un messaggio propagandistico niente affatto irrilevante. L'accostamento di immagini, tramite l'apparente facilità, era frutto di raffinata conoscenza ed elaborazione e il ricercare miti, per lo più poco conosciuti, nei quali trovare la dimensione *nazionale* di legame con il territorio: era questa la sua *ricetta*, perché *fabula* e intreccio all'interno dell'opera potessero aver luogo, realizzarsi e coesistere, mentre le radici identitarie tra territorio e divinità erano chiaramente delineate. *Eunosto* (1768, dedicato alla giovane coppia regale) era un dio della Beozia, venerato in età greca anche a Napoli dalla fratria degli Eunostidi che abitava in un territorio napoletano corrispondente al borgo dei Vergini; importante era dunque il legame con la città di Napoli. *Ebone* (1768, omaggio a Carlo) adorato dai primi abitanti di Napoli, era una delle più importanti divinità per i suoi oracoli e per le sue frequenti apparizioni; inoltre la scena rappresentava il dolce panorama di Posillipo, e ne risultava così rafforzato il legame con il territorio. *Ercole ed Acheloo* (1769, diretto a Ferdinando) si richiamava ai viaggi di Ercole per la Spagna e per l'Italia (dove restavano a testimonianza la via Erculea e la città di Ercolano travolta dalla lava del Vesuvio); dunque era omaggio ai due rami della dinastia borbonica, spagnolo e napoletano, quest'ultimo rafforzato dal prestigio degli scavi di Ercolano. *Dusare* (1768, omaggio a Maria Carolina) si collegava a due epigrafi ritrovate nella città di Pozzuoli, dove si ambientava la scena, attestanti il culto di questa divinità di origine araba corrispondente al dio greco Dioniso (il Bacco romano). *Dioscuri* (1771, dedicato a Maria Carolina) trattavano di Castore e Polluce, numi tutelari dei Napoletani, i cui resti del tempio a loro dedicato erano conglobati nella Basilica di San Paolo Maggiore; ma, osservava Tacito, anche i Germani praticavano il culto di questi numi, e allora veniva facile l'appiglio con gli auguri a Maria Carolina per il suo genetliaco. *Natale di Telefo* (1770, indirizzato a Ferdinando IV) si ispirava, e dava forza alla fama e alla gloria dell'opera intrapresa degli scavi dei siti archeologici di Pompei ed Ercolano. Prese le mosse da un dipinto ritrovato ad Ercolano, nelle figure di Alcide e di Telefo erano adombrate rispettivamente quelle di Carlo di Borbone e di suo figlio Ferdinando. L'aquila posta davanti una delle tre aperture dell'antro dove risiedeva Auge, madre di Telefo,

simboleggiava l'aquila asburgica e quindi rimandava a Maria Carolina, il leone raffigurava la forza e quindi la dinastia borbonica, la cerva fuggente prediceva gli anni a venire e lo scorrere del tempo. *L'Eunosto* era la cantata a 3 voci posta prima dell'epitalamio *Le nozze di Salomone colla figlia del re d'Egitto*. Lo stesso epitalamio si ispira ai *carmina docta* del *liber* catulliano³, e precisamente al LXI e al LXII, con i dovuti distinguo però. L'opera matteiana, opportunamente purgata da allusioni salaci tipiche dei fescennini, pone l'accento sulla santità dell'unione e sulla gioia del matrimonio tra Ferdinando e Maria Carolina, benedetto dalla nascita di figli, garanzia di avvenimento importante e di epoca felice per la nazione napoletana tutta; e si profonde in auguri di felicità e fecondità alla coppia regale. Mattei celebra il rito nuziale di un Re e di una Regina, ne celebra il fasto nella sua esteriorità, e nello stesso tempo lo avvicina a un evento di singolare importanza, mitizzato (le nozze di Salomone); e inoltre vuole richiamarsi alla celebrazione del rito nuziale romano attingendo alle sue non comuni cognizioni, e lo vede come suggello di felicità futura di tutto un popolo. In Mattei non vi è poesia, non vi è la vena di tristezza che pur si intravede in Catullo, e che ha radice nella sua burrascosa vicenda con Lesbia, causata dalla consapevolezza e dal rimpianto che per lui non ci sarebbe stato nulla di tutto questo. Catullo canta il matrimonio di un amico e ne prospetta la felicità per la nascita di un figlioletto, anche se poi elargisce a piene mani annotazioni, notizie e informazioni che il Mattei riesce a cogliere e collocare opportunamente nel suo scritto. L'un componimento ha dimensione pubblica, l'altro è esclusivamente privato; ciò che li accomuna è la radice e la soffusa area culturale dei *carmina docta* catulliana e la grande erudizione matteiana. Fortemente voluti dal Tanucci che ben ne aveva compreso il peso propagandistico, i prologhi rimasero in voga per un ventennio (1761-1781), finché non furono aboliti dallo stesso sovrano perché considerati obsoleti in quanto, essendo troppo slegati dal contesto dell'opera dinanzi alla quale erano posti, risultavano posticci e non rispondenti allo spirito e al significato dell'opera successiva. Erano come un'opera nell'opera che però distoglieva dall'argomento principale che era il dramma che seguiva; inoltre, tra il prologo e l'opera drammatica rappresentata, vi erano dei tempi morti difficili da riempire.

Nel 1777 il Mattei ebbe l'incarico di revisionare i libretti presentati alla Giunta dei Teatri perché venissero messi in scena al S. Carlo. Si trattava di un incarico alquanto spinoso, in quanto un'opera, sia pure un prologo (e questa si differenzia comunque dall'opera presentata per esser rappresentata sulle scene, e altra è la sua

³ Catullo, Caio Valerio (*Liber*: carme LXI). E' l'epitalamio che Catullo dedica all'amico Lucio Manlio Torquato in occasione delle sue nozze con Vinia Aurunculeia; (*Liber*: carme LXII). E' qui posta sotto forma di contrasto la rappresentazione di due cori: l'uno —quello dei fanciulli— loda la stella di Venere che sancisce l'unione nuziale, l'altro —quello delle fanciulle— dà voce alla ritrosia della sposa nel lasciare la casa paterna.

funzione, encomiastica), nonostante l'apparenza innocua, poteva non esserlo per il prestigio reale a causa di accostamenti e paragoni incauti o maldestri tra realtà e mito (Cotticelli e Maione, 2001: 281-321)⁴, come avrebbe avuto modo di osservare Mattei che a una tale situazione egli prontamente si sarebbe sottratto, dichiarando “mi restringo al merito della poesia” (Cotticelli e Maione, 2001: 320). Quale funzionario controllore, fu molto poco accomodante riguardo forma e contenuto dei libretti esaminati. Egli adoperò un netto distinguo tra ciò che definiva *decoro*, cioè la parte letteraria e poetica del libretto e che rientrava nelle sue competenze di controllore, e la parte politica (cioè il significato, espresso o sottinteso, dello scritto) che a lui non era pertinente, ma che era demandata ad altri, alla Real Segreteria “ove non manca chi abbia sommo criterio e fino discernimento” (Cotticelli e Maione, 2001: 320) per farlo. Mattei puntava sulla funzione per così dire amministrativa del ruolo ricoperto e dichiarava la sua non responsabilità poetica sugli scritti esaminati, merito o demerito esclusivo di chi li aveva scritti: la poetica, la poesia, il valore poetico della pagina, non potevano essere determinati o sanciti da un revisore, per quanto capace e brillante, perché era —è— opera esclusiva dell'Autore, che ne ha piena responsabilità.

Se molteplici erano le funzioni del teatro giudicate positive —educare, attuare propaganda politica e creare indirizzo— sussisteva anche, rovescio della medaglia, il caso di propaganda negativa; e qui si innestava *Il Socrate immaginario* (Traversier, 2007: 91-136; Marino, 1994: 9-28; Sensi, 2005: 189-206), uscito anonimo ma di molto controdibattuta matrice galiano-lorenziana, messo in musica dal Paisiello e andato sulle scene del Teatro Nuovo nell'autunno del 1775; lo spettacolo, sospeso per ordine regio in quanto giudicato indiscreto, lasciava trasparire senza ombra di dubbio la figura messa alla berlina del Mattei, trasposta in quella dell'ottuso pedante svanito Socrate/don Tammaro, nonché indulgeva alla rappresentazione velenosa della moglie di don Tammaro, copia —pare— fedele della consorte del Mattei e che, gelosa e possessiva fuor di misura, angariava il marito. Presi di mira nel *Socrate immaginario*, affiorano aspetti stantii di una cultura troppo legata a forme antiquarie; le manie del greco e dell'antiquaria in generale, l'eccesso di venerazione per gli antichi, era questo che il Galiani intendeva colpire. Era la demistificazione di quello che rappresentavano alcuni lati non condivisi della cultura ufficiale, incarnata dal Mattei e verso i quali non risparmiava strali velati, e avvelenati, scagliati contro la pedanteria e le punte arcaizzanti che abbondavano in Mattei, e che non erano indirizzati contro il Mattei erudito, verso il quale nutriva sentimenti di stima. L'operazione messa in atto dal Galiani era ancor più sottile, in quanto andava ricondotta nell'alveo della satira politica, che si serviva della figura del Mattei/ don Tammaro/

⁴ Da qui sono tratte *passim* le parole del Mattei, riportate più innanzi virgolettate.

Socrate, per conferire una patina più neutra alla medesima satira, attraverso una *verve* comica di tutto rispetto, *addolcendone* gli strali sanguinosi, diretti in tutte le direzioni (personali, culturali, simbolici) contro Mattei e ciò che gli stava intorno e, almeno in parte, rappresentava. Anche la trasformazione finale — e che non ne attutisce la figura — della moglie velenosa (tale è e tale resta) di don Tammaro, Rosa, che invece illustra la dinamica della pratica del *laissez faire* e dei benefici che ne possono derivare a chi la segue, rientrava in questo disegno; suonava come critica alla pratica indolente del *laissez faire*, tipica di alcuni ambienti di corte. Questa *pièce* è ben lontana dal seguire la regola oraziana del “... quamquam ridentem dicere verum/ quid vetat?” (Quinto Orazio, Flacco, I, 1, vv. 24-25), e a prevalere non è il tono ridente delle situazioni comiche create dal Lorenzi (Monaco, 1968), ma è quello caustico proprio del Galiani. Il *Socrate immaginario* ha un taglio tagliente, nel quale si riconosce la matrice galianea del *Guazzabuglio filisarmonico* (Galiani, 1785: 3-28) dell'*affaire* Cordella.

Nell'ultimo scorcio del Settecento a Napoli si era innescata un'accesa polemica che, scaturita dalla denuncia del maestro di cappella Gerolamo Cordella per l'inesatto pagamento delle sue fatiche, ben presto era trasbordata in un ampio dibattito incentrato sull'essenza della musica contemplata nel suo significato e nella funzione da essa rivestita nella società e, in specie, sullo *status* del musicista (Caffero, 1994: 29-45; Luppi, 1998) sia pure con tratti irruenti — nutrita da *pamphles* e rinfocolata dalla partecipazione di personaggi illustri quali il Mattei (1785: 3-38), avvocato difensore, il Serio (1785: 2-47), avvocato della controparte, il Galiani — la polemica lasciava intravedere delle fenditure, segno inequivocabile di tempi nuovi (Folino Gallo, 2014: 263-286 y 2017b). Il focalizzare l'attenzione sulla valentia del musicista più che sulla contingenza della *querelle*, se pur frammentario, mostrava uno sfasamento e costituiva un fattore importante nel richiamare la centralità e l'essenzialità della formazione del musicista. Nocciolo della questione era per il Mattei — avvocato difensore del Cordella — il modo di intendere la musica quale arte nobilitante, dotata di una sua autonomia anche configurata nella ricaduta pratica e di conseguenza non confondibile con un puro esercizio meccanico; ed Egli ribadiva ancora una volta la funzione civilizzatrice della musica, insita nella sua stessa natura. Per Mattei la musica è non solo arte, ma scienza (Mattei, 2011). L'antico *topos* riguardo la musica — nobile se teorica e praticata per puro diletto e scaduta a mestiere se esercitata dietro compenso — non poteva esser scardinato *sic et simpliciter*; il cambiamento sarebbe avvenuto in modo graduale, e affiorava nella *querelle*. Nella diatriba settecentesca sorta sulla musica antica e moderna, e sulla primazia da accordarsi a una delle due, Egli rilevava quale cosa inconfutabile che in entrambe le correnti si evidenziassero pregi e limiti (Garda, 1989: 591-609; Tufano, 1997: 75-108 y 2005: 91-118). Irrinunciabile si profilava l'accordo tra musica e poesia, e il linguaggio metastasiano (Ferroni, 1985: 113-127; Cotticelli e Maione

2001: 281-321) era quello più aderente a rappresentare la musica contemporanea; del teatro denunciava la decadenza, di cui le cause maggiori erano d'ascrivere alla venalità degli impresari e alla carenza di buoni maestri di canto. La causa patrocinata dal Mattei segna una pietra miliare nel faticoso *iter* del riconoscimento dello *status* sociale del musicista quale esponente di un'arte liberale (Wittkower, 1968). In *nuce* nella diatriba sui maestri di cappella del 1785 è radicato l'evolversi della figura del musicista *letterato faticatore*, portato a più completa maturazione nel periodo napoleonico (Capra, 2006: 145-158 y 2008: 9-15; Rao, 2009: 7-38).

Se l'*affaire* Cordella si interessa della figura del musicista nell'esercizio della professione, gli altri due aspetti, che seguono, riguardano il musicista in *feri* contemplandone la formazione attraverso l'impartizione dell'istruzione musicale e le sollecitazioni culturali offerte dalla Biblioteca musica. Nominato Regio Delegato del Conservatorio della Pietà dei Turchini e di quello del Sant'Onofrio⁵, il Mattei prestò la sua illuminata opera di riforma dell'insegnamento musicale rivificandolo. E in tale funzione egli scrisse una prima relazione ricognitiva, e di concreta proposta innovativa nell'aprile del 1792, icastica nel dipingere lo stato deplorabile in cui versava la musica e nel perorare la necessità dell'istituenda Biblioteca musica. Una seconda relazione il Mattei stilò nel 1795; è questa certamente più completa della prima, perché illustra una situazione già in corso d'opera —l'altra è appena in fase aurorale— e contempla una Biblioteca già istituita, da implementare con donazioni di spartiti musicali e fondi da reperire. Nella relazione del 1792, vivace di stile e efficace nella rappresentazione dei fatti, il Mattei passava a discutere dei singoli argomenti. Si mostrava avvilito per la disciplina carente, causa di ulteriori disguidi mentre constatava che necessitava porre rimedio, per gradi ma alla svelta, alle consistenti carenze del refettorio e del dormitorio. Provveduto al meglio alla situazione pratica dell'Istituto, focalizzava l'attenzione sulle criticità presentate dalla musica. Il Piccinni⁶, direttore artistico di tutti e tre i Conservatori, aveva già osservato che sarebbe bastato seguire quanto scritto dallo stesso Mattei sulla filosofia della musica (generi di chiesa, camera e teatro), e il solo metterlo in atto sarebbe equivalso alla riforma. Ma quello era stato pensato per i maestri —osservava Mattei— non per gli allievi, per i quali era necessario occuparsi della pratica. La decadenza ormai era tale che “incancrenito il male si ha da ricorrere al ferro, ed al fuoco”. Rimedio peggiore del male poi —continuava il Nostro— era stato il chiamare la musica strumentale,

⁵ Gli antichi Conservatori di musica in Napoli erano 4: de' Poveri di Gesù Cristo, di S. Maria di Loreto, di S. Onofrio a Capuana, di S. Maria della Pietà dei Turchini. Più volte fusi in epoche diverse, confluirono in età napoleonica nel Real Conservatorio. Si veda Folino Gallo, 2018: 26-47.

⁶ Niccolò Piccinni (1728-1800), compositore italiano, sviluppò l'opera buffa, e fu figura incisiva nel contesto musicale a Parigi dove diede vita alla famosa diatriba musicale con il Gluk. Cfr. *Niccolò Piccinni musicista europeo* (2004).

più progredita, in aiuto di quella vocale, perché questa l'aveva sobbarcata. Non si cantava più, e non vi erano più soprani, contralti, tenori, bassi. Questo *contagio* si disseminava in tutta Europa, partendo da Napoli, considerata il tempio della musica, e la cui scuola musicale (*Storia della musica...*, 2009; Cafiero, Marino e Boccia, 2016: 85-131)⁷ aveva raggiunto espressioni artistiche di altissimo livello. Le carte di grandi Autori, come Scarlatti, Carapella, Steffani, Marcello, Leo e Durante che con le loro scuole avevano fatto lezione in tutta Europa, adesso scarseggiavano nei Conservatori mentre molte preziose carte di Jommelli mancavano del tutto. Le voci dei conservatoristi si presentavano arrocchite, quelle dei cantori nel Duomo erano ben educate; non era per malanni —osservava ironicamente il Mattei— ma perché si soffriva la mancanza della scuola di canto fermo. Era l'educazione della voce che mancava, e a questo bisognava porre rimedio tramite uno studio appropriato e approfondito che tenesse conto del metodo adoperato dagli antichi:

La ragion è che coloro si avvezzano al *canto fermo* ch'è la vera scuola di cacciar la voce, e che si studiava da' nostri antichi per lungo tempo, prima d'impararsi a restringerla, e a diminuirla. Oggi si comincia da dove dovrebbe finirli. Il ragazzo non sa aprir bocca, non proferisce una sillaba e cinguetta appena con un mormorio insensibile ad uso di gemiti di tortora e degli altri uccelli che gli antichi chiamavano "ergastamiti" [...] I maestri medesimi in cambio di tenere i giovini come i pittori nella scuola del *nudo* si contentano di far solo ornamentisti ed invece di far cantare a' giovini i duetti di Steffani, di Carapella, i salmi di Marcello, le carte di Durante e di Scarlatti, cominciano subito a far cantar de' rondoncini, e de' canonetti ad uso di chitarra francese, e i giovani innamorati dalla liziosa dolcezza di quella fluidità mal intesa, per la quale non fatica né il petto, né i polmoni, si trovan commodi, e agiati, solleticando le corrotte orecchie degli ammoliti ascoltanti [...]. Ecco quel che manca ne' Conservatorj: una Biblioteca musica: non vi è un libro di teorica per li Maestri: non vi è un libro di pratica per gli scolari: non vi è una carta di musica affatto degli antichi [...] è impossibile, che senza tornare all'antico, e senza studiar bene l'antico, i giovini possano profittare (Marino, 2016: 115-122).

Mattei aggiungeva che a riprova, aveva chiamato i migliori allievi della Pietà e del Sant'Onofrio, presentando loro delle carte di Scarlatti, di Steffani, di Marcello: questi risultavano completamente sconosciuti; allora era passato ai teatri antichi, a chiedere di Vinci e Pergolesi, ma anche Jommelli era risultato sconosciuto! —“[i giovani] fuggivano come fosse venuta un'incursione di Algerini, o Tunisini [...]. Fuori di un rondò, ed un poco di musica buffa, tutto il resto non si legge” — (e non si conosce). Era come se un giovane volesse fare il poeta italiano

⁷ È qui riportato il testo della relazione, dal quale è tratto il passo citato e *passim* le parole virgolettate.

senza aver letto Dante, o il pittore senza conoscere Michelangelo o Tiziano. Non si era potuto cantare il *Confitemini*, altra volta cantato, per mancanza di cantanti: a mala pena in tutta Napoli si trovarono quattro coristi, talmente scalcinati che il Piccinni interruppe l'opera esasperato proferendo a voce alta "o Dio! o Dio! In Francia scriveano Alembert, e Rosseau, chi vuol sentir cantar vada in Italia, e trovo in Italia questi cantanti!". La scuola di canto esigeva un rimedio "pronto, e locale, e particolare" e cioè che Piccinni, direttore dei tre Conservatori, vi si recasse tre volte la settimana ad assistere alla scuola del canto, "se pur ci è scuola, o rimetterla, e riformarla collo studio dell'antico". Si configurava un quadro in cui il pressapochismo, la superficialità, la noncuranza erano la connotazione prima dell'istituto. Il lassismo imperante nello studio apportava il danno di causare delle grosse lacune nella preparazione degli allievi, i quali di conseguenza finivano con l'acquisire una formazione difettosa a scapito del buon nome del Conservatorio. La preparazione musicale, affidata al Conservatorio, non poteva esimersi dall'assicurare agli allievi una solidità teorica e pratica, sostanziata da studi a carattere prevalentemente letterario e artistico, e arricchita da percorsi formativi individuali, promossi dalla fruizione concreta di libri e spartiti musicali, offerti dalla biblioteca. Questi, quand'anche non compresi nella programmazione curriculare, erano proficui all'apprendimento generale del discente avendo la funzione di slargare l'orizzonte degli interessi musicali degli allievi e con il consentire loro di apprendere nuove cose e di approfondire saperi già acquisiti. L'arte adoperava un linguaggio sempre valido e universale e l'imitazione delle grandi opere, se rettamente intesa si radica nell'idea dell'emulazione e segue il suo corso naturale tramite la composizione di nuove opere. Era il rafforzarsi della capacità di mettere in relazione i saperi acquisiti tramite lo studio con il circostante musicale, nella contestualizzazione del quale si sperimentavano modalità comportamentali diverse con conseguente capacità di suscitare interesse, e comunque di porsi all'attenzione di un'eventuale committenza. Il Mattei (Folino Gallo, 2017: 77-96) evidenziava la centralità della biblioteca e del suo prezioso contenuto finalizzati alla profonda e sentita formazione del discente, e in conseguenza era teso a dotare la medesima biblioteca di spartiti e carte musicali indirizzati alla preparazione degli allievi conservatoristi, e della Biblioteca musica coglieva a pieno la funzione, e in special modo l'essenza formativa, radicata nella letteratura e nella poesia: pur badando all'immediato e al contingente, non restava incagliato in esso, al contrario tracciava un significativo disegno educativo e formativo per i suoi giovani allievi a supporto degli studi. Il Mattei dunque si adoperò per l'esistenza della biblioteca presso il Conservatorio musicale, avendo per certo che la medesima assolvesse alla funzione di raccolta di conoscenza e di anello di congiunzione nella trasmissione di saperi; la Biblioteca assumeva l'importante compito di snodo di ricezione e di offerta delle grandi opere della musica, degli spartiti e delle composizioni dei grandi musicisti, perché attraverso questi il gusto si affina ed è plausibile il pensare che nella mente di chi

osserva ammirato si possa suscitare emulazione, inducendo a riflettere sul bello che si ha dinanzi; la biblioteca dunque doveva segnare una via ulteriore di conoscenza e di approfondimento allo studio degli allievi conservatoristi. Dipinta nella fase aurorale della sua costituzione, nella concreta fattività dell'opera indefessa del suo fondatore la Biblioteca, come il Conservatorio acquisiscono una icasticità di tutto rispetto. Saverio Mattei nulla trascurò nel suo operare in favore della nascente biblioteca. Sostenuto nella sua intrapresa dalla fattiva benevolenza dei Sovrani, Egli ebbe agio di dispiegare con larghezza di vedute il suo operato nel formare il primo nucleo dell'istituenda Biblioteca musica e al contempo disegnarne l'evoluzione; e così accortamente decise di devolvere ad essa le somme ricavate dalla vendita dei biglietti ai concerti dei salmi —da Lui progettata e dal Re assecondata— tenuti all'interno dell'Istituto musicale dai giovani conservatoristi in occasione dei venerdì di Quaresima e nello stesso tempo di suscitare la benevolenza sia degli astanti ai concerti sia degli esterni, favorendo una politica di incoraggiamento di donazioni di libri, carte musicali e spartiti, e anche di denari, finalizzate all'incremento del patrimonio posseduto dalla biblioteca. Sostanziare la biblioteca di composizioni di grandi musicisti, per lo più ignorate dagli allievi che ne erano intimiditi, e i nomi dei loro Autori (Meibomj, Tartini, Sacchi per non citarne che alcuni) “spaventavano i giovani più del maestro, o de'prefetti”. Sarebbe stato quanto mai opportuno raccogliere le carte musicali delle opere che si andavano rappresentando nei teatri di Napoli per evitare che, disperse, non ne rimanesse più traccia, o peggio ancora finissero “ad esser rose da' sorci”. La richiesta in merito del Mattei trovò positivo riscontro nel Real Dispaccio datato 13 maggio 1795, che ordinava agli impresari dei teatri napoletani di depositare nella Biblioteca musica copia degli spartiti di tutte le opere rappresentate. A implementare il fondo della biblioteca, per prima, vi fu la generosa donazione di opere musicali della regina Maria Carolina, la quale assecondò le istanze del Mattei donando ben 6 casse ricolme delle sue scelte carte musicali di Napoli e di Vienna, tra le quali anche delle preziose litanie di Hasse; e che il Mattei in segno di riconoscenza stabili si cantassero nelle più solenni feste della Beata Vergine come preghiera per la conservazione delle Reali Persone. La musica donata, oltre a essere di squisita fattura, assumeva un significato particolare: erano le carte appartenute alla regina che le aveva offerte sia perché amante della musica lei stessa e sia in segno di riconoscimento per l'opera meritoria che il Regio Delegato andava compiendo. Il Mattei si prodigò nel fondare la novella Biblioteca contribuendovi con notevoli risorse personali —denari e donazioni di sue carte musicali di gran pregio, antiche e moderne— e anche altri amanti della musica, se pure in tono minore, seguirono il suo esempio. E così vi furono le donazioni del medico Cirillo e del Marchese de Rosa, e quella ragguardevole in danaro dell'avvocato Giovanni Ricciardi. Il “bravo dilettante” Sigismondo (2016), che avrebbe surrogato il Mattei alla sua morte nella conduzione della Biblioteca musica —dopo averne seguito e condiviso in piena, anche se non altrettanto incisiva, adesione la

guida illuminata— donò delle rare e preziosissime carte di Porpora, di Pergolesi, di Jommelli e di molti altri ancora.

Nella poliedrica attività di Saverio Mattei si riscontra un'unità di fondo, ancorata a una più che solida preparazione culturale di stampo filologico-umanistico, ed espressa in un *melange* di attività in importanti settori della vita pubblica partenopea.

BIBLIOGRAFIA

- CAFIERO, Rosa (1994). "Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani": Saverio Mattei e una querelle sulla condizione sociale del musicista alla fine del XVIII secolo". *Civiltà musicale calabrese nel Settecento. Atti Convegno (Reggio Calabria, 25-26 ottobre 1986)*, a cura di Ferraro, Giuseppe e Pollice Francescantonio. Lamezia Terme (CZ): A.M.A. Calabria, pp. 29-69.
- CAFIERO, Rosa, MARINO, Marina e BOCCIA, Tommasina (2016). "Progressi notabili a vantaggio della musica". En Montanile, Milena e Ricco, Renato (a cura di). *Saverio Mattei. Tradizione e invenzione*, Renato. Roma: Edizioni di storia e letteratura, pp. 85-131.
- CAPRA, Carlo (2006). "Intellettuali e potere nell'età napoleonica". En Barbarisi, Gennaro e Walter Spaggiari (a cura di). *Vincenzo Monti nella cultura italiana*. Milano: Cisalpino, III, pp. 145-158.
- CAPRA, Carlo (2008). "Premessa (Con alcune considerazioni su intellettuali e potere)". En Brambilla, Elena, Capra, Carlo e Scotti, Aurora (a cura di). *Istituzioni e cultura in età napoleonica. Atti Convegno (Milano, 18-22 ottobre 2005)*. Milano: Angeli, pp. 9-15.
- CATULLO, Caio Valerio, "Collis o Heliconii/ cultor, Uraniae genus,/ qui rapis teneram ad virum/ virginem, o Hymenaeae Hymen, / o Hymen Hymenaeae" (*Liber*, carme LXI, vv. 1-5); "Vespera adest: iuvenes, consurgite" (*Liber*, carme LXII, v. 1).
- CIARALLO, Annamaria (2007). *Scienziati a Pompei tra 700 e 800*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- COTTICELLI, Francesco e MAIONE, Paologiovanni (2001). "Funzioni e prestigio del modello metastasiano a Napoli: Saverio Mattei e le proposte di una nuova drammaturgia". En Valente, Mario (a cura di). *Legge, Poesia e Mito. Giannone Metastasio e Vico fra "tradizione" e "trasgressione" nella Napoli degli anni Venti del Settecento*. Roma: Aracne, pp. 281-321.
- COTTICELLI, Francesco (2009). *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*, a cura di Cotticelli, Francesco e Maione, Paologiovanni. Napoli: Turchini Edizione.
- CROCE, Benedetto (1891). *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*. Napoli: Pierro.
- D'ALCONZO, Paola (2003). *Picturae excisae. Conservazione e restauro dei dipinti ercolanesi e pompeiani tra XVIII e XIX secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- FABBRI, Paolo (1993). "Saverio Mattei: un profilo bio-bibliografico". En Antolini, Bianca Maria e Witzemann, Wolfgang (a cura di). *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Settecento e Ottocento. Studi in onore di Friedric Lippman*. Firenze: Olschki, pp. 121-144.

- FERRONI, Giulio (1985). “La cultura calabrese e il modello metastasiano: Michele Torcia e Saverio Mattei”. *Atti del Convegno Settecento calabrese (Rende-Cosenza, 9-12 novembre 1983)*, De Bonis, Mario, Falco, Pasquale e Minervino, Mauro (a cura di). Cosenza: Periferia, pp. 113-127.
- FLACCO, Quinto Orazio (30 a. C.). *Satire*, libro I, 1.
- FOLINO GALLO, Rosella (2014). “Vincenzo Cuoco e le aperture al nuovo di un’antica querelle sullo “status” dei musicisti nella Napoli di fine Settecento”. *L’Acropoli*, 3, pp. 263-286.
- FOLINO GALLO, Rosella (2017). “La Biblioteca musica di don Saverio Mattei”. *Rivista storica calabrese*, xxxviii, 1/2, pp. 77-96.
- FOLINO GALLO, Rosella (2017b). *Nel Mezzogiorno d’Italia in Età napoleonica. Vincenzo Cuoco e il problema dell’istruzione*. Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- FOLINO GALLO, Rosella (2018). “Il Real conservatorio di musica a Napoli in età napoleonica”. *Rassegna Storica del Risorgimento*, CV, 1, pp. 26-47.
- GALIANI, Ferdinando (1785). *Guazzabuglio filisarmonico o sia Miscellaneo verso-prosaico sulla Probole, Anti-Probole, e Aneddoto forense di D. Onofrio Galeoti poeta, e filosofo all’impronto*. Fantasia Napoli (*Biblioteca Società Napoletana di Storia Patria*, Fondo Cuomo, *Miscellanea*, Serie I, vol. 323, pp. 3-28).
- GARDA, Michele (1989). “Il microscopio della ragione. Arteaga e Manfredini nella querelle tra antichi e moderni”. En Garda, Michele, Jona, Alberto e Titli, Maria (a cura di). *La musica degli antichi e la musica dei moderni. Storia della musica e del gusto nei trattati di Martini, Eximeno, Brown, Manfredini*. Milano: Angeli, pp. 591-609.
- GIALDRONI, Teresa Maria (1993). “Le ‘fatiche’ dei prologhi, ovvero la cantata/prologo a Napoli dal 1761 al 1781”. *Revista de musicologia*, xvi, pp. 2888-2913.
- GIUSTINIANI, Lorenzo (1787). *Memorie storiche degli scrittori legali del Regno di Napoli*. Napoli: II, pp. 243-252.
- Le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione (1757-1779)*. Napoli: Regia Stamperia, vol. 5.
- LUPPI, Andrea (1998). *Filarmonici e misarmonici : la polemica napoletana del 1785 sui maestri di cappella*. Como: A.M.I.S.
- MARINO, Marina (1994). “Il ‘Socrate immaginario’, ovvero un erudito calabrese del XVIII secolo”. En Ferraro, Giuseppe e Pollice, Francescantonio (a cura di). *Civiltà musicale calabrese nel Settecento*. Atti Convegno (*Reggio Calabria, 25-26 ottobre 1986*). Lamezia Terme: A.M.A. Calabria, pp. 9-28.
- MATTEI, Saverio (1779). *I libri poetici della Bibbia tradotti dall’ebraico originale, ed adattati al gusto della poesia italiana*. Napoli: Giuseppe Maria Porcelli, 8 vols. (*La filosofia della musica*, T. V, pp. 285-352).
- MATTEI, Saverio (1780). *Saggio di poesie latine ed italiane*. Napoli: Porcelli. 3 vols.
- MATTEI, Saverio (1785). *Se i maestri di cappella son compresi fra gli artigiani. Probole(a) di Saverio Mattei In occasione d’una tassa di fatiche domandata dal Maestro Cordella (a) Questo titolo è tratto da Demostene; il lettore troverà giustificata la scelta del titolo nel corso di questa arringa, sul frontespizio questa precisazione, Biblioteca Società Napoletana di Storia Patria*, Fondo Cuomo, *Miscellanea*, Serie I, vol. 323, pp. 3-38.

- MATTEI, Saverio (2011). *La filosofia della musica*, a cura di Montanile, Milena. Padova: Editoriale Programma.
- MONACO, Vanda (1968). *Giambattista Lorenzi e la commedia in musica*. Napoli: Berisio.
- MUSEI, tutela e legislazione di beni culturali a Napoli tra '700 e '800 (1995). Napoli: Luciano.
- OLIVIERI, Guido (2005). "Condizione sociale dei musicisti nella Napoli del Settecento: Pietro Marchitelli". En Caneri, Ennio e De Martino, Pier Paolo (a cura di). *Napoli musicalissima. Studi in onore del 70° compleanno di Renato Di benedetto*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, pp. 45-68.
- NICOLÒ Piccinni musicista europeo. *Atti Convegno (Bari, 28-30 settembre 2000)* (2004), a cura di Di Profio, Alessandro e Melucci, Maria Grazia. Bari: Adda Editori.
- POMPEI e l'Europa (2015). *Catalogo mostra curato da Osanna Massimo, Caracciolo, Teresa Maria, Gallo Luigi*. Milano: Electa.
- RAO, Anna Maria (1995). "Un 'letterato faticatore' nell'Europa del Settecento: Michele Torcia (1736-1808)". *Rivista storica italiana*, CVII, 3, pp. 647-726.
- RAO, Anna Maria (2006). "Il lavoro intellettuale nel decennio francese: Prospettive di ricerca". En *Studi e ricerche sul decennio francese*, a cura di Iacuzio, Linda e Terzi Lorenzo. *Scrinia*, numero monografico, 3, pp. 9-28.
- RAO, Anna Maria (2008). "Saverio Mattei". *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, LVXXII.
- RAO, Anna Maria (2009). "Dal 'letterato faticatore' al lavoro intellettuale". En Rao, Anna Maria (a cura di). *Cultura e lavoro intellettuale: istituzioni, saperi e professioni nel Decennio francese. Atti primo seminario studi sul Decennio francese (1806-1815) (Napoli, 26-27 gennaio 2007)*. Napoli: Giannini, pp. 7-38.
- SENSI, Claudio (2005). "Socrate/sòreta: la macchina del comico". *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, a cura di Nowè, Laura Sannia, Cotticelli, Francesco e Puggioni, Roberto. Roma: Aracne, pp. 189-206.
- SERIO, Luigi (1785). *Per D. Lionardo Garofalo. Risposta alla probole. Miscellanea, Biblioteca Società Napoletana di Storia Patria*, "Fondo Cuomo" Serie I, vol. 323, pp. 2-47.
- SIGISMONDO, Giuseppe (2016). *Apoteosi della musica del Regno di Napoli*, a cura di Bacciagaluppi, Claudio, Giovani, Giulia e Mellace, Raffaele. Roma: Società Editrice di Musicologia.
- TRAVERSIER, Melanie (2007). "Dé l'erudition à l'expertise: Saverio Mattei (1742-1795), 'Socrate imaginaire' dans la Naples des lumières". *Revue historique*, I, 641, pp. 91-136.
- TRAVERSIER, Melanie (2013). "Le chant de la Sirène. Politique de grandeur et circulation des musiciens dans la Naples des Lumières". Faverzani, Camillo (a cura di). *Parthenope. Napoli e le arti*. Berna-Berlino: Peter Lang, pp. 51-69.
- TUFANO, Lucio (1997). "Ancora su Saverio Mattei: un giudizio critico di Vincenzo Manfredini, una polemica con Francesco Fontana e trenta lettere inedite a Giovanni Cristofano Amaduzzi". En Di Salvo, Felicia e Pollice, Francescantonio (eds.). *Miscellanea musicologica calabrese*. Lamezia Terme: A.M.A. Calabria, II, pp. 75-108.
- TUFANO, Lucio (2005). "Lettere di Saverio Mattei a Padre Martini (con una digressione su Salvatore Rispoli)". In *Napoli musicalissima. Studi in onore del 70° compleanno di Renato Di benedetto*, a cura di Careri, Ennio e Pier Paolo De Martino. Lucca: Libreria Musicale Italiana, pp. 91-118.

- TUFANO, Lucio (2016). “Suggerimenti archeologiche, sperimentazione drammaturgica e propaganda politica nel Natal di Telefo di Saverio Mattei e Giacomo Insanguine (1770)”. In Montanile, Milena e Ricco, Renato (a cura di). *Saverio Mattei. Tradizione e invenzione*, a cura di Montanile Milena e Ricco Renato. Roma: Edizioni di storia e letteratura, pp. 133-159.
- WITTKOWER, Rudolf e Margot (1968, edizione originale 1963). *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese* (traduzione italiana a cura di Salvatorelli Franco). Torino: Einaudi.
- ZAZO, Alfredo (1929). “Antonio Genovese e il suo contributo alle riforme scolastiche nel Napoletano (1767-1769)”. *Samnium*, II, pp. 41-67.

FAMILIA Y CONFLICTO SOCIAL EN LA COMEDIA ESPAÑOLA DE BUENAS COSTUMBRES¹

JOSÉ ROSO DÍAZ
Universidad de Extremadura
jroso@unex.es

1. FAMILIA Y SOCIEDAD EN LA ESPAÑA DE LA ILUSTRACIÓN. UN APUNTE HISTORIOGRÁFICO

EL ESTUDIO DE LA FAMILIA constituye uno de los aspectos de la historia moderna que mayor interés crítico ha suscitado en las últimas décadas a partir de una notable renovación temática y metodológica que pretende abordarla en toda su complejidad. Con ello el mundo de la familia se torna poliédrico y plural, revelador de circunstancias que ilustran y explican la transformación y el cambio social. Las nuevas perspectivas de estudio, de hecho, hacen de la familia un instrumento valioso para comprender la realidad y las formas de la sociedad y las comunidades modernas. Esta ampliación de las perspectivas de análisis fue resultado, sobre todo, de la incorporación a los trabajos cuantitativos de la demografía histórica los nuevos enfoques de la historia moderna y de la antropología social histórica, donde la familia cobra significado como elemento central de la vida comunitaria (Casey, 1990; Rodríguez Sánchez, 1996; Casey, 2001; Chacón Jiménez, 2007; Chacón Jiménez y Bestard Camps, 2011; Irigoyen López, 2021: 169-204). En efecto, la sociedad moderna queda definida como estamental y marcada tanto por la existencia del privilegio basado en el nacimiento, la sangre o el linaje como por la aparición de un nuevo grupo, la burguesía, que generará un modelo diferente del principio de desigualdad fundamentado en la capacidad económica. En este

¹ Esta publicación es resultado del Proyecto de I+D+i *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración europea: la praxis lectorial, interpretativa y crítica* (PID2021-12435NB-I00), financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 y los fondos FEDER, Una manera de hacer Europa.

contexto de desequilibrios, el individuo, la familia y la comunidad se relacionan con frecuencia a partir de conceptos como el consentimiento y la desobediencia, en los que se pueden observar aspectos que apuntan a la forma en la que se produce la transformación social o el surgimiento del individualismo contemporáneo. Estos cambios se basan en el surgimiento del interés particular frente al interés común, en el debilitamiento de las estrategias parentales y la quiebra del ideal de autoridad, en la alteración de las formas de vida de las familias pudientes, en la reivindicación de otro tipo de relaciones interpersonales o en la defensa y reconocimiento de una mayor capacidad de decisión del individuo a la hora de defender otros estilos de vida. Así, las nuevas perspectivas de estudio sobre la familia han permitido conocer aspectos nucleares para entender de forma más precisa la sociedad moderna y su tiempo. Han insistido, de hecho, en la necesidad de ocuparse del ciclo de vida y trabajado aspectos variados y complementarios como la tipología estructural de la familia, el valor de las relaciones clientelares y de dependencia, los mecanismos de relación interpersonal (particularmente las relaciones paterno-filiales), la formación del matrimonio, la gestión y consumo de la economía doméstica, las dotaciones matrimoniales, las segundas nupcias, las desobediencias domésticas, las formas de vecindad, el significado de la vida religiosa, la posesión de criados y sirvientes, el fenómeno de la soltería o la viudez, las herencias familiares y los repartos patrimoniales, el desafío a la estructura y la jerarquía social, el consumo de la apariencia, la tutorización de menores, la cultura material, el tema de la moda y la alimentación, además de la intimidad, el sexo y el placer, la anticoncepción y el aborto. Esta pluralidad de aspectos evidencia la complejidad del estudio de la familia. Las numerosas ramificaciones que han de considerarse explican que su historia sea, como señala Pierre Vilar (Levi Strauss, 1969), una historia en permanente construcción, y exponen con nitidez el significado de la interrelación entre familia y sociedad. Sin una no existiría la otra, decía Lévi-Strauss (Vilar, 1987: 14), para observar el cambio histórico. La familia se torna, en fin, esencial como objeto para el conocimiento de la sociedad.

El significado del concepto de familia, por otra parte, es diferente en las distintas culturas y cambia con el paso del tiempo. De hecho, observamos que en el periodo ilustrado, según el *Diccionario de Autoridades*, coinciden diversas formas de entenderla, ya sea la troncal, referida a la convivencia bajo el mismo techo de individuos pertenecientes a varias generaciones (abuelos, padres e hijos); la nuclear, en la que progenitores e hijos conviven en el mismo espacio físico y comparten patrimonio común; o la extensiva, que alude a la estructura de parentesco, relacionada con la convivencia en la misma casa y configurada a partir del núcleo de padre e hijos y parientes pertenecientes a distintas generaciones, ya sean abuelos, bisabuelos, tíos, hermanastros, hijos adoptivos o putativos o hermanos de los padres con o sin hijos. En *Autoridades* queda definida en su primera acepción como “la gente

que vive en casa debaxo del mando del señor de ella. Se entiende el señor de ella, su mujer, e todos los que viven con él, sobre quien ha mandamiento así como los hijos e los sirvientes e los criados”. Pero en una segunda acepción se señala que “significa también la ascendencia, descendencia y parentela de alguna persona” (*Aut.*, 1990: II, 717). En lo esencial estas definiciones están todavía muy próximas a las ofrecidas tiempo atrás por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*, donde sobre ella se decía que “en común sinificación vale la gente que un señor sustenta dentro de su casa, de donde tomó el nombre de padre de familias [...]. Pero ya no solo debaxo de este nombre se comprehenden los hijos, pero también los padres y abuelos y demás ascendientes del linaje [...]; ni más ni menos a los vivos, que son de la misma casa y decendencia, que por otro nombre dezimos parentela. Y debaxo de esta familia se entiende el señor y su mujer, y los demás que tienen de su mando como hijos, criados o esclavos” (*Tesoro*, 1998: 584). Todo ello demuestra que en el período ilustrado el concepto se concreta bajo las ideas de coresidencia y de linaje o parentesco. Se configura como una unidad económica básica que garantiza la continuidad de una casa y su linaje y como un espacio de sociabilidad (compartir el mismo techo) donde se desarrollan lazos de afectos, solidaridad y amistad. Se presenta, además, jerarquizada en torno a la figura del padre. *El pater familia* tenía, en efecto, la autoridad sobre todos sus miembros, a los que debía tutelar y de los que debía asegurar la supervivencia material a cambio de reconocimiento y obediencia para lo que gestionaba la economía doméstica y las propiedades y se ocupaba de todas las acciones en el ámbito público. Sin embargo, la amplitud y cobertura del concepto de institución familiar fue modificándose con el paso del tiempo, de manera que se excluyen del mismo a los criados y sirvientes y también a los vecinos, amigos y allegados, y gana en él importancia la consanguinidad, la relación entre cónyuges y una mayor preocupación por los hijos en ámbitos como la educación, la formación, la salud, la socialización o el trabajo. Y además se cimienta su estructura en torno al núcleo básico del matrimonio y el desarrollo de los afectos y las emociones, aspectos todos ellos que anuncian de una manera u otra la idea de familia que se impondrá ya en la etapa contemporánea. De ahí que no sorprenda el hecho de que la primera acepción que del mismo recoge hoy el *Diccionario de la Real Academia* sea “grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas” (*DRAE*, 2001: I, 1037), definición más acorde ya con la mentalidad del hombre actual y con la etapa contemporánea.

La sociedad española del siglo XVIII planteó numerosos conflictos (Serrailh, 1957: 17-26) que se dieron y se desarrollaron con peso e identidad propia dentro de la familia, su unidad organizativa básica. Del amplio catálogo de motivos de conflicto identificados en núcleos familiares urbanos merece especial mención y atención la educación de los hijos, el tema del matrimonio, la gestión de la economía doméstica, la reivindicación y la dignificación del trabajo, la crítica a la apa-

riencia y la pasión por las modas, la preocupación por el ascenso social, la quiebra de la autoridad familiar y los comportamientos de resistencia, el rechazo a la vida ociosa, improductiva e inútil de la nobleza, las formas de religiosidad o la crítica al medro social y el deseo de enriquecerse, aspectos que, como decíamos, han merecido ya con mejor o peor fortuna la atención crítica. Casi todos ellos, planteados también en el ámbito de la familia, pueden ser rastreados en las letras de la España de la Ilustración y de forma significativa en la comedia neoclásica, género en el que centramos nuestro estudio.

El matrimonio es quizá el motivo con desarrollos más variados que se convierte en el epicentro de numerosas críticas, y ello no solo debido a que la capacidad de decisión de los jóvenes en ese momento tan importante para sus vidas fuera prácticamente nula debido al ejercicio de la patria potestad por parte de los padres y el peso coercitivo de la opinión pública, que terminaba obligándoles e imponiéndose, sino también por el hecho de que era un acontecimiento familiar con trasfondo económico donde no primaba la búsqueda de la felicidad individual y sí el lugar social. Ciertamente es que para la familia la celebración de un matrimonio, especialmente si la persona casadera era mujer, suponía un gasto considerable para su economía y que la aportación al mismo marcaba y reflejaba el estatus social, pero no lo es menos que en él se buscaba una mejora o beneficio, la consideración social, una mayor estabilidad y comodidad de los hijos o la garantía de protección para la etapa de senectud. De ahí que jugase en su celebración un papel muy importante la dote como base para la configuración de un nuevo núcleo familiar. La conveniencia de un matrimonio, que venía marcada como vemos por el interés de ascenso social, conecta no pocas veces con el asunto de la apariencia y el engaño, vicios criticados y ridiculizados con frecuencia en la sociedad. La desigualdad en el matrimonio, otra de las caras del conflicto que el motivo genera, provocaba infelicidad personal, frustración y atraso en la comunidad, por lo que los ilustrados defienden que debiera eliminarse para lograr su progreso mediante la concesión de libertad al individuo para decidir sobre la persona con la que crear una familia.

La educación de los hijos es otro de los motivos principales de conflicto dentro de la familia por cuanto que los padres pretenden hacer de sus hijos personas provechosas y de bien, útiles a la sociedad, mediante la instrucción y la formación, pero los hijos muchas veces defienden consideraciones y valores diferenciados, de persona responsable en la sociedad, estableciendo así el principio de enfrentamiento generacional (Roso, 2021: 451-476). La educación implicaba en la época, además, una diferenciación por sexos, ya que los varones quedaban orientados al ámbito público y las mujeres al ámbito privado de la casa y las labores domésticas. Suponía, por lo demás, una sólida formación religiosa y moral. Con frecuencia el asunto muestra la dejadez o la incapacidad de los padres para afrontar tal empresa y la aparición de individuos repletos de defectos y con clara incompetencia social que

la propia comunidad y su literatura terminó tipificando conforme a los vicios que los identificaban, como el de la apariencia o el seguimiento excesivo de las modas.

En el caso de la gestión de la economía doméstica se observan diversas estrategias adaptativas para evitar el empobrecimiento, para consolidar el patrimonio y mejorar la posición social, el control del gasto y el aumento de los ingresos. La crítica ha identificado, además, la aparición de nuevos hábitos de consumo. Es labor, no obstante, sobre la que en ocasiones se advierte desconfianza, desprecio y recelo, donde el *pater familias* no realiza la función de control que debe y provoca no pocos desencuentros sociales y problemas familiares.

La pasión por las modas se desarrolla a partir de aspectos como el consumo, el materialismo y la reivindicación de la imagen personal. En realidad el asunto guarda relación con el significado de las apariencias y la educación, y es generadora en la época de no pocas reflexiones y debates que centran su atención en la economía doméstica, el significado del lujo y la ostentación, la oportunidad de adaptar estilos extranjeros y la generación de estereotipos sociales caracterizados por el amaneramiento, la frivolidad, la exclusividad, la extravagancia y la coquetería. Los grupos de poder de la sociedad quedaron definidos por estos elementos con el fin de lograr tanto la distinción social como la confirmación de su posición relevante. La burguesía imitó las formas de poder de las élites para consolidar su emergente hegemonía.

La reivindicación del trabajo fue tema muy tratado en el pensamiento ilustrado al considerarse desde la perspectiva burguesa como fuente de prosperidad, progreso y enriquecimiento frente al sistema de privilegios establecido en la sociedad estamental para la nobleza, que la mostraba como grupo improductivo, frecuentemente ocioso y con numerosos vicios. El encontronazo entre estas dos visiones se produce sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII, de forma paralela a la consolidación del nuevo grupo social, con notables implicaciones para la educación de los ciudadanos, la consideración del individuo y el funcionamiento de las familias. Y significativos serán también otros motivos, como la cuestión del medro social, generador de comportamientos despreciables que repercutirán en ámbitos muy variados de la sociedad y los comportamientos de resistencia que ofrecen una crítica a distintos valores o principios establecidos y por lo general bien aceptados en la comunidad, arrojando sobre ellos una luz nueva donde afloran actitudes en los que se aprecia ya el peso del individuo en el proceso de transformación de la sociedad.

En esta breve presentación del catálogo de conflictos que puede identificarse en una aproximación al estudio de la familia urbana española del siglo XVIII se observa que los mismos están interconectados, se retroalimentan con frecuencia, muestran un estado mejorable de la sociedad y quieren subsanarse con el intento ilustrado de reformar la misma de manera integral mediante la reivindicación de la virtud y la condena de los defectos y vicios como forma de modernización y progreso del país.

El estudio sobre la familia, sea como fuere, con sus distintas formulaciones y en toda su complejidad, queda convertido en herramienta útil para desentrañar los motivos del cambio social y entender, pese a los riesgos de parcelación y caída en el caso particular y la dificultad de sistematizar sobre ello conclusiones, las formas de articular la ruptura del orden tradicional en el Antiguo Régimen y el peso del individuo en ese proceso. En este sentido cabe afirmar que desde la literatura pueden aportarse sin duda alguna ejemplos significativos iluminadores de estas dinámicas.

2. UN TEATRO SOBRE LA FAMILIA: LA COMEDIA ESPAÑOLA DE BUENAS COSTUMBRES.

El pensamiento ilustrado consideró la literatura, y particularmente el teatro, como un instrumento útil y eficaz para la transformación de la sociedad definida por un claro carácter didáctico. Bajo esta concepción surge la comedia neoclásica española que quiere ser, antes que nada, una escuela de buenas costumbres (Andioc, 1971; Gies, 1996; Carnero Abat, 1997; Pérez Magallón, 2001; Calderone y Domenech, 2003: 1603-1652; Cañas Murillo, 2021). Se trata de un teatro centrado en lo normal y cotidiano, que evita tratar rarezas o asuntos extraordinarios para ocuparse fundamentalmente de los problemas del día a día de los ciudadanos y la sociedad. Esta temática doméstica y contemporánea será desarrollada por personajes ficticios particulares en un entorno urbano con el fin de convertir el teatro en un espejo en el que puedan retratarse los vicios principales que la sociedad debe corregir. De ahí que exista en él un espíritu crítico y la defensa de un código de comportamiento correcto en el que resuena ya la mentalidad burguesa. La intención moral de la comedia neoclásica se muestra en la crítica al vicio y la reivindicación de la virtud de manera que pueda no solo crear sino también celebrar “una imagen de los hombres no como regularmente son en sí mismo sino como deben ser” (Luzán, 1970: 170), por lo que estamos ante un teatro donde se reivindica el ideal del hombre de bien². Nos encontramos, por tanto, ante obras de tesis, que están orientadas a la generación de modelos donde resulta significativo la presentación de formas de conducta individuales y la descripción de ambientes sociales. Así se aprecia en distintas definiciones que críticos y autores de la época ofrecen de toda comedia que sea correcta o arreglada (o sea, que pretenda ser neoclásica), particularmente en autoridades tan significativas como Ignacio de Luzán, o Leandro Fernández de Moratín. Esta manera de concebir la comedia traerá de forma

² Hombre de bien “se dice del que procede con rectitud, y es honrado y caballeroso en sus acciones y modo de obrar” (*Autoridades*, 1990: II, 606). Fue un tema significativo en la Ilustración configurado a partir de autoridades como Montesquieu o Diderot.

irremediable cambios significativos en los códigos dramáticos y nuevos temas (o planteamientos nuevos de los temas de siempre) que entrarán en pugna con los gustos del público, todavía acomodados a la tradición y a la concepción barrocas. Estamos por ello ante un teatro minoritario, propio de la élite ilustrada, de carácter burgués y urbano, que tendrá solo un éxito relativo y tardío en los escenarios españoles, fundamentalmente en las últimas décadas del siglo XVIII³. Estamos, en fin, ante un tipo de literatura que se presta muy bien al análisis de la sociedad, de sus problemas, cambios y conflictos. Permite la radiografía del funcionamiento de la familia y del comportamiento de sus miembros en un momento crucial de transformación de la sociedad y de construcción y modernización de la nación.

3. EL VALOR DE LA FAMILIA EN LA COMEDIA ESPAÑOLA DE BUENAS COSTUMBRES.

La presencia de la unidad familiar en la comedia de buenas costumbres es una constante con notable significación para el tratamiento de los temas principales. Comprobamos que los dramaturgos neoclásicos plantean en ese espacio íntimo y privado muchos asuntos de clara dimensión social (Zavala, 1988: 399-414). Llevan a las familias el debate que tiene que darse y estar en la comunidad. De ahí que los temas supongan una teatralización doméstica de conflictos sociales. Para ello cuenta con una nómina amplia de tipos familiares conforme al modelo de familia extensiva, aquella que permite la inclusión de miembros variados y ofrece también un desarrollo más rico del conflicto o el debate de ideas. Entre los personajes se encuentran, en todo caso, individuos partidarios de soluciones razonadas y novedosas distanciadas de la forma general de abordar los problemas, que representan voces modernas en las que se pueden identificar actitudes propias del pensamiento del hombre ilustrado. Los dramaturgos, además, se valen de una extensa nómina de

³ Obras pertenecientes a este corpus son las que seguidamente se relacionan: Nicolás Fernández de Moratín, *La petimetra* (1762); Tomás de Iriarte, *El mal hombre* (1769-1772), *Hacer que hacemos* (1770), *El señorito mimado* (1787), *La señorita malcriada* (1788), *El don de gentes o la habanera* (1790); Cándido María Trigueros, *Los menestrales* (1784); Leandro Fernández de Moratín, *El viejo y la niña* (estreno en el año 1790), *La comedia nueva* (1790), *El barón* (1799), *El sí de las niñas* (1801), *La mojigata* (estreno en 1804); Juan Pablo Forner, *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado* (1795); Luciano Francisco Comella, *El abuelo y la nieta* (1796); María Rosa Gálvez, *La familia a la moda* (1804); José Mor de Fuentes, *El egoísta o el mal patriota* (1813), *La fonda de París* (1836); Francisca Navarro, *Una noche de tertulia o el coronel don Raimundo* (1828), *Mi retrato y el de mi compadre* (1829); Manuel Bretón de los Herreros, *Marcela, o ¿a cuál de los tres?* (1831), *El pelo de la dehesa* (1840); Manuel Eduardo de Gorostiza, *Contigo pan y cebolla* (1833); y Francisco Martínez de la Rosa, *Los celos infundados o El marido en la chimenea* (1833), *El español en Venecia o la cabeza encantada* (1839), *La boda o el duelo* (1839).

recursos para tratar los temas y construir los personajes, ya que la poética del género es muy oportuna para abordar desde el didactismo el conflicto social. Queremos centrarnos en los cuatro aspectos aquí apuntados: la teatralización doméstica del conflicto social, los tipos familiares y sus dinámicas de funcionamiento, las voces modernas existentes y los recursos dramáticos implicados en ello.

Todos los conflictos sociales apuntados anteriormente aparecen en este género dramático, ya sea como tema principal o secundario, como simple motivo complementario o como alusión rápida en relación con otros más significativos entonces tratados. Es frecuente, además, su repetición en las obras, incluso en el mismo rango de importancia, con una insistencia que busca efectividad e impacto en la comunidad al mantener abierta y de actualidad la reflexión y el debate sobre tales temas. Por ello estas comedias presentan desde un punto de vista temático un tono muy homogéneo. A él contribuye también el fenómeno de la imbricación. Son temas esenciales de estas comedias el matrimonio, la educación de los hijos, la economía doméstica y el trabajo, hecho que se observa con frecuencia en el mismo título de las obras. La acción de las comedias, por lo demás, tiene lugar en el espacio doméstico de la familia, la casa con sus distintos compartimentos y aposentos.

La comedia neoclásica trata el asunto del matrimonio a partir de aspectos variados que advierten de su problemática social, entre los que destacan la libertad de los jóvenes para decidir con quién casarse, la obediencia a los padres o tutores, el significado de la desigualdad en la unión, el valor de la dote y la mejora de la posición económica. Esto puede observarse en obras como *La petimetra*, *El viejo y la niña*, *Los menestrales*, *Marcela o ¿cuál de los tres?*, *el Barón*, *Contigo pan y cebolla* o *El pelo de la dehesa*. Casi siempre es el tema central de la pieza y se resuelve de forma razonable a partir de la ridiculización de caracteres. Así el reconocimiento de la libertad para casarse lo encontramos en la comedia *Marcela o cuál de los tres* donde la protagonista, joven, viuda y rica, descarta el casamiento y rechaza a sus pretendientes con el fin de seguir disfrutando de su libertad y situación privilegiada. Sorprende en este caso la forma en que aparece la figura de la viuda, que normalmente presenta en las letras y la sociedad de la época una situación problemática y de desprotección con una vida repleta de deficiencias. Las viudas necesitan por lo general de un nuevo matrimonio y ejercen con deficiencias o ayudas la función de dirigir a una familia. En *Contigo pan y cebolla*, Matilde, que vive con don Pedro, su padre, rechaza de inmediato a cualquier pretendiente orgulloso de su estatus social y solo se casará con Eduardo tras el engaño de mostrarse empobrecido por la pérdida de su hacienda. La obediencia a padres o tutores en decisiones sobre el matrimonio aparece, por otra parte, en comedias como *El sí de las niñas*, donde Irene ha concertado el matrimonio de su hija Francisca, joven de 16 años, con don Diego, hombre mayor. La muchacha muestra obediencia a sus padres y, presionada, acepta el matrimonio, aunque está enamorada de don Carlos, joven que resulta

ser sobrino del futuro esposo. El final feliz de la pieza se logra gracias a don Diego, que renuncia al compromiso al comprobar que los jóvenes están enamorados y reivindica la libertad de los mismos para casarse. También lo hace en *El viejo y la niña*, comedia en la que nos encontramos con Isabel, joven casada con don Roque por imposición y sin sentimiento alguno, pese a que amaba a don Juan. La dama admitió la decisión de su tutor, que la engañó. Una vez casada, ella no puede corresponder a su amor al imponerse el deber conyugal. El resultado es insatisfacción y frustración y el final triste de la separación definitiva de los enamorados. Y es asunto presente, además, en *El pelo de la dehesa*, donde don Frutos y Elisa deben casarse por acuerdo de los padres, aunque pertenecen a mundos muy diferentes y contrarios y ni siquiera se conocen. Lo vemos nuevamente en *La familia a la moda*, donde Inés aceptará el matrimonio que acuerden sus padres, hecho que propicia la crítica a los progenitores por hacer su voluntad sin considerar la felicidad de sus hijos. En algunas piezas se reivindica y reconoce el amor como sentimiento esencial para crear un nuevo núcleo familiar. Así aparece en *El sí de las niñas*, *Los Menstruales* y *La Petimetra*. Su ausencia, en cambio, es generador de problemas. Esto hace que surjan ramificaciones del tema en las que cobran significado los celos, el motivo de las infidelidades o el disfrute de la viudedad. Así encontramos en la obra *Los celos infundados o el marido en la Chimenea* la situación de don Anselmo, hombre ya maduro casado con doña Francisca, dama joven y hermosa, que sufre de celos hasta el punto de que su hermano, don Eugenio, finge un enredo al venir a la casa del matrimonio con otro huésped con el fin de ridiculizar su comportamiento y mostrar la inocencia y virtud de la dama. Los celos se muestran aquí como defecto que se ha de corregir propiciado por la diferencia de edad de la pareja. La aparición de infidelidades se da desde la consideración de que el matrimonio es una unión obligada y condicionada por el estatus social. La conveniencia de un matrimonio y la mejora de la situación de los hijos es tema frecuente en las piezas, que aparece en obras como *El viejo y la niña*, *El sí de las niñas*, *La petimetra*, *El pelo de la dehesa*, *Los menstruales* o *El barón*. En esta última pieza, por ejemplo, Mónica pretende casar a su hija, que está enamorada y prometida al joven Leonardo, con un tipo que se hace pasar por barón mediante una serie de embustes. Sin embargo, Leonardo e Isabel perseveran en su amor y con la ayuda del hermano de Mónica, don Pedro, se pone en evidencia al farsante y sus tretas. En ocasiones encontramos en menciones rápidas, de forma indirecta, sin abundar en argumentos, la realidad social, funcionamiento y significado de la dote, que ponía a la mujer y su familia en una situación delicada pues sin dote no era posible el matrimonio. La cuestión se aprecia en las dos primas de *La Petimetra*. Importa, en fin, señalar que el tema del matrimonio se da imbricado con otros esenciales del género, como el de la economía doméstica.

El tema de la educación de los hijos es tratado a partir de la exposición de los resultados de la mala educación y sus vicios con el fin de proponer las rectificaciones

oportunas que permitan la resolución de todos los conflictos que tenían planteados y la creación de una situación familiar y social armónica y feliz. Es asunto que encontramos en obras como *La Petimetra*, *La mojígata*, *El señorito mimado*, *La señorita malcriada* o *La familia a la moda*. En *La Petimetra*, el tema es tratado a partir de dos damas absolutamente opuestas, doña Gerónima y María, ambas sobrinas del jurista don Rodrigo. Doña Gerónima es mujer ociosa, presumida, vana, obsesionada por las modas y la apariencia, que dice tener una dote de la que carece con el fin de fijar el interés de algún galán que la pretenda y pida su casamiento. María, por el contrario, es discreta, humilde, trabajadora y dedicada a las labores de la casa. Las dos doncellas representan modelos contrarios que muestran al individuo sensato y educado y aquel otro marcado por los defectos de un petimetre. Al final María se casa con Félix, hombre recto enamorado de ella y Gerónima con Damián, galán embustero y pobre como ella, de modo que la conducta insensata, propia del que carece de educación termina siendo sancionada. A partir de la oposición binaria se construye también el tema en la comedia *La mojígata*, donde se satiriza la forma de educación de dos padres, que son hermanos. Don Martín y Don Luis han educado a sus dos hijas de forma diferente. El primero lo ha hecho con rigor y severidad y el segundo desde la tolerancia. Sus hijas serán diferentes. Clara, hija de don Martín, queda caracterizada por la hipocresía y la falsedad. Doña Inés, hija de don Luis, por la naturalidad y la sinceridad. Don Claudio, amigo de la familia, está interesado en las damas, pero Inés solo lo aceptará por obediencia a su padre frente a Clara, que por un lado aspira al convento para no perder una herencia y por otro prepara un casamiento con el galán. Este, aunque de buena familia, resulta ser un vicioso y algo alocado. Iriarte en *El señorito mimado* pone la crítica sobre una figura masculina, Mariano, joven noble dilapidador de la hacienda de sus padres, que muestra una absoluta falta de instrucción, a lo que se añade la incapacidad de su madre, la viuda doña Dominga, que se muestra siempre muy permisiva, de marcarle el camino recto. Esto se traduce en el daño del joven, que resulta engañado con un falso compromiso matrimonial y pierde a Flora, que le amaba verdaderamente. *La señorita mimada* es obra similar a la anterior, pero ahora es puesta la crítica en clave femenina. Pepita queda caracterizada por su vida desarreglada y sus insolencias. Don Gonzalo, su padre, se ha despreocupado por completo de su educación e incluso potencia sus viciosas actitudes. Pepita es el resultado de la mala crianza y terminará recluida en un convento para corregir sus vicios. Me interesa resaltar en estos dos casos que los progenitores están caracterizados de forma negativa por incapacidad o dejadez, lo que influye en la mala educación de sus hijos, que caen en el vicio y en comportamientos aberrantes. El tema se repite de forma similar y con igual importancia en *La familia a la moda*, donde Guiomar restablece el orden familiar en la casa de su hermano Canuto, que está entregado a una vida disoluta al igual que su mujer (uno con el juego y la otra con las modas), descuidando la educación de su hijo Faustino, quien repite y multiplica los vicios de sus padres. Por

ello esta familia se encuentra en una situación ruinoso. El hijo tiene malos modelos y la tía, que muestra una posición fuerte y decidida avalada por su dinero, actúa en beneficio de su familia. Todas estas obras, en todo caso, responden a la misma pedagogía, aquella que muestra la importancia de la educación de los hijos para evitar vicios y la crítica a los padres por el abandono de esta obligación que genera no pocos problemas familiares y sociales.

La preocupación por la situación económica y de la familia es tema frecuente y con notable presencia en obras pertenecientes al género de la comedia neoclásica, donde aparece tratado con desarrollos muy dispares, pues es tanto nuclear como secundario relacionado al menos con otro principal. Se desarrolla a partir de tres motivos básicos: el arreglo de la situación ruinoso de una familia por la decidida intervención de uno de sus miembros, la mejora del estado de una casa venida a menos económicamente y la búsqueda de ascenso social y progreso personal a partir de la ostentación, el engaño o la falsificación. Se relaciona con otros como el matrimonio, la educación de los hijos, las apariencias o el significado del trabajo. Lo encontramos en obras como *Los menestrales*, *El barón*, *La familia a la moda*, *La Petimetra*, *El egoísta*, *Hacer que hacemos*, *El pelo de la dehesa*, *el señorito mimado* y *La señorita malcriada*. Pongamos ejemplos de cada uno de esos motivos. Con respecto al primero, en *El señorito mimado*, Don Cristóbal, que acaba de regresar de las Indias, se encuentra con una situación lamentable en la casa de su hermana Dominga: el gasto supera por mucho a la renta. Achaca esta circunstancia a la mala educación de su sobrino, que despilfarra el dinero, es enemigo del trabajo y resulta engañado por doña Mónica. Cristóbal se propone enmendar la situación y dar un escarmiento a su sobrino. En la comedia *La familia a la moda* Guiomar llega a la casa de su hermano Canuto y lo que encuentra es el desorden, la holgazanería de los miembros de la familia, en particular la mala educación de su sobrino Faustino y la quiebra económica causada por el derroche y el gasto. Solucionará esta situación lamentable imponiéndose, con la fuerza de la herencia que pretende dejarles, sobre los padres en el concierto de matrimonio de doña Inés, en la formación de Faustino y en el descubrimiento de las falsedades del Marqués y Trapachino, que tenían engañados a la familia y la empobrecían con sus numerosos gastos. Con respecto al segundo motivo destaca la comedia *El pelo de la dehesa*, donde los padres de Elisa, nobles arruinados, han concertado el matrimonio de su hija Elisa con don Frutos, hombre rústico y rico heredero. La comedia enfrenta dos mundos distintos, el rural y el urbano, y los prometidos no encajan por lo que el matrimonio no se produce. Con respecto al tercer motivo podemos aportar el buen ejemplo de *Los Menestrales*, donde Cortines, sastre que se ha enriquecido con el trabajo, se muda a la ciudad para vivir de forma ostentosa con su mujer Florentina y su hija Rufina. Desprecia su origen menestral y quiere incluso casar a su hija con el barón de la Rafa, un verdadero sinvergüenza que en realidad es zapatero de profesión. Su hija,

por otro lado, prefiere a Justo, hombre trabajador, también sastre como Cortines. Esta situación se resuelve gracias a don Juan, alcalde de Corte, de quien Justo es criado. Aparece también en *El barón*, donde un falso noble quiere casarse con Isabel, hija de Mónica, una viuda rica, solo con el fin de apropiarse de su fortuna. El hecho es impedido por don Pedro, hermano de Mónica, que logra desenmascarar al impostor. Y lo encontramos también en piezas como *La familia a la moda* o *El señorito mimado*. Se observa que con frecuencia el segundo y tercer motivo se complementan y aparecen a la vez con igual significado en las piezas para potenciar el didactismo y que el primero es asunto principal de las obras al que se imbrican otros secundarios.

El análisis de los personajes que aparecen en las comedias muestra con claridad la utilización por parte de los autores del concepto de familia extensiva y la existencia de una sugestiva galería de tipos y caracteres variados. La familia es la institución en torno a la que se pueden agrupar los personajes. Así encontramos la figura del padre, la madre, los hijos, el tío, los sobrinos, los primos, el cuñado, el nieto, el hermano, el padrino, el tutor, el abuelo, el hospedado, el lacayo, los criados, la dueña, el mayordomo, el amigo, vecino o compañero, el casero, el aya o el hortelano de la casa. Llama la atención la presencia de la mujer viuda o el marcador de la edad, que muestra la presencia de opiniones dispares entre miembros de una misma familia, el enfrentamiento entre antiguos y modernos. Esta nómina extensa de tipos familiares se clasifica a partir de su función en las piezas en tres grupos básicos: por un lado los personajes principales para el desarrollo de los temas. Aquí se sitúan por lo general los personajes que configuran el núcleo familiar, tales como padres, hijos, hermanos y tíos, que defienden posiciones distintas de los temas tratados y son generadores de conflictos. Por otro los personajes secundarios, casi siempre aquellos que se incluyen en la familia por lazos de amistad, dependencia o desarrollo de servicios. Aquí encontramos amigos, invitados, mayordomos o vecinos. Son personajes que contribuyen a enriquecer el debate de los conflictos que se producen en el grupo anterior y que aportan no pocas veces soluciones. En tercer lugar, estarían los personajes de relación, cuya función es la de generar diálogo con aquellos que pertenecen a grupos anteriores con el fin de evidenciar mejor las ideas y valores, los aciertos y errores que los otros representan. Son casi siempre personajes que pertenecen al servicio de la casa, independientemente de su labor, y sobre todo lacayos o sirvientes. La definición de los personajes principales se realiza de forma plural considerando tanto su comportamiento general y sus acciones, como la opinión que tienen de los demás y la que estos tienen de ellos. Esta dramaturgia concede un importante papel dentro de la familia a la mujer, que resulta fundamental en el desarrollo y resolución de los conflictos planteados. Estos personajes principales presentan un catálogo extenso de motivos que muestran sus dinámicas de funcionamiento en relación con los temas. Entre ellos encontramos la defensa

de opiniones juiciosas, las confidencias y apoyos a personajes negativos, la oposición de modelos de actuación, el enfrentamiento entre esposos, la ridiculización de caracteres, el conflicto en las relaciones paterno-filiales, la crítica al comportamiento aberrante, la crítica a la falta de consideración del otro, el reconocimiento de los errores y el principio de rectificación, la exposición breve de la divergencia, los efectos de la opinión, la influencia de hábitos extranjeros, el peso de la costumbre, la confrontación entre lo rural y lo urbano, las incidencias externas en el funcionamiento de las familias, la exposición de los defectos o el aplauso y reivindicación de las virtudes. Encontramos, por otra parte, propuestas personales que facilitan la solución positiva de los conflictos planteados y muestran el pensamiento ilustrado. Se trata de posturas sensatas en las que hay una opinión contraria y rechazo a comportamientos o valores establecidos. Son acciones, opiniones o reflexiones en las que asoma ya el individuo de la sociedad burguesa. Estas voces aparecen, por ejemplo, en *El sí de las niñas*, *La familia a la moda* o *Los menestrales*.

El conflicto familiar se construye en estas comedias a partir de una nómina extensa de motivos y recursos de la poética del género entre los que sobresalen por su significado y repetición la recurrencia a un número reducido de personajes y la construcción de tipos, la existencia de una sola acción, la presencia de un enredo limitado, la utilización del espacio privado de la casa y el ambiente urbano, la utilización del diálogo para la exposición razonada de los temas, la reivindicación de la verosimilitud, la intención didáctica, el establecimiento de oposiciones binarias, el contraste, el paralelismo o la perspectiva múltiple, la acumulación de personajes para lograr efecto, la utilización de un número reducido de temas en una pieza y su imbricación, el humor, la ironía o la ridiculización de caracteres. Con ellos tratan los dramaturgos los problemas sociales en el ámbito de la familia y levantan piezas de tono muy similar que rezuman pensamiento ilustrado. Disponen, sin duda, de una poética apropiada y con elementos suficientes para trasladar a la sociedad desde las tablas asuntos esenciales que favorezcan su modernización

4. FINAL

La familia es en la comedia española de buenas costumbres el espacio en el que se plantean los principales conflictos existentes en la sociedad. Por ello su presencia con un valor significativo en las piezas posibilita el desarrollo de los temas a partir de una extensa nómina de tipos familiares con dinámicas de funcionamiento variadas, entre las que se observa la actitud crítica y la reflexión sobre distintos asuntos y comportamientos que buscan el cambio, la ruptura con ideas pasadas, la modernización y la mejora social. Desde estas perspectivas son tratados temas como el matrimonio, la educación de los hijos, la economía doméstica o el trabajo

por medio de una poética que integra recursos oportunos para vertebrar y exponer los nuevos enfoques.

Los ilustrados apreciaron pronto, sin duda, las posibilidades que ofrecía la familia para exponer el cambio social y las llevaron con valor didáctico a su teatro mostrándola como un ámbito de ruptura y de planteamiento de postulados modernos en el que emergen posturas críticas individuales. Su presencia, uso y función en estas piezas muestra, en fin, el notable valor que le conceden para la exposición de ideas críticas, el diagnóstico de problemas y deficiencias y la resolución de conflictos, aspectos esenciales de la transformación social que empieza a percibirse en aquel tiempo. La familia es en este teatro el lugar indiscutible para mejorar la sociedad, claro motor de cambio.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René (1971). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- CALDERONE, Antonieta y Domenech, Fernando (2003). “La comedia neoclásica. Moratín”. En Huerta Calvo, Javier (dir.), *Historia del teatro español*. Madrid, Gredos, II, pp. 1603-1652.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (2021). *Sobre géneros dramáticos en la España de la Ilustración*. Ed. Miguel Ángel Lama y José Roso Díaz. Cáceres: Uex.
- CARNERO ARBAT, Guillermo (1997). *Estudios sobre el teatro del siglo XVIII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CASEY, James (1990). *Historia de la familia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CASEY, James (2001). *España en la Edad Moderna. Una historia social*. Valencia: Universitat de València.
- CHACÓN, Francisco (coord.). (2007). *Espacios sociales, universos familiares. La familia en la historiografía española*. Murcia: Universidad de Murcia.
- CHACÓN, Francisco y BESTARD, Juan (coords). (2011). *Familias: historia social española (del final de la Edad Media a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- COVARRUBIAS, Sebastián (1998 [1611]). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Barcelona: Ad Litteram.
- GIES, David T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press.
- IRIGROYEN, Antonio (2021). “Sociabilidad y autoridad: la familia en España ante los retos del siglo XVIII”. *Historiolo. Revista de Historia Regional y Local*, 13/28, pp. 169-204.
- LEVI STRAUSS, Claude (1969). *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Paidós.
- LUZÁN, Ignacio de (1977). *La Poética o Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Ed. R. P. Sebols, Russell. Barcelona: Labor
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2001). *El teatro neoclásico*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-39). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar,*

- los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [Diccionario de Autoridades]*. Madrid: Francisco del Hierro (vols. I-II).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª ed., II. Madrid: Espasa Calpe.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel (1996). *La familia en la Edad Moderna*. Madrid: Arco Libros.
- ROSO DÍAZ, José (2021). “Las relaciones paterno-filiales en la Comedia Española de Buenas Costumbres. Radiografía de conflictos y cambio social”. En Jiménez Castillo, Juan y Rivero Rodríguez, Manuel (coords.), *De Reinos a Naciones. Espacios, territorios y mentalidades*. Madrid: Polifemo, pp. 451-480.
- SERRAILH, J. (1957). *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*. México: FCE.
- VILAR, Pierre (coord.) (1987). *La familia en la España mediterránea (XV-XIX)*. Barcelona: Crítica.
- ZAVALA, Iris (1988). “La poética de lo cotidiano: reflejos de comportamiento en el teatro del siglo XVIII”. En *Coloquio Internacional sobre el teatro del siglo XVIII*. Abano Terme (Padua): Piovan Editore, pp. 399-414.

MÚSICA

CONSECUENCIAS TEATRALES DE LA LLEGADA
DE ISABEL DE FARNESIO: ITALIANIZACIÓN
MUSICAL DE LA REPRESENTATIVIDAD
EN LOS ESPECTÁCULOS PALACIEGOS
Y SURGIMIENTO DE LA PRIMERA ZARZUELA
POPULAR (1715-1737)

JORDI BERMEJO GREGORIO
Universitat Internacional de Catalunya
jbermejo@uic.es

EN 1701 *QUINTO ELEMENTO ES AMOR* sirvió de constatación de que todo intento de celebrar a los Borbones franceses con el código cortesano propio de los Austrias españoles —lo que incluye también las fiestas reales de teatro musical— iba a ser un fracaso (Bermejo Gregorio, 2017). *Todo lo vence amor* (1707) puso sobre la mesa la problemática de la marginación del elemento español en la representatividad áulica de lo que suponía la celebración del nacimiento del primer príncipe enteramente español desde 1661. La villa de Madrid reclamó que no se les diera a unos italianos —la primera compañía de los Trufaldines— la responsabilidad y el honor del significativo natalicio. La tensión fue resuelta por la Princesa de los Ursinos, que ideó un procedimiento basado en el equilibrio decoroso entre el elemento español en la oficialidad —aunque con un importante elemento italianizante en la música— y piezas teatrales italianas y francesas en la privacidad de los monarcas (Bermejo Gregorio, 2015: 897-922), como ocurrió en la vestimenta (Pérez Magallón, 2002: 298-301). Así pues, y tal y como declaró Juan José Carreras:

si bien el repertorio de las dos primeras décadas del siglo viene caracterizado por la absorción e integración de elementos musicales operísticos dentro de los espectáculos tradicionales, como sucede en las zarzuelas de Sebastián Durón y Antonio de Literes, frente a las que la presencia de los cómicos italianos no supuso una com-

petencia importante, la situación cambió a lo largo de las dos décadas siguientes (Carreras, 1996: 52).

Y, en efecto, el panorama del teatro poético-musical empezó a cambiar con la llegada en 1714 de Isabel de Farnesio (1692-1776).

La reina, bien educada, ávida de conocimientos y celosa de un disfrute y práctica artística de su tierra (Bertini, 2002: 419), encontró Madrid muy aburrido y austero para sus gustos y su proyección regia. Aunque amante del teatro, el que se encontró en Madrid no le satisfizo: era un teatro que no representaba la modernidad y la vanguardia artística del clasicismo francés o de la ópera italiana, y, además, estaba escrito en una lengua que no entendía¹. De ahí que hiciera traer a finales de 1715 una nueva compañía de actores italianos de su Parma natal que gozó de la protección y promoción en palacio de mano de la propia reina, del cardenal Alberoni y, luego, del marqués Annibale Scotti, además de tener la explotación entera del Corral de los Caños del Peral (López Alemany y Varey, 2006: 100-105; Doménech Rico, 2007: 66-73). Pero la disciplina artística predilecta de la reina era la música, pues “tenía preferencia por la música italiana sobre la francesa y la española, y poseía un oído musical privilegiado que le permitía saber cuándo una ópera había tomado prestado un aria o un fragmento musical de otra” (López Alemany, 2013: 5). Por lo tanto, sentía la convicción de tener que orientar en función de sus gustos el panorama artístico en general y el poético-musical de la corte en particular.

Si bien en el ámbito teatral esa compañía italiana fue importante por representar, por primera vez en un teatro público —el de los Caños del Peral—, dos óperas enteramente italianas —*L'interesse schernito dal proprio inganno* (1722) y *L'Ottone in villa* (1723), la primera compuesta la música por Gioacchino Landi y, la segunda por Antonio Vivaldi, aunque con añadidos del propio Landi (Doménech Rico, 2007: 221)—, la naturaleza de esta compañía, tal y como demostró Juan José Carreras, no era eminentemente operística (Carreras, 2000: 22), aunque sí poseía una mayor orientación musical y de baile que la primera (Doménech Rico, 2007:153). Por ese motivo, era indispensable traer el esplendor musical de Italia:

¹ Con la llegada de Isabel de Farnesio se dio continuidad a las representaciones de autores franceses, como había sido costumbre durante los primeros años de Felipe V. Sobre el 9 de mayo de 1715 hubo, por ordenanza real, “comedias francesas que se ejecutaron en Palacio estas Carnestolendas” (López Alemany y Varey, 2006: 100). Las hubo del mismo tipo en torno al 5 de junio y al 9 de septiembre del mismo año (López Alemany y Varey, 2006: 102). Es importante anotar que todas estas comedias fueron con música, ya que los datos se conocen por los pagos a los intérpretes de dichas comedias. A estas representaciones francesas las reemplazó enteramente en el ámbito cortesano la llegada de la compañía italiana.

fueron constantes las idas y venidas de cómicos y bailarines italianos —como la de los intérpretes de *intermezzi musicale* Isabella Costantini, alias la Polachina, y Giuseppe Ignazio Ferrari, entre otros (Doménech Rico, 2007: 151-157)—, se llamó a instrumentistas del renombre de Giovanni Cuzzoni como primer violonchelista de la Capilla Real (Bottineau, 1986: 368), y, como punto álgido, a partir de 1720, empezó la llegada de una verdadera colonia de compositores italianos de prestigio, tales como el napolitano Antonio Duni, Gioacchino Landi y el veneciano Giacomo Facco. Estos movimientos hicieron que fuera a partir de esa década cuando los pagos a músicos y a compositores fueran equiparándose a los de los actores y dramaturgos (López Alemany, 2008: 7). Las orquestas fueran ampliándose progresivamente tanto en intérpretes como con instrumentos modernos —violines y oboes— y los referentes musicales de los compositores españoles fueran claramente italianos, como Scarlatti o Bononcini.

Todos estos datos constatan el rápido ascenso del prestigio y preponderancia que la música empezó a tener en la Corte por el celo de Isabel de Farnesio y de sus más próximos allegados, que se puso como objetivo transformarla en el lenguaje autorrepresentativo por antonomasia de la monarquía moderna que había de ser la España de la que ella era reina. Es muy relevante para el tema que aquí se expondrá el hecho de que no se trajeran dramaturgos italianos.

El gusto regio aborrecía la comedia española, y, cuando se representaban obras nacionales, las reales personas solo atendían o se les despertaba placer cuando se interpretaba un número musical o escenográfico. Esto ocurría, incluso, con Luis I, personaje que fue considerado por muchos como rey eminentemente español, pero cuya educación cortesana había sido eminentemente francesa y que se había formado en los estilos artísticos de moda en Europa (Bottineau, 1986: 376). En la representación en palacio de la comedia de magia de José de Cañizares *Don Juan de Espina en Milán* para carnaval de 1724 —seguramente en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid (González Ludeña, 2021: 97)—, el que ya fuera rey Luis I² se aburrió sobremanera en toda la obra, tal y como lo atestiguó en clave jocosa el poeta Juan José de Salazar (1692-?):

Haciéndose en Palacio la comedia de *Don Juan de Espina*, en tiempo de Carnestolendas, y estando el Rey divertido echando agua y grajea, estuvo atendiendo con

² Felipe V abdicó el 10 de enero de 1724. La decisión real le llegó al Príncipe de Asturias el 15, por lo que aunque ya se podía considerar rey desde ese mismo día, su coronación no tuvo lugar hasta el 9 de febrero. Esto y el retrato juvenil y divertido del rey “echando agua y grajea” —chuchería propia de la época de Carnaval— que hace Juan José de Salazar parece ser más adecuado para un alegre Luis I que para el melancólico y temeroso de la muerte que era Felipe V, que justo había acabado de abdicar.

cuidado un paso cantado, que ejecutaba María de San Miguel, a cuya especialidad, por precepto hizo la presente

DÉCIMA

Poca o ninguna atención,
 prestó el Rey a los asuntos
 de *Don Juan de Espina*, puntos,
 que duda la religión.
 Fue cristiana reflexión
 de católico fiel,
 y porque vieran en él
 su bien fundado desvelo,
 por cosa atendió del cielo
 un paso de San Miguel (Salazar, 1736: 65).

Luis I solo prestó atención a la música de José Salas y al canto de María de San Miguel, precisamente las disciplinas artísticas que más sobresalieron tras la llegada de su madrastra. El rey adolescente estaba mucho más interesado en la caza y en la pesca y, por ende, se irritaba por el hecho de que la asistencia a una determinada representación le impidiera practicar esas aficiones³.

De ahí que fuera necesario adecuar al estilo italiano las únicas partes de las piezas dramáticas que interesaban y agradaban al gusto regio, es decir, la música y el canto de los recitativos y, sobre todo, de las arias. Así ocurrió en las fiestas reales que se representaron en el Coliseo del Buen Retiro entre 1720 y 1724, en las que se ve un afianzamiento completo y total del elemento musical operístico. Un gran número de estas fueron musicadas por el italiano Giacomo Facco: *Las amazonas de España* (de 1720 y en celebración del nacimiento del infante Felipe), *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión* (de 1721 para la onomástica de reina), *La hazaña mayor de Alcides* (de 1723 como festejo de la boda del príncipe Carlos) y *Fieras afemina amor* (estrenada el 17 de abril de 1724 para celebrar la coronación en febrero de Luis I). Este alto porcentaje constata la importancia de que la música fuera enteramente italiana y realizada por un compositor italiano de fama. No ocurre esto en la dramaturgia, pues José de Cañizares fue el autor del libreto en las tres primeras. En este sentido, es muy significativa *Fieras afemina amor*, obra escrita por Calderón de la Barca en 1672. Esta se adecuó al lenguaje artístico preeminente, como se indica en la documentación:

³ Tal y como ocurrió el 4 de julio de 1723, en carta del príncipe a los reyes, desde San Lorenzo del Escorial (*Archivo Histórico*: Est., 2542, 137).

acordóse que a don Alejandro Rodríguez, a quien se encargó la composición de la comedia y el ponerla los metros para la música, arreglándola al estilo presente, para la mayor diversión de SS.MM. y del público, en que parece se logró el intento, y escribió la loa y los sainetes, se le den 400 ducados de vellón, y la misma cantidad a don Jaime Facco, maestro compositor de música, por la que puso en la referida comedia, loa y sainetes (López Alemany y Varey, 2006: 238).

En efecto, y como estudió Ignacio López Alemany (2013), solo se varió y se reescribieron por parte de Rodríguez —músico de la Capilla Real, no poeta— las partes para ser cantadas con la música de Facco. Así pues, la música de todas estas fiestas reales estuvo compuesta, sin lugar a dudas, bajo las coordenadas artísticas de la convención operística italiana. Incluso cuando el compositor era español, este debía aproximarse al gusto musical regio —es decir, italiano— para ser propuesto como el creador de la parte musical de las festividades relevantes y autorrepresentativas de la monarquía, como las fiestas reales en natalicios, aniversarios, onomásticas y enlaces matrimoniales, entre otras. Este fue el caso de José de San Juan en *Eurotas y Diana*, de 1721 con texto de Cañizares —en celebración del compromiso de la infanta Mariana Victoria con Luis XV—, y en *Angélica y Medoro*, estrenada el 7 de abril de 1722, con texto de Antonio de Zamora —como festejo del casamiento del príncipe de Asturias, el futuro Luis I, con Luisa Isabel de Orleans. Y eso a pesar de que la música de San Juan no pudiera considerarse ortodoxamente italiana y de estar influenciada por el “modo antiguo” de la música teatral española: “Debe decirse en defensa de San Juan que en su música de *Eurotas y Diana* se atisban elementos del estilo ‘moderno’ o galante, como cadencias perfectas, el denominado *passo indietro* o progresiones armónicas como el *schema de fonte*” (González Ludeña, 2021: 200)⁴. No solamente que de las opiniones y reseñas de estas representaciones se destaca el elemento espectacular de la música y la escenografía —no de los versos o la trama⁵—, sino que, a pesar de que el dramaturgo era el que iniciaba el proceso creativo con la escritura del libreto —*Angélica y Medoro* es tildado, de forma muy reveladora, “dramma músico u ópera scenica en estilo italiano” (Zamora, 1722: 1)—, todo ese proceso estaba enfocado y pensado para que la música tuviera el

⁴ Además, este investigador sumó a las razones de la elección de San Juan para la ópera de Zamora que “posiblemente el éxito de *Eurotas y Diana* en su estreno fuera un factor crucial para que la Junta de Festejos contara con San Juan para la ópera escénica *Angélica y Medoro* de Zamora (1722)” (González Ludeña, 2021: 102).

⁵ “Diéronse por servidos de la gustosa, quanto deleitable diversión de una comedia armónica de dos jornadas, fábula de Eurotas, que se representó en el Real Salón de Palacio, con un vistoso teatro, por las dos compañías de farsantes, una de las referidas noches, intitulada *Quien ama bien, no ofenderá un desdén*, celebrando la música, ponderando la ejecución y admirando la brevedad con que se dispuso, todos los señores embajadores y demás caballeros extranjeros que la vieron” (*Reales festejos*, [1722]: 3). El libreto que incluye la loa de aquella ocasión se encuentra en el MSS/16360.

papel preponderante en el espectáculo, tal y como se deduce de la documentación para la producción de *La hazaña mayor de Alcides* en la villa de Madrid⁶.

Si bien es evidente la italianización de la música, en la dimensión dramática el proceso será distinto. Juan José Carreras, Rainer Kleinertz, Ignacio López Alemany, Jesús Pérez Magallón, José Máximo Leza y una larga lista de estudiosos han revelado el proceso pendular y no lineal de la evolución del teatro musical de corte en España durante esos años veinte del siglo XVIII. A lo largo de estas últimas décadas se ha desterrado completamente la idea nacionalista y decimonónica de agresión extranjera de la música operística italiana frente a la tradición nacional. La especial atención que han tenido los *dramma per musica* y las zarzuelas representadas en el Coliseo del Buen Retiro ha permitido entender el movimiento cultural en el que dichas fiestas se engloban dentro de un movimiento de europeización o modernización. Especialmente los dramaturgos supieron adecuar e integrar perfectamente la música y estructuras operísticas italianas con modelos dramáticos del barroco español, desde una perspectiva dialéctica entre modernidad y elemento nacional, aspecto que años antes Francisco Bances Candamo había empezado a trazar a finales del siglo anterior (Pérez Magallón, 2002: 228-234, 302). Aunque *Las amazonas de España* constituya el máximo exponente por italianizar en sintonía con el clasicismo de los libretos las distintas partes de la dramaturgia española⁷ —mucho tuvo que ver que fuera la misma reina Isabel de Farnesio quien escogió la comedia (López Alemany y Varey, 2006: 106)⁸—, a grandes rasgos todas las

⁶ En ella se lee que el 29 de diciembre de 1721 se le encarga a Cañizares “una comedia zarzuela para poner en música y ejecutarse en el Real Coliseo del Buen Retiro” (López Alemany y Varey, 2006: 208) y algo más tarde —el 3 de enero de 1723— “se acordó que por el Sr. Corregidor se prevenga a don Jácome [Giacomo Facco], maestro de música del Serenísimo Sr. Príncipe, para que ponga esta fiesta, no dudándose el acierto de ella en la habilidad que en él concurre” (López Alemany y Varey, 2006: 208).

⁷ Esta pieza, que fue la primera colaboración entre Facco y Cañizares, a nivel dramático se separa del resto de zarzuelas de la época y las aproxima al modelo dramático del melodrama italiano de tendencia clasicista. Entre las razones destacan que el tema es histórico —no mitológico—, que el número de personajes es muy comedido y reducido, la naturaleza de la acción y la escenografía —sensiblemente más sencillas y concentradas—, y, por último, la disposición en actos de escenas, que sigue la convención operística de entradas y salidas de los personajes.

⁸ La obra posiblemente está inspirada en *La caduta del regno delle amazzoni* (Roma, 1690), con letra de Giuseppe Domenico de Totis (1650-?) y música de Bernardo Pasquini (1637-1710). Más detalladamente, la pieza tiene el argumento histórico —no mitológico—, el número de personajes se reduce solo a siete, cuenta con una escenografía más simple y realista, y en la trama se observa un esfuerzo por la unidad, por lo que pudiera reconocerse en estos rasgos unitarios de acción y verosimilitud vinculaciones con la reforma del *dramma per musica* clasicista. Además, sustituyen los tradicionales entremeses por danzas y se divide la obra en dos actos (no jornadas), de 15 y 16 escenas respectivamente, cuya estructuración de las entradas y salidas de los personajes sigue la convención operística italiana de arias da capa al final de sus respectivas escenas (Carreras, 1996: 54)

fiestas reales del periodo combinan los principios musicales de la ópera italiana del momento con la estructura y caracterización de la zarzuela calderoniana, principalmente en la ambientación mitológica, en las importantes mutaciones experimentadas y en la relevancia estructural y cómica de los graciosos. En esas obras Antonio de Zamora y José de Cañizares, especialmente, fueron agentes activos en la creación de un lenguaje mixto que pretendió transmutar “una escena / en la música italiana / y castellana en la letra” (Rodríguez, 1724: f. 6v), tal como lo declaró Cañizares en la loa de *Las amazonas de España* de 1720⁹. En este sentido, más significativas y programáticas serán las loas de *Angélica y Medoro* —esta vez obra de José de Cañizares— y de *Fieras afemina amor* —de Alejandro Rodríguez.

En la primera se reafirma la naturaleza tragicómica de la fiesta hispana —y calderoniana— con la aparición del personaje alegórico del Júbilo español, “vestido de gracioso”, que reivindicará la acomodación “al gusto / de mis dueños” —es decir, la monarquía y también el ayuntamiento de Madrid— como rasgo del elemento español. Todo esto muy a pesar de los críticos que la desacreditaban “por la observada sentencia / de que no se mezclen burlas / en acto que es tan de veras” (Zamora y Cañizares, 1722: 10). Esa esencia tragicómica española representada por la dramaturgia áulica calderoniana se concordará con la música italiana del “estilo italiano” que declaraba el título para el agrado de los soberanos. Este es el deseo del mismo personaje alegórico del Júbilo cuando, en un recitado previo a una aria, dirá que “hoy con ambos veré si tengo estrella [...]; creo / conseguiré de todos mi deseo, / que es, que cierta pregunta en mi precisa, / logre su aplauso, si os merece risa” (Zamora y Cañizares, 1722: 11). Con esto se pone de manifiesto que las convenciones dramáticas de la tragedia clasicista propias para actos de la realeza y la nobleza —de ocasión tan elevada— eran ya asunto de plena vigencia —como así influyeron en *Las amazonas de España* de 1720— pero suponían una problemática sobre la esencia nacional y la concepción dramática que había de tener una fiesta real para el futuro rey español.

Semejante voluntad dialéctica y de unión entre iguales se encuentra en la loa escrita por Alejandro Rodríguez para *Fieras afemina amor*, cuando Apolo declama que:

ya en número, ya en cadencia
 voz, concepto, lira y pluma

⁹ Es importante advertir la percepción de superioridad artística y musical que tiene la ópera italiana en el panorama europeo, tal como se sigue en la loa: “Aunque no tenga competencia, / remede a las que vio Italia, / supliendo cuando se emprenda / lo menos diestro de las voces, / lo estrecho en las apariencias” (Rodríguez, 1722: f. 6v). Para un análisis más pormenorizado de esta loa, véase López Alemany (2008).

tan uniformes concuerdan.
 Que iguales a influxo mío,
 a un tiempo las dos obstentan,
 los discursos armoniosos,
 las consonancias discretas (Rodríguez, 1724: 7).

Como se va viendo, en las loas se pone de manifiesto esta fórmula de teatro musical castellano e italiano como forma y concepción enriquecida por el diálogo entre la modernidad europeizante y el elemento español, no como una lucha contra el elemento extranjero ni como problemática entre las partes. Esta fórmula perfectamente sintetizada en el sintagma “música italiana / y castellana en la letra” de la loa de Cañizares, como ya advirtió López Alemany en 2008, es, por lo tanto, un intento por parte de los dramaturgos españoles por confeccionar un espectáculo válido para la autorrepresentación regia.

No obstante, y en cuanto a la discursividad de la representatividad regia, esa fórmula de equilibrio se quedará en intento, en mera apariencia. La constatación del papel prominente de la dramaturgia española y del elemento nacional en estos años se corresponde con el ambiente político de la corte, en especial con el partido “español” que, si bien se había conformado en la primera etapa del reinado de Felipe V —con la preponderancia de lo francés sobre lo español—, es a partir de 1718 cuando vive un resurgimiento con la clara intención de despojar de su poder al elemento italiano, personificado por la reina Isabel de Farnesio y por el cardenal Alberoni. Este paralelismo indica la tensión que en las posiciones españolas había creado la italianización total de la corte promovida por la reina y el peligro de desaparición de la representatividad española. Se trata, pues, de otro indicio del que deducir la postergación del elemento dramático y textual del teatro español en la autorrepresentatividad regia. Sin entrar en las significaciones que existen en *Angélica y Medoro*, puede afirmarse que es en las circunstancias que rodean la elección de *Fieras afemina amor* donde se puede encontrar un ejemplo idóneo de esta reivindicación del elemento español.

Esta fiesta, como se ha dicho, celebró en abril la coronación del rey Luis I tras la abdicación de su padre a comienzos de enero de 1724. Las esperanzas del “partido español” en Madrid se concentraban en el nuevo rey, un gobernante español de nacimiento (Kamen, 2010: 183). Y con el nuevo soberano, como era lógico, el gobierno cambió. El hombre fuerte en el inicio del reinado de Luis I fue Luis Félix de Miraval, gobernador del Consejo de Castilla y destacado miembro del “partido español”. Miraval también fue la figura principal del Consejo de Gabinete, una institución constituida para orientar al nuevo monarca (Castro, 2004: 364). Este último aspecto es de gran relevancia, pues sugiere que fue ese Consejo el que eligió la obra con la que se había de celebrar la coronación. Cuando la villa de Madrid —la encargada de organizar el espectáculo— consultó a la Casa Real qué fiestas

debían celebrarse, el consistorio entendió que “respecto de haberse dado a entender será del agrado de S. M. que la comedia sea una de las que escribió don Pedro de Calderón para el referido sitio del Real Coliseo del Buen Retiro” (López Alemany y Varey, 2006: 231). Aunque la documentación diga que la elección fue del propio rey, el suceso del aburrimiento ante *Don Juan de la Espina en Milán*, ocurrido apenas tres meses antes, hace poco probable que Luis I escogiera una obra de un autor español. La intencionalidad política de Miraval se revela claramente al escoger una pieza de Calderón —heraldo del teatro español por antonomasia— para “tan elevado asunto” (López Alemany y Varey, 2006: 230). Así pues, parecía que se iba a redirigir el lenguaje autorrepresentativo de la corona hacia lo propiamente nacional.

Pero, en la práctica, ese nuevo gobierno “español” no era dueño de las decisiones últimas que se tomaban. Desde el mismo momento de retiro a la Granja de San Ildefonso, el rey Felipe V y, sobre todo, la reina Isabel de Farnesio, por intercesión del otrora Secretario de Estado José Grimaldo, revisaban los informes y proyectos surgidos del nuevo gobierno que se enviaban a San Ildefonso para que se decidiera “qué peticiones y favores habría que atender y cuáles desechar” (Castro, 2004: 365). Y gran parte de estas últimas provendrían de personalidades del gobierno que pertenecían al partido español, como por ejemplo Fernando de Verdes Montenegro, ministro de Hacienda (Castro, 2004: 368). El cambio de régimen, como ilustra este cuarteto satírico que corría por las calles de Madrid, lo había sido solo en apariencia:

Rey y reina en el monte retirados,
 rey y reina en la corte, ya reinantes;
 aquellos, como siempre, dominantes,
 estos, como siempre, dominados (Egido, 2002: 145).

Luis I reinaba, pero no gobernaba. A la luz de estos datos se entiende mucho mejor que la pieza teatral escogida fuera la de Calderón: desde San Ildefonso no creyeron que fuera peligrosa la elección de un autor que aburría a todos los miembros de la Casa Real. Más bien al contrario: la pieza fuera de Calderón se convirtió en una ocasión perfecta para desacreditar a los opositores políticos que acusaban a la reina de “desespañolizar” la Corte y el gobierno. A pesar de las connotaciones contrarias a la política personalista de Isabel de Farnesio que pueden deducirse de *Angélica y Medoro* y *Fieras afemina amor*¹⁰, estas críticas carecieron de importancia

¹⁰ Jordi Bermejo Gregorio (2021) ha estudiado la significación de *Angélica y Medoro* con la restitución de la paz entre los reyes Borbones después de la expulsión de Alberoni y la invasión de Cerdeña. Por su parte, Ignacio López Alemany vio en la fiesta para la coronación de Luis I una relación alusiva de semejanza entre la trama de la pieza y la renuncia de Felipe V —y el apartamiento del poder fáctico de Isabel de Farnesio: “Podría decirse que, en la elección de *Fieras afemina Amor*, Luis I

por estar vinculadas y depender de la dimensión dramática. Eso era perfectamente asumible y no constituía un peligro siempre y cuando en esa celebración, basada en la letra de Calderón, el código preminente —y, por lo tanto, su impacto político—, fuera el musical italiano. De ahí que las modificaciones de Alejandro Rodríguez solo afectaran a las partes cantadas. Como ocurrió con el gobierno de Miraval, la españolización de la celebración del trono de Luis I fue solo aparente. En esencia, la dimensión musical —que era la que interesaba— era exactamente la misma que desde *Las amazonas de España*.

Esta reivindicación del carácter castellano de las fiestas no quiere decir que Zamora o Cañizares pertenecieran al partido español o que sus composiciones tuvieran connotaciones nacionalistas excluyentes, pero sí revela que el elemento español que representaba la dramaturgia de estos autores —e incluso la de Calderón— no le importaba a Isabel de Farnesio en tanto que, en su opinión, no participaban del lenguaje autorrepresentativo adecuado promovido desde la monarquía. Y eso a pesar de que los agentes nacionales estaban convencidos de que esta fusión (que no sustitución) suponía un enriquecimiento cultural y que dicha hibridez era emblema del lenguaje de la modernidad española. Así pues, a pesar de esa voluntad de concordia, la música italiana, por influjo de la reina Isabel de Farnesio, se constituyó como el nuevo y exclusivo lenguaje autorrepresentativo de la monarquía. La poesía iniciará un proceso de pérdida de relevancia que le llevará a ocupar un segundo plano en el ámbito palaciego. Esta situación se reforzará en gran medida con la llegada de Farinelli en 1737 y con la inauguración en 1738 del nuevo Coliseo de los Caños del Peral, donde se empezará a representar ópera con música y letra italianas. Será a partir de ese momento cuando en toda ocasión artística que se vincule a la Casa Real vaya de notarse la supremacía de la música italiana como verdadera autoexpresión y lenguaje de la monarquía. Esa correspondencia se dejará notar incluso en los teatros públicos y en las impresiones de los libretos, en los que habitualmente aparece el nombre del compositor, pero no del dramaturgo.

El ejemplo perfecto de la asimilación desde el ámbito español del hecho de que la música italiana era el código propio de la monarquía lo encontramos en una zarzuela algo alejada de la cronología que se está estudiando aquí. *Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganimedes*, con texto de Cañizares y música de José de Nebra —aunque solo el compositor aparece en la portada—, inauguró el 5 de junio de 1745 la reforma *alla italiana* del nuevo Coliseo del Príncipe, “construido de orden de Su Majestad”, tal y como se indica en la portada del impreso (Cañizares, 1745:

no celebra su ascenso al trono sino que, más bien, conmemoraba la abdicación de su padre que, tras una vida entregada a la guerra se retiraba para dedicarse a su esposa, la reina, a la cual adoraba sobremanera” (López Alemany, 2013: 15).

1). Pero, lejos de parecer una excepción que rompiera la idea de mixtura italo-hispánica que aquí se está trazando en el plano del teatro popular, la naturaleza y la ocasión de su representación están relacionadas con la dimensión regia. Lo aclara la loa cuando el cuatro canta la finalidad oficial de la fiesta: “Para generoso empleo / de estimar regias mercedes” (Cañizares, 1745: 2), por lo que la relación de autorrepresentatividad de la ocasión se enmarca con los propios monarcas. Y, en la misma loa, es harto significativo que el personaje alegórico de la Música se defina como “canoro idioma celeste”, cuya finalidad es hacer

que en el sacro día
que la deidad se celebre
a quien tanto teatro
se le dedica y ofrece (Cañizares, 1745: 3).

Seguidamente, la poesía delimita también su existencia en la obra

Yo, que soy la poesía,
y nada puede ofrecerse
por mí, pues sacros furores
me iluminan cuando vienen
[a] hacer cuanto de mi parte / esta promete (Cañizares, 1745: 3-4).

Con estas palabras se percibe la conciencia y resignación de la poesía a ser actriz secundaria en el espectáculo y, por lo tanto, solo tiene sentido en el seno del espectáculo cuando la música permite la realización de lo que promete. La intervención anterior de la música ha dejado muy claro qué se entiende como “sacros furores”: la música como “canoro idioma celeste” de los dioses en la tierra a los que se dedica y se ofrece el nuevo teatro. No hay dudas, pues, de que solo la música es el lenguaje de los reyes.

Pero, volviendo al plano del teatro popular, el enriquecimiento de esa dialéctica de los años veinte pasará a los teatros del Príncipe y de la Cruz. Si bien la representación de piezas poético-musicales en los corrales madrileños había sido una constante desde inicios de siglo, lo interesante aquí es la traslación popular de esa fórmula dialéctica musical italiana y dramaturgía calderoniana, que se afianzará en los teatros públicos durante la década de los veinte y, con mayor fuerza, la de los treinta del siglo. El interés de esta mixtura estará en la espectacularidad escenográfica y musical, principal motivo de asistencia a los corrales (Andioc, 1987: 53-59, 75).

Varios son los motivos que posibilitaron esa redirección popular.

En primer lugar, la disminución o desaparición de los encargos palaciegos para Antonio de Zamora y para José de Cañizares. La última fiesta real encargada al

primero fue, precisamente, *Angélica y Medoro*. No lo hacía desde 1709 —en plena Guerra de Sucesión— con la zarzuela *Con música y por amor*. En cuanto a Cañizares, fue la ya mencionada comedia de magia *Don Juan de Espina en Milán*.

En segundo lugar, esta marginación de ambientes relacionados con Palacio —no así de encargos de casas nobiliarias— obligó a que concentrasen sus creaciones para los corrales públicos como medio de subsistencia. Pero esta motivación económica no se limitará a los dramaturgos. Las compañías y la villa de Madrid —que desde el 1712 gestionaba directamente los corrales del Príncipe y el de la Cruz— tuvieron que competir con el mismo producto que se había convertido en el valor añadido para la industria teatral: la espectacularidad escenográfica y, sobre todo, la moda musical italiana. El éxito de las representaciones estaba en lo visual y en lo auditivo, como tan bien lo constató Diego de Torres Villarroel en la visión undécima de las primeras *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* (1727-1728). Al entrar en el corral del Príncipe, Torres le dirá a Quevedo que, a diferencia de lo que ocurría en la época de este segundo, a inicios del siglo XVIII “de la poesía cómica ya se perdieron los moldes y los oficiales. Las comedias ya no las hacen los poetas, sino es los músicos, hortelanos y carpinteros” (Torres Villarroel, 1976: 85). Seguidamente, el propio Quevedo, al ser testigo de lo expuesto por su guía, confirma la primacía sensible de la música sobre lo intelectual de la poesía: “¡Acabáronse con la cultura los afectos blandos que embelesaban los talentos y despertaban la impureza, que persuadían a amar y mentir; y han tomado su lugar los halagüeños entrometidos desvelos de la dulzura musical!” (1976: 86).

Así pues, ese reclamo espectacular fue entendido perfectamente por el Ayuntamiento y lo convirtió en el producto comercial con el que cumplir los objetivos empresariales. Por influencia competitiva de las compañías italianas en los Caños del Peral, las piezas espectaculares se concibieron como producto innovador en una nueva estrategia financiera (Núñez Caballero, 2017: 183). Por ese condicionamiento económico la cartelera empezó a dividirse en “comedias sencillas” y “comedias de teatro”, de tal modo que el precio de estas últimas era algo mayor como medio para sufragar la inversión anterior —incluidos los 1500 reales de media a los dramaturgos como pago (Andioc, 1987: 8, 542).

Este será un primer paso importante para la conformación de un público de clase media que opte a una distinción social y clasista basada en el goce sensorial como rasgo definitorio de una especie de aristocratismo cultural y sensorial. Pero esa significativa apariencia espectacular de la música como sinónimo de sofisticación y modernidad no podrá desligarse del carácter identitario del público español, por lo que, en resumidas cuentas, la fórmula híbrida del teatro musical palaciego tendrá en los teatros públicos una acogida magnífica. El afianzamiento de ese tipo de teatro, italiano en la música y castellano en la letra, vendrá con los años treinta.

Es muy significativo que en la ópera de Cañizares *Con amor no hay libertad*, de 1731, se diga que se quiere “hacer un festejo” de:

fábrica española
y extranjera la armonía.
[...] Y puesto que solamente
el darle principio estriba
en que haya teatro en donde,
como se puede, se imitan
las óperas que en su tiempo
el carnaval solemnizan
de Milán, Roma y Florencia (Cañizares, 1731: 5-6).

Es singularmente notorio que Cañizares emplee términos sobre el carácter mixto de esa pieza muy parecidos a los de las loas de las fiestas reales de la década anterior, en los que reivindicaba el carácter nacional de la dramaturgia junto a la esplendidez de la música operística italiana.

Y, como punto final, esos efectos directos de la venida de la reina Isabel de Farnesio, que llegarán a los teatros públicos, y con el tiempo serán la simiente para el desarrollo de la zarzuela española de la segunda mitad del siglo. A pesar de la formación de la zarzuela clasicista durante las décadas de los cuarenta y cincuenta (en las que se constata la adaptación de la dramaturgia de Zeno y Metastasio), la pervivencia del personaje del gracioso, la introducción paulatina de elementos españoles en la música teatral —como las seguidillas, los cuatros y las cuartetos tradicionales como base estrófica para arias (Kleinertz, 1996: 117-121)— y la preminencia de la zarzuela sobre la ópera —quizás por la preferencia de la inclinación de la idiosincrasia española de no tolerar toda una comedia cantada, tal como lo expresó Tomás de Iriarte¹¹, pero antes Calderón de la Barca— denotan que ese nuevo espectáculo ahora popular mantenía la naturaleza autorrepresentativa y la “ocasionalidad” que se habían conformado durante el siglo xvii. La ocasión palaciega o regia por la que se creaba la pieza —es decir, el motivo y el destinatario por el que se paga y se produce la obra— pierde vinculación personal o institucional por el nuevo receptor de ese teatro: el pueblo medio, que es quien puede pagar las entradas de las “comedias de teatro”. Este público considera la asistencia a las representaciones musicales como un acto social de autoexpresión de una identidad próxima a la idea burguesa

¹¹ Al final del canto IV de su poema *La música* (1779), Iriarte escribe: “Digna mención pudieras / haber hecho también de nuestro drama / que Zarzuela se llama, / en que el discurso hablado / ya con frecuentes arias se interpola, / o ya con dúo, coro y recitado: / cuya mezcla, si acaso se condena, / disculpa debe hallar en la España / natural prontitud, acostumbrada / a una rápida acción, de lances llena, / en que la cantinela / es rémora tal vez que no le agrada” (2007: 219).

—aunque sea más próxima a una clase semiculta, en palabras de Pérez Magallón (2002: 37)—, y, por lo tanto, de exhibición de su posición social a través de la ostentación cultural. Los dramaturgos, pues, conformarán la zarzuela como espejo festivo y lúdico de ese nuevo público del teatro poético-musical. Ese proceso de autorrepresentatividad del pueblo se completará a finales de los años sesenta —justo después del Motín de Esquilache— con Ramón de la Cruz, Antonio Rodríguez de Hita y las zarzuelas populares y costumbristas que continuaron a la fundacional *Las segadoras de Vallecas* (1768).

En último término, la voluntad de italianización completa de la música como único lenguaje regio impulsada por Isabel de Farnesio produjo indirectamente la divulgación y afianzamiento en los teatros comerciales de la fórmula híbrida de “en música italiana, / española en la letra” que había sido desarrollada en contexto áulico durante la década de los veinte. Pero la dimensión autorrepresentativa inherente en la dramaturgia poético-musical calderoniana y que se mantuvo como identificación nacional del nuevo espectáculo permitió que, en el lógico transcurrir de la apropiación social y cultural en los teatros populares, el pueblo se sintiera rey.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René (1987). *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2015). *La dramaturgia poético-musical de Antonio de Zamora. Estudio de las fiestas reales barrocas en un autor de finales del siglo XVII y principios del XVIII*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2017). “Quinto elemento es amor (1701): el fracaso de la representatividad de las fiestas reales del siglo XVII ante la nueva dinastía”. En Ballester Morell, Blanca, Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (eds.). *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta – Universitat de les Illes Balears, pp. 183-196.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2021). “La ‘ocasionalidad’ barroca en *Angélica y Medoro* (1722), de Antonio de Zamora”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 50, pp. 23-39.
- BERTINI, Giuseppe (2002). “La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma”. En Morán Turina, Miguel (ed.). *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- BOTTINEAU, Yves (1986). *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- [CAÑIZARES, José de] (1731). *Melodramma Harmonica, al estilo de Italia, su título: Con amor no ay libertad, que se ejecutó en el Carnaval de este año de 1731. En el Teatro de la Cruz, en Madrid, la Compañía de Juana de Orozco*. Madrid: [s.i.]. (BNE: 19552)
- [CAÑIZARES, José de] (1745). *Zarzuela nueva intitulada Cautelas contra cautelas y el rapto de Ganímedes*. Madrid: [s. i.]. (BNE: T/10539)
- CAÑIZARES, José de (2011). *Acis y Galatea*, ed. María del Rosario Leal Bonmati. Madrid: Iberoamericana-Vervuert/CSIC.

- CARRERAS, Juan José (2000). “De Literes a Nebra: la música dramática española entre la tradición y la modernidad”. En Boyd, Malcolm y Carreras, Juan José (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, pp. 19-28.
- CASTRO, Concepción de (2004). *A la sombra de Felipe V. José de Grimaldo, ministro responsable (1703-1726)*. Madrid: Marcial Pons.
- DOMÉNECH RICO, Fernando (2007). *Los Trufaldines y el teatro de los Caños del Peral*. Madrid: Fundamentos.
- EGIDO, Teófanos (2002). *Opinión pública y oposición al poder en la España del siglo XVIII (1713-1759)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos (2021). *El dramaturgo José de Cañizares (1676-1750) y la música teatral entre 1697-1723*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- IRIARTE, Tomás (2007). *La música*, Boggs, Bruce A. (ed.). Newark: Juan de la Cuesta.
- KAMEN, Henry (2010). *Felipe V. El Rey que reinó dos veces*. Madrid: Ediciones Planeta.
- KLEINERTZ, Rainer (1996). “La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)”. En Kleinertz, Rainer (ed.). *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel-Berlin: Reichenberger, pp. 107-121.
- LEAL BONMATI, María del Rosario (2006). “José de Cañizares y el teatro cortesano (1700-1725)”. En Canterla, Cinta (coord.). *Nación y constitución: de la Ilustración al Liberalismo*. Sevilla, Junta de Andalucía/Universidad Pablo de Olavide/Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII, pp. 451-476.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio y VAREY, John E. (2006). *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos, Fuentes para la Historia del Teatro en España XXXII*. Woodbridge: Tamesis.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2008). “En música italiana / y castellana en letra’. El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V”. *Dieciocho*, 31.1, pp. 7-22.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2013). “La representación de *Fieras afemina amor* en la proclamación de Luis I (1724)”. *Hispanófila*, 169, pp. 3-17.
- NÚÑEZ CABALLERO, Félix (2017). *La gestión estratégica de los corrales de comedias de Madrid a través del análisis de los libros de cuentas (1700-1744)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002). *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: CSIC.
- REALES FESTEJOS, que Madrid executo, en celebridad de los gloriosos casamientos de los serenísimos señores, príncipe nuestro señor, y señora infanta, Reyna de Francia, los días 15, 16 y 17 de febrero de este año de 1722 (1722). Madrid: Juan de Ariztia. (BNE: Mss/10353).
- RODRÍGUEZ, Alejandro (1724). *Loa para la comedia de Fieras afemina amor, que se representó en el Coliseo del Buen Retiro el día 17 de abril de 1724*. En Calderón de la Barca, Pedro, y Rodríguez, Alejandro, *Fieras afemina amor*. Madrid: Manuel Román, ff. 5-12. (BNE: T/24527).
- SALAZAR, Juan José (1736). *Poesías varias en todo género de asuntos, y metros, con un epílogo al fin de noticias y puntos historiales, sobre la provincia de La Rioja, y sucesos de España, con la cronología de sus reyes, hasta nuestro Don Felipe Quinto*. Madrid: Imprenta de Música de Juan Saez Ocañuela. (BNE: 2/15268).

- TORRES VILLARROEL, Diego de (1976). *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- [ZAMORA, Antonio de, y Cañizares, José de] ([1722]). *Drama músico u ópera scenica en estilo italiano [...] Angélica y Medoro*. [Madrid]: [s. i.]. (BNE: T/25726)

ESPACIOS, OFICIOS Y NUEVAS INICIATIVAS EN EL MADRID DIECIOCHESCO: HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UNA CORTE DE ZARZUELA

JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ
Universidad de Oviedo
malladajonathan@uniovi.es

LA GUERRA DE SUCESIÓN (1701-1714) conllevó el establecimiento en España de una nueva dinastía monárquica y la adopción de sus gustos. Todo ello inició un proceso de renovación arquitectónica de la mano de Felipe V que tendrá en Carlos III a su máximo exponente. El monarca, concededor de los monumentos y edificios napolitanos y de los gustos europeos —infinitamente más atractivos que los de Madrid—, se propuso transformar profundamente la capital española. Tal y como indica Bravo Morata (1972: 20-21):

Carlos III halla un Madrid reseco, polvoriento, sucio e inhóspito y dejará a su muerte un Madrid infinitamente mejor. Van a nacer durante este reinado los mejores monumentos, los mejores edificios, las mejores fuentes, las más espaciosas glorietas, las más atrevidas calles.

Álvarez Barrientos también incidirá sobre este hecho, destacando que a comienzos del siglo XVIII Madrid rozaba los 200.000 habitantes y se encaminaba hacia su conversión en capital burguesa (2017: 76), un recorrido que se conformará a través de edificios y conjuntos arquitectónicos y escultóricos, pero también mediante una serie de iniciativas, servicios y nuevos oficios que afectarían a las expresiones culturales y, en definitiva, a los usos y costumbres de la sociedad madrileña, retratados en la posterior zarzuela decimonónica.

Una de las construcciones que gozará de mayor popularidad en el siglo XIX será el puente de Toledo. Aunque ya desde mediados del siglo XVII existía el denominado “puente de la Toledana” —edificado para conectar Madrid con el camino de

Toledo por mandato de Felipe IV—, las crecidas del Manzanares provocarían su destrucción. Ya en 1680 se levantaría un nuevo puente y, otra vez, al poco tiempo volvió a ser pasto de la ira del río madrileño (Corella, 2010: 25-28). El encargo de llevar a cabo la construcción del puente actual recayó sobre Pedro de Ribera en 1715. Sin embargo, el proyecto se vio paralizado hasta 1718, momento en que el corregidor Francisco Antonio de Salcedo y Aguirre —marqués de Vadillo— se propuso finalizar las obras. Las mismas tuvieron lugar entre los años 1719 y 1732 y han sido analizadas por Matilde Verdú (1993: 55-72).

Este emblemático puente madrileño era uno de los lugares por donde los mauteros introducían el contrabando en connivencia con las lavanderas que bajaban por este lugar al Manzanares a realizar su labor. Así aparecerá recogido en la escena sexta —una escena que contiene un cantable de gran parecido a la célebre habanera “¿Dónde vas con mantón de Manila?” de *La verbena de La Paloma*— del primer acto del sainete *De Getafe al paraíso*¹ (De la Vega, 1883: 31):

Ya no puede vivir *naide*
 en los tiempos que corremos.
 Ya no pasa ni un azumbre
 por el Puente de Toledo.
 Si estos filadelfias
 cogen una bota,
 sin decir palabra
 se la beben toda.
 Y si lo que cogen
 es algún jamón,
 ni con la *trichina*
 les da indigestión.

No será la única vez que nos encontremos este popular espacio en las zarzuelas del último cuarto del siglo XIX, algo lógico si pensamos en el marco geográfico de la mayor parte de los sainetes líricos madrileños, cuya acción se desarrolla en una hipotética línea —de este a oeste— que abarcaría la glorieta de Atocha, calle de Santa Isabel, plaza de Antón Martín, calle de la Magdalena, plaza del Progreso (actual Tirso de Molina), calle de la Colegiata, calle de Segovia y puente de Segovia (Barce, 1995: 210). De este modo, en uno de los sainetes de mayor éxito del Géne-

¹ *De Getafe al paraíso o la familia del tío Maroma*. Sainete lírico en dos actos con libreto de Ricardo de la Vega y música de Francisco Asenjo Barbieri, estrenado el cinco de enero de 1883 en el teatro de Variedades de Madrid.

ro Chico, *El santo de la Isidra*², los protagonistas —Secundino y Cirila— se darán cita en este espacio (Arniches, 1898: 8):

Cirila: Güeno; tú, a las tres u tres y media, vas al puente de Toledo y, según se entra, a la derecha, te arrimas a la primera bola que haiga, y me aguardas.

Secundino: A las tres y media me tiés arrimao a la bola... ¡Prenda! ¡Serrana! ¡Me tiés más loco, que!

Otra reforma importante será la que se acometa, a mediados del siglo XVIII, en el oratorio del Caballero de Gracia, construido en 1654. Consciente del estado ruinoso que presentaba, el monarca Carlos III encargó al arquitecto Juan de Villanueva su remodelación (Montes, 1993: 267-312), comenzando las obras en 1782 pero dilatándose en el tiempo trece años debido, principalmente, a la falta de fondos, que obligarían al rey a sufragar parte de estos gastos con los ingresos de la Real Lotería Nacional³.

En este caso, el protagonista de la edificación —Jacobo de Grattis (1517-1619), más conocido como “el Caballero de Gracia”— será inmortalizado en la revista *La Gran Via*⁴ (1886), una de las obras más representadas de todo el género chico, en la que este personaje aparecerá personificado (Pérez y González, 1886: 15-16):

Caballero de Gracia me llaman
y efectivamente soy así,
pues sabido es que a mí me conoce
por mis amoríos todo Madrid.
Es verdad que estoy un poco antiguo
pero yo en poniéndome mi frac,
soy un tipo gentil,
de carácter jovial
a quien mima la sociedad.
[...]
Yo soy el caballero

² Sainete lírico de costumbres madrileñas, con texto de Carlos Arniches y música de López Torregrosa, estrenado el diecinueve de febrero de 1898 en el teatro Apolo de Madrid.

³ El sistema de la Lotería Nacional, importado de Nápoles por Carlos III, también estará presente en la zarzuela por medio de obras como *¡Hoy sale, hoy!* o *El sobre verde*. La primera de ellas, a cargo de Tomás Luceño, Javier de Burgos, Francisco Asenjo Barbieri y Federico Chueca, está ambientada en “época actual” (1884) el día antes del sorteo de Navidad —del mismo modo que la obra de Guerrero—, incluyendo como una de las protagonistas a Doña Patrocinio, vendedora de billetes de lotería.

⁴ Revista cómico-lírica fantástico-callejera en un acto y cinco cuadros con libreto de Felipe Pérez y González y música de Federico Chueca y Joaquín Valverde.

que con más finura
 baila en los salones *comm'il faut*.
 [...]
 Yo soy la crema de lo *comm'il faut*,
 soy lo más fino de todo Madrid.
 Soy un milord, soy un dandy,
 la nata y flor de lo gentil.

El argumento de la revista de Felipe Pérez y González, Chueca y Valverde, se cimienta en la reforma urbanística a la que aspiraba Madrid en un afán por asemejarse a las grandes capitales europeas y sus ensanches, como la renovación que había sufrido París de la mano de Haussmann (1809-1891). El crecimiento urbano que había experimentado la capital española desde mediados del siglo XIX había ido congestionando los barrios céntricos y, por tanto, la transformación del casco antiguo de Madrid tenía que realizarse demoliendo casas antiguas y angostas callejuelas que imposibilitaban un tráfico abierto y unos espacios más diáfanos y modernos (Moral, 2004: 108-109). Así, la personificación de las plazas y calles tradicionales de Madrid durante el primer número de la revista es ya toda una declaración de intenciones y cumplirá fielmente lo expuesto por Margot Versteeg (2000: 234-235) cuando afirma que “todas estas personificaciones y apariciones de personajes castizos, al margen de divertir al público, presentan cuatro componentes recurrentes: lo satírico/político, lo chulesco/sainetesco, lo fantástico y lo espectacular”.

De este modo se explica el diálogo entre el paseante en corte y el propio Caballero al hablar de las calles (Pérez y González, 1886: 16):

Caballero: Con que ¿quién me quiere a mí?

Paseante: La calle de Sevilla.

Caballero: ¡Ah! La conozco, es vecina mía...y guapa...por la derecha...Más para llegar a ella tendría que pasar Peligros y yo...tengo ya mis pretensiones.

Paseante: ¡Hola!

Caballero: Aspiro a unirme con la Gran Vía.

En esta aspiración en erigirse como una de las grandes capitales europeas, se concibió también, en el siglo XVIII, el Paseo del Prado, con la puerta de Alcalá y las fuentes de Cibeles y Neptuno, como un todo iconográfico de inspiración grecorromana⁵. En palabras de Álvarez Barrientos, se trataría de la consagración de un espacio destinado a la novedad cultural, científica, urbanística y social (2017: 173). Aunque el proyecto se inició en 1777 bajo el diseño de Ventura Rodríguez —quien

⁵ El compositor Emilio Arrieta dedica incluso, en el año 1870, una zarzuela a este espacio, titulada *Las fuentes del Prado*.

elaboró un espacio total, integrando edificios, adornos y lugares de intercambio y sociabilidad que generaban un tipo de conducta acorde con los planteamientos civilizadores ilustrados—, la obra escultórica fue encargada a Juan Pascual de Mena que, ante su fallecimiento, tan sólo pudo terminar la figura de Neptuno, siendo concluida la obra en 1786.

Este dios mitológico tendrá un papel fundamental en *El año pasado por agua*⁶, una revista de actualidades inspirada en las copiosas lluvias del año 1888, un pretexto para sacar a escena la actualidad política y social en clave humorística y satírica. Neptuno se presentará en un cantable durante las primeras escenas (Vega, 1889: 12):

De los mares rey me llaman
y sobre mi carroza
me paseo por doquier.
Y a las olas más bravías
las manejo a mi libre albedrío y placer.
De la fuente me he escapado,
pues ya me molestaba
tanto tiempo estar allí,
presenciando ciertas cosas
que, francamente, no se pueden decir.

También se nos refiere dicho Paseo en *La verbena de la Paloma*⁷. El coro de chulapas solicitará a sus homólogos masculinos, en las célebres seguidillas del sainete, que las lleven al Prado a pasear (Vega, 1894: 8-9):

Por ser la virgen
de la Paloma,
un mantón de la China-na,
China-na,
me vas a regalar.
Venga el regalo
si no es en broma,
y llévame en berlina-na,
lina-na,
al Prado a pasear.

⁶ Revista general de 1888 en un acto y cuatro cuadros, con música de Chueca y Valverde y libreto de Ricardo de la Vega, estrenada el uno de marzo de 1889 en el teatro Apolo de Madrid.

⁷ *La verbena de La Paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Sainete lírico en un acto con música de Tomás Bretón y libreto de Ricardo de la Vega, estrenado el diecisiete de febrero de 1894 en el teatro Apolo de Madrid.

Una parte de este complejo la formará el Museo del Prado, que también aparecerá citado en varias zarzuelas decimonónicas, sin ir más lejos, en el propio *Año pasado por agua*. Así, cuando el “Año Nuevo” le pregunte a Neptuno dónde tiene su dirección, éste le responderá “En el Prado, cerca del Museo de Pinturas” (Vega, 1889: 14).

El edificio que alberga el Museo del Prado, concebido por el conde de Florida-blanca, estaba pensado inicialmente como Real Gabinete de Historia Natural, en el marco de una serie de instituciones de carácter científico —plenamente imbuidas de la mentalidad ilustrada del momento—, para la reurbanización del Prado. Su situación, ya que en principio no poseía función de Museo de Bellas Artes, respondía a la idea de embellecer el paseo y llenar Madrid de edificios vinculados a la ciencia para la instrucción pública. Cuando se encarga se hace para albergar una triple función: Museo de Ciencias Naturales o de Historia Natural, Academia de Ciencias Naturales y salón de juntas para dicha academia.

Este es el motivo por el que, en *El barberillo de Lavapiés*⁸ (Larra, 1874: 10), se comenta lo siguiente:

Hay quien dice que se trata de establecer este invierno contribución de consumo sobre el pan, el vino, el queso, las carnes, las frutas, ¡Todo! Y de emplear ese dinero en un almacén de bichos, que se llamará el Museo.

Pero también aparecerá referenciado en *El último chulo*⁹, aludiendo incluso a los primigenios tiempos del museo donde, los días de lluvia, no estaba permitida la entrada de los visitantes para que no llenaran las salas de barro: “La mujer de acá es como el Museo de Pinturas, que *paece* que *tié* muchas puertas y luego no se entra más que por una, por la principal, y eso los días no lluviosos. ¡Y con papeleta!” (Arniches y Lucio, 1899: 31).

Junto al acondicionamiento de espacios y edificios, existía la necesidad de dotar a la corte de una incipiente industria y actividad fabril, a cuyo efecto se planeó levantar, en 1780, un edificio en el sureste de Madrid con la finalidad de establecer la Real Fábrica de aguardientes y naipes. Este proceso fue llevado a cabo por Manuel de la Ballina López de Castro (1750-1818), tasador de los terrenos, cabeza visible del proyecto y responsable de la ubicación del edificio. Un año más tarde, la Real Hacienda adquiriría los terrenos y en 1790 se inicia la construcción del edificio para

⁸ Zarzuela en tres actos y en verso, con música de Francisco Asenjo Barbieri y libreto de Luis Mariano de Larra, estrenada en el teatro de la Zarzuela de Madrid el dieciocho de diciembre de 1874.

⁹ Sainete lírico de costumbres madrileñas en un acto y tres cuadros con libreto de Carlos Arniches y Celso Lucio y música de Torregrosa y Quinto Valverde, estrenado el 7 de noviembre de 1899 en el teatro Eslava de Madrid.

fábrica de aguardientes, barajas, papel sellado y depósito de efectos plomizos que culminaría tan sólo dos años después, en 1792, bajo el reinado de Carlos IV. Sin embargo, durante la guerra de Independencia, José Bonaparte adoptaría la resolución de liberalizar el monopolio de los naipes y destinar el complejo fabril a la confección de cigarros y rapé, un proceso estudiado por Castañeda López (2017: 219-241).

Ante la irregularidad del solar, surgía la solución de construir dos establecimientos distintos, de naipes y de aguardiente, manteniendo una unidad fabril, vinculando dependencias y servicios, pero finalmente se resolvería mediante una disposición neoclásica rectangular, un modelo ilustrado, dividida en dos grandes cuadrados en los que se abren dos patios, más uno central, de mayor amplitud, que servía de nexo, parecido al Cuartel del Conde Duque, de similar factura (Castañeda, 2017: 227).

Las cigarreras formaron un gremio típicamente popular durante todo el siglo XIX. Por supuesto, estas cigarreras de carácter incorregible fueron un colectivo de vital importancia para la zarzuela y aparecerán retratadas en diversas ocasiones (Gómez Labad, 1983: 86-99). En la obra *Música clásica*¹⁰, estrenada en 1880, con libreto de José Estremera y música de Ruperto Chapí, se aporta la ubicación de la fábrica (Estremera, 1880: 11):

Yo soy la pitillera
de más primores
que pasa por la calle
de Embajadores.
Y al ver este palmito,
y al ver mi gracia,
van diciendo todos
¡quién te pillara!

Pero estos personajes tendrán especial relevancia en la revista de 1889, *De Madrid a París*¹¹, en un número deudor del terceto de los ratas¹² de *La Gran Vía*, de los mismos compositores —Chueca y Valverde—, donde las cigarreras se presentan al público madrileño y señalan sus funciones (Jackson y Sierra, 1889: 33):

¹⁰ Disparate cómico-lírico en un acto y en prosa con libreto de José Estremera y música de Ruperto Chapí. Su estreno se verificó el veinte de septiembre de 1880 en el teatro de la Comedia.

¹¹ Viaje cómico-lírico en un acto y cinco cuadros con libreto de José Jackson y Eusebio Sierra y música de Chueca y Valverde, estrenado en el teatro Felipe del Madrid el doce de julio de 1889.

¹² Unos personajes que afirmaban habitar en la cárcel del Saladero, sita en la plaza de Santa Bárbara. Destacamos que este edificio también fue iniciativa de Carlos III y obra de Ventura Rodríguez, diseñada inicialmente como matadero de ganado porcino y saladero de tocino hasta llegar a convertirse, posteriormente, en la cárcel de Villa (Répide, 1981: 675).

A mí me llaman la Chata.
 A mí la de Lavapiés.
 Y a mí me llaman la Pelos.
 Me *paece* que semos
pa un banco tres pies.
 ¡Ay qué gracia tenemos!
 ¡Olé que sí,
 cigarreras y chulas
 las de Madrid!
 Yo soy la que hago los puros.
 Lo que hago yo es engomar.
 Y yo la que hace pitillos
 mezclados con pelos
 y migas de pan¹³.

Ahora bien, no podemos pasar por alto a Carmen, la cigarrera más famosa del teatro lírico. Basada en la obra de Merimée, Bizet le dio fama universal por medio de su homónima ópera. Sin embargo, a pesar de la fama y la temática española, la ópera no llegaría a Madrid hasta doce años después de su estreno. Su programación generó una gran polémica en la prensa ya que provocó la rivalidad de los empresarios de los dos teatros de mayor importancia en la capital española: El conde de Michelena por parte del teatro Real y Felipe Ducazcal por el de La Zarzuela (Senttaurens, 2002: 851).

Apenas cuatro años más tarde, en 1891 en el teatro de Apolo se representará la parodia *Carmela*¹⁴. En su partitura nos encontramos con una cita de este preciso fragmento en el llamado “coro de colilleras” —en clara alusión al coro de cigarreras—. De este modo, el “A mí me llaman la Chata, a mí la de Lavapiés y a mí me llaman la Pelos, me *paece* que semos *pa* un banco tres pies” se ve aquí sustituido textualmente por “Yo tengo novios marqueses, yo timo como el que más, yo he estado presa seis meses, me *paece* que semos muchachas honrás” (Granés, 1891: 12). La música es la misma de la obra de Chueca y Valverde.

¹³ A modo de curiosidad, tan sólo cuatro años después de inmortalizar a estos personajes, Chueca sufre el robo de su cartera en un tranvía de Madrid y, ante el eco de la prensa, la cartera le será devuelta al maestro junto a una carta en la que se explicaba el malentendido y que iba firmada por “El rata primero, el segundo, el tercero, La Chata, La Pelos y La de Lavapiés”. *La Correspondencia de España*, 23 de septiembre de 1893, p. 3.

¹⁴ Parodia lírica de la ópera *Carmen* en un acto y tres cuadros, con libreto de Salvador María Granés y música de Tomás Reig, estrenada en el Teatro Principal de Barcelona el veinticuatro de enero de 1891. Es significativo cómo en esta obra, tanto Micaela como José no serán navarros, si no que vendrán de la localidad asturiana de Pravia, provocando situaciones de mayor comicidad para el público.

Lo cierto es que todas estas transformaciones de la ciudad obtuvieron una correspondencia con ciertos cambios e innovaciones en la forma de vida de la población madrileña, surgiendo —de forma aparejada— una serie de oficios y trabajos —algunos de ellos ya extintos—, cuyo objeto era suplir y abastecer las necesidades y exigencias de una nueva ciudad. Muchos de estos trabajos serán desempeñados por emigrantes norteños —gallegos, asturianos y cántabros—, tal y como explica Espín Templado (1988: 365):

Respecto a los personajes masculinos de la clase trabajadora que protagonizan los sainetes destacan, igual que en el caso de algunos oficios femeninos, aquellos que caracterizaron una época ya que eran paralelos a la escasez de servicios urbanos instalados en la capital de España. Es el caso por ejemplo de los aguadores, y del gremio tan característico de los serenos, que solían ser asturianos y gallegos.

Precisamente, Jovellanos reaccionaría indignado contra el papel reservado en la capital a muchos asturianos, como evidencia en varios de sus escritos. Sobre la llegada de los mismos a Madrid opinó lo siguiente (1981: 57):

Se ven en la Corte y capitales populosas algunos centenares de gallegos y asturianos que vienen fugitivos y como arrojados de su país en busca de una escasa y dura subsistencia, y que trabajando con afán continuo, apenas recogen un interés vilísimo, viviendo siempre mal alojados, peor vestidos y no bien alimentados; y se concluye de ahí que los que quedan de la otra parte de los montes no son más venturosos.

A este efecto podríamos citar una extensa nómina de oficios que hundan sus raíces en plena centuria ilustrada y que serán retratados en los cantables y diálogos de zarzuela del siglo XIX, como los conductores de simón. Si bien Madrid ya disponía de un sinfín de vehículos (berlinas, landós, faetones...) ¹⁵, no será hasta mediados del XVIII cuando aparezcan evidencias del simón (Jiménez Mancha, 2007: 211-212). De acuerdo con Mesonero Romanos (1964: 90), éste era un oficio reservado a los inmigrantes norteños:

Piloto de aquel timón,
sentado en su delantera,
un infanzón de Cantabria
tiene en sus manos las riendas.
Un capote franciscano
su tosca persona encierra,

¹⁵ En el pasillo veraniego *Agua, azucarillos y aguardiente*, durante el enfrentamiento entre las dos aguadoras, nos encontraremos una alusión a uno de los vehículos de moda en la época: “En todas partes hay, pa’ que lo sepas, Manuelas de alquiler, ¡pero no Pepas!” (Ramos Carrión, 1897: 32).

y un sombrero desalado,
metido hasta las orejas.
Cantando está a media voz,
mientras que las ocho suenan,
las glorias de Covadonga
por el son de la muñeira.

Aunque seguramente una de las alusiones más célebres sea el relato de Julián en *La Verbena de La Paloma* (Vega, 1894: 10-11):

¡Ay, Dios mío! (Pausa.) Venía yo esta mañana de la imprenta por mi camino de siempre, Corredera Alta, Corredera Baja, y me desemboco en la de la Luna, para tomar la de Tudescos, y me acuerdo de que no tengo tabaco, y me tiro a la derecha para irme a un estanco que hay cerca de la calle Ancha, y que la estanquera me conoce y me da lo mejor que tiene; cuando yo, distraído, al atravesar la calle, se me viene un simón encima, que en poco me deja de caer. Hago así para contener el caballo, lo cual que el animal se espanta al sentir el meneón que le di para que no me atropellara, y es claro, el coche da un reculón, y el cochero me dice “¡Morrall”, y me da con la fusta y sale a escape. Pero no tan a escape que no viera yo quién iba dentro del coche. ¿Sabe usted quién iba dentro del coche, señá Rita? ¡La Susana! ¡Y que no iba sola! ¡Iba también un hombre!

Otro de los oficios que irrumpe con fuerza en el siglo ilustrado y que se desarrollará durante el XIX será el de las amas de cría y nodrizas. En este sentido, las más afamadas eran las procedentes del valle del Pas, aunque también las asturianas y las gallegas tuvieron una gran importancia en el desempeño de esta labor. Resultan más que elocuentes las palabras de Bretón de los Herreros que recoge Jiménez Mancha en su estudio sobre los asturianos en Madrid (2007: 228):

El litoral de nuestro océano Cantábrico provee en su mayor parte a Madrid de esta humana mercancía, cuya casta más aventajada se produce en el famoso Valle de Pas, de donde se deriva el nombre de pasiegas con que designamos a todas las amas de leche, aunque no sean de menos pujanza y calibre las que proceden del Bierzo o de los Montes de Oca.

En *Agua, azucarillos y aguardiente*¹⁶ nos encontraremos representadas algunas de estas situaciones —como en el coro de niñeras— aunque también dan muestras de su picardía (Ramos Carrión, 1897: 17):

Nos llaman amas y es lo cierto,
quien lo inventó tuvo talento;

¹⁶ Pasillo veraniego en verso y prosa, con libreto de Miguel Ramos Carrión y música de Federico Chueca, estrenado el veintitrés de junio de 1897 en el teatro Apolo de Madrid.

pues ya es sabido y no de ahora,
que quien nos sirve es la señora¹⁷.

Pero sin lugar a dudas, de todos estos trabajos, los más célebres han sido los serenos, inmortalizados en innumerables zarzuelas de los siglos XIX y XX¹⁸. El oficio surge al calor de las medidas iniciadas de la mano de Carlos III para procurar de la capital española una ciudad próspera, con saneamiento y alumbrados públicos¹⁹, un trazado más racional de las calles y el urbanismo y con una mayor preocupación hacia la seguridad. A pesar de las múltiples tentativas de la creación del cuerpo de serenos que existieron desde el último cuarto del siglo XVIII (Jiménez Mancha, 2007: 121-123), no será hasta el 28 de noviembre de 1797 cuando, a través de un edicto, se comunica oficialmente la creación de los serenos.

No es por tanto exacta, la afirmación que se lleva a cabo en *El Barberillo de Lavapiés* —zarzuela situada durante el reinado de Carlos III— en boca de Lamparilla (Larra, 1874: 10):

que el infame Sabatini
ha creado los serenos
para espiar por la noche
lo que hacen los madrileños.
Y que si alumbra las calles,
es sólo con el objeto
de que vean bien las tropas
cómo acuchillan al pueblo.

Para Jiménez Mancha, estos carismáticos personajes poseían las cualidades idóneas para dedicarse a la profesión: “Una innegable honradez y un estrecho contacto con los ciudadanos” (2007: 119), algo que se plasmará en los sainetes madrileños de las últimas décadas del siglo XIX —en pleno auge del Género Chico—, donde encontraremos a estos personajes retratados en múltiples ocasiones. De hecho, este subgénero de los sainetes líricos madrileños ha sido considerado por algunos críticos —detractores del teatro breve como Ixart— un género que encierra una gran objetividad (1987: 112) y era, en palabras de Barce, “trasunto de la vida ciudadana

¹⁷ En este punto deberíamos añadir toda una amplia nómina de Menegildas y chicas de servir donde las más famosas serán las que aparezcan en *La Gran Vía*.

¹⁸ Seguramente el ejemplo más claro lo tengamos en la escena segunda de *La verbena de La Paloma*, donde aparece un sereno crítico con el gobierno, conversando con los guardias (Vega, 1894: 20-21)

¹⁹ El barbero Lamparilla interpretará, durante el segundo acto de *El barberillo de Lavapiés*, unas seguidillas en cuyo texto podemos observar “dicen que Sabatini pone faroles porque no ve los rayos de tus dos soles” (Larra, 1874: 61).

del momento” (1995: 206). Así, en 1890 se estrenaba en el teatro Apolo con gran éxito *¡Las doce y media... y sereno!*²⁰, en clara alusión a las horas que voceaban estos personajes. Apenas unos meses más tarde, en este caso en el teatro Felipe, se estrenaba *La baraja francesa*²¹. En esta obra, se alude también directamente a los serenos en uno de los números musicales más famosos de dicha zarzuela (Delgado, 1890: 21-22):

Es la cuestión que anoche fui
por pimentón para el *guisao*,
y me encontré cuando volví
que todo estaba ya *cerrao*.
¡Tan *apretao*, tan *apretao*
que ni una rata hubiera *entrao*!
Entonces yo llamé a Fermín,
que es un sereno muy formal,
y cuando abrió con el llavín
entramos dentro del portal.

Mediante este artículo hemos abordado la importancia que el cambio dinástico trajo consigo en lo referente a la construcción de nuevos edificios, a la utilización y apertura de espacios y, en definitiva, a la noción de corte que, de forma indeleble, generará unos monumentos reconocibles que forjarán la idiosincrasia madrileña para los siglos posteriores. Así, todas estas innovaciones se pueden rastrear fácilmente a través de los textos de la zarzuela decimonónica que ahondarán, no sólo en las arquitecturas y esculturas de este periodo, sino también en toda una serie de oficios, usos y costumbres que se derivarán de una nueva forma de entender la ciudad y la corte.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2017). *Cultura y ciudad. Madrid, del incendio a la maqueta (1701-1833)*. Madrid: Abada.
- ARNICHES, Carlos (1898). *El santo de la Isidra*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.

²⁰ Zarzuela en un acto, en prosa, con letra de Fernando Manzano y música Ruperto Chapí, estrenada en el teatro Apolo de Madrid el siete de mayo de 1890.

²¹ Sainete lírico en un acto con libreto de Sinesio Delgado y música de Joaquín Valverde, estrenado en el teatro Felipe el doce de julio de 1890. Estas dos obras a las que aludimos habían surgido por iniciativa de un grupo de literatos que se reunían en el Círculo Artístico-Literario. Una noche, tomaron la decisión de escribir cada uno una obra, con un título realizado por sorteo, en el plazo de un mes (Zurita, 1920: 60). También podemos encontrar esta información en la *Historia del teatro Apolo* de Chispero (Ruiz Albéniz, 1953: 176).

- ARNICHES, Carlos y Lucio, Celso (1899). *El último chulo*. Madrid: Administración lírico-dramática de autores españoles.
- BARCE, Ramón (1995). “El sainete lírico (1880-1915)”. En Casares, Emilio y Alonso, Celsa (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 195-244.
- BRAVO, Federico (1972). *Carlos III y su tiempo*. Madrid: Fenicia.
- CASTAÑEDA, Carolina (2017). *Las fábricas de tabacos en España (1731-1945): planteamientos proyectuales y referentes arquitectónicos de un modelo espacial productivo en evolución*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. [<https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.47776>]
- CORELLA, Pilar (2010). “El puente de Toledo (siglo XVIII) y sus predecesores (desde el siglo XV) obra pública de la Ilustración”. *Ilustración de Madrid, revista trimestral de la cultura matritense*, 16, pp. 25-28.
- DELGADO, Sinesio (1890). *La baraja francesa*. Madrid: Administración lírico-dramática.
- ESPÍN, María Pilar (1988). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910): Subgéneros que comprende, autores principales y análisis de algunas obras representativas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- ESTREMER, José (1880). *Música clásica*. Madrid: Administración lírico-dramática.
- GÓMEZ, José María (1983). *El Madrid de la zarzuela: visión regocijada de un pasado en cantables*. Madrid: Tres.
- GRANÉS, Salvador María (1891). *Carmela*. Barcelona: Biblioteca lírico-dramática y teatro cómico.
- JACKSON, José y Sierra, Eusebio (1889). *De Madrid a París*. Madrid: Administración lírico-dramática.
- JIMÉNEZ, Juan (2007). *Asturianos en Madrid: los oficios de las clases populares*. Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1981). *Cartas del viaje a Asturias (Cartas a Ponz)*. Salinas: Ayalga.
- LARRA, Luis Mariano de (1874). *El barberillo de Lavapiés*. Madrid: Colección de obras dramáticas y líricas.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1964). *Escenas matritenses*. Madrid: Espasa Calpe.
- MONTES, Carlos (1993). “El Real Oratorio del Caballero de Gracia en Madrid”. *Boletín de la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 76, pp. 267-312.
- MORAL, Carmen del (2004). *El Género Chico*. Madrid: Alianza Editorial.
- PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe (1886). *La Gran vía*. Madrid: Administración lírico-dramática.
- RAMOS, Miguel (1897). *Agua, azucarillos y aguardiente*. Madrid: Administración lírico-dramática.
- RÉPIDE, Pedro de (1981). *Las calles de Madrid*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- RUIZ ALBÉNIZ, Víctor, “Chispero” (1953). *El teatro Apolo: Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa castellana.
- SENTAURENS, Jean (2002). “Carmen: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Cómo nació ‘la España de Mérimée’”. *Bulletin Hispanique*, 104, II, 2002, pp. 851-872.
- VEGA, Ricardo de la (1883). *De Getafe al paraíso o la familia del tío Maroma*. 9ª ed. (1889). Madrid: Administración lírico-dramática.

- VEGA, Ricardo de la (1889). *El año pasado por agua*. Madrid: Administración lírico-dramática.
- VEGA, Ricardo de la (1894). *La verbena de La Paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.
- VERDÚ, Matilde (1993). "El puente de Toledo: un hito brillante en la aportación del arquitecto Pedro de Ribera". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 33, pp. 55-72.
- VERSTEEG, Margot (2000). *De fusiladores y morcilleros: El discurso cómico del Género Chico (1870-1910)*. Ámsterdam: Rodopi.
- YXART, José (1987). *El arte escénico en España*. Barcelona: Alta Fulla.
- ZURITA, Marciano (1920). *Historia del Género Chico*. Madrid: Prensa popular.

LE FESTE NAPOLETANE PER IL MATRIMONIO DI FILIPPO DI BORBONE, INFANTE DI SPAGNA, CON LUISA ELISABETTA DI BORBONE

MARIA GABRIELLA MANSI
Bibliotecaria. Biblioteca Nazionale Di Napoli
mansimariagabriella@gmail

NEL GENNAIO DEL 1739 FILIPPO V re di Spagna e la moglie Elisabetta Farnese comunicarono al figlio Carlo la notizia del prossimo matrimonio fra il fratello minore Filippo, infante di Spagna, con Luisa Elisabetta di Borbone, figlia del re di Francia Luigi XV, nel quadro di una doppia alleanza matrimoniale che avrebbe comportato in seguito anche il matrimonio del delfino con l'infanta Maria Teresa¹. Carlo, il 24 febbraio, dopo aver ricevuto la notizia della pubblicazione delle nozze, si congratulava con i genitori e scriveva “je prie Dieu que sa femme soit aussi bonne comme la miene” (Carlo di Borbone, 2002: II, 388) perché, come avrebbe scritto un mese dopo, il 3 marzo, “c'est la fortune de ce monde” (Carlo di Borbone, 2002: II, 390).

Solo un anno prima erano state celebrate le sue nozze con Maria Amalia Wettin dopo un intenso lavoro diplomatico che aveva visto protagonista la madre Elisabetta. Occorreva assicurare al sovrano un matrimonio vantaggioso e dopo lunghi negoziati, la scelta di Elisabetta ricadde su Maria Amalia Wettin, figlia non ancora quattordicenne del re di Polonia Augusto III e di Maria Giuseppa d'Asburgo, figlia di Giuseppe I e nipote di Carlo VI². A Napoli “occorreva rendere visibile la figura del sovrano che da oltre due secoli era stato assente, sperimentando nuovi o vec-

¹ Cfr. Carlo di Borbone, II, 2002: 382-383. Sulle feste napoletane per li matrimonio fra il delfino di Francia e l'infanta di Spagna cfr. Maione (2008).

² Sul matrimonio di Carlo e Maria Amalia cfr. Sodano (2018a y 2020); Mansi (2021). Per una ricostruzione della figura di Maria Amalia cfr. Vázquez Gestal (2016, I).

chi cerimoniali che consacrassero simbolicamente le fondamenta della conquista” (Sodano, 2018b: 17).

Lo scenario per eccellenza di tale visibilità era la vita di corte dove i cerimoniali della sovranità avevano luogo, contribuendo ad affermare il prestigio dinastico e il ruolo istituzionale appena conquistati³. In questa direzione le celebrazioni festive hanno svolto un ruolo determinante coniugando, nel caso di Napoli, l’esperienza del periodo vicereale spagnolo⁴ con la nuova condizione della presenza di un re “proprio e nazionale”⁵ che consentisse lo svolgimento di un’attenta politica dell’immagine.

Come ha sottolineato anche di recente Anna Maria Rao, lo stato degli studi sulla corte a Napoli nel Settecento borbonico si è notevolmente arricchito dopo l’impulso dato dai lavori di Elena Papagna, di Pablo Vázquez Gestal e dalla pubblicazione dei volumi sui cerimoniali di corte a Napoli in età moderna curati da Attilio Antonelli. Le iniziative scientifiche promosse in occasione della ricorrenza del terzo centenario della nascita di Carlo di Borbone hanno consentito un approfondimento delle ricerche sui numerosi aspetti della vita di corte e dei suoi cerimoniali⁶.

Il sovrano viveva secondo un sistema rituale come lo definisce Pablo Vázquez Gestal con un’organizzazione puntuale e precisa del tempo e dello spazio nella sfera pubblica come nella sfera privata⁷, di cui le lettere ai genitori offrono una puntuale esemplificazione⁸.

Come è noto Elisabetta Farnese aveva dato impulso alla fastosità della corte spagnola attraverso le feste e la passione per l’arte e il collezionismo ereditata dai Farnese, offrendo una visibilità alla coppia reale ignota al tempo degli Asburgo⁹. Nella stessa ottica si pose la corte napoletana la cui organizzazione si svolse sotto l’accorta regia di Elisabetta che prevedeva “che le cariche chiave venissero attribuite a prestigiosi esponenti della nobiltà di sua assoluta fiducia” (Papagna, 2011: 29).

³ Cfr. Papagna (2011: 12).

⁴ Gli studi al riguardo sono molteplici. Cfr. a puro titolo esemplificativo Muto (2001); Mauro (2020).

⁵ La felice espressione è di Pietro Giannone (1960: 361).

⁶ Cfr. Rao (2021: 336-337 y 2017: 83-85); Papagna (2020).

⁷ Cfr. Vázquez Gestal (2017: 47). Fu il conte di Santiesteban a riorganizzare il sistema rituale del re intorno a tre categorie fondamentali: cerimonie pubbliche, etichette di palazzo e celebrazioni. Pur risentendo delle tradizioni precedenti Carlo dette vita ad una corte nuova in cui al cerimoniale degli Asburgo si affiancavano quello francese e quello della corte di Parma (cfr. Vázquez Gestal 2017: 47-49).

⁸ Cfr. Rao (2020: 18-19).

⁹ Cfr. Sodano (2018b: 23).

Anche nell'organizzazione della corte di Maria Amalia il ruolo di Elisabetta fu determinante nella scelta delle dame che dovevano essere al seguito della nuova sovrana, dodici dame accuratamente selezionate in base all'importanza che le loro famiglie occupavano nella vita di corte¹⁰.

A Madrid era stato fondamentale il fratello Filippo ad organizzare grandiosi festeggiamenti per il matrimonio di Carlo nel 1738, con due giorni di corride di tori. "Ad Aranjuez negli stessi giorni viene dato un 'Galà' per il quale l'ambasciatore del Regno di Napoli offrì un *dîner* a tutte le persone 'di prima distinzione' e agli ambasciatori stranieri" (Sodano, 2021: 337).

L'anno dopo Carlo il 10 marzo scriveva ai genitori che a Napoli per il matrimonio del fratello ci sarebbero stati tre giorni di gale e luminarie: "Il y aura trois jours de gala y luminarias, car vos M.M. peuvent juger le grand plaisir que j'ay" (Carlo di Borbone, 2002: II, 391).

Dopo una richiesta inoltrata ai genitori il 28 aprile, il 2 giugno Carlo riceveva il ritratto della "novia" del fratello "qui me paroist qu'elle serà asez jolie; & comme vos M.M. me font la grâce de me dire ce qui est le meilleur est qu'il en est content" (Carlo di Borbone, 2002: II, 409).

Luisa Elisabetta di Borbone, primogenita del re di Francia Luigi XV, intelligente, bella ed ambiziosa, ad appena undici anni si apprestava a lasciare la Francia per recarsi in Spagna dove la attendeva Filippo, il figlio prediletto del re, di aspetto gradevole, equilibrato, affabile, brillante nella danza e nella vita cortigiana¹¹. Anche Filippo come i fratelli e le sorelle aveva ricevuto un'accurata educazione musicale.

Il 12 maggio era stato firmato il contratto di matrimonio. La dote della sposa consisteva in trecentomila scudi d'oro, la più considerevole elargita ad una francese che non sposava nemmeno un re.

Il 26 agosto nella cappella del palazzo di Versailles si celebrò il matrimonio per procura con il duca di Orléans in rappresentanza dell'infante Filippo. La stessa sera venne dato un ballo a palazzo, seguito da uno spettacolo di fuochi artificiali nel giardino. La municipalità organizzò sulla Senna, nel tratto tra Pont Neuf e Pont Royal, nella notte fra il 29 e il 30 agosto, una naumachia sopra piccole imbarcazioni, seguita da splendidi fuochi artificiali con una macchina che rappresentava il Tempio di Imeneo costruito sul Pont Neuf con 20 statue che rappresentavano tutte le divinità. Le feste si conclusero con un ballo offerto nel municipio nella notte fra il 30 e il 31 agosto.

¹⁰ Papagna (2011: 139-140). Cfr. inoltre Biblioteca Nazionale di Napoli, d'ora in poi BNN, Ms. XV. G. 32, cc. 100r-v

¹¹ Cfr. Sodano (2021: 355).

Per venire incontro alla curiosità della corte di Spagna, nell'attesa della realizzazione di una pubblicazione arricchita da un cospicuo corredo iconografico, venne approntato un album manoscritto che conteneva oltre i testi, i disegni di Jean-François Blondel, l'architetto parigino a cui era stato affidato il compito di eternizzare i momenti salienti della festa¹².

Carlo era stato informato dai genitori che il matrimonio del fratello aveva avuto luogo il 26 agosto e nella lettera del 15 settembre auspicava anche per Filippo un trono, offrendo il proprio appoggio perché il progetto andasse in porto:

[Filippo] “attend avec impatience le jour de se marier tout de bon. Je me rejouis extremement de cela, & je croy qu'il luy arrive de mesme qu'à moi; et j'espere en Dieu que vos M.M. et moy nous aurons la consolation de le voire avec la gloire de vos M.M. établie en quelque monarchie comme vos M.M. ont fait par sa bonté avec moy & pour la quelle chose je prie vos M.M. de se resouvenir que si je puis estre capable d'aider à cela en quelque chose je le fairoy de tout mon coeur; & aussi d'estre tres persuades que ce que dis est ce que l'ay dans le fon de mon coeur; & et sur tout de ne poin croire si on dit à vos M.M. quelque chose de moi contre celà” (Carlo di Borbone, 2002: II, 438).

L'arrivo della sposa in Spagna ad Alcalà de Henares era previsto per il 22 ottobre e il 6 ottobre Carlo chiedeva ai genitori di dargli notizie buone come desiderava. Era sua intenzione inoltre inviare alla sposa doni che incontrassero anche il gusto dei genitori. “Asteur je fais mon present pour la Novia selon que l'estat de mes finances me le permet: ce que l'espere qui sera du goust de vos M.M.” (Carlo di Borbone, II, 2002: 444, nota 782).

Il 25 ottobre del 1739, giorno del compleanno della regina Elisabetta, la famiglia reale spagnola ricevette la sposa ad Alcalà de Henares con una magnifica festa. Fu ripetuta la celebrazione del matrimonio davanti al Patriarca delle Indie, seguita da una *Fiesta de toros*, particolarmente apprezzata dalla sposa. Alle sette di sera il famoso Farinelli, al servizio della famiglia reale spagnola dal 1737, accompagnato da tre musicisti, offrì un concerto “esclusivissimo” alla famiglia reale. A conclusione della serata vi fu lo spettacolo dei fuochi d'artificio a cui seguì il *souper* degli sposi¹³.

¹² J. F. Blondel, *Festes données par la Ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise Elisabeth de France et de Dom Philippe second infant et Grand Amiral d'Espagne le vingt neuvième et trentième Aoust 1739*. Nel manoscritto conservato nella Biblioteca Nazionale di Spagna (Barcia, 1906, 9045-9057) sono presenti 14 pagine di testo e 13 fogli di disegni. La legatura in marocchino è opera del famoso Padeloup. L'edizione a stampa apparve nel 1740 a Parigi presso la stamperia di P.G. Le Mercier, Imprimeur-Libraire ordinaire de la Ville, rue Saint Jacques, au Livre d'Or.

¹³ Cfr. Sodano (2021: 356).

A Napoli i preparativi che condussero ai festeggiamenti di dicembre possono essere seguiti attraverso i documenti conservati nell'Archivio di Stato di Napoli nell'Archivio del ministero degli Affari Esteri¹⁴. Il 9 marzo il marchese di Salas, segretario di stato, da Portici indirizzava un dispaccio nel quale si palesava la volontà del re di celebrare le nozze dell'infante Filippo "su hermano" con "Madame primogenita di Francia" con tre notti consecutive di gala e luminarie. Il dispaccio era indirizzato a Gaetano Boncompagni Ludovisi, duca di Sora e principe di Piombino, maggiordomo maggiore dall'agosto del 1738 dopo la partenza di Santiesteban; a Manuel Luis d'Orléans, conte di Charny, capitano generale dell'esercito e consigliere di stato; a Domenico Cattaneo della Volta, principe di San Nicandro, reggente della Vicaria e a Michele Reggio e Branciforte, capitano generale delle galee e dell'armata navale del regno. Le disposizioni riguardavano anche l'ambasciatore di Spagna, quello di Francia, il nunzio apostolico e il residente di Venezia. Ambasciatore di Spagna era Pedro Cebrián y Agustín, conte di Fuenclara, che aveva accompagnato Maria Amalia a Napoli l'anno precedente e vi era rimasto come ambasciatore di Spagna, carica che ricoprì fino al 1740. Il marchese di Salas il 13 dicembre del 1739, in un dispaccio indirizzato al luogotenente della Regia Camera della Sommaria, comunicava la risoluzione del re di celebrare le "plausibles" nozze dell'infante Filippo con tre giorni di festeggiamenti dal 18 al 20 dicembre, con i fuochi la prima notte, la seconda con la serenata di Palazzo e il terzo giorno con il saccheggio della cuccagna. Tre giorni di gala e luminarie universali in tutta la città, salve reali dell'artiglieria dai castelli e dalle galee¹⁵.

Il 19 dicembre, giorno scelto per la serenata a palazzo era anche il genetliaco di Filippo V, solennizzato negli anni precedenti con un'opera al San Carlo¹⁶.

Ad Angelo Carasale —vero e proprio factotum della monarchia borbonica— fu preposta l'organizzazione degli eventi che dovevano scandire i tre giorni dei festeggiamenti. Il suo nome è rimasto legato alla costruzione del teatro di San Carlo di cui fu prima direttore dei lavori e poi impresario. Ma soprattutto è ricordato per l'opera prestata in occasione di cerimonie pubbliche in cui ricopriva ogni sorta di incombenze - dalle illuminazioni agli addobbi - facendo da *trait d'union* fra i vari

¹⁴ Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi ASNa, Ministero degli Affari Esteri, d'ora in poi MAE, fs. 3922 "Matrimonio del Reale Infante di Spagna D. Filippo con madama Luisa Elisabetta di Francia". 1739-1740. Laddove non venga indicato diversamente tutte le citazioni presenti da questo momento nel testo si riferiscono ai documenti compresi in questo fascio.

¹⁵ ASNa, Dispacci della Sommaria, 175, f. 194, 13 dicembre 1739.

¹⁶ Il 19 dicembre del 1737 fu rappresentata l'*Olimpiade* di Metastasio con la musica di Leonardo Leo e l'anno seguente l'opera *Temistocle* sempre di Metastasio con la musica di Giovanni Alberto Ristori.

protagonisti degli eventi¹⁷. In occasione del matrimonio fra Carlo e Maria Amalia, Carasale aveva progettato al confine con lo Stato Pontificio, a Portella, un “padiglione assai maestoso”, dove Carlo aveva atteso la sposa. “Questa gran machina avea l’ingresso per due scale, una verso lo Stato Romano, e l’altra verso Napoli. Entravasi per esse in una gran sala di 60 palmi quadrata, sopra cui inalzavasi il Padiglione Reale di raso à color latte arricchito di francie d’oro” (BNN, Ms. XV. G. 32, c. 107r).

L’apertura delle cerimonie per i festeggiamenti in onore di Filippo di Borbone fu affidata ad una macchina di fuochi artificiali, commissionata a Ferdinando Fuga che (oltre alle importanti cariche professionali ricoperte a Roma con la protezione di Clemente XII) rivestiva il ruolo di architetto regio a Roma con nomina di Carlo di Borbone. L’anno precedente era stato l’autore di una macchina da festa a piazza di Spagna per il matrimonio di Carlo con Maria Amalia, composta da una base e da una piattaforma con un tempietto¹⁸. A fare da tramite fu il cardinale Troiano Acquaviva, rappresentante dei sovrani di Spagna e di Napoli presso la Santa Sede, fautore della dispensa ottenuta da Carlo di Borbone per sposare la principessa Maria Amalia.

Il 7 novembre da Napoli il duca di Costanzo scriveva al marchese di Salas a Procida ricordando come fosse stato chiamato un architetto da Roma “per formar la machina il di cui disegno è stato già sotto l’occhio purgatissimo di V. E. che se ne è compiaciuta”. Poiché l’architetto tergiversava, il duca di Costanzo sottolineava che “questo pregiudicarebbe alla idea di terminar quanto più presto si possa per i lieti sponsali”. Già in precedenza si erano verificati problemi per la consegna del legname per la macchina da parte di Carasale probabilmente dovuti a un mancato ordine del marchese di Salas. Inoltre da parte del cardinal Acquaviva si attendeva un riscontro per i “ricercati artefici per lavorar li fuochi artificiali”. Gennaro Braccaccio, consigliere del supremo magistrato di commercio, il 6 novembre rivolgendosi a Salas gli chiedeva di esprimere un “savio oracolo” al riguardo.

In una lettera del 7 novembre indirizzata dal cardinal Acquaviva al marchese di Salas, riguardo alla richiesta di inviare alla corte napoletana “artifices para hacer una maquina de fuegos en celebridad del casamiento del R. Infante Don Phelipe”, si affermava che il cavaliere architetto Fernando Fuga, si sarebbe presentato a S.E. portando con sé “los demas artifices necesarios para hacer esta obra, y desempeñar a esa Ciudad en sus festejos por suceso tan plausible [...]”. La vicenda è narrata anche nella corrispondenza tra Niccolò Fraggianni e Bartolomeo Corsini, viceré

¹⁷ Cfr. Venfitti (1976).

¹⁸ Cfr. Cantone (1998).

di Sicilia. Il 24 novembre del 1739 scriveva Fraggianni —che fino all'estate di quell'anno aveva ricoperto il ruolo di consultore di stato a Palermo:

Questa città ha fatto venire da Roma il famoso Architetto Cavalier Fuga et otto o dieci artefici romani per disporre le pubbliche feste per le nozze dell'Infante. Ciò fa sperare di poter noi vedere qualche cosa di buono, se pure l'Architetto annojato dalle impertinenze di coloro che lo vorrebbero ridurre a mero esecutore delle loro idee, non ci pianti prima di far nulla, come mostra di esser disposto¹⁹.

Il 13 dicembre venivano anche date dal duca di Sora le disposizioni che riguardavano gli eventi principali. In occasione dei fuochi e del saccheggio della cuccagna il conte di Charny era invitato a predisporre i reparti di fanteria necessari, circondando le macchine e ponendo presidi lungo le strade che portavano ai luoghi degli eventi, per prevenire gli incendi. La notte dei fuochi e la sera della cuccagna non doveva essere permesso il passaggio nella piazza del Palazzo. A disciplinare il traffico sarebbe stato uno squadrone di cavalleria che avrebbe fatto passare le carrozze dalla porta di Palazzo vecchio per la strada di Chiaia. La macchina che fu incendiata il 18 dicembre nella piazza “avanti il Real Palazzo” per ordine della “Eccellentissima città di Napoli”, ideata da Fuga, rappresentava la Reggia di Pallade. Così recita la didascalia posta in calce alla tavola che la raffigura:

Pallade allude alla Sapienza unita alla fortezza come base principale su cui si sostengono ed ingrandiscono le monarchie ed i regni. Ercole con Cerbero ai piedi indica l'oppressione de' vizi, Atlante il senno da regolare il mondo tutte le quali virtù principalmente risiedono negl'animi grandi delle maestà di Filippo V re delle Spagne ed Elisabetta Farnese regina sua consorte e rispettivamente ne di loro Reali Figli Carlo Re delle due Sicilie e D. Filippo infante di Spagna e nello loro Reali Spose Maria Amalia di Sassonia e Luisa Madama primogenita di Francia. L'unione e l'amore de' quali fratelli viene espressa in Castore e Polluce, Bacco con le tigri ai piedi non altro indica che la conquista delle Indie e Giasone la scoperta del nuovo Mondo con che s'intende -conquiste gl'animi grandi di questi due reali fratelli.

Le statue erano dipinte in color giallo antico e lo sfondo in color verde antico.

Lo spettacolo —come si può leggere sulla *Gazzetta* del 22 dicembre del 1739— “riuscì meraviglioso per la struttura della macchina tutta trasparente per la nuova illuminazione e fuochi che durarono un'ora”²⁰. Il tempio venne dato alle fiamme come era consueto per le macchine effimere con l'aggiunta di fuochi artificiali or-

¹⁹ Fraggianni (1991: 48-49). Citata in Carlo di Borbone, II, 2002: 456, nota 807. Fraggianni fino all'estate del 1739 aveva ricoperto il ruolo di consultore di stato a Palermo.

²⁰ *Gazzetta di Napoli*, 22 dicembre 1739. Cfr. Mancini (1968: 56).

ganizzati sul modello di quelli che ogni anno venivano accesi sul Castel S. Angelo a Roma²¹. Come scriveva Fraggianni a Corsini il 22 dicembre del 1739: “il Cavalier Fuga n’ebbe in dono una mostra di oro e sessanta doppie, et il sottoingegnere una scatola di oro con 30 doble”²².

L’architetto Niccolò Tagliacozzi Canale fu invece incaricato dell’ideazione della macchina della cuccagna ispirata a “La venuta di Enea in Italia”. Allestitore e scenografo progettò e diresse spesso la costruzione di fantasiosi apparati effimeri come la cuccagna “figurante gli Orti Esperidi” allestita a Largo di Palazzo in occasione dell’ingresso a Napoli del sovrano il 10 maggio del 1734 “carica di ogni sorte di comestibili”, che “nel tardi in presenza di S.M. fù dal popolo infinito saccheggiata”²³.

Il 9 novembre Gennaro Brancaccio, chiedeva al marchese di Salas di conferire al fiscale Matteo Ferrante l’ordine necessario affinché di consenso con il Carasale (incaricato di procurarsi il legname) fosse “somministrato alla città quel legname che era necessario per erigere accanto il Real Palazzo la ordinata macchina della cuccagna”. Come recita il cerimoniale: “Nel dì 20 per vedere il saccheggio della cuccagna le Maestà Loro stiedero in pubblico sotto del dosello nel balcone di marmo perciò li gentiluomini di camera stiedero fuori dal detto balcone dalla parte del Re e le dame di corte, anch’esse nel detto balcone però dalla parte della Regina ed acciò avessero luogo bastante se li assegnarono anche i due balconi dell’anticamera de’ Cavalieri” (*Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, 2017: 292).

Momento centrale per le celebrazioni per il matrimonio fu la rappresentazione della festa teatrale, la “fiesta propria del rey”, come si legge sui documenti. Per la composizione della musica fu incaricato Domenico Sarro, primo maestro di Cappella dal 1737 dopo la morte di Francesco Mancini. L’incarico gli fu affidato dall’uditore Erasmo Ulloa, responsabile della programmazione del San Carlo. Il libretto fu invece affidato a Niccolò Giuvo, poeta di corte di nomina recente forse anche per la sua propensione alla produzione di componimenti encomiastici²⁴. Argomento della festa furono le nozze di Teti e Peleo che costituirà l’analogo soggetto

²¹ Scriveva Bartolomeo Intieri a Giovanni Antonio Tornaquinci: “Noi siamo in mezzo alle feste che si celebrano per le nozze del real Infante don Filippo. Il nostro Fuga è venuto da Roma per far una macchina di fuoco lavorato e il suo talento ha ricevuto applauso da questo pubblico per la bella, vaga e squisita mole inalzata” (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, 4141, 22 dicembre. Citata in Carlo di Borbone, II, 2002: 461 nota 815).

²² Fraggianni (1991: 57). Citata in Carlo di Borbone, II, 2002: 461, nota 815.

²³ BNN, Ms. XV. G.32, c. 27r. Cf. inoltre Mancini (1968: 43); *Gazzetta di Napoli*, 18 maggio 1734.

²⁴ Cfr. Coticelli-Maione (2012: 29); Gialdroni (2007: 278-279).

della festa teatrale con musica di Giovanni Paisiello per le nozze di Ferdinando di Borbone e Maria Carolina d'Austria²⁵.

Organizzatore dell'evento fu Angelo Carasale a cui il 27 ottobre dal duca di Sora vennero date disposizioni per la rappresentazione “nel pequeño teatro de corte nel Real Palacio de Napoles de la fiesta [...] para celebrar el plausible matrimonio”. Il 6 novembre del 1739 ad Erasmo Ulloa veniva ricordato che la festa teatrale *Partenope* con musica di Sarro, rappresentata al San Carlo il 4 novembre dello stesso anno per l'onomastico del re, non aveva incontrato il favore del sovrano²⁶:

Entre las muchas cosas que no han encontrado el agrado del rey en la ópera de la Partenope, representada la noche del día de su Real Nombre, han sido particularmente la música, diciendo que es antiquíssima y suponiendo que verdaderamente el maestro de Capilla Sarro no sabe otra cosa, y así me ha mandado S.M. prevenir decir a V.S. que de todos modos, y aún con quien tiene la incumbencia, procure se remedie este grande inconveniente pues siendo la música moderna la que más agrada al oído y la más acepta como se ha experimentado en las antecedentes óperas sería mui sensible a S.Mag. que la fábula, o fiesta theatral que debe representarse para celebrar el pausable supuesto del casamiento dell'infante d. Phelipe, su amado hermano, no hallasse más aprobación, más espíritu y más vivacidad y mejor sonido, en cuja inteligencia, V.S., como tan inteligente y como tan enterado del gusto de S.M., no dudo que procurará que dicha fiesta, y señaladamente, se observe tan lucida, y tan agradable, a la vista y al oído como corresponde al supuesto que con ella se ha de aplaudir y celebrar.

Charles De Brosses, giunto a Napoli proprio durante i festeggiamenti per l'onomastico del sovrano, commentò in una lettera inviata a Parigi il 4 novembre del 1739 che il re durante la rappresentazione della *Partenope* per metà del tempo aveva parlato e per l'altra metà dormito: “Le roy y vint; il causa pendant une moitié de l'opéra et dormit pendant l'autre”. Quanto al compositore dell'opera, De Brosses affermava che Sarro era un “musicien savant, mais sec et triste” (De Brosses, 1927: 282)²⁷.

Interprete principale dell'opera fu il famoso castrato Francesco Bernardi da Siena detto il Senesino futuro protagonista de le *nozze di Teti e Peleo* e autore di un lungo sodalizio a Londra con Georg Friedrich Händel.

²⁵ Cfr. De Simone e Maccavino (a cura di) (2020). I due curatori ripercorrono alla luce di documenti di archivio l'intera vicenda.

²⁶ La *Partenope* su testo di Silvio Stampiglia era stata scritta per il San Bartolomeo dove era stata rappresentata il 9 dicembre del 1722 con grande successo e ripresentata per volontà dell'uditore Ulloa, i cui gusti conservatori lo portavano a preferire Domenico Sarro piuttosto che nomi del calibro di Hasse, Vinci, o Pergolesi. Il grande successo che nel 1722 aveva arriso alla *Partenope* lo aveva indotto a riproporre dopo 17 anni uno spettacolo ormai datato (cfr. Huchs, 1987: 24).

²⁷ Cfr. inoltre Protagiurleo (1959: 83).

Erasmus Ulloa e l'avvocato fiscale Matteo Ferrante il 18 novembre riferivano al marchese di Salas sugli esiti di una riunione a cui avevano partecipato insieme all'abate Giuvo "autore della favola", al maestro di Cappella Sarro e al tenente colonnello Angelo Carasale. Ad essi vennero sottoposti tutti i problemi sollevati dal marchese, affinché "magnifica piucché" speciosa, e di musica allegra e all'uso confacevole la suddetta Real festa riuscisse".

Per la disposizione della sala per la serenata si convenne che bisognasse sistemare "nei luoghi laterali della bocca d'opera" altre due orchestre e che inoltre si predisponessero i dovuti disegni sul "Teatro di detta regia Sala soprattutto per le due machine in cui in alto nella seconda parte debbon sedere il Nume Giove ed il Nume Mercurio".

Il 13 dicembre venivano date disposizioni per lo svolgimento della notte della serenata "con la forma que se ha executado en otras ocasiones de fiestas publicas de la Corte". Il maggiordomo maggiore avrebbe dovuto tracciare il percorso e la posizione per i cavalieri e la *Camarera mayor* principessa di Colubrano per le dame. Quella notte sarebbero stati serviti "abundantes y delicados refrescos y dulces".

Come ha scritto Elena Papagna:

Le pratiche cerimoniali ancora imperfette nel 1738, apparivano consolidate poco più di un anno dopo, quando il 19 dicembre del 1739, in occasione dei festeggiamenti congiunti per il compleanno di Filippo V e per le nozze dell'infante Filippo con la serenissima Luisa Elisabetta di Borbone, il baciamento organizzato con minuziosa a cura fu registrato meticolosamente dal maestro di cerimonie che da allora in poi gli avrebbe riservato solo pochi e generici cenni (2020: 51)²⁸.

In quell'occasione il cerimoniere annotò che eccezionalmente anche i gentiluomini di camera baciavano la mano del re precedendo gli altri convenuti per il rito. Le indicazioni del cerimoniale presenti nel documento corrispondono a quelle del Cerimoniale di Corte:

Si dispose la sera il bacio delle reali mani delle dame del paese nel quarto della regina da dove passarono poi per dentro e si portarono per la sala Oscura ossia anticamera degli Ambasciatori, ed entrarono per l'anticamera del ricevimento e per l'anticamera del quarto del Re si portarono nella sala reale ove doveasi cantare una serenata. Le Maestà Loro in detta funzione di serenate stiedero con sedie e coscini sopra tappeto. Alla mano destra del Re stava il suo maggiordomo maggiore, alla sinistra della regina stava il suo maggiordomo ed il conte di Fuenclara vicino al detto maggiordomo come maggiordomo della casa reale di Spagna (*Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*, 2017: 291-292).

²⁸ Cfr. inoltre Papagna (2017: 121).

Il libretto dello spettacolo, stampato da Francesco Ricciardi, recava una enfatica dedica di Carasale agli sposi²⁹:

[...] infra delle altre magnifiche, e pompose festevoli dimostranze, [...] portasi sul Teatro la presente Dramatica Rappresentazione delle favolose Nozze di Teti, e di Peleo, come quelle, che felicitate dalla presenza di tutt'i Numi, e del corteggiamento di tutte le Grazie, sole somministrar possono convenevoli, e decenti le Immagini, a meglio adombrare le Reali Sponsalizie Vostre; [...] avendo io dunque, per somma ventura, avuto l'incarico, e la cura di fare, che col maggior gradimento della Sacra Real Maestà di Carlo fra di noi Regnante, e col plauso, e piacere di questa Fedelissima Città comparisse su le scene il divisato Dramatico Componimento, ho giudicato non dover'egli uscire alla luce, se non se con in fronte gli Augusti Nomi delle Serenissime Reali Altezze Vostre, alle quali consacrandolo, a vostri Reali piedi l'offro, e l'umilio [...].

Dopo la prima rappresentazione avvenuta al Palazzo, la serenata fu replicata al san Carlo per tre sere. La notizia riportata nella *Gazzetta di Napoli* del 5 gennaio 1740 conferma che le tre repliche avvennero il 27, il 28 e il 30 dicembre con grande successo “non solo per la poesia, musica ed eccellenti cantanti ma ancora per la ricchezza degli abiti e magnificenza delle scene”³⁰.

Esiste una precisa disamina di tutte le spese sostenute per la serenata da parte di Matteo Ferrante e di Erasmo Ulloa in qualità di componenti della regia giunta del teatro di San Carlo. Il 7 marzo 1740 venivano sottoposti a Salas i conti dei pittori Francesco Saracino - che nel libretto figura come inventore e pittore delle scene - Cristofaro Russo e del falegname Zaccaria Denise. A Francesco Saracino, pittore, ingegnere e scenografo teatrale, dovevano essere corrisposti 960 ducati “per aver disegnato, ingessato e fatte dipingere le due vedute di scene d'architettura che formavano un tempio con cieli teloni et ornamenti, carri nuvole et altro”. Con Francesco Saracino aveva collaborato Vincenzo Re, giunto a Napoli da Parma nel 1737 come aiutante di Pietro Righini per la messa in scena dello spettacolo inaugurale del San Carlo, *Achille in Sciro*. Le scene furono indorate e lumeggiate d'oro e d'argento. A

²⁹ N. Giuvo, *Le nozze di Teti e Peleo. Festa teatrale fatta rappresentare dalla sacra real maestà di Carlo di Borbone re delle due Sicilie per le compiute felicissime nozze del serenissimo real infante d. Filippo suo fratello e madama Luisa Elisabetta primogenita di Francia. Dedicata a' medesimi serenissimi reali sposi*. In Napoli: per Francesco Ricciardi impressore del real palazzo, 1739. Del libretto nel Sistema Bibliotecario Nazionale viene registrato un solo esemplare presente nella Biblioteca Marucelliana di Firenze. L'esemplare posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Napoli è conservato in una miscellanea manoscritta (BNN, Ms. XIV. E.23). La Biblioteca Casanatense di Roma conserva un manoscritto (Ms. 681) che comprende una nutrita serie di componimenti del Giuvo di cui è riportato l'elenco a c. III r tra cui *Le nozze di Teti e Peleo*. Il libretto è presente in Sartori (1990: n. 16757).

³⁰ *Gazzetta di Napoli*, 5 gennaio 1740.

Cristofaro Russo, “per aver disegnato ingessato e fatte dipingere le altre due vedute di scene di boschi, grotti alpestri, lontananze di mare, sassi cieli e teloni con tutti li suoi aderenti” dovevano essere corrisposti 338 ducati. Zaccaria Denise, che nel 1722 aveva realizzato per i Gerolamini una macchina delle Quarant’ore dipinta da Cristofaro Russo, “per avere fatto di pianta tutte le quattro vedute di scene nuove”, doveva riscuotere un totale di 1480 ducati.

Gli stessi Ulloa e Ferrante riportavano poi il conto complessivo di tutte le altre spese sostenute per l’allestimento della serenata che veniva firmato dal Carasale. Attraverso di esso è possibile ricostruire tutti gli organici: nomi, cognomi e funzioni, una quantità notevole di persone sia sul palcoscenico che dietro le quinte. Il conto complessivo del “Bilancio di tutte le spese” era di ducati 7680 e 37 grana. I primi pagamenti erano riservati alla compagnia dei cantanti. A interpretare Peleo fu Francesco Bernardi detto il Senesino per un compenso di 450 ducati. Teresa Baratti nel ruolo di Teti riscosse 300 ducati. La stessa cifra anche per Maria Cataneo che ricopriva il ruolo di Ippolita, moglie di Acasto re di Jolco. Quest’ultimo, interpretato da Francesco Tolve insieme a Giove (Angelo Amorevoli) e a Mercurio (Giovanni Manzuoli) avrebbe riscosso 200 ducati. Ai quattro soprani e ai quattro tenori e bassi impegnati nei cori sarebbero andati rispettivamente 72 e 60 ducati.

“A Giulio Cesare Banci sartore e a Carmine D’Amato ricamatore ducati 550 per sei abiti, sottoabiti e manti per li suddetti primi sei cantanti”³¹. I vestiti erano di raso di diversi colori, foderati d’ormesino, ricamati d’argento e d’oro e guarniti con galloni.

I dieci ballerini “che hanno formato e ballato li due balli nella suddetta festa” avrebbero ottenuto 1166 ducati e grana 67. Per i loro abiti d’ormesino e raso di diversi colori, guarniti e ricamati d’argento e d’oro, dieci da cacciatori per il primo ballo e dieci da busti per il secondo, Banci e D’Amato avrebbero riscosso 585 ducati.

All’ Orchestra formata da sessanta violini, dieci violette, cinque violoncelli (fra cui Francesco Paolo Sopriano³²), dieci oboe, otto trombe, quattro fagotti ed otto contrabassi furono corrisposti 810 ducati, i due terzi di quello che prevedeva il loro appalto cioè 1215 ducati

Viene inoltre ricordato il secondo cembalo Antonio Palella “che hà concertato e sonato in detta real festa” per un compenso di 40 ducati. Dal 1737 Palella nativo di san Giovanni a Teduccio e anche compositore assunse il ruolo di secondo cla-

³¹ Nell’annata del San Carlo 1737-1738 Carmine d’Amato figura come “caporigamatore” dei costumi (ASNa, Dipendenze della Sommara, 465/1).

³² Francesco Paolo Sopriano, entrato nel conservatorio della Pietà dei Turchini nel 1693A fu uno dei primi virtuosi del violoncello, autore di una raccolta didattica di toccate di questo strumento dal titolo “*Principii da imparare a suonare il violoncello e con 12 toccate a solo*” del 1720.

vicembalista nel teatro di San Carlo che comportava l'obbligo di accompagnare i recitativi³³.

Al maestro di Cappella Domenico Sarro dovevano essere corrisposti ducati 225 “per la composizione in musica fatta per la suddetta real festa teatrale concertata e sonata, compreso anche il piccolo prologo antecedente”³⁴.

A Francesco Ricciardi per le spese “fatte in componere detta serenata tiratura inchiostro ed altro al numero di 1500 libretti coperti di carta indorata ed ondata ducati 66 e 90”. Allo stesso venivano corrisposti 140 ducati “per coverte de libri rigamati con fiocchi e fettucce d'argento servite per tutte le persone reali”³⁵.

Con le repliche degli spettacoli al San Carlo della “fiesta teatral” si concludeva l'omaggio napoletano che Carlo aveva voluto offrire al fratello lontano, un ulteriore tassello di quella politica dell'immagine volta ad affermare il prestigio della nuova dinastia e il ruolo istituzionale da poco raggiunto. Palazzo Reale, ristrutturato e ampliato e il Teatro di San Carlo di recente costruito erano i luoghi deputati all'esibizione della sovranità prima che il re moltiplicasse gli spazi della corte con i palazzi di Portici, Capodimonte e Caserta.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONELLI, Attilio, a cura di (2017). *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*. Napoli: Artè'm.
- CANTONE, Gaetana (1998). “Fuga Ferdinando”. In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 50. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- CARLO DI BORBONE (2002). *Lettere ai sovrani di Spagna, a cura di Imma Ascione*, vol. II, 1735-1739. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali. Direzione generale per gli archivi.
- COTTICELLI, Francesco, Maione, Giovanni Paolo (1996). *Onesto divertimento ed allegria de' popoli: materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*. Milano: Casa Ricordi.

³³ Cfr. Coticelli-Maione (1996: 50).

³⁴ “Al copista della musica Francesco Di Gennaro d. 56 per fogli 566 copiati e serviti per musici, orchestra e balli alla ragione di grana 10 al foglio”. A Domenico Sarro per la musica dell'Achille in Sciro vennero corrisposti 220 ducati (ASNa, Dipendenze della Sommara, fs. 465/I).

³⁵ In occasione del matrimonio di Carlo e Maria Amalia a Francesco Ricciardi per la stampa e la legatura di 3000 libretti della festa teatrale *Le Nozze d'Amore e Psiche* di Leonardo Leo su libretto di Giovanni Baldanza vennero corrisposti 440 ducati e 60 grana “per le spese da esso fatte di carta, rami intagliati, miniatura, tiratura, legatura ed altro per li 3000 libretti fatti stampare per detta Real Festa: come altresì per tutte le coverte, tanto di cartoni ondati, ed indorati, quanto di quelle di drappo e ricamate [...]” (ASNa, Dipendenze della Sommara, fs. 465/ I). La festa teatrale fu rappresentata al San Carlo il 23 e il 24 giugno 1738.

- COTTICELLI, Francesco, MAIONE, Paologiovanni, a cura di (2009). *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Settecento*. Napoli: Turchini edizioni
- COTTICELLI, Francesco, MAIONE, Paologiovanni (2012). *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Vicereame Austriaco (1707-1734)*. Napoli: Lucianoeditore
- DE BROSSES, Charles (1927). *Lettres d'Italie*. Dijon: Editions du Raisin. 2 vols.
- DE SIMONE, Paola, MACCAVINO, Nicolò, a cura di (2020). *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno: intorno alle Nozze di Peleo e Tetide di Giovanni Paisiello*. Napoli: Turchini edizioni. 2 vols.
- FRAGGIANNI, Niccolò (1991). *Lettere a Bartolomeo Corsini (1739-1746)*, a cura di Elia Del Curatolo. Napoli: Iovene.
- GIALDRONI, Teresa (2007). Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni. In Maccavino, Niccolò, a cura di. *La serenata fra Seicento e Settecento: Musica, poesia, scenotecnica. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Calabria 16-17 maggio 2003)*. Reggio Calabria: Laruffa editore, pp. 247-299.
- GIANNONE, Pietro (1960). "Vita scritta da lui medesimo" a cura di S. Bertelli. Milano: Feltrinelli.
- HUCKE, Helmut (1987). "L'Achille in Sciro' di Domenico Sarri e l'inaugurazione del Teatro di San Carlo". In Cagli, Bruno- Ziino, Agostino (a cura di). *Il Teatro di San Carlo 1737-1787. L'opera, il ballo*. Napoli: Electa Napoli, pp. 21-32.
- MAIONE, Paologiovanni (2018). "La marina risplendente 'per le nozze del real delfino colla reale infante di Spagna' (Napoli 1745)". In Yordanova, Iskrena, Maione, Paologiovanni (ed.). *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, pp. 385-430.
- MANCINI, Franco (1968). *Feste e apparati civili e religiosi dal vicereame alla capitale*. Napoli: ESI.
- MANSI, Maria Gabriella (2021). "Il matrimonio di Carlo e Maria Amalia". In La Rocca, Luigi, Mascilli Migliorini, Paolo (a cura di). *L'età di Carlo. Alle radici del gusto dell'antico*. Napoli: Glossa, pp. 19-27.
- MAURO, Ida (2020). *Spazio urbano e rappresentazione del potere. Le cerimonie della città di Napoli dopo la rivolta di Masaniello (1648-1672)*. Napoli: Fedoa Press.
- MUTO, Giovanni (2001) "Testimonianze sulla società di corte napoletana del secondo Cinquecento". In Sánchez García, Encarnación, Cerbo, Anna, Borrelli, Clara (a cura di). *Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento. Atti del colloquio internazionale (Napoli, 21-23 ottobre 1999)*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, pp. 67-95.
- PAPAGNA, Elena (2011). *La corte di Carlo di Borbone, il re "proprio e nazionale"*. Napoli: Guida.
- PAPAGNA, Elena (2017). "Cerimoniale e Cerimonie di corte nel Settecento Napoletano". In Antonelli, Attilio (a cura di). *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*. Napoli: Arte'm, pp. 109-126.
- PAPAGNA, Elena (2020). "Conservare con tanta esattezza le consuetudini e l'etichette spagnole". Note sul Regno di Carlo di Borbone a Napoli". In Rao, Anna Maria (a cura di). *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*. Napoli: Fedoa Press, pp. 31-53.
- PROTA-GIURLEO, Ulisse (1959). "Domenico Sarro". *Archivi*, 26, pp. 73-89.

- RAO, Anna Maria (2017). “Le consuete formalità’. Corte e cerimoniali a Napoli da Filippo V alla Repubblica del 1799”. In Antonelli, Attilio (a cura di). *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*. Napoli: Arte’m, pp. 73-89.
- RAO, Anna Maria (2020). “Introduzione: ‘una corte nascente’”. In Rao, Anna Maria (a cura di). *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*. Napoli: Fedoa Press, pp. 7-29.
- RAO, Anna Maria (2021). “La corte di Carlo di Borbone a Napoli: sedi e cerimoniali”. *Libros de la corte*, 13, 23 otoño-invierno, pp. 335-357.
- SARTORI, Claudio (1990-1993). *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli.
- SODANO, Giulio (2018a). “L’occhio della madre. La politica internazionale di Elisabetta Farnese”. In Cioffi, Rosanna, Mascilli Migliorini, Luigi, Musi, Aurelio, Rao, Anna Maria (a cura di). *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*. Napoli: Arte’m, pp. 81-91.
- SODANO, Giulio (2018b). “L’alba di un Regno: i Borbone a Napoli”. In Biggi, Maria Ida, Cotticelli, Francesco, Maione, Paologiovanni, Yordanova, Iskrena (a cura di). *Le stagioni di Niccolò Jommelli*. Napoli: Turchini Edizioni, pp. 13-34.
- SODANO, Giulio (2020). “L’arrivo della regina. Novità e persistenze nel cerimoniale napoletano per le nozze tra Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia”. In Rao, Anna Maria (a cura di). *Corte e cerimoniale di Carlo di Borbone a Napoli*. Napoli: Fedoa Press, pp. 55-72.
- SODANO, Giulio (2021). *Elisabetta Farnese. Duchessa di Parma regina consorte di Spagna matrona d’Europa*. Roma: Salerno editrice.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo (2017). “La fondazione del sistema rituale della monarchia delle Due Sicilie (1734-1738). Storia ed epistemologia”. In Antonelli, Attilio (a cura di). *Cerimoniale dei Borbone di Napoli 1734-1801*. Napoli: Arte’m, pp. 43-71.
- VÁZQUEZ GESTAL, Pablo. “Maria Amalia di Sassonia fra Spagna e Italia: storia e storiografia di una regina”. In Vázquez Gestal, Pablo (ed.). *Verso la riforma della Spagna. Il carteggio tra Maria Amalia di Sassonia e Bernardo Tanucci (1759-1760)*, vol I. Napoli: nella sede dell’Istituto, pp. 171-233.
- VENDITTI, Arnaldo (1976). “Carasale, Angelo”. In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 19. Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana.

COMPOSICIONES PARA FLAUTA DULCE EN EL ENTORNO CORTESANO MADRILEÑO DEL SIGLO XVIII

MARCO ANTONIO MORENO ESQUINAS
Universidad Rey Juan Carlos
ma.morenoe@alumnos.urjc.es

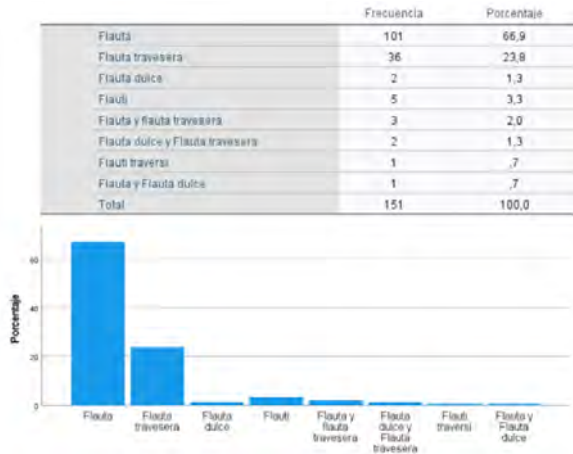
1. INTRODUCCIÓN: SOBRE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL Y LA BÚSQUEDA DE REPERTORIOS PARA FLAUTA DULCE EN EL PALACIO REAL DE MADRID

DESDE EL PUNTO DE VISTA de la interpretación musical, cuando un flautista de flauta dulce o de flauta travesera se enfrenta a una partitura española anterior al año 1750 con el término general *flauta* sin especificación, cabe la pregunta del tipo de instrumento que debería utilizarse: flauta dulce o flauta travesera. Seguramente, se decidirá por uno u otro en función de algunos parámetros técnicos como son la tesitura, la tonalidad, ciertas indicaciones dinámicas, así como ciertos signos de articulación. Cuando esto mismo ocurre en partituras posteriores a 1750, la práctica generalizada es a considerar que el instrumento apropiado para ello es el prototipo de flauta travesera.

Esta variedad terminológica está presente en el repertorio de obras del Palacio Real de Madrid, especialmente en el ámbito de la Real Capilla durante el siglo XVIII, tal y como muestran los datos (tabla 1). El estudio de este repertorio nos pone sobre la pista de tres obras que prescriben el uso de la flauta dulce en los años 1764, 1766 y 1773 y sobre las que trata este trabajo¹.

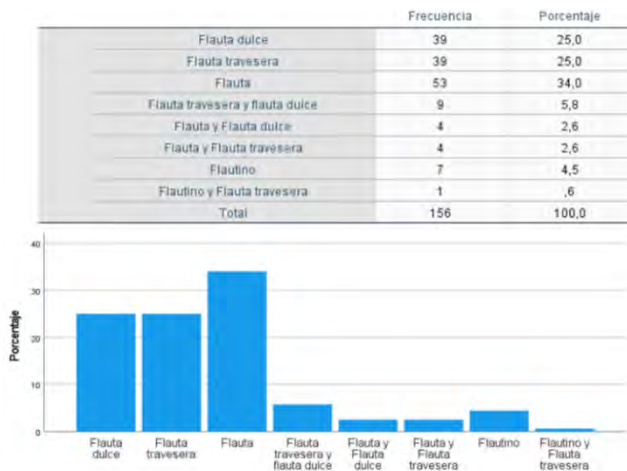
¹ Estos datos son una síntesis de las referencias localizadas a través del uso de dos instrumentos de descripción. Por un lado, el inventario de obras que recibió Antonio Ugena en 1778 a la muerte de Francesco Corselli, y por otro, el catálogo de música publicado en 1993 por Patrimonio Nacional como colaboración de esta institución con la Universidad Autónoma de Madrid.

TABLA 1. Especificación terminológica en el repertorio del Palacio Real hasta 1778.



El análisis de los catálogos de obras de los entornos musicales catedralicios externos a la corte constata también la convivencia de obras musicales con la triple denominación: flauta, flauta dulce y flauta travesera² (tabla 2).

TABLA 2. Especificación terminológica en el repertorio de catedrales españolas hasta 1778.



² Datos extraídos de obras pertenecientes a los catálogos de las catedrales de Salamanca, Toledo, Málaga, Sevilla y Granada hasta el año 1778. Composiciones de Martín Ramos, Antonio Yanguas, Juan Martín, Jaime Casellas, Juan Francés de Ibarren, Jaime Torrens y Pedro Rabassa.

Pero, en este sentido: ¿existen evidencias documentales que constaten que la flauta dulce fuera usada en el entorno cortesano madrileño hasta la segunda mitad del siglo XVIII, antes de que la flauta travesera terminara de consolidarse en las plantillas instrumentales?

Hasta el momento, los estudios previos que incluyen noticias sobre flauta dulce en España en la segunda mitad del siglo XVIII provienen de fuentes teóricas como son el tratado de Pablo Minguet, de 1754 (1981:113-119), los estudios de Beryl Kenyon de Pascual sobre la venta de instrumentos musicales en Madrid (1982: 309-324), los trabajos sobre la música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII de Sustaeta Llobart (1993), así como la noticia sobre la petición de compra que en 1759 hizo el Cabildo de la Catedral de México a Antonio Palomino —músico de dicha catedral— para que viajara a Madrid y comprara dos flautas dulces además de otros instrumentos que llegaron definitivamente a su destino en 1760 (Marín López, 2007: 206). Todo ello, en un siglo caracterizado por la tradición e innovación en el uso de los instrumentos musicales tal y como nos indica Cristina Bordas en sus estudios organológicos del siglo XVIII (2000: 204-209).

En este sentido, en este trabajo, que se enmarca en una investigación más específica que estudia la presencia de la flauta dulce en las instituciones reales españolas durante los siglos XVII y XVIII, planteamos que la versión barroca de este instrumento estuvo presente en el entorno cortesano hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII junto con el resto de instrumentos de viento modernos. Esta investigación se está realizando en el Palacio Real de Madrid a través de una revisión de la especificación terminológica de las partituras que incluyen el uso de flautas³ hasta el año 1778⁴. Los instrumentos de descripción usados son el catálogo del año 1993 —elaborado por convenio entre Patrimonio Nacional y la Universidad Autónoma de Madrid— así como el inventario de obras que llegaron a manos del

³ Téngase en cuenta, tal y como se aprecia en los datos expuestos, que en muchas partituras se produce una convivencia terminológica entre diferentes términos. Tal es el caso de la lamentación de Sábado Santo de Francesco Corselli del año 1749, en la que se especifica el uso de la flauta hasta que en el último movimiento se especifica continuar con flauta travesera. Ver AGP-RC-654-157. Partituras de este tipo abren el debate académico sobre qué tipo de flauta deberíamos usar cuando la terminología no es clara.

⁴ Se toma esta fecha por delimitar de forma práctica el estudio documental de partituras por un doble motivo. Por un lado, la sonata de oposición para flauta travesera de Manuel Cabaza del año 1777 es síntoma clave de que el modelo de flauta imperante en aquel momento era el prototipo de flauta travesera. Por otro, el fallecimiento de Francesco Corselli en 1778 nos proporciona un catálogo de las obras que hasta aquel momento estaban en la Real Capilla y que nos ayuda a delimitar las obras que en aquella institución había realmente. Téngase en cuenta que el catálogo de obras del Archivo General de Palacio de Madrid contiene la totalidad de obras que en dicho archivo se han custodiado a lo largo de su historia y que tiene diferentes procedencias.

nuevo maestro de capilla, Antonio Ugena en 1778, tras un accidente de carronato en el que Francesco Corselli falleció.

De la revisión realizada hasta el momento, se han localizado tres obras en las que se especifica el término flauta dulce, concretamente en el *oficio de difuntos* de Francesco Corselli del año 1764, en las *lamentaciones del Miércoles Santo* de Nicolás Conforto del año 1766 y en el *Villancico de Inocentes* de Antonio Ugena del año 1773. A continuación, pasamos a comentar estas composiciones desde el punto de vista del uso de la flauta dulce en las mismas, además de establecer algunas relaciones con acontecimientos históricos, usos musicales simbólicos y con algunos usos litúrgico-ceremoniales de aquel siglo.

2. LAS LAMENTACIONES DEL MIÉRCOLES SANTO DE NICOLÁS CONFORTO DEL AÑO 1766

La primera obra estudiada, forma parte de la serie de lamentaciones de Semana Santa que Nicolás Conforto (Nápoles 1718-Aranjuez 1793) compuso en 1766 para la Real Capilla⁵ dentro de su colaboración con esta institución⁶ (Moreno Esquinas, 2021: 6-46). No tenemos conocimiento de la existencia de partitura general y sólo nos han llegado en formato de partichelas sueltas atribuidas al copista de la Real Capilla José Salvador Llombart, que ejerció su labor profesional entre 1751 y 1777 (Ortega, 2014: 147-182). Estas partichelas tienen el interés de contener la especificación del uso del oboe y las flautas —en plural— por un mismo músico. Esa era la práctica habitual, pues los músicos de oboe debían también tocar la flauta si era necesario, además que era requisito para poder acceder a las plazas de la Real Capilla.

La práctica de tocar diversos instrumentos se remonta a reinados anteriores en los que, por ejemplo, los cornetistas debían tocar también la flauta ya que era el instrumento de aprendizaje básico antes de aprender la corneta (Bismantova, 1677: 103). Tenemos conocimiento del caso de un infante de coro que solicitó en 1681 al cabildo de la catedral de Sigüenza aprender corneta con Juan Escobar —cornetista de dicha catedral— y al que inicialmente se le compró una flauta para que apren-

⁵ La flauta dulce aparece referenciada en el catálogo de obras del Archivo General de Palacio solo en la tercera lamentación del miércoles santo. El proceso de revisión del resto de partituras de Nicolás Conforto ha evidenciado que también se hace referencia a la flauta dulce en las lamentaciones primera y segunda, lo que supone una novedad en el estado de la cuestión general.

⁶ Téngase en cuenta que Nicolás Conforto fue un músico vinculado a la corte, pero en el ámbito de la Real Cámara. Su colaboración con la Real Capilla se enmarcaba en una práctica necesaria para poder cubrir el calendario del Oficio Divino y para el cual el maestro de capilla, Francesco Corselli, requería de ayuda en ciertos momentos.

diera los rudimentos básicos en dicho instrumento (Suárez Pajares, 1998: 203). Otros ejemplos de músicos multi instrumentistas fueron los hermanos flamencos Miguel y José Hauteloche, que fueron contratados en la Real Capilla madrileña como músicos de violín y flauta en 1693, o los bajonistas de la misma institución que, en 1704, solicitaron un aumento de sueldo por tener que aprender a tocar las flautas que sus antecesores no tocaban⁷.

En lo musical, las intervenciones de la flauta dulce en estas lamentaciones son muy ocasionales y orientadas a ser un recurso tímbrico dentro del conjunto. Sin embargo, se observa una vinculación de su uso con el *basso di lamento* cromático y diatónico (partitura 1), además de coincidir en los momentos en los que el texto litúrgico refiere afectos de dolor o lástima.

PARTITURA 1. Transcripción a partir de AGP-RC 1013-1395

Lectio 1 in Cena Domini NICOLÁS CONFORTO (1718-1793)

A tempo giusto

Soprano
Flauto dolce a solo
o pure flauto traverso
Violino 1° y 2°
Viola 1° y 2°
Fagot, solo

Da - - - leth Vi - ac sion lu - gent co - quod non
fe p.^o
fe p.^o
sint qui ve - niant qui ve - niant ad so - lem - ni - ta - - - tem.

⁷ AGP. RC Caja 126 Exp.1

3. EL VILLANCICO DE INOCENTES DE ANTONIO UGENA, DEL AÑO 1773

La segunda obra donde localizamos el uso específico de la flauta dulce en el repertorio de la Real Capilla es un villancico de 1773⁸ compuesto por Antonio Ugena (Vélez ¿1750?-Madrid 1817). Esta obra se enmarca dentro de un conjunto de cinco villancicos que se compusieron en dicha década junto con otros de 1776 compuestos por Manuel Cavaza (†1790) para ser interpretados en la liturgia menor de los Santos Inocentes el día 28 de diciembre. Este género musical había sido prohibido en 1750 por Fernando VI como consecuencia de las pautas establecidas por Roma en la encíclica *Annus Dei* de 1749. Sin embargo, en la década de 1770 recobró vida para usarse en la Real Capilla como elemento de propaganda de la monarquía ilustrada, en especial con los aspectos políticos y dinásticos de la corte de aquel momento (López Morillo, 2014: 103-104). El estudio del uso de la flauta dulce en este villancico de 1773 nos ofrece una triple visión que analizaremos a continuación.

Por un lado, el término flauta dulce aparece incluido en la portada de la obra como “Villancico de Inocentes a 8. Con V.^s Ob.^s Flaut.^s Clar.^s Tromp.^s Fagotes, y Flauta Dulce, todos oblig.^{dos}. DE D.ⁿ ANTONIO UGENA AÑO DE 1773⁹”. Sin embargo, la consulta de la partitura general en el movimiento de la pastorela no especifica los instrumentos que debían ser usados, aunque se hace evidente que la primera voz está diferenciada de la segunda y tercera que están unidas por llaves. A partir de esto, podemos deducir —y teniendo en cuenta la plantilla de instrumentos especificada en la portada— que las voces unidas corresponden a las flautas y la voz superior a la flauta dulce. Esto lo hemos comprobado contrastando la partitura general con las partichelas que corresponden a los instrumentos de oboe-flauta. Más complicado ha sido realizar esta comprobación en el caso de la flauta dulce, puesto que solo existe una hoja suelta que corresponde con la partitura de la primera voz y en la que se especifica “Flauta. Sola¹⁰”. Sin embargo, la consulta física del facsímil de esta hoja suelta en el archivo, ha permitido ver con claridad que existe un cosido en la parte superior de dicha partichela. Aplicando una lámpara de luz hemos podido observar que debajo, originalmente indicaba “Flauta Dulce. Solo¹¹”. Nos encontramos, por tanto, con una obra que en su concepción inicial en el año 1773 prescribía el uso de flauta dulce y que en el año 1777 —año que esta obra

⁸ Este villancico se volvió a usar en 1777.

⁹ AGP. RC 984-1237.

¹⁰ AGP. RC 984-1237.

¹¹ AGP. RC 984-1237.

volvió a usarse en la celebración de los Santos Inocentes— debió ser tapado para especificarse el término flauta, entendida como flauta travesera.

Por otro lado, existen otros elementos tapados en la globalidad de esta obra, concretamente en el cuaderno que contiene los textos del villancico. La aplicación de la lámpara de luz en la portada de este cuadernillo nos permite ver con claridad la totalidad del título:

VILLANCICO DE PASTORELA QUE SE HA DE CANTAR EL DÍA DE LOS S.^{tos} INOCENTES EN LA REAL CAPILLA DE S.M. POR EL REAL COLEGIO DE CANTORES, BAJO LA PROTECCIÓN DEL SERENISIMO SEÑOR INFANTE EN ESTE AÑO DE 1773. PUESTO EN MÚSICA POR DON ANTONIO UGENA, colegial.

(AGP. RC 984-1237)

Dentro del cuadernillo —en los textos del movimiento de la pastorela— aparece también tapada una alusión al mismo Infante que aparece como patrocinador de esta obra. Se trata de Carlos Clemente, primer hijo de Carlos IV y María Luisa de Borbón y primer nieto de Carlos III para el que creó la Orden de Carlos III justo el día de su nacimiento, el 19 de septiembre de 1771. Estos textos incluidos en la pastorela aluden a la protección de la vida y prosperidad de este infante, como patrocinio de una corte renovada y con visión de futuro (tabla 3). Sin embargo, Carlos Clemente falleció unos meses más tarde, con tan solo dos años y medio de edad, el 7 de marzo de 1774.

TABLA 3. Extracto comparado en las versiones de la pastorela de 1773 y 1777 de Antonio Ugena

Versión año de 1773	Versión año 1777
Duo, y Coro. Coronados jazmines, plácemes mil os damos; mas protejed la vida de nuestro Infante CARLOS:	Duo, y Coro. Coronados jazmines, plácemes mil os damos; mas protejed la vida de nuestro Rey amado:
Júbilos le circunden: prosperos sean sus años pues de su vida pende que por acá vivamos.	Júbilos le circunden: prosperos sean sus años pues de su vida pende que por acá vivamos.

Finalmente, y desde el punto de vista musical, la parte de flauta dulce aparece tal y como hemos comentado anteriormente: separada como elemento independiente de las otras dos flautas y del resto de instrumentos en el movimiento de la

4. EL OFICIO DE DIFUNTOS DE FRANCESCO CORSELLI DEL AÑO 1764

La tercera obra localizada en el proceso de investigación ha sido el *Oficio de difuntos* del año 1764 de Francesco Corbelli (Piacenza, 1702-Madrid, 1778) y nos llama la atención por tres motivos que desarrollaremos a continuación. En primer lugar, por ser una obra compuesta por el maestro de capilla de Carlos III, en 1764, y que fue uno de los trabajos de referencia para la liturgia en la corte hasta otras nuevas composiciones del mismo género, ya en la segunda década del siglo XIX (López Ruiz, 2020: 92-93). Sin embargo, la historiografía musical tradicional ha mostrado mayor interés en el oficio de difuntos compuesto años atrás por José de Nebra para las exequias de la reina María Bárbara de Braganza y el rey Fernando VI en 1758 y 1759 respectivamente, dejando en la sombra la obra de Francesco Corbelli de 1764. En este sentido, la consulta de los manuscritos originales, constatan que debieron ser bastante usados a la luz de las marcas de sudoración de las manos del coro al sujetar los cuadernos, las marcas en la zona inferior derecha en el paso de las páginas de las partichelas, los restos de cera amarilla que han quedado pegados en el papel, así como ciertos quemados producidos en su contorno.

En segundo lugar, por la convivencia de los términos flauta dulce, flauta travesera y el genérico, flauta, en las diferentes secciones de la obra (tabla 4). Esto nos aporta el dato de ser uno de los últimos usos especificados para la flauta dulce —junto con los anteriores de Nicolás Conforto y Antonio Ugena— en un contexto en el que la flauta travesera se consolidó después de las primeras referencias registradas en el repertorio de la Real Capilla en la tercera década del siglo XVIII.

TABLA 4. Estructura del Oficio de difuntos de Francesco Corbelli de 1764.

Secciones del oficio de difuntos		Catálogo 1993 y tonalidad		Plantilla vocal e instrumental
Invitatorio de difuntos	Antifona: “Regem cui omnia”	AGP-709	Mib	2 clarines con sordina en elafa 2 flautas dulces Violines 1º y 2º - Viola Coro 1 (Tiple 1-Tiple 2-Alto-Tenor) Coro 2 (Tiple-Alto-Tenor-Bajo) Acomp. ¹⁰ Gener. ¹
	Salmo 94 “Venite, exultemus Domino”	Cat. 268	M	
Primer nocturno	[Salmo 6] Salmo: “Domine ne in furore tuo”	AGP-702 Cat. 261	Re m	2 flautas Violines 1º y 2º - Viola Coro 1 (S1-S2-A-T) - Coro 2 (S1-A-T-B) Acomp. ¹⁰ Gener. ¹
	Lectio 1ª In Primo Nocturno “Parce mihi Domine”	AGP-720 Cat. 279	Do m	
				2 flaut. ¹⁸ Trav. ⁸ Violines 1º y 2º - Viola Soprano Acomp. ¹⁰ Gener. ¹ [Fagot tacet]

Primer nocturno	Lectio 2 ^a in Primo Nocturno "Taedet anima mea"	AGP-777 Cat. 336	Sol m	2 fl. ^{is} Violines 1 ^o y 2 ^o - Viola Coro 1 (S1-S2-A-T) - Coro 2 (S1-A-T-B) Acomp.to Gener. ¹
Segundo nocturno	Lectio 2 ^a in Secundo Noct. ^{no} "Homo natus"	AGP-677 Cat. 237	Sol m	2 flautis Violines 1 ^o y 2 ^o - Viola Coro 1 (S1-S2-A-T) - Coro 2 (S1-A-T-B) Acomp. ¹⁰ Gener. ¹
Tercer nocturno	Lectio 2 ^a in Tertio Nocturno "Pellime consumptis"	AGP-704 Cat. 263	Re m	2 flaut. Violines 1 ^o y 2 ^o - Viola Coro 1 (S1-S2-A-T) - Coro 2 (S1-A-T-B) Acomp. ¹⁰ Gener. ¹

Las partichelas para flauta dulce de esta obra se componen de dos cuadernillos tamaño apaisado con un total de cinco páginas cada uno y correspondientes a las ocho secciones con instrumentos¹² y que conforman el invitatorio de difuntos¹³ (partitura 3). La escritura es clara e idiomática para el prototipo de flauta dulce alto en *fa*, llamando la atención que tanto en la partitura general como en las partichelas se incluyen dinámicas escritas en dos formatos: por un lado, *p.*^o y *f.*^e y por otro *p.*^o *solo* y *todos f.*^e. Estas indicaciones, nos ponen sobre la pista de no descartar de forma taxativa las limitadas posibilidades dinámicas de la flauta dulce y apuntar sobre la solución práctica que hace el propio compositor indicando los momentos en los que deben tocar los cuatro músicos repartidos entre las dos voces, y los momentos en los que toca uno por voz¹⁴.

Además, este oficio de difuntos se caracteriza por contener un conjunto de piezas que entroncan con los usos prácticos y ceremoniales que desde la Real Capilla se habían perpetuando a lo largo del siglo XVIII y que se ajustaban con diversos acontecimientos de la vida de la corte. Para estudiar este ámbito, tenemos que remitirnos a la tercera parte del Ceremonial de la Real Capilla de 1802 titulado "Ceremonial Real Eclesiástico para algunos otros actos de religión y piedad, que mi-

¹² Estas ocho secciones se intercalan con partes vocales a canto llano entre cada uno de los movimientos.

¹³ Andante: *Regem cui Omnia*. Mas andante: *Venite exulte*. Al mismo tiempo: *Quoniam Deus Magnus*. Al mismo tiempo: *Quonian Ipsius*. Al mismo aire: *Hodie*. Andante: *Quadráginta annis*. Al mismo aire: *Requiem eternan*. Andante: *Regem cui Omnia*.

¹⁴ Esta solución no es exclusiva de esta composición ya que hemos podido encontrarlo en otras partituras en las voces de oboe, así como en otras partituras donde se emplea el término general flauta.

ran a la Magestad Real, y a su Real Familia” (*Ceremonial*, 1802: 242). Su estudio, nos remite a los artículos XVI, XVIII y XIX en los que se tratan los aspectos religiosos vinculados a las exequias y honras fúnebres y que desarrollamos a continuación.

PARTITURA 3. Transcripción propia del compás 1 al 12 a partir de AGP. RC 704-258

El artículo XIX sobre los “Sufragios Aniversarios por las almas de los últimos Reyes y Reinas difuntos” (*Ceremonial*, 1802: 471) nos refiere que “suelen celebrarse cada año Honras, y exequias en la Real Capilla por las almas del Rey, y Reina últimamente difuntos en el día de su Aniversario de su fallecimiento” (*Ceremonial*, 1802: 471-472), además de cantarse el día anterior vísperas y el Nocturno de Maitines que correspondiera según la coincidencia del aniversario con el día de la semana¹⁵.

Por su parte, el artículo XVIII nos informa sobre el “modo de hacerse solemnes honras á Rey ó Reina difuntos” (*Ceremonial*, 1802: 457), tras haberse producido ya el enterramiento. Este artículo del ceremonial especifica que la iglesia elegida debía ser preparada y adornada para la celebración, que incluía cantar las vísperas y

¹⁵ El primer nocturno para los lunes y los jueves, el segundo para los martes y los viernes y el tercero para miércoles y los sábados.

los maitines de difuntos. Concretamente, tras entonar el coro a cuatro voces el *Requiescat in pace* al que toda la Capilla respondía con el correspondiente *amen*, “ha de dar principio la Capilla al Invitatorio de los Maytines, y éste concluido tomará asiento, y la Misa el prelado, sentándose también al mismo tiempo los concurrentes” (*Ceremonial*, 1802: 461). Nos encontramos por tanto con la primera referencia directa a una sección del oficio de difuntos que en el caso de la composición de Francesco Corselli incluye el uso de flautas dulces que son usadas en el invitatorio inicial¹⁶.

Finalmente, y con especial importancia, el artículo xvi trata sobre el “Ceremonial para cuando disponga Dios de la vida de S.M.” (*Ceremonial*, 1802: 402) y nos informa que, tras preparar el cadáver, hacer entrega del mismo al Mayordomo Mayor, disponer el Salón para las funciones de las reales exequias y hacer entrega y exposición del cadáver en dicho Salón, se procede a celebrar los Divinos Oficios en el primer día de exequias en el que:

Puestos ya todos en sus respectivos asientos, y lugares, da principio la Real Capilla en canto llano a las Vísperas; empezo se ha de cantar el Magnificat á quatro voces, y se ha de cantar después el Pater Noster, y el versículo con el Salmo: Lauda anima mea y concluido este por el coro, dirá el Patriarca la oración, y versículos que se siguen; pero han de cantar los Colegiales del Rey el Requiescat in pace. Inmediatamente se comenzarán los Maytines acompañando en el invitatorio todos los instrumentos. Los Psalmos primero, y tercero del primer nocturno se dirán a canto llano, pero el Segundo a música (*Ceremonial*, 1802: 416-417).

Este mismo orden de acontecimientos podemos observarlo en el *Memorial Literario* del mes de diciembre de 1788, en el que se relatan los acontecimientos ocurridos a la muerte de Carlos III y en el que se hace alusión a una de las partes del oficio de difuntos de Francesco Corselli:

En este estado principió la Real Capilla a cantar *Vesperas* a canto llano, y el *Magnificat* a quatro voces: despues del *Pater Noster* y Versículo, se dixo el Salmo *Lauda animas*, y concluido este por el coro, dixo el Excmo. Señor Patriarca la Oracion y Versiculos siguientes: los Colegiales del Rey cantaron el requiescat in pace, inmediatamente se empezó el Invitatorio con todos los instrumentos. Luego siguió el primer Nocturno, cuyos Salmos primero y tercero se dijeron a canto llano, y el segundo à música: canto la primera lección el Colegial D. Casiano de la Cava, la segunda fue á musica, compuesta por el difunto Maestro de la Real Capilla D.

¹⁶ Téngase en cuenta que este ceremonial sólo establece diversos procedimientos sin especificar las composiciones exactas que debían ser usadas. La mayor o menor especulación al respecto debe basarse en la consulta de otro tipo de fuentes como son las crónicas de viajeros o las fuentes literarias.

Francisco Corselli, y canto la tercera D. Joseph De Ilaraza, Cura Parroco del Real Palacio (*Memorial*, 1788: 562-563).

Por otra parte, una nueva coincidencia la encontramos en el tercer y último día de exequias en el que “al llegar una breve oración se levanta, hace la inclinación al Real Cadáver, y a los concurrentes que correspondan [...] y puesto en pie dará principio el Coro al Invitatorio de los Maytines” (*Ceremonial*, 1802: 422-423). En el caso del memorial literario de 1788, la alusión al oficio de difuntos es general y sin especificación del compositor¹⁷, indicando que “a las diez principió la Real Capilla de S. M. el Oficio de Difuntos con asistencia de la Grandeza, Mayordomos de Semana, Capellanes de Honor, Gentiles Hombres de Casa y Boca, y demás subalternos de los oficios del Real Palacio” (*Memorial*, 1788: 566).

Llegados en este punto asistimos a un debate académico sobre si el *Oficio de difuntos* de Francesco Corselli fue usado o no en su totalidad en las exequias de Carlos III ya que en la fuente literaria a la que hemos aludido sólo especifica su uso en la lección segunda. Sin embargo, y teniendo en cuenta los criterios de Luis López Morillo (2019: 436), es bastante probable que Antonio Ugena —maestro de capilla desde 1778 y alumno de Francesco Corselli— se decantara por el oficio de difuntos de su maestro y antecesor en el cargo, además de ser la obra de menor antigüedad y, por tanto, de mayor actualidad en aquel momento¹⁸.

5. CONCLUSIONES

El desarrollo de esta investigación y de los avances presentados en este trabajo, nos permite establecer tres conclusiones y algunas perspectivas de futuro. En primer lugar —y tras presentar las referencias específicas a la flauta dulce barroca localizadas en el Palacio Real de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII¹⁹— po-

¹⁷ Desde el punto de vista práctico, es fácil suponer que dicho oficio de difuntos debería estar vinculado al nombre de Francisco Corselli, pues como hemos comentado tenemos el dato de que alguna sección de su obra se usó el 14 de diciembre de 1778, primer día de exequias reales. Por tanto, en el tercer día de exequias —el 16 de diciembre de 1778— es muy probable que se usasen las mismas músicas en el tercer día de las exequias reales.

¹⁸ Durante el proceso de investigación, hemos localizado una nueva posible vinculación de este oficio de difuntos con otros acontecimientos de la vida cortesana. Se trata de la alusión a este tipo de composición en las conmemoraciones anuales que se fueron desarrollando a partir de 1773 en el seno de la Órden de Carlos III y que quedaron registradas en la *Gazeta de Madrid*. En estas reuniones se hacía homenaje a los miembros de la orden que había fallecido durante ese año para los cuales se interpretaba un solemne oficio de difuntos.

¹⁹ Téngase en cuenta que en este trabajo se han presentado las obras que especifican el uso de la flauta dulce en la Real Capilla con posteridad al año 1750. Las referencias al término flauta anteriores

demos afirmar que sí existen restos documentales en la Real Capilla que evidencian un uso tardío, restringido y esporádico de este instrumento en dicha institución en los años 1764, 1766 y 1773, en convivencia con otros instrumentos de viento modernos. La comparativa de las obras localizadas con los datos de otros centros de producción musical externos a la Corte, constatan una menor especificación terminológica en Madrid, aunque dentro de los usos generales establecidos.

En segundo lugar, la flauta dulce aparece en momentos compositivos ligados a la muerte, la pena y la lástima además de usarse en el ámbito pastoril. Como efecto tímbrico, la flauta dulce se usaba dentro de la paleta de posibilidades compositivas con el fin de enriquecer el discurso musical y dentro de un efecto simbólico.

En tercer lugar, las referencias musicales localizadas se vinculan de forma directa con acontecimientos de la vida cortesana, así como con las posibilidades y necesidades del ceremonial de corte en que el discurso musical estaba contemplado como un elemento más en la construcción del poder real.

Finalmente, el proceso de investigación en el Archivo General de Palacio de Madrid está intentando resolver ciertos problemas prácticos que pasan no solo por la necesidad de revisar la especificación terminológica de cada obra vinculada con el término flauta, sino también las referencias a las *flautas* que están escondidas en las obras que sólo especifican el uso del oboe²⁰. A través del proceso sistemático de análisis de las obras conservadas, podremos tomar una visión global sobre la realidad de los músicos de la segunda mitad del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

- BORDAS IBAÑEZ, Cristina (2000). “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”. En Boyd, Malcolm y Carreras, Juan José (eds). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, pp. 201-217.
- KENYON DE PASCUAL, Beryl (1982). “Venta de instrumentos en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII”. *Revista de musicología*, vol. 5, n.º 2, pp. 309-324.
- LÓPEZ MORILLO, Luis (2014). “Mirad nuestra princesa...Una lectura política del villancico de Inocentes *Alerta, moradores de Belén* de Antonio Ugena en la Capilla Real de Carlos III”. *Cuadernos de música iberoamericana*, 27, pp. 103-129.
- LÓPEZ MORILLO, Luis (2019). *Les Bourbons sacrés: Música sacra y liturgia de Estado en las cortes de Roma, Madrid y Versalles (1745-1789)*. Tesis doctoral. Logroño: Universidad de La Rioja.

a esta fecha merecen un estudio concreto que permita determinar el instrumento o instrumentos para el que fueron escritas.

²⁰ Hasta el momento, la revisión de estos repertorios está sacando a la luz nuevas especificaciones a la flauta y a la flauta travesera dentro de obras donde el instrumento principal es el oboe.

- LÓPEZ RUIZ, Luis (2020). "Contextos interpretativos para el Oficio de difuntos de José Lidón en 1824: la exaltación del poder de Fernando VII en las ceremonias de exequias tras el Trienio Liberal". *Cuadernos de música iberoamericana*, 33, pp. 91-119.
- MARÍN LÓPEZ, Javier (2007). *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- MORENO ESQUINAS, Marco Antonio (2021). "Los caminos de Sión lloran: un ejemplo del uso de la flauta dulce en la corte madrileña de 1766". *Quodlibet. Revista de especialización musical*, 75, pp. 6-46.
- ORTEGA, Judith (2014). "Los copistas del Rey: la trasmisión de la música en la corte Española en la segunda mitad del siglo XVIII". En Marín, Miguel Ángel y Bernardó, Màrius (eds). *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*. Kassel: Reichenberger, pp. 147-182.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (1998). *La música en la catedral de Sigüenza 1600-1750 Volumen II. Documentos*. Madrid: ICCMU.
- SUSTAETA LLOMBART, Ignacio, (1993). *La música en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la "Gaceta de Madrid" y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

REFERENCIAS MANUSCRITAS

- AGP-RC 654-157
 AGP-RC 984-1237
 AGP-RC 704-258
 AGP-RC 26-1
 AGP-RC 1013-1395
- ANÓNIMO, (1802). *Ceremonial de la Real Capilla de su Magestad Catolica, formado de orden superior y dedicado aá la Reyna nuestra Sra. D:^A Maria Luisa de Borbón. Año de 1802*. Madrid: BNE: MSS/13281
- ANÓNIMO, (1788). *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid. Diciembre de 1788*. Madrid: BNE.
- BISMANTOVA, Bartolomeo, (1677). *Compendio Musicale. Libro Principale*.
- MINGUET Y IROL, Pablo (1981). *Reglas, y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola, cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francès*. Ginebra: Minkoff Reprint.

LOS VILLANCICOS EN TIEMPOS DE FELIPE V Y MARÍA LUISA DE SABOYA. LA INFLUENCIA DE LOS BORBONES SOBRE UN GÉNERO POÉTICO-MUSICAL¹

MÓNICA GARCÍA QUINTERO
Universidad Complutense de Madrid
mongar08@ucm.es

EL MUSICÓLOGO JOSÉ SUBIRÁ, en un estudio clásico sobre el género, distingue hasta cuatro clases de villancicos según sus aplicaciones prácticas. Su tipología diferencia entre el villancico profano, que era “el villancico de la alta sociedad o de la corte”; el religioso, es decir, “el destinado a ciertos actos del culto en los templos”; el teatral, “que iba ligado a las representaciones escénicas”, y el popular, “aquel otro que servía de regocijo a las muchedumbres alborozadas en ciertas festividades religiosas como las de Nochebuena y Año Nuevo, con usual acompañamiento de zambombas y otros instrumentos folklóricos” (1962: 5). El villancico en el que me centraré aquí es el villancico *religioso*, también denominado villancico *sacro*, *barroco* o *paralitúrgico*², que no es sino una composición poético-musical con texto en lengua romance y pensada para ser interpretada en un contexto litúrgico concreto. Aunque actualmente el término *villancico* está circunscrito al tiempo navideño, lo cierto es que durante el Siglo de Oro se interpretó con asiduidad para amenizar otras celebraciones, como el Corpus Christi, la beatificación de santos o la profesión de monjas ilustres.

¹ Esta publicación cuenta con la financiación del Ministerio de Universidades a través del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU2019-998758).

² El concepto de villancico *religioso* o *sacro* es el preferido por Laird (1997), Subirá (1962) o Torrente (2006, 2016), mientras que el calificativo de *barroco* es utilizado por la Biblioteca Nacional de España (1992) y Tejerizo Robles (1989). La denominación de villancico *paralitúrgico* es característica de los estudios de Llergo Ojalvo (2017).

Los villancicos religiosos fueron especialmente célebres durante el siglo xvii, cuando alcanzaron el cénit de su éxito. Puesto que se interpretaban en un contexto litúrgico y que las condiciones acústicas de los espacios de canto no siempre eran las más adecuadas, pronto se adoptó la costumbre de imprimir las letras en pliegos sueltos. En el caso de la Capilla Real de Madrid, el impreso más antiguo data de 1644, aunque se conserva un manuscrito de 1641. La información sobre el año y la festividad suele aparecer en el título de cada pliego, por ejemplo: *Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la Noche del Nacimiento de Nuestro Señor, este Año de 1681*³.

Pese al cultivo asiduo de villancicos en el siglo xvii, durante la centuria siguiente también siguieron interpretándose. Sin embargo, fue el Siglo de las Luces el que le dio la estocada definitiva al género: a partir de 1750 dejaron de cantarse villancicos en la Real Capilla, costumbre que se fue extendiendo progresivamente a las demás instituciones religiosas del reino. La muerte en ese año del dramaturgo José de Cañizares —encargado de componer las letras de los villancicos desde 1707—, el gusto de Fernando VI por los espectáculos cortesanos de tipo profano y el natural agotamiento del género son algunas de las causas que explican la desaparición del villancico litúrgico (Torrente, 2003: 28). Por su marcado carácter lúdico, en ocasiones bastante alejado del componente piadoso, los villancicos estuvieron desde muy pronto en el punto de mira. Es lugar común señalar las supuestas reticencias de Felipe II hacia el género, que se manifestarían en la proclamación de un real decreto que prohibiría la interpretación de villancicos en su capilla. No obstante, nunca dejaron de cantarse villancicos, lo que ha llevado a algunos estudiosos a sugerir que el decreto fue tan solo una “instrucción del rey a su capellán mayor para evitar la interpretación de villancicos en la festividad del Corpus de ese año —por no ser tradición en la Real Capilla— y en ningún caso destinada a prohibir los villancicos navideños” (Robledo Estaire, 2000: 160-162). Ya en el siglo xviii, una de las principales voces críticas contra este tipo de espectáculos fue la de Benito Jerónimo Feijoo, que en el discurso xiv del tomo primero de su *Teatro crítico universal*, titulado “Música de los templos”, llama la atención sobre lo inadecuado de interpretar músicas profanas en recintos sagrados y sus efectos nocivos sobre la fe. También de la primera mitad del siglo xviii es la encíclica *Annus qui bunc* (1749), del papa Benedicto XIV, cuyo punto sexto “condena aquellos cantos en la iglesia que se asemejan a los del teatro” (Torrente, 2010: 213).

El principal objetivo de este estudio es analizar los villancicos interpretados entre 1700 y 1715, durante las fiestas de Navidad y Epifanía en la Real Capilla de Madrid. El periodo acotado coincide con los primeros años de reinado de Felipe V.

³ Este pliego se conserva en la Biblioteca Nacional de España (BNE: VE/88/75).

Aunque el villancico alcanzó sus más altas cotas artísticas en la corte de Carlos II, se trata aquí de discernir de qué manera el cambio de dinastía afectó al género tanto desde un punto de vista musical como histórico-literario. Así pues, resultan especialmente significativos para este estudio los villancicos históricos. La crítica ha tratado de establecer una tipología básica del villancico litúrgico para facilitar la comprensión de un género tan complejo como este. Las clasificaciones más habituales distinguen, al menos, entre villancicos *líricos*, villancicos *dramáticos* y villancicos *como noticieros de época*. Estos últimos “muestran una conexión clara con *el exterior*, entendiendo este término como realidad social, y, sobre todo, política y contemporánea” (Borrego Gutiérrez, 2019: 61). En líneas generales, son villancicos que aluden a algún suceso histórico reciente o que están dedicados a la familia real. A pesar de la evidente finalidad catequética de estas piezas, no debe perderse de vista que fueron una importante herramienta de propaganda política al servicio de la monarquía. El hecho de que los villancicos aquí estudiados se interpretasen en la Capilla Real subraya, precisamente, la importancia del contenido político de las letras. Conviene insistir en esta idea: “El villancico se convierte, a lo largo del siglo XVII, en un vehículo para la exaltación de la imagen pública del rey [en la Real Capilla], lo que establece una distinción funcional respecto a su cultivo en otras iglesias” (Torrente, 2007: 234).

Además de las relaciones de los villancicos con la historia, es necesario analizar también qué cambios se producen en el plano literario de los textos, para intentar determinar si esas variaciones pudieron estar motivadas por el cambio de dinastía. En cuanto a los aspectos musicales, resulta imperativo limitar el estudio a los escasos datos que proporcionan los pliegos poéticos. Esto es así ya que, de un lado, es una labor que correspondería a la musicología y, de otro, las partituras no se han conservado, probablemente a raíz del incendio que asoló el Real Alcázar en la Nochebuena de 1734.

Por lo que respecta a la música de los villancicos, cabe decir que con la llegada del siglo XVIII comienza a observarse una progresiva pero marcada influencia de la música europea. Especialmente significativo es el caso de la música italiana, pues se incorporan a las canciones españolas algunas técnicas o estructuras propias de la ópera. El primer caso de integración de elementos italianos en el periodo estudiado se da en el villancico III de la Navidad de 1703⁴. El texto recoge las canciones que entona un italiano para amenizar las fiestas por el nacimiento del Niño. El personaje se presenta en el portal “con un minuete francés” y las demás voces del

⁴ Me consta que en 1699, probablemente durante la fiesta de Reyes, se incluyen secciones en italiano, pero he sido incapaz de consultar el pliego por el momento. En cuanto al modo de citar los pliegos, indico primero la fiesta (R: Reyes; N: Navidad), a continuación el año y, por último, el puesto que ocupa el villancico en el pliego (en este caso, N1703-III).

villancico le piden que cante tanto en italiano como en francés. A pesar de que la introducción del villancico anunciaba un minué, lo cierto es que solo aparecen en el villancico fórmulas musicales italianas. De esta manera, se incorporan al repertorio de la Real Capilla la arieta y el recitado. En una primera fase, las fórmulas extranjeras son interpretadas por personajes también extranjeros —en ocasiones incluso en su propio idioma, como en el villancico citado⁵—, pero con el paso del tiempo dejan de limitarse a estas circunstancias dramáticas y son interpretadas por cualquier otro personaje.

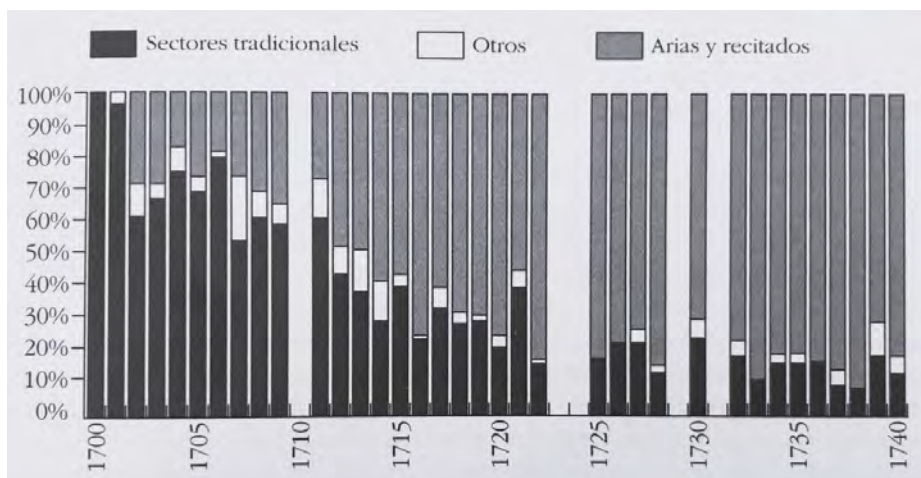
Algunas de estas técnicas, como el estilo recitativo, no eran nuevas en la música española, pues ya eran conocidas desde el estreno de *La selva sin amor*, ópera de Filippo Piccinini con libreto de Lope de Vega. No obstante, estas secciones italianizantes nunca hasta la fecha habían aparecido en los villancicos interpretados en la Real Capilla de Madrid. La crítica ha sugerido dos posibles razones que expliquen este hecho: “It appears that the process was a consequence of two principal factors: firstly, the influence of political and domestic affairs relating to the monarchs; secondly, the role played by specific musicians in the introduction of Italian sections in the villancico” (Torrente, 2006: 114).

Por otro lado, a pesar de que desde principios del siglo XVIII se encuentran en los villancicos estas secciones italianizantes, su incorporación es progresiva, como ya he señalado⁶. Los estudiosos de este fenómeno han distinguido tres etapas según la presencia de estructuras propias de la música europea en los villancicos: a) 1701-1709, cuando comienza a observarse este gusto por las formas extranjeras; b) 1709-1720, que supuso el auge del uso de recitativos y arias, y el progresivo declive de la estructura tradicional del villancico de introducción, estribillo y coplas; y c) 1720-1740, cuando se asientan definitivamente las formas italianas y retroceden hasta casi desaparecer las formas francesas y las españolas (Torrente, 2000: 92-94). Así se ha ilustrado este proceso:

⁵ Se ha relacionado con la tendencia del villancico, siguiendo el camino trazado por el teatro breve, a reflejar las hablas regionales de cada personaje: “In this way, the old convection of the genre of introducing ethnic or regional characters, was adopted to present foreign individuals singing in their own tongue and national style” (Torrente, 2006: 110).

⁶ Sin embargo, en la Capela Real portuguesa, por ejemplo, este proceso es más repentino. La crítica señala que probablemente se deba a un intento de distanciarse de su homóloga española y ganarse el favor de Roma. Para más información, consultar Torrente (2010: 196-198).

FIGURA 1. Porcentaje de secciones tradicionales y modernas en los villancicos navideños de la Capilla Real, 1700-1740. Tomado de Torrente, 2000: 91 (gráfico 6.2).



Nuevas formas o técnicas que se incorporan al repertorio de este tipo de composiciones son la fuga (el primero, de N1707-V) y el grave (N1705-II). Además, a pesar de que las secciones italianizantes son las que más arraigaron en el villancico, lo cierto es que también aparecen desde muy pronto formas francesas, como el minué. De un modo similar a como sucedió con la música italiana, la primera vez que encontramos el uso de esta sección extranjera en el periodo estudiado es de mano de un personaje que viene de Francia, aunque en este caso se trata de un español. Se trata de un villancico de R1704, el segundo del pliego⁷. El español, que llega desde el país galo, responde con sus intervenciones a otras voces, por lo que la estructura que resulta es la siguiente: voz + minué + repetición del texto del minué. De acuerdo con el pliego, intervienen hasta cuatro voces distintas en las coplas, cada una de las cuales recibe la réplica en forma de minué. En cuanto a la repetición de este, podría suponerse que debía de hacerse a coro, pues parece la disposición lógica, aunque no se indique.

Otra de las tendencias que se observan en los villancicos dieciochescos es la de la mayor longitud y complejidad estructural. Esta tendencia es probable que afectara a la música de los villancicos, dado que parecen necesitarse varias voces en algunos casos. Por ejemplo, en el villancico VII de R1706 intervienen hasta 13 voces individualizadas (aunque solo una representa a un personaje con nombre propio,

⁷ Como en el caso de las secciones italianas, existe la posibilidad de que hacia finales del siglo XVII aparezca alguna fórmula francesa. No obstante, no dispongo de más datos por el momento.

Toribio, un asturiano) y el coro. El texto está dividido en introducción y coplas, en la línea de los villancicos barrocos. En la introducción solo intervienen 3 voces, además de Toribio, y el coro: las voces 1, 2 y 3 preguntan a Toribio por “la jornada del Rey” y este responde, mientras el coro repite los estribillos de la composición. Por otro lado, en las coplas intervienen, por orden, las doce voces, y a cada una contesta Toribio. Cada tres voces responde el coro, como en el ejemplo que sigue:

1. ¿Qué es lo que viste,
dime, patán,
cuando entre dientes
quisiste hablar?
- TORIBIO Vi a Filipicu
como un Roldán⁸
y a todo el orbe
vi arrodillar [...].
2. ¿Qué juzgas, dime,
de ver entrar
estos tres Reyes
en un portal?
- TORIBIO Que a un Rey Infante
se han de poustrar
cuantas presumeng
cong impiedad [...].
3. Dime si quieres
acompañar
al que a campaña
feliz saldrá.
- TORIBIO Partiré xunto
noso Zagal,
cong espardeñas
ya mi gabán, [...].
- CORO ¡Correr, andar, andar,
por aquí, por allí,
por acá, por allá! (R1706-VII).

A partir del siglo XVIII, empieza a ser relativamente habitual que los pliegos aporten información sobre la composición, la interpretación o el acompañamiento

⁸ *Vi a Filipicu / como un Roldán*: *Roldán*, guerreo fallecido en la batalla de Roncesvalles (778) cuyas hazañas tanto cantó la épica, especialmente la francesa. Coincide con el origen de *Filipicu*, que no es otro que Felipe V, cuyas proezas canta el villancico. La equiparación de los monarcas con otros personajes históricos casi legendarios es habitual en los villancicos tanto del siglo XVII como del XVIII.

de la música. Es del todo infrecuente en los villancicos del siglo XVII —al menos en la Real Capilla—, aunque se pueden encontrar dos casos a finales del reinado de Carlos II: el villancico VI de N1699 es, se indica, “para violines”, así como el villancico VI de R1700. El villancico IV de R1705 describe la organización del canto de villancicos por parte del maestro de capilla, y, según parece señalar el pliego, las intervenciones de las voces deben ir acompañadas por bajoncillos, violines, flautas, clarines, bajones y chirimías. Además, a lo largo del periodo estudiado encontramos también otras indicaciones que parecen dar algunas pistas sobre la organización musical e interpretación del villancico: “Arieta alegre” (N1703-III), “Al estribillo” (R1707-IV), “Vuelve a la arieta” (N1707-V), “Con violines y flautas” (R1708-V), “El preludio de los violines empieza y luego la arieta” (N1708-II), “A dúo” (R1710-III), “Airoso” (R1714-II). Todas estas anotaciones de carácter extraliterario indican una mayor consciencia y una mayor preponderancia del componente musical sobre el texto del villancico.

Conviene ahora cambiar de asunto y analizar los aspectos literarios e históricos del género. Por lo que respecta a la evolución del contenido de las letras de los villancicos durante el siglo XVIII, lo cierto es que los asuntos tratados son bastante similares tanto en el Barroco como en la nueva centuria. No debe perderse de vista que estas piezas cantadas cumplían una clara función litúrgica y didáctica, por lo que no sorprende que se aprecie una continuidad en el contenido.

Tanto los temas como los personajes que pueblan estas letras son los mismos en un siglo y otro: encontramos pastores, negros, diálogos de camino al portal, entrega de presentes al Niño, cantos en alabanza de María... Un motivo altamente recurrente entre los villancicos es la lamentación por el estado de Cristo. En no pocas ocasiones la voz poética expresa su dolor al ver al Niño en su miserable estado y en previsión de su muerte, y le canta para que duerma y pueda descansar. Así lo expresa una arieta:

ARIETA Duérmase, queridito Amor,
que el que duerma me está mejor,
pues de esa suerte
copia su muerte,
cuyo rigor
ha de ser mi total redentor.
¡Duérmase, queridito Amor! (N1708-II).

También los recursos empleados para generar comicidad en los villancicos guardan notables semejanzas en un siglo y otro. Por ejemplo, una técnica bastante socorrida es la del diálogo incomprensible, que consiste en una conversación entre dos personajes que son incapaces de entenderse el uno al otro. Sobre esta premisa se basa el villancico VII del pliego N1676, que reproduce el diálogo entre un colérico

y un sordo, pero también el villancico IV del pliego N1705, en el que hablan un español y un italiano. Los motivos por los que no se entienden las parejas son distintos, pero el resultado es el mismo: mover a risa al espectador ante las respuestas y las reacciones de unos personajes que se gritan y se desesperan.

RECIT. ITALIANO Oh, mio Fillolo, tache,
que aquesti sotil gusto me dispiache.⁹
RECIT. MUCHACHO Tiene usía razón, la tacha es vana,
pero el gazpacho, ¡cosa soberana! (N1705-IV).

Otra manera de generar comicidad es recurrir a tópicos de raíces folklóricas, que aparecían con frecuencia en el teatro breve barroco. Por citar tan solo un caso, baste decir que el matrimonio es uno de los temas que más potencial cómico encierran. Constituye prácticamente una categoría temática propia en los villancicos barrocos y algunas de sus bondades son cantadas también en los del siglo XVIII (así sucede, por ejemplo, en R1708-VII). Tampoco es extraño que los villancicos rescaten algunos personajes literarios y los conviertan en los protagonistas o narradores de la historia. El villancico recién citado (R1708-VII) es buen ejemplo de ello: el pastor Juan al que preguntan las demás voces no es otro que el dramaturgo Juan del Encina. El estribillo del texto señala que los pastorcillos van a Belén “a oír disparates a Juan de la Encina”, en una clara alusión a los *Disparates trovados* que conforman una de las partes de su *Cancionero* (1496). Efectivamente, los pastores preguntan a Juan del Encina por elementos asociados al nacimiento de Cristo y él responde de forma cómica, *disparatada*. El personaje al que habían recurrido los villancicos barrocos fue Sancho Panza (N1651-III), que debía presentarse en el portal para cantarle al Niño sus aventuras con don Quijote.

Por otro lado, también se aprecia una clara continuidad en lo que respecta a las metáforas e imágenes asociadas a Cristo. Por ejemplo, es bastante habitual comparar a Cristo con Cupido: “Si ha nacido una deidad, / es sin duda el dios del Amor” (N1707-II). En general, es en estos casos cuando puede encontrarse un mayor apego de los villancicos a la fuente bíblica, que especialmente en los villancicos de carácter cómico puede quedar un tanto desplazada. Veamos un ejemplo:

1. Este es el sagrado,
divino Cordero

⁹ *Oh, mio Fillolo, tache, / que aquesti sotil gusto me dispiache*: los pliegos no respetan la ortografía italiana. Sin embargo, puesto que es tendencia habitual entre los villancicos que recrean otras lenguas, suele respetarse el texto.

que se vio en el libro
de los siete sellos¹⁰.

[...].

3. El Justo anhelado
de los justos mismos
lloviendo las nubes
el rocío tierno¹¹ (R1713-IV).

A pesar de que, como he venido explicando, los asuntos y los personajes más recurrentes en los villancicos aparecen tanto en el siglo xvii como en el xviii, lo cierto es que la nueva centuria no está exenta de alguna novedad. Una de ellas, como apunté al principio, es la presencia de música y personajes italianos, que no habían aparecido hasta la fecha en los villancicos de la Capilla Real. La explicación más probable es el intento de complacer a la reina, aunque ningún villancico del periodo analizado está escrito por completo en italiano. Un caso que podría resultar especialmente significativo es el del villancico II del pliego R1709, que se muestra consciente de los recursos y personajes que con más frecuencia aparecen en los textos barrocos y sugiere la manera de adaptarlo al gusto italiano:

- CORO Ya en los villancicos
nada nuevo hallamos.
1. Gilas y Pascuales
ya se reformaron.
 2. Negros y gitanas
es rumbo ordinario.
 3. Jácaras partidas
es cosa de antaño.
 4. Para cosa seria,
cántese un prefacio.
 1. [...].
Zagales, sepamos,
¿qué le he de cantar a mi Niño adorado?

¹⁰ *Este es el sagrado, / divino Cordero / que se vio en el libro / de los siete sellos*: alusión al libro de los sellos descrito en el *Apocalipsis*, que se toma como una metáfora de los designios divinos (*Apocalipsis* 6). Por otro lado, la imagen del *Cordero* es una de las más empleadas para identificar a Cristo (*Juan* 1:29).

¹¹ *El Justo anhelado / de los justos mismos / lloviendo las nubes / el rocío eterno*: *Justo* es una de las denominaciones habituales de Cristo (*1 Pedro* 3:18, *1 Juan* 2:29). Por otro lado, los versos guardan cierta relación con el *Rorate caeli*, canto gregoriano asociado al Adviento cuya letra se inspira en unos versículos del Antiguo Testamento (*Isaías* 45:8).

- 1.¹² ¡Canta una arieta!
 2. ¡Dile un recitado!
 3. ¡Y sea gracioso!
 4. ¡Que serios hay hartos! [...]
- CORO Sabe que de garbo
no hay música hoy día
sino a lo italiano (R1709-II).

También se incorporan al universo del villancico de la Real Capilla los personajes asturianos. La crítica los considera una variante del tipo del gallego (Borrego Gutiérrez, 2019: 77), pues comparten muchas de sus características: rusticidad, tendencia a ir descalzos y llevar los zapatos al cinto, apego a la tierra a pesar de su pobreza... Como en el caso del gallego, el lenguaje del asturiano intenta recrear su habla, que incurre en constantes vulgarismos, tiende al cierre vocálico y a la palatalización, sobre todo del sonido nasal (/n/ en posición implosiva). La principal función de este recién incorporado personaje es la de contar novedades, comúnmente relacionadas con la monarquía. En líneas generales, los villancicos suelen ser ambiguos de forma deliberada al emplear términos asociados a la realeza, lo que les permite hablar simultáneamente de los personajes del nacimiento y de la familia real. Esta tendencia se da, asimismo, en las letras de asturiano, pues el protagonista suele anunciar que se propone cantar las hazañas del *Rey* o el *Príncipe* (Cristo), pero pronto descubre el oyente que ese *príncipe* es también Felipe V. Por citar solo un caso, dicho recurso se da en el siguiente villancico:

3. ¿Qué ha habido de nuevo?
- TORIBIO ¡Dos mil novedades!
Exércitu rotu,
príncipe triunfante,
praza recubrada,
tirus y ya estandartes,
¡y you reventandu de puro coraje! (R1704-III).

La novedosa presencia del asturiano en los villancicos quizá tenga una justificación política: el título del heredero de la monarquía española es, precisamente, el de *príncipe de Asturias*. Parece la teoría más probable para explicar la incorporación de un tipo que no había aparecido hasta la fecha en los villancicos de la Capilla Real:

¹² Tanto los versos anteriores como este son interpretados, según lo que indica el pliego, por la voz 1. Sin embargo, la lógica dicta que debería responder otro personaje. Este tipo de desliz se da con bastante frecuencia en los pliegos de villancicos.

Cuando un príncipe ha nacido
de todo el mundo anhelado,
festejar su nacimiento
les toca a los asturianos.
A eso llegan persuadidos
de que al Niño soberano
el Principado de Asturias
es su primer mayorazgo (N1707-VII).

Gracias al asturiano entramos de lleno en la vertiente histórica de los villancicos. Este género no puede pasar por ser imparcial desde el punto de vista político, sobre todo en el caso de las letras de la Real Capilla, pues el lugar de interpretación condiciona indudablemente el tono y el contenido de los textos. También en este aspecto los villancicos del siglo XVIII muestran una clara continuidad con los del XVII, ya que emplean las mismas técnicas para introducir a los monarcas en el universo del villancico. Por ejemplo, en algunas ocasiones los villancicos hablan directamente a los reyes o piden al Niño que los proteja:

9. ¡Oh, Filipicu,
noso señor,
cantu mereces,
rey valentong!
[...].
10. Niñu, [...],
dale a Filipu
tu bendiciong (R1705-VII).

Los villancicos dieciochistas, al igual que los barrocos, celebran hechos importantes relacionados con la monarquía, sobre todo campañas bélicas y nacimientos de infantes. Por indicar un caso, uno de los textos cantados durante la Epifanía de 1709 celebra, precisamente, la toma de Alicante. Se trata de una de las batallas que se sucedieron en el marco de la Guerra de Sucesión en la corona aragonesa. Las tropas austracistas habían ocupado la ciudad desde 1706 y en 1708 consiguió llegar el ejército borbónico, aunque hasta abril de 1709 no pudo darse la ciudad por conquistada. Pese a que aún faltaban unos meses para la victoria cuando se cantó el villancico, este daba por hecho el triunfo borbónico y, por tanto, lo celebra:

De la toma de Alicante
a dar mil gracias al Verbo
ha venido con los Reyes
un montón de turroneiros (R1709-V).

En general, los villancicos del siglo XVIII son bastante más directos que los barrocos: mientras estos tienden a preferir las alusiones veladas a la monarquía¹³, aquellos suelen reconocer abiertamente que hablan sobre Felipe V y María Luisa de Saboya. Esta tendencia es probable que se deba al conflicto político que sucedió a la muerte de Carlos II, a pesar de lo que había dictado el rey en su testamento. Como no podía ser de otro modo, los villancicos de la Real Capilla se muestran partidarios del candidato francés. En esa idea insisten ya desde la Navidad de 1700, cuando el último Habsburgo había fallecido apenas el mes anterior:

Aclamando el nuevo rey
 los nobles zagales van,
 triunfando las puras luces
 de la densa oscuridad.
 [...].
 ¡Silencio, silencio!
 ¡Oíd, escuchad,
 por el rey felice¹⁴,
 reino, gloria y paz!
 [...].
 Cuando del sol por la ausencia
 el orbe se vio enlutar,
 rompió la luz de la luz
 su funesta oscuridad.
 [...].
 La gloria del que viene,
 príncipe de la paz,
 anuncian los acentos
 con pompa militar (N1700-IV).

Desnúdese el luto,
 la noche funesta,
 pues ya nuestros campos
 se visten de estrellas,
 de lirios, de rosas,
 jazmín y azucena.
 [...].
 Venga el deseado
 príncipe a la tierra,

¹³ Para más información, véase García Quintero (2022).

¹⁴ *El rey felice*: nótese la similitud fónica entre *felice* y *Felipe*, que no pasaría inadvertida a los primeros oyentes del villancico. Más adelante, Felipe recibe el título de “príncipe de la paz”.

pues nos robó el cielo
nuestra amada prenda.
[...].
Venga el heredero
de la austrial diadema¹⁵,
aquilones postre
que lo malo engendran (N1700-V).

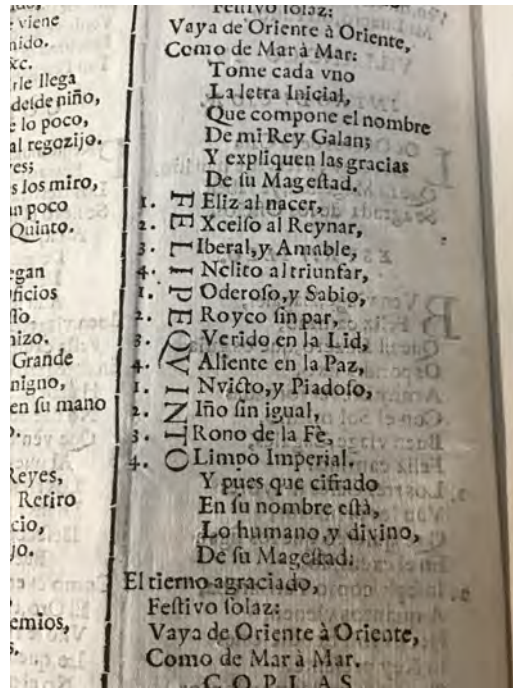
Un caso especialmente interesante es el del villancico V de los Reyes de 1701. Felipe V aún no había llegado a Madrid, pues se encontraba viajando desde Francia, pero ya aquella letra de la Capilla Real canta al “nombre inmortal” del nuevo monarca. El estribillo del texto anuncia tal objetivo, que se desarrolla luego en las coplas: se trata de hacer un acróstico con el nombre del rey¹⁶. A continuación, transcribo el comienzo del estribillo, seguido de una imagen del pliego para que pueda observarse la disposición gráfica del texto:

Celebremos del rey de los reyes,
zagalejos, el nombre inmortal
y el tierno, agraciado,
festivo solaz
vaya de Oriente a Oriente,
como de mar a mar.
Tome cada uno
la letra inicial
que compone el nombre
de mi rey galán
y expliquen las gracias
de su majestad (R1701-V).

¹⁵ *De la austrial diadema*: repárese en el parecido con *Austria*, en clara alusión a la dinastía de Carlos II.

¹⁶ Una técnica similar había seguido una letra de R1681, dedicada a Carlos II, aunque no había llegado a hacer un acróstico como tal, sino que en cada copla se desarrollaban los conceptos asociados a cada letra del nombre del rey: “¡Escuchad, atención, / que el nombre de Carlos / forma el Corazón, / Águila, Rosa y León, / el Oro y el Sol!” (R1681-II).

FIGURA 2. Detalle del pliego R1701 (BNE: VE/1306/2).



Pese a que los villancicos enseguida adoptan una postura política muy determinada, no olvidan los problemas causados por la falta de descendencia de los monarcas. Así, tal y como había sucedido también durante el reinado de Carlos II, los villancicos piden con insistencia el nacimiento de un heredero:

TORIBIO Yo estaba en Betanzos
y el corregidor
me envió a la reina,
a quien voto a fíos
la adiviné un Chiqu, ¡ya diome un doblong! (R1705-VII).

TORIBIO [...], es gran señora [la reina],
no hay otra más.
¡Dios la haga prestu
maternidad!
Ya que adivinas,
11. di si querrá
darnos el cielo
príncipe real (R1706-VII).

Usualmente, como en los ejemplos citados, el encargado de expresar tal deseo es un asturiano, algo que se podría relacionar, de nuevo, con el título que recibiría el futuro príncipe. Se observa también que se multiplican los ruegos poco antes del nacimiento de Luis I (1707-1724), que sigue celebrándose, incluso, un año después:

2. Aunque es el diciembre quien piensa que logra
el real natalicio,
al orbe es agosto¹⁷, pues coge entre pajas
al grano divino.
- CORO ¡Parece uno mismo
agosto nevado, diciembre lucido!
3. Jesús es su nombre, mas para nosotros
es lis su apellido¹⁸ [...] (N1707-I).
 1. Un príncipe nos da el cielo
que, para los que vivimos,
a fe tiene más de un año, [...] (N1708-III).
 3. Aunque juzgan que hoy nace,
ya tiene mais que un año, [...] (N1708-VII).

A pesar de que el nacimiento de un príncipe es motivo de alegría, los villancicos no perdonan a aquellos reyes que no hubiesen sido capaces de proporcionar un heredero a la monarquía. El blanco de todas las críticas es, sin lugar a dudas, Carlos II, a quien se le reprocha no haber tenido descendencia:

3. [...] eng España,
donde ha cincuenta años
que el tronu infecundo
sin darnus un amu
nos tuvo eng Asturias
como unus pazguatus (N1707-VII).
2. Éramus sin príncipe
unus pobres cuitadus,
mais con la lis francesa
cántanus outru gallo (N1708-VII).

¹⁷ *Al orbe es agosto*: Luis I había nacido el 25 de agosto de 1707.

¹⁸ *Es lis su apellido*: por la flor de lis, emblema de la monarquía francesa.

Por último, en esta línea de correspondencias con la realidad histórica contemporánea, aparecen en los villancicos del siglo XVIII menciones a los antepasados del monarca. Conviene matizar que en los textos barrocos sí pueden encontrarse alusiones a los progenitores, especialmente en el periodo de la regencia de Mariana de Austria, pero esto es lo más lejos que llegan las letras en la genealogía del rey¹⁹. Los villancicos del siglo XVIII, sin embargo, se retrotraen hasta la generación anterior y, en lugar de los padres de Felipe V, hablan de su abuelo, Luis XIV, que tantos quebraderos de cabeza dio a los últimos Habsburgo del trono español:

2. Pues you supe que el nieto
del noso Luis el Grande
rievávase²⁰ a la Alsacia
llus hombres principales (R1704-III).
11. ¡Oh, Luis el Grande,
Cid Campeador,
que bravos nietus
Christu te dio! (R1705-VII).

Una vez llegados a este punto, tal vez sea momento de señalar algunas conclusiones. El objetivo de este artículo era estudiar de qué modo el cambio de dinastía podía haber influido sobre el género del villancico. Para ello, se han analizado las letras cantadas en la Capilla Real de Madrid entre 1700 y 1715.

Las mayores innovaciones observadas se producen en el plano musical, con la incorporación de formas y estructuras propias de la música europea. En este sentido, destaca sobre todo el papel desempeñado por la música italiana, pues cada vez se desarrollaba más la ópera, algo que tiene un claro reflejo en los villancicos. Indudablemente, esto afecta a la estructura tradicional de las canciones, cuyas estructuras clásicas entran en notable retroceso. Esta tendencia se ve acentuada a partir de la década de 1720, aunque comienza a observarse desde principios de siglo.

¹⁹ En no pocas ocasiones, los villancicos funcionan como un espejo de príncipes, es decir, parece muy evidente la intención de que los monarcas extraigan alguna enseñanza de las letras. Esta tendencia se acentúa de manera notable durante la regencia de Mariana de Austria tras la muerte de Felipe IV y antes de la mayoría de edad de Carlos II (1665-1675). Los textos de esta época recomiendan al príncipe dejarse aconsejar y guiar por su madre, y no hacer caso de los rumores y maledicencias de la corte.

²⁰ *Rievávase*: probablemente, “llevábase”. Se trataría de un intento de recrear el habla vulgar del personaje, aunque la confusión de las líquidas es extraña en posición explosiva. El *Diccionario* de la Real Academia recoge *lievar*, “llevar” (*DLE*).

No obstante, resulta difícil aportar datos más concretos, pues no se han conservado las partituras de los villancicos. Tampoco parece prudente aventurar qué nuevos caminos habría tomado el género, ya que se prohibió su interpretación en la Real Capilla en 1750. Aunque siguió interpretándose en otras instituciones del reino, ya estas habían perdido su centro de referencia: todas imitaban las innovaciones que introducía la Capilla Real.

En cuanto al contenido de los villancicos, cabe decir que no son tantos los cambios que se producen. Puesto que, en el fondo, siguen siendo textos religiosos, era de esperar una cierta continuidad en cuanto a los temas tratados. De hecho, los villancicos del siglo XVIII suelen recurrir a motivos bastante similares —cuando no idénticos— a las que empleaban los barrocos.

Las principales novedades de los villancicos del siglo XVIII son la inclusión de personajes italianos y asturianos. La presencia de los primeros se explica por los intentos de agrandar a la familia real, la de los segundos por su relación con el título que recibe el heredero al trono español. Así pues, no es casual que en la mayoría de los casos sean los asturianos quienes anuncien o celebren el nacimiento del príncipe. Ellos mismos son conscientes de su relación con el infante y aluden a ello en no pocas ocasiones.

Finalmente, como no podía ser de otro modo en los villancicos interpretados en la Real Capilla, los textos son partidarios del sucesor francés al trono, Felipe V, tal como había dictado el testamento de Carlos II. Los villancicos del siglo XVIII no muestran reparo en dirigirse a la familia real y celebrar sus logros, como había sucedido con los del siglo anterior. Sin embargo, si estos suelen mostrarse más comedidos a la hora de introducir a los monarcas en su universo, los villancicos del siglo XVIII son muy abiertos respecto a su postura y sus deseos políticos. A tal punto llega su fidelidad por la nueva dinastía que no dudan en alabar a los antepasados de Felipe V o en despreciar el reinado de Carlos II.

En conclusión, el villancico fue un género sensible a las innovaciones de su tiempo y que, no obstante, supo mantenerse apegado a determinados aspectos de la tradición. Las diferencias entre ese gusto por lo novedoso y lo antiguo son muestra de su carácter híbrido, pues se trata de un género que se encuentra a medio camino entre lo musical y lo literario, que necesita de ambas disciplinas artísticas. Pero, sobre todo, el villancico fue un género que mostró cierta capacidad para adaptarse a los gustos que traían un siglo nuevo y una dinastía nueva. La música y la literatura son poderosas herramientas de propaganda política y el villancico da buena cuenta de ello en el cambio de los Habsburgo a los Borbones.

BIBLIOGRAFÍA

- BIBLIA (1960). Madrid: Sociedad Bíblica.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (1992). *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: siglo XVII*. Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther (2019). “Personajes del villancico religioso barroco: hacia una taxonomía”. En Borrego Gutiérrez, Esther, y Marín López, Javier (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 58-96.
- GARCÍA QUINTERO, Mónica (2022). “La representación de Carlos II y su familia en los villancicos barrocos de la Capilla Real de Madrid (1644-1700)”. En Linares, Héctor, y Ferruca, Marina (eds.). *La representación del poder de las élites en el Antiguo Régimen. Ceremonia, magnificencia y ostentación, ss. XVI-XVIII*. Madrid: Sílex Ediciones, pp. 577-590.
- LAIRD, Paul Robert (1997). *Towards a History of the Spanish Villancico*. Michigan: Harmonie Park Press.
- LLERGO OJALVO, Eva (2017). *El villancico paralitúrgico: un género en su contexto*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* (23ª ed., versión 23.5 en línea). Recuperado el 2 de marzo de 2022 de: <https://dle.rae.es/>.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis (2000). “La música en la casa del rey”. En Bordas Ibáñez, Cristina, Robledo Estaire, Luis, Knighton, Tess, y Carreras Ares, Juan José (coords.). *Aspectos de la cultura musical en la corte de Felipe II*. Madrid: Fundación Caja Madrid, pp. 99-193.
- SUBIRÁ, José (1962). “El villancico literario-musical: bosquejo histórico”. *Revista de literatura*, 22, 43, pp. 5-27.
- TEJERIZO ROBLES, Germán (1989). *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada. Volumen I. Aspectos literarios e históricos. Antología*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- TORRENTE, Álvaro (2000). “Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740”. En Boyd, Malcolm, y Carreras, Juan José (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, pp. 87-94.
- TORRENTE, Álvaro (2003). *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli, 1743*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- TORRENTE, Álvaro (2006). *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Ann Arbor (Michigan): UMI Dissertation Service.
- TORRENTE, Álvaro (2007). “Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)”. En Álvarez-Ossorio, Antonio, García García, Bernardo J., y León, Virginia (eds.). *La pérdida de Europa. La guerra de Sucesión por la Monarquía Española*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, pp. 199-246.
- TORRENTE, Álvaro (2010). “‘Misturadas de castelhanadas com o ofício divino’: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII”. En Marín, Miguel Ángel (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 193-235.

TORRENTE, Álvaro (2016). “El villancico religioso”. En Torrente, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Volumen 3. La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 433-530.

PLIEGOS DE VILLANCICOS CITADOS

- Villancicos que se cantaron en la Capilla Real de su Majestad, la noche de Navidad, deste Año de 1651*. [Madrid?, s. n., 1651?] BNE, R/34199/27.
- Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la noche de Navidad deste año de 1665*. [Madrid?, s. n., 1665?] BNE, VE/88/63(2).
- Villancicos que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la Noche de Navidad deste año de 1676*. [Madrid?, s. n., 1676?] BNE, VE/88/70(2).
- Villancicos que se han de cantar a su Majestad en la Capilla Real, la noche de Reyes de este año 1681*. [Madrid?, s. n., 1681?] BNE, VE/91-26(1).
- Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la Noche del Nacimiento de Nuestro Señor, este Año de 1681*. [Madrid?, s. n., 1681?] BNE, VE/88/75.
- Villancicos que se han de cantar en la Real capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCC*. [Madrid?, s. n., 1700?] BNE, VE/91/45.
- Villancicos, que se han de cantar en la Capilla Real de su Majestad la noche de Navidad de este año de m.dcc*. [Madrid?, s. n., 1700?] BNE, VE/1308/134.
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCI*. [Madrid?, s. n., 1701?] BNE, VE/1306/2.
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad de este año de M.DCCIII*. [Madrid?, s. n., 1703?] BNE, VE 1306/4.
- Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCIV*. [Madrid?, s. n., 1704?] BNE, VE/708/49.
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCV*. [Madrid?, s. n., 1705?] BNE, VE/1306/9.
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad de este año de M.DCCV*. [Madrid?, s. n., 1705?] BNE, VE/1306/7.
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCVI*. [Madrid?, s. n., 1706?] BNE, VE/1306/10.
- Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCVII*. [Madrid?, s. n., 1707?] BNE, VE/1306/13.
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Navidad de este año de M.DCCVII*. [Madrid?, s. n., 1707?] BNE, VE/1306/14.
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCVIII*. [Madrid?, s. n., 1708?] BNE, VE/1306/16.
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de Navidad de este año de M.DCCVIII*. [Madrid?, s. n., 1708?] BNE, VE/1306/17.
- Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCIX*. [Madrid?, s. n., 1709?] BNE, VE/1306/18.

- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCX.* [Madrid?, s. n., 1710?] Biblioteca Histórica, MB 1024 (1).
- Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCXIII.* [Madrid?, s. n., 1713?] BNE, VE/1306/21.
- Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad, la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCXIV.* [Madrid?, s. n., 1714?] BNE, VE/1306/24.
- Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de los Santos Reyes de este año de M.DCCXV.* [Madrid?, s. n., 1715?] BNE, VE/1306/26.
- Villancicos, que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Navidad de este año de M.DCCXV.* [Madrid?, s. n., 1715?] BNE, R/35255/32.

TEATRO MUSICAL EN EL COMPROMISO DE LA INFANTA MARÍA ANA VICTORIA DE BORBÓN CON LUIS XV (1721): *EUROTAS Y DIANA*¹

ADELA PRESAS
Universidad Autónoma de Madrid
adela.presas@uam.es

LA ZARZUELA *Quien ama bien, no ofenderá un desdén o Eurotas y Diana* se estrenó en el teatro de la Cruz el 10 de noviembre de 1721 a cargo de la compañía de José de Prado. El texto es de José de Cañizares con música, en gran parte perdida, de José de San Juan, maestro de capilla del monasterio de Las Descalzas Reales². De esta obra se conservan cuatro libretos manuscritos en la Biblioteca Nacional de España³, y también cinco apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica de Madrid⁴, ninguno de los cuales está fechado, aunque, a través de la *Cartelera* de Andioc y Coulon (1996: II, 618), podemos saber que se repuso hasta diez veces entre 1721 y 1762. Es decir, fue una obra bien recibida en los teatros madrileños,

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación I+D *Música y poder. El teatro con música durante el reinado de Felipe V (1700-1746)*, ref. PID2019-110404GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Se conservan el recitado “Al piélago espumoso” y el aria “Duerma no”; y el recitado “Ay de mí, que homicida” con su correspondiente aria “Eurotas mío”, en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial con signatura 84-15. Existen dos grabaciones, en el CD *Los doce músicos de Iriarte*, (Lindoro, 2015), por Regina Ibérica y Gradualia; y en el CD *Cantatas barrocas españolas del siglo XVIII* (MEC, 1990), con Elvira Padín y Miguel Ángel Tallante (dir.).

³ En la Biblioteca Nacional de España (BNE): Mss/16360, Mss/14841, Mss/16520 y Mss/15355, todos ellos digitalizados.

⁴ En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM): Tea-1-5-21a, Tea-1-5-21b, Tea-1-87-43a, Tea-1-87-43b, Tea-1-87-43c, también digitalizados. El que más pormenores presenta es el apunte Tea-1-87-43a, que corresponde a una reposición de 1762 por la compañía de Águeda de la Calle, en el que aparecen los nombres de los actores y cantantes que la representaron, los días 31 de mayo y 1, 2 y 3 de junio, acompañada del entremés de *Los afortunados*, y del baile *Las desertoras*.

y no sólo en la capital, pues la única fuente impresa que se conoce procede de una representación en Barcelona en 1729⁵. Sin embargo, y a diferencia de otras de menor recorrido, no se conserva ninguna documentación administrativa, por lo que ha pasado bastante desapercibida, entre otras cosas por ser una obra destinada a los teatros de Madrid sin, aparentemente, mayor significación. No obstante, hemos podido detectar, siguiendo el texto de la loa que acompaña a uno de los libretos, que *Eurotas y Diana* se representó en el teatro de Palacio nada menos que con ocasión de los festejos realizados en honor del matrimonio concertado de la infanta María Ana Victoria, hija de Felipe V e Isabel de Farnesio, con el rey de Francia Luis XV en noviembre de 1721.

Nos centraremos en esta obra de Cañizares que no sólo es interesante por su presencia en una solemne celebración política, sino porque presenta dramáticamente una forma híbrida de zarzuela de transición, así como un paradigmático tratamiento de la temática mitológica en un argumento propio de la comedia de enredo.

1. LOS PACTOS DE FAMILIA DE 1721 Y LAS CELEBRACIONES DEDICADAS A LA INFANTA MARÍA ANA VICTORIA

El jueves 27 de noviembre de 1721 la infanta María Ana Victoria (1718-1781), de sólo tres años, sale de Madrid con dirección a la corte de Versalles. Se había concertado su matrimonio con el rey Luis XV, que a la sazón era un niño de once, y debía ser educada en la corte francesa junto con el que sería su esposo (Pérez Samper, 2008: 53). La solemne firma de las capitulaciones tuvo lugar el 25 de noviembre por la tarde, y como celebración hubo fuegos artificiales y un baile al que asistió toda la grandeza⁶.

Este matrimonio formaba parte de un compromiso más amplio formalizado en el tratado hispano-francés del 27 de marzo de 1721 que sellaba la reconciliación de España y Francia tras una etapa de desencuentros producida, según Albareda (2021:19), por la agresiva política mediterránea llevada a cabo por Felipe V tras la paz de Utrecht. Esta situación se encuadra dentro de un contexto inestable tras la muerte en 1715 de Luis XIV y la regencia, durante la minoría de edad de Luis XV, del Duque de Orleans. Como forma de estrechar lazos con Francia y reforzar los importantes tratados de paz firmados en 1721, Felipe V concertó un doble matrimonio: por un lado, el del príncipe de Asturias, futuro Luis I, con Luisa Isabel de Orleans, princesa de Montpensier, hija del duque de Orleans, y por otro, el de Luis

⁵ Cañizares, 1729. Se conserva en la Biblioteca de Catalunya, sign. 4-II-2/4.

⁶ *La Gaceta*, 2-XII-1721, en Torrión (1998: 100).

XV con la infanta María Ana Victoria de Borbón. El intercambio de las princesas tuvo lugar en la Isla de los Faisanes del Bidasoa el 9 de enero de 1722 (*Relación puntual*, 1722). Fruto de este acuerdo será el Tratado de Madrid (13 de junio de 1721) que produce el acercamiento entre Francia, Inglaterra y España, por el que Jorge I prometió plantear al Parlamento la devolución de Gibraltar (Albareda, 2021:19). Y aún más, el duque de Orleans profundizó interesadamente en el refuerzo de los lazos entre las dos coronas con el envío a España de otra de sus hijas, Felipa Isabel, princesa de Beaujolais, de siete años, a la que se compromete con el infante Carlos, futuro Carlos III (Belando, 1744: 282), de cinco.

De los tres matrimonios, sólo el de Luis I y Luisa de Orleans, celebrado en abril de 1722, se llevó a cabo. En 1725 la infanta María Ana fue devuelta a España ya que en Francia se consideraba urgente contar con un heredero para Luis XV y la infanta aún no tenía edad de concebir. Esto generó una nueva crisis política que tuvo como contrapartida la anulación desde España del matrimonio entre el infante Carlos y Felipa Isabel de Orleans, que a su vez tuvo que volver inmediatamente a Francia. Gracias a la rápida intervención de Isabel de Farnesio para enderezar el futuro de su hija, se organizó otro doble enlace, en este caso hispano-luso, entre la infanta María Ana Victoria con el Príncipe de Brasil y futuro rey José I de Portugal, y entre el príncipe de Asturias, Fernando, con María Bárbara de Bragança (Pérez Samper, 2018: 46).

En lo que se refiere al compromiso de la infanta María Ana Victoria, ha sido necesario cotejar diferentes fuentes para reconstruir las celebraciones realizadas en su honor antes de su partida. El opúsculo *Reales festejos que Madrid executo, en celebridad de los gloriosos casamientos de los Serenísimos Señores, Príncipe Nuestro Señor y Señora Infanta, Reyna de Francia, los días 15,16 y 17 de febrero de este año de 1722* proporciona interesante información. En este folleto, además de las fiestas que se realizaron en febrero y a las que alude el título, se hace una breve pero ilustrativa reseña de los acontecimientos previos (*Reales festejos...*, 1722: 1-3). Tras cerrarse el tratado matrimonial entre la infanta y el cristianísimo rey de Francia, y nada más llegar la noticia a Madrid, se establecieron por Real Orden tres noches de luminarias, los días 22, 23 y 24 de septiembre de 1721. Posteriormente, los días 10, 11 y 12 de noviembre del mismo año, las luminarias festejaron el compromiso del “Señor Príncipe Luis Primero, con la señora doña Luisa Isabel de Orleans, Princesa de Montpellier”.

La llegada a la corte de los reyes con la pequeña infanta el 4 de noviembre desde el real sitio de El Escorial se celebró igualmente con luminarias y fuegos artificiales, que se repitieron las noches de los días 26, 27 y 28 de noviembre por las capitulaciones de la infanta con el rey de Francia, que fue representado por el Duque de

Saint-Simon⁷. Uno de esos días, que no se precisa, además de la iluminación con hachas de cera en la Plaza Mayor, los invitados:

Diéronse por servidos de la gustosa, quanto deleitable diversión de una Comedia armónica de dos jornadas, *Fábula de Eurotas*, que se representó en el Real Salón de Palacio, con un vistoso teatro, por las dos compañías de farsantes, una de las referidas noches, intitulada: *Quien ama bien, no ofenderá un desdén* [...] (*Reales festejos...*, 1722: 3).

Extraña también en este párrafo la alusión a las dos compañías, ya que esta obra estaba siendo puesta en escena por la compañía de Prado en el teatro de la Cruz, lo que hace suponer, lógicamente, que serían los mismos intérpretes los que la hicieran en Palacio. Aunque el día no se concreta en *Reales festejos*, hemos podido averiguarlo al cruzar datos con un documento sin fecha de Secretaría conservado en los archivos de los teatros que recoge la

Memoria de lo que se ha gastado el día 26 de noviembre deste año de 1721, en el que fueron los Reyes a despedirse de Nuestra Señora de Atocha para pasar a la jornada de llevar la Sra. Infanta al reino de Francia, en la iluminación de la plaza, luminarias del Ayuntamiento, comedia en él y en Palacio, con otras cosas [...] ⁸.

Este párrafo no incluye los títulos de las obras representadas, pero la fecha y parte de la información encaja con la proporcionada por la *Gaceta* del 2 de diciembre: que el 25 de noviembre, día de la firma de las capitulaciones, hubo baile en Palacio; que, al día siguiente, los reyes fueron a visitar el Santuario de Nuestra Señora de Atocha; y que el 27 salieron ya de viaje (Torrione, 1998: 102). Por tanto, la función del palacio tuvo lugar el 26 de noviembre, y según parece no fue la única, pues hubo otra en el ayuntamiento destinada a los Consejos que no hemos podido identificar y que seguramente también estuvo organizada por el entonces corregidor de Madrid, Marqués de Vadillo⁹.

Los extractos de pago también tienen interés, pues según se indica, se remuneró a los músicos que participaron en ambos actos; en el caso de *Eurotas y Diana*, fueron 14 músicos, retribuidos cada uno con 10 ducados. En el ayuntamiento la fiesta tuvo menor relevancia, pues solo fueron siete músicos, pagados con un doblón (dos

⁷ No hemos podido verificar esta información, lo lógico sería que las fiestas comenzaran el 25 de noviembre, día de las capitulaciones.

⁸ Archivo de la Villa de Madrid [AVM], Secretaría, 2-67-13. Reproducido en Alemany y Varey (2006: 150).

⁹ Ver nota 16.

ducados) a cada uno¹⁰. También hay que destacar el pago de cuatro doblones por el “aumento de papeles de música para la comedia de Palacio”, posiblemente referido a la música nueva de la loa. Y no sólo a los copistas, sino que también tenemos el pago a los autores: “Se mandó dar a don Joseph Cañizares por la composición de dicha loa 300 reales para chocolate”, que complementa la entrada anterior referida al pago de cuatro doblones al maestro de capilla de las Descalzas “por la composición en música de la loa que se añadió a la zarzuela” (Alemany; Varey, 2006: 150). Una información que nos ayuda a concretar la autoría de la loa que acompaña el Mss. 16360 de la Biblioteca Nacional de España, cuyo contenido, como veremos, fue decisivo para establecer la presencia de *Eurotas y Diana* en el contexto de los festejos de María Ana Victoria, y también para datar dicho manuscrito en noviembre de 1721.

2. UNA FIESTA MUSICAL ¿IMPROVISADA?

Las celebraciones del compromiso de la infanta María Ana Victoria con Luis XV tuvieron un contexto diferente al de las bodas del heredero el 7 de abril de 1722. No se escribió una obra especial para la ocasión, como sucedió con *Angélica y Medoro* para la boda del príncipe Luis, o *La hazaña mayor de Alcides*, para el compromiso de Carlos y Felipa Isabel, en 1723, y tampoco se representó en el Buen Retiro sino en el Salón de Palacio. Este segundo dato, aunque puede hacer pensar en una celebración más íntima, se debió a cuestiones de organización, pues en el Coliseo del Buen Retiro se estaba representando el melodrama *Júpiter y Amphitrion*, estrenada el 19 de noviembre para solemnizar la onomástica de la reina, y abierta después al pueblo hasta el 3 de diciembre, y desmontar un escenario complejo como el de esta obra de Cañizares y Facco para instalar otro para una única función era materialmente muy complicado¹¹. Parece, además, dada la frenética actividad que

¹⁰ Esta función no parece ser de teatro musical. Si *Eurotas y Diana* era representada por la compañía de Prado en el teatro de la Cruz, la del ayuntamiento pudo ser otra comedia con cierta participación musical realizada por esos días en el teatro del Príncipe por la compañía de Álvarez.

¹¹ Aunque no hay datos concretos sobre este particular, sí es ilustrativo leer la documentación conservada de otra situación similar a principios de enero de 1722, cuando el rey planteó volver a poner en escena *Júpiter y Amphitrion* en el Buen Retiro en el tiempo en que se estaba preparando el escenario de *Angélica y Medoro*. Después de varias misivas entre el marqués de Grimaldo (en nombre del rey) y la Villa de Madrid, finalmente se retiró la propuesta, contra la que se habían argumentado que “las conocidas dificultades que se ofrecen para no poderse celebrar una y otra fiesta a un tiempo [...]” pues utilizan “distintas tramoyas y bastidores que no se pueden ejecutar en muchos días [...]” (López Alemany; Varey, 2006: 163-164).

por aquellos días tuvieron las compañías teatrales¹², que fue una sesión organizada con poca anticipación, como se deduce de las “apuntaciones”:

[...] celebrando la música, ponderando la ejecución, y admirando la brevedad con que se dispuso, todos los Señores Embajadores, y demás Caballeros Extranjeros, que la vieron (*Reales festejos...*, 1722: 3).

Puede extrañar que en el momento en que se aprecia un mayor interés por introducir el espectáculo operístico (Carreras, 1996; Lolo, 2010), se sigan haciendo en el ámbito más privado de palacio zarzuelas como *Eurotas y Diana* o *Semele abrasada*¹³, paralelamente a las representaciones en el Buen Retiro de *Júpiter y Amphitrion*. Hay que considerar, además de la larga tradición de la zarzuela como espectáculo dramático-musical cortesano, las cuestiones prácticas de organización. En primer lugar, *Eurotas y Diana* llevaba ya varios días en el escenario del teatro de la Cruz, era una obra ya ensayada y rodada por la compañía, pero a la vez era una novedad exitosa de la temporada. Y, en segundo lugar, solo cuatro de los personajes cantan, aparte del coro, lo cual también ayuda a no interferir demasiado en la actividad operística paralela. Encajaría también en las fechas que nos proporciona la cartelera, ya que desde su estreno el 10 de noviembre se mantuvo en cartel hasta el 16, y del 20 al 23, y del 4 al 14 de diciembre¹⁴. Entre el 23 y el 4 se indica que no hubo funciones por la representación en el Buen Retiro de la comedia “del Conde de las Torres” (Andioc y Coulon, 1996: I, 105)¹⁵. Como sabemos, en este

¹² Tras el estreno el 19 de noviembre del melodrama en estilo italiano, *Amor es todo invención Júpiter y Amphitrion*, con texto de José de Cañizares y música de Giacomo Facco, en el Buen Retiro por las dos compañías, la de Juan Álvarez y la de José de Prado, se hizo una representación el 24 de noviembre, de la que informa la *Gaceta* (25-XI-1721): “Anoche tuvieron los Reyes, en su Palacio, la diversión de la comedia zarzuela en música de *Semele abrasada*”. Según Varey y Davis (1997: 294), *Júpiter y Amphitrion* se hizo en el mismo Coliseo en sesiones abiertas al “pueblo” del 24 de noviembre al 3 de diciembre por lo que no se dieron funciones en los corrales. Pese al margen de imprecisión que puede atribuirse a los documentos conservados, si sumamos la representación el 26 de noviembre de *Eurotas y Diana* en Palacio, fueron, como puede apreciarse, días de una intensa actividad para los componentes de las dos compañías.

¹³ Según Carreras (1996: 55), aunque con el título ligeramente cambiado, sería *El estrago en la fineza. Júpiter y Semele*, zarzuela de Cañizares con música de José de San Juan, estrenada en 1718.

¹⁴ Se repuso en noviembre (27-30) y diciembre (1-9) de 1722 en el teatro del Príncipe, por la misma compañía de Prado (Andioc y Coulon, 1996: I, 108). Y también, aunque los varios apuntes que se conservan no tienen fecha, sabemos por Varey, Shergold, Davis (1994: 336) que hubo una reposición a cargo de la compañía de José de Parra, el 13 de mayo de 1744 y días siguientes, como “zarzuela antigua con ‘nuevas piezas’ añadidas por el compositor” (Andioc y Coulon, 1996: I, 209).

¹⁵ Se refiere a la citada *Júpiter y Amphitrion*, organizada y dedicada por el conde de las Torres a la reina, cediendo después a las compañías el aprovechamiento de varias funciones más en el Buen Retiro (Varey, Shergold y Davis, 1994: 111). El conde de las Torres, Cristóbal de Moscoso y Montemayor,

lapso también se hizo *Eurotas y Diana* en el palacio, y el margen de tiempo pudo permitir, además, el traslado de la escenografía del teatro de la Cruz al salón de palacio¹⁶. Porque esta obra, además de un argumento muy propio de comedia de enredo, también conlleva una serie de tramoyas y bastidores que, junto a la música, le confieren su carácter espectacular.

Sin embargo, y aparte de la cita aparecida en *Festejos reales*, el elemento novedoso que singulariza y realza la función dedicada a la infanta fue la inclusión de una loa inicial, que, aunque no tiene referencia de autor, hemos visto que salió también de la pluma de Cañizares¹⁷. El texto alude al motivo del festejo y nos ha permitido relacionar este libreto de *Eurotas y Diana*, que no estaba fechado ni tenía referencia alguna en el título, con la celebración para la que se escribió. Se incide en reforzar la unión entre Francia y España, los dos personajes alegóricos más importantes, que inician la loa con las consabidas alusiones a “el lazo inmortal que a las dos nos estrecha”. Después de un aria a dúo de contenido épico relativo a las glorias de ambos países, la entrada de la Fortuna le dará un carácter más entrañable, al referirse ya concretamente a la partida de la infanta María Ana Victoria a la corte francesa:

Ay, que se va Aurora temprana
Ay, dulce dueño,
Ay, Mariana,
Que tú te va vas y las almas se parten.

Y en las coplas, cantadas también por la Fortuna, aparecerán también citados los hermanos de María Ana,

De Luis y Fernando,
Atentos, y amantes
Carlos y Philipo
Por que te acompañen

dedicó varios grandes montajes a los reyes como forma de ganar su favor. La primera en 1708, *Decio y Eraclea*, zarzuela escrita por el propio conde con ocasión del primer cumpleaños del futuro Luis I, también conocida como “comedia del Conde de las Torres”.

¹⁶ De hecho, existe un documento sin fecha en el legajo del AVM, Secretaría 2-68-1, que recogen López Alemany y Varey (2006: 168-170) entre documentos de 1722, que por su contenido parece ajustarse plenamente al montaje de *Eurotas y Diana* en Palacio. Se titula “Memoria de los oficiales que trabajaron y teatro que se llevó a Palacio por mandato de el Sr. marqués de Vadillo y el Sr. Maestro mayor”, y en él encontramos referencias a elementos escénicos específicamente citados en las acotaciones, como carros, una concha, olas y balancines o una devanadera, además de hacer explícita alusión a “desbaratar en el corral y volver a armar, día y medio” (por lo que se abonaron 40 reales) y a “50 portes de llevar y traer desde el corral a Palacio” (pagado con 100 reales).

¹⁷ En el único de los libretos donde aparece la indicación de “zarzuela nueva” (BNE, Mss. 14841), escrito para su estreno, no se incluye loa alguna.

Van los corazones
[huyan] en tu alcance.

La loa es corta, de solo 53 versos, y no es enteramente cantada; incluye partes declamadas, un recitativo y aria a dúo entre España y Francia, y unas coplas a solo a cargo de la Fortuna. Musicalmente hay una mezcla intencional entre formas italianas (el recitativo y el aria, concesión evidente a la moda del momento) y coplas españolas. Lamentablemente no tenemos la música y, a partir de este texto, no podemos deducir más, si bien, por su brevedad, su escasa calidad y su contenido muy elemental (limitado a breves y tópicas alusiones mitológicas y a la escueta cita de los reyes y de los hermanos de la infanta) se percibe que se hizo con premura ante una sesión que, según todos los indicios, no estuvo prevista con suficiente antelación. Quizá por esta razón, y al contrario de lo que sucede en la loa de *Angélica y Medoro*, las referencias simbólicas y mitológicas son más escasas y de significación más superficial. Encontramos únicamente la tópica referencia a Felipe V como “el Quinto Marte”, o la metafórica asimilación de la Aurora con la infanta, en tanto luz de la mañana que abre las puertas al carro del Sol.

En todo caso, y puesto que no pueden encontrarse referencias metafóricas a la ocasión en la zarzuela principal, *Eurotas y Diana*, por estar escrita sin esta intención, sí hay que poner en valor estas obras breves que abrían o complementaban la sesión (incluso los entremeses que se introducían entre las jornadas), que, de forma más sencilla y directa, recogían los mensajes importantes que interesaba transmitir con relación a la celebración y sus protagonistas.

3. *QUIEN AMA BIEN, NO OFENDERÁ UN DESDÉN. EUROTAS Y DIANA COMO EJEMPLO DE REESCRITURA MITOLÓGICA*

El argumento de la zarzuela gira en torno a las argucias que Eurotas, denominado “hijo del mar”, asesorado por su protector Phitón, un anciano mago, pone en juego para conquistar a la diosa Diana, de la que se ha enamorado a través de un retrato. Diana habita en sus vigilados dominios boscosos de la Arcadia, rodeada de ninfas y pastores, un mundo arcádico representado en el coro “Vaya, vaya de cántico, vaya” (I, 2), aderezado con instrumentos pastoriles en escena y bailes cuyos pasos están indicados en las acotaciones. Para acercarse a ella Eurotas se disfraza de una de sus ninfas, Fílida, a la que se parece mucho físicamente y que, de forma oportuna, no se encuentra en aquel momento en la Arcadia. Después de distintos equívocos provocados por los cambios de disfraz, Diana condena a muerte a Fílida/Eurotas acusándola de traición por hablar a su “hermano” de sus sentimientos, mientras perdona a Eurotas por haber sido siempre atento y correcto con ella. Tras una oportuna intervención de Phitón, que le hace comprender que al matar a Fí-

lida en realidad ha matado a su no confesado amor, Eurotas, Diana se arrepiente. Entonces se revela que Phitón había quitado fuerza a las flechas con que las ninfas habían asaeteado a la condenada, y por tanto Eurotas está vivo. Acaba con la reconciliación de los amantes, que ascienden al cielo en un trono “con asientos resplandecientes”. La obra se desarrolla en escenarios variados, con espectaculares subidas y bajadas al tablado de Diana, y una devanadera que hace aparecer y desaparecer a Eurotas en determinantes momentos de la historia.

Junto a estos personajes centrales, tenemos a los inefables graciosos, Silena y Bato¹⁸, una pareja mal avenida que supone el contrapunto burlesco de los personajes principales. Otros secundarios serán los zagales Anfriso (en realidad el rey de Tebas disfrazado, que anda tras la ninfa Fílida) y Celio (enamorado de Diana), que desempeñan roles de galán, y las ninfas Coronís (enamorada por su parte de Anfriso) y Astrea (de Celio)¹⁹. Como se puede apreciar, un argumento basado en amores cruzados, disfraces, equívocos provocados por los cambios de sexo de Eurotas/Fílida, aderezado con tópicos de la época como hados adversos, presagios funestos y enamoramientos provocados por retratos, muy propio de la comedia de enredo. Las entradas y salidas de los coros de zagales, de ninfas y las comparsas de soldados proporcionan, junto a los comentarios paródicos de los graciosos y los constantes apartes, un dinamismo dramático básico en una comedia de estas características.

El argumento de *Eurotas y Diana* no aparece en ninguna de las fuentes mitológicas más habituales, es una muestra de esa reutilización de la mitología en que, a partir de diversos elementos del mito, se realiza una nueva narración (re-creación según Romojaro, 2019: 45). Esta manera de construir un argumento era habitual en la zarzuela mitológica en la primera mitad del XVIII, como lo había sido en el siglo anterior. Mientras que en algunas se recrea de forma libre alguna fábula mitológica en su conjunto, es mucho más habitual ver lo que podríamos llamar “continuaciones”, construidas a partir de alusiones, reutilizaciones, analogías y detalles derivadas de leyendas mitológicas muy presentes en el imaginario de un espectador culto que aún vive entre poesía, teatro e iconografía mitológica de raigambre renacentista.

Sin embargo, y a pesar de lo habitual del procedimiento, el argumento de *Eurotas y Diana* es muy sorprendente. Lo primero que se advierte es que, frente a una diosa relevante del Olimpo de los dioses, encontramos a un personaje prácti-

¹⁸ Los nombres de Fílida y Bato también trazan una línea intertextual con *El pastor de Fílida* (1582), de Luis Gálvez de Montalvo, ejemplo paradigmático de novela pastoril, de cuyo pastor poeta Batto Cañizares parece hacer una traslación burlesca.

¹⁹ Los nombres de las ninfas también conllevan referencias mitológicas. Es interesante en el caso de Coronis, porque además establece una conexión con una comedia armónica anterior de Sebastián Durón, con la que se pueden encontrar numerosas relaciones intertextuales.

camente inventado, Eurotas. Y en ninguna fuente aparece referencia alguna a una presunta relación entre ellos. Estamos ante un caso muy habitual de amplificación o mito prolongado, en este caso de Diana, a la cual el escritor atribuye historias de su propia invención que aportan nuevas relecturas del mito (García Gual, 2014: 175-176), pero también ayudan a modelar el carácter primigenio de los personajes de acuerdo con visiones culturalmente aceptables según la época en que se escribe. El caso de Diana, la diosa de la caza y de la castidad, es paradigmático, ya que su proverbial desdén se matiza en diferentes obras derivándolo hacia un amor utópico y ejemplarmente casto. De ahí, por ejemplo, las recreaciones de su historia con Endimión, esta sí avalada por fuentes míticas.

Cañizares, por tanto, manipula los recursos míticos según prácticas que no eran nuevas, pero que solo pueden ser eficaces dentro de un conocimiento generalizado de los códigos literarios y míticos de la época tanto por parte del escritor como del espectador (Romojano, 2019: 121-22). Sin embargo, esta obra no estaba pensada inicialmente para la Corte, sino para un corral (y no es la única), lo cual puede indicar que la presencia de la mitología en el teatro también había generado un poso de cultura clásica que permitía al público popular apreciar este tipo de obras. Sin embargo, lo cierto es que su tratamiento en forma de comedia, que favorece una dramaturgia ágil, quita relevancia a esos elementos míticos. Vemos un argumento que gira en torno a los equívocos provocados por el disfraz de Eurotas, ya de hombre ya de mujer, retratos y amores cruzados, todo muy propio de una comedia de enredo, si bien protagonizada por personajes mitológicos en una Arcadia muy mundana que terminará “ardiendo en rencores / en escándalos [...]”, como un segundo Mongibello (en alusión al Etna).

Mientras Diana es caracterizada de forma tópica, pues se la presenta en plena caza, acompañada de sus ninfas fieles, todas ellas haciendo alarde de su desdén hacia el amor, una diosa fuerte y carismática, Eurotas es un hermoso mancebo que lloriquea porque se ha enamorado de Diana gracias a un retrato que ha llegado a sus manos, y no sabe cómo conseguir su amor. Es el perfecto ejemplo del pastor cortesano, sumiso y sin altivez (Martínez San Juan, 2001: 133). En cuanto a su origen mitológico, Eurotas es el nombre de un río de Lacedemonia²⁰ al que simplemente se alude en *El teatro de los dioses de la gentilidad*, de Vitoria (1676: II, 156), río en el que Pérez de Moya (1585: fol. 216r) sitúa la seducción de Leda por Júpiter convertido en cisne. Sin embargo, esta cualidad acuática (Lacedemón significa, además, demonio del lago), se entremezcla en la historia mítica de Grecia con los reyes de Esparta, especialmente Lacedemón y su predecesor Eurotas, que

²⁰ Lacedemonia era el nombre antiguo de Esparta, situada en la región de Laconia de la que es su capital, en la península del Peloponeso.

murieron ahogados en el río Eurotas (llamado así por el rey). Esta asociación que vemos ya en las fábulas mitológicas entre personaje y río es utilizada también por los poetas. Sirva como ejemplo el personaje pastoril de Anfriso para el cual Virgilio reutiliza precisamente el nombre del río de Tesalia Amphrisus, en cuyas orillas aparentó Apolo sus rebaños (Romojaro, 2019: 70). Aquí también habrá un Anfriso, príncipe de Tebas, quien, enamorado de una ninfa de Diana, Fílida, se entremezcla con los zagales de Arcadia disfrazado de pastor para poder estar cerca de ella. Las referencias constantes al agua (río Erimanto²¹, lago, fuentes...) parecen aludir a esta cualidad acuática del personaje.

Tal y como cuenta el anacoreta Phitón en un largo parlamento de 232 versos, Eurotas surgió entre las olas del lago en un carro llevado por focas y tritones, y un anciano venerable le encomendó su cuidado de parte de los dioses inmortales, de tal forma que pudiera protegerle de un funesto presagio relacionado con un amor fatal, que incluso será ejemplar, ya que cuando “una esquivéz obsequiase / será su ruina escarmiento / de temerarios amantes”. El nombre de Phitón, personaje recurrente en las zarzuelas alude a la serpiente enviada por Hera para impedir que Leto diera a luz a sus gemelos (Artemis-Diana y Apolo), engendrados a partir de su relación con Zeus, y a quien finalmente dio muerte el propio Apolo. Cañizares le da el nombre a un anciano y sabio mago que vive apartado en una gruta dedicado a sus estudios del futuro, lo que enlaza con el oráculo de Delfos al que está vinculado, pero son los graciosos los que lo identifican como “fiera” y huyen de él aterrizados (“señor fiero, usted me empiece / a mascar por la cabeza / y así no veré mi muerte”) sin que nada más haga pensar en un peligroso animal. Aparece de nuevo un hilo intertextual con las fábulas míticas, en este caso para enfatizar una escena de corte cómico. La misma peripecia de Eurotas disfrazado de mujer se pudo inspirar en la del malogrado Leucipo, hijo de Enómao, quien, enamorado de Dafne, se hizo pasar por una de sus ninfas para acercarse a ella, y cuya muerte fue ocasionada arteramente por Apolo cuando descubren, al bañarse en el río Ladón, en Arcadia, que era un hombre.

Una última referencia interesante es la comparación que el propio Eurotas hace de su persona con otro mito muy presente en el teatro de la época, el del mito helio-simbólico de Faetón o Faetonte²². En este caso, cuando Eurotas piensa que Diana ama a Celio y que su empeño es inútil, quiere acabar con su vida. En la primera estrofa del aria II, 23 se lamenta así a Phitón:

²¹ El Erimanto era el nombre de un monte de la Arcadia, consagrado precisamente a Artemis, y donde habitaba el jabalí que debe matar Hércules en su cuarto trabajo. Aquí se utiliza como nombre de río de la Arcadia.

²² Entre las varias que se escribieron durante el siglo XVII, destacamos *El hijo del Sol, Faetón*, de Calderón de la Barca.

Deja que de aquel monte
 Al mar me precipite
 Deja que solicite
 Segundo Faetonte
 En agua perecer.

La cita de Faetonte lleva a dos ideas relacionadas con el mito. Por un lado, de forma metafórica, a la conquista de Diana como empresa superior a sus fuerzas y destinada al fracaso, que alude a la asimilación simbólica que se hacía de Faetón con la osadía y al tópico ejemplarizante de que quien acomete empresas superiores a sus posibilidades merece un justo castigo (Romojaro, 2019: 25-26); y por otro, a la muerte de Faetón, que murió ahogado en el río Erídano (también tratado metafóricamente en contextos amorosos como un mar de lágrimas), tras ser fulminado por Zeus ante las consecuencias fatales de sus irresponsables actos. Igualmente alude a la muerte del rey de Esparta, Eurotas, que se arrojó al río tras haber perdido una batalla frente a los atenienses.

Sirvan estos detalles como ejemplo de los hilos intertextuales entre fábulas mitológicas que teje Cañizares en su libreto. No sólo aparece en obras dedicadas a los cortesanos, con una educación y un nivel intelectual más elevado, sino que, en obras dedicadas a los corrales, como puede ser la que estamos analizando, también hay un sustrato de alusiones que no interfiere con la inteligibilidad de una trama planteada como comedia de enredo, pero que le da mayor profundidad de significado quizá destinado a un espectador más enterado.

4. SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DRAMATÚRGICO-MUSICAL DE *EUROTAS Y DIANA*

La construcción como comedia de enredo de *Eurotas y Diana* implica una importante presencia de partes habladas, que se articulan de forma variada con la música. Sólo cantan cuatro personajes (Diana, Eurotas, Bato y Silena), además de los coros de ninfas y zagales. Phitón, personaje relevante en la trama, solo habla, al igual que Anfriso, Celio, Coronís y Astrea, salvo algún verso esporádico en recitativo o estrofa con el coro. Cuenta con 36 números musicales, que incluyen siete coros, con distintas funciones, dos solos, diez recitativos con su correspondiente aria y cinco dúos²³.

En el plano estructural hay una marcada diferencia entre el planteamiento de la primera jornada frente a la segunda, aunque en ambas podemos detectar dos

²³ Ver en el Anexo la tabla de números musicales.

grandes áreas separadas por una escena cómica cargo de los graciosos. En la primera jornada predomina la interacción de personajes a nivel musical, solo hay cuatro recitativos con aria a solo, destacando los dúos o la alternancia entre solo y dúo, o solo y coro. Por el contrario, en la segunda jornada las secciones habladas son más numerosas y se alternan con recitativos y arias a solo. Adquiere mayor dinamismo musical en las dos últimas escenas, en las que se resuelve la trama, gracias a las intervenciones recurrentes de los coros.

La relación entre las secciones habladas y cantadas es muy flexible, desde los coros que encuadran escenas habladas hasta los diálogos que alternan personajes que hablan con los que cantan. Vemos, por tanto, la alternancia tópica de coros que se repiten varias veces como estribillo, no siempre completo (I-1), que encuadran escenas habladas; o coros como “Piedad excelsa diosa” (II-31), que alternan con diálogos hablados y solos cantados. Otros de corte más hispano constan de coplas y estribillo (I-6), incluso con danza. En el dúo “Mi copia no es esa” (I-7), Eurotas y Diana cantan y dialogan con Phitón, que solo habla.

Especialmente en la primera jornada hay varios cuadros musicales, por ejemplo, en la segunda parte, pasada la escena entremesil de los graciosos, se enlazan ocho números musicales (I-13 a I-20) y corresponde al momento en que Eurotas, apareciendo como hombre en una fuente, y Diana, se conocen. Diana baja cantando en su carro llevado por dos ciervos, dejando a su paso penachos de flores rojas que después se convierten en estrellas; se descubre un jardín hermoso con una fuente en el centro que es Eurotas. A lo largo de los varios números, Eurotas se presenta a Diana como un sufrido admirador, y la diosa le recibe magnánima, aunque ante la dificultad de armonizar el amor con la altivez, se retan en seguidillas “Más prosigue, y el hado / de ambos consiga / conformar los extremos / que siempre distan” y concluye en un dúo en que el reto queda de manifiesto (“batalle la duda / guerree el obsequio”). Termina el cuadro con un nuevo ascenso de Diana en su carro. Sólo en esta parte los recitativos incluyen diálogos, funcionando según la dramaturgia italiana. En las demás ocasiones aparece antes de las arias como forma de transición entre el hablado y el cantado.

Los números musicales hacen avanzar la acción, incluso las arias. Salvo el aria “Duerma no, sí, duerma, sí” (I-5), en que Diana reflexiona sobre sus sentimientos amorosos, no suelen tener ese componente lírico de acción interior, sino que se insertan en la diégesis de la historia, lo cual es muy representativo de la dramaturgia española a diferencia de la italiana.

Por su parte, aunque los graciosos intervienen recurrentemente en las partes habladas, tienen adjudicada, además, una larga escena en el centro de cada jornada a modo de pequeño entremés que incluye diferentes intervenciones musicales: un recitativo y aria de Silena y un dúo cómico en la primera jornada (I-10 a I-12), y sendos recitativos y arias para cada personaje en la segunda (II-27 a II-30).

En dicha jornada las secciones habladas adquieren mayor presencia y relevancia, puesto que tanto enredo no puede plasmarse de forma ágil a través de formas musicales. También la interacción de personajes se intensifica e incluye de forma muy eficaz, como contrapunto discursivo y burlesco, la de los graciosos. Desde el coro “Piedad excelsa diosa” (II-31), con Eurotas/Fílida prendida para ser sacrificada por su deslealtad, se produce un crescendo dramático, se suceden las intervenciones de todos los personajes, las entradas y salidas de los distintos coros, las llamadas contrapuestas a la muerte de Fílida o a la de Eurotas (a quien odia Celio por su rivalidad amorosa). Un momento de confusión previo al desenlace de gran efectividad. La última escena, encuadrada por el coro “Pues siendo leal” (II-34) incluye, además de secciones habladas relevantes en las que se resuelve el conflicto de la trama, un recitativo y aria de Diana (II-35, II-36), un arrepentido lamento. Finalmente, el mismo coro II-34, con la participación de todos los personajes, y mientras Eurotas y Diana ascienden en un trono resplandeciente, cierra la obra repitiendo su moraleja:

Pues siendo leal,
 Pues siendo cortés
 Pues sin juzgar mal
 Pues amando bien
 No se ofenderá un desdén.

Una zarzuela, como vemos, que aúna un entretenido argumento de enredos amorosos, muy del gusto del público de los corrales, con personajes de inspiración mitológica en un entorno arcádico, a la vez que una importante presencia de elementos espectaculares e incluso propios de la comedia de magia. Su componente mitológico, además de estimular un segundo nivel de información, es suficiente excusa para una abundante presencia musical que aporta esa mayor dimensión espectacular que junto a las tramoyas y artificios escénicos fueron seguramente razones para presentarla al selecto público cortesano y político en las celebraciones de despedida de María Ana Victoria, conocida durante cuatro años como Infanta Reina de Francia.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBAREDA, Joaquim (2021). “En torno a la Paz de Viena (1725): grandes expectativas para una ‘vacilante monarquía’”. En Albareda, Joaquim y Sallés, Nuria (eds). *La reconstrucción de la política internacional española. El reinado de Felipe V*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 19-38.
- ANDIOC, René y COULON, Mireille (1996). *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1818)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. 2 vols.

- BELANDO, Nicolás (1744). *Historia Civil de España, sucessos de la Guerra y Tratados de Paz, desde el año de mil setecientos hasta el de mil setecientos y treinta y tres*, parte IV. Madrid: Imprenta de Manuel Fernández.
- CAÑIZARES, José (1729). *Amando bien, no se ofenderá un desdén. Eurotas y Diana*. Barcelona: Imprenta de Juan Veguer.
- CARRERAS, Juan José (1996). “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”. En Kleinertz, Rainer (ed.). *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel: Reichenberger, pp. 49-77.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2014). *Historia mínima de la mitología*. Madrid: Turner.
- LOLO, Begoña (2010). “La música italiana en el discurso de poder de Felipe V”. En Martínez Millán, José y Rivero Rodríguez, Manuel (coords.). *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*. Madrid: Polifemo, III, pp. 2159-2189.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio y VAREY, J. E. (2006). *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724*. Woodbridge: Cambridge University Press/Támesis.
- MARTÍNEZ SAN JUAN, Miguel Ángel (2001). “*L’Arcadia, Il Cortigiano y El pastor de Filida*: entre la autobiografía, la intertextualidad y la emulación”. En *Cuadernos de Filología Italiana*, 8, pp. 115-131.
- PÉREZ SAMPER, M.^a Ángeles (2008). “Estudio introductorio”. En *Saint-Simon en España. Memorias: junio de 1721-abril de 1722*. Alicante: Universidad de Alicante, 2008, pp. 5-84.
- PÉREZ SAMPER, M.^a Ángeles (2018). “Isabel de Farnesio y las relaciones políticas y culturales entre Francia y España”. En Hanotin, Guillaume y Picco, Dominique (eds.). *Le lion et les lys. Espagne et France au temps de Philippe V*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 143-173.
- Reales festejos que Madrid executo, en celebridad de los gloriosos casamientos de los Serenissimos Señores, Principe Nuestro Señor y Señora Infanta, Reyna de Francia, los días 15,16 y 17 de febrero de este año de 1722 [...] (1722)*. Madrid: Imprenta de Juan de Ariztia.
- Relación puntual de las reales entregas de la Señora Infanta de España, Doña Mariana Victoria, Reyna Christianísima de Francia; y de la Serenissima Señora Princesa de Asturias Doña Luisa Isabel de Orleans [...] (1722)*. Madrid: Imprenta de Juan de Ariztia.
- ROMOJARO, Rosa (2019). *Lope de Vega y la teoría de las funciones del mito*. Barcelona: Anthropos.
- TORRIONE, Margarita (ed.) (1998). *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*. París: Editions Ophrys.
- VAREY, John E., SHERGOLD, N. D. y DAVIS, Charles (eds.) (1994). *Teatros y comedias en Madrid:1719-1745: estudio y documentos*. Madrid/Londres: Támesis.
- VAREY, John E. y DAVIS, Charles (eds.) (1997). *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid: 1615-1849. Estudio y documentos*. Madrid: Támesis.

ANEXO
TABLA DE NÚMEROS DE LA ZARZUELA

1ª JORNADA			
	Número	Íncipit	Personajes
I-1	Coro	<i>Volad, presurosas, intrépidas ninfas</i>	
I-2	Coro	<i>Vaya, vaya, de cántico, vaya</i>	
I-3	[Solo]	<i>En tanto que el pecho</i>	Diana
I-4	Recitado	<i>Al piélagos espumoso</i>	Diana
I-5	Aria	<i>Duerma no, sí, duerma, sí</i>	
I-6	[Solo]	<i>Líquido golfo</i>	Eurotas
I-7	[Solo y dúo]	<i>Mi copia no es esa</i>	Eurotas, Diana
I-8	Dúo	<i>Cielos favor / dioses piedad</i>	Eurotas, Diana
I-9	Coro	<i>Venga, venga en buen hora</i>	
I-10 ^{<2>}	Recitativo	<i>Dígame por su vida</i>	Silena
I-11	Aria	<i>Usted, señor mío</i>	
I-12	Dúo cómico	<i>Escucha tontilla</i>	Silena, Bato
I-13	Solo y coro	<i>Montes, valles, riscos, selvas</i>	Diana, coro
I-14	Recitativo	<i>Oh, qué bien dice el eco</i>	Diana, Eurotas
I-15	Aria	<i>Suspéndete, señora</i>	Eurotas
I-16	Recitativo	<i>¿No es el rostro de Filida el que veo?</i>	Diana, Eurotas
I-17	Aria	<i>En hora felice (sic)</i>	Diana
I-18	Recitativo	<i>¿Quién quieres que te entienda?</i>	Diana, Eurotas
I-19	Seguidillas a dúo	<i>No la llames que el ansia</i>	
I-20	Dúo	<i>Batalla la duda</i>	Diana, Eurotas
2ª JORNADA			
II-21	Coro	<i>Ya es hora, bellas ninfas</i>	
II-22	[Solo]	<i>¿Qué es esto pesar?</i>	Eurotas
II-23	Recitativo	<i>Pues que es ya lo que espero</i>	Eurotas
II-24	Aria	<i>Deja que de aquel monte</i>	

<2> Ni el recitativo ni el aria de Silena aparecen en Mss. 14841 (zarzuela nueva) ni en el Mss. 16360, correspondiente a la representación del 26 de noviembre, con loa. Únicamente en Mss. 16520.

II-25	Recitativo	<i>Adiós, pequeña gloria</i>	Diana
II-26	Aria	<i>Vénguese en ella</i>	
II-27	Recitativo	<i>Supón que el ejército llega tarde</i>	Bato
II-28	Aria	<i>Formarse, formarse</i>	
II-29	Recitativo ^{<2>}	<i>¿Un buen callar? Pues cárame enojada</i>	Silena
II-30	Aria	<i>Si yo no aburro</i>	
II-31	[Solo y coro]	<i>Piedad, excelsa diosa</i>	Eurotas, coro
II-32	Recitativo	<i>No extrañemos, oh ninfas, que una fiera</i>	Diana, Eurotas
II-33	Aria	<i>Testigos os hago, cielos</i>	Eurotas
II-34	Coro y Solo	<i>Pues siendo leal</i>	Coro, Diana
II-35	Recitado	<i>Ay de mí, que homicida</i>	Diana
II-36	Aria	<i>Eurotas mío</i>	
[I I - 34]	Coro	<i>Pues siendo leal</i>	

PRIMERAS ASIMILACIONES DEL ARIA *DA CAPO* EN EL TEATRO MUSICAL DE LA CORTE ESPAÑOLA (CA. 1701-1738): UN ESTUDIO DESDE EL PUNTO DE VISTA MÉTRICO Y FORMAL

CARLOS GONZÁLEZ LUDEÑA

Universidad Complutense de Madrid/Universidad de Salamanca

carlos15@ucm.es

1. MÉTRICA Y FORMA DEL ARIA *DA CAPO* EN LOS ESTUDIOS MUSICOLÓGICOS Y FILOLÓGICOS ESPAÑOLES

DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII se produjo en Europa un enorme alcance de la música dramática italiana. Ello propició en Madrid la asimilación del *aria*, tipo de pieza vocal con la que principalmente se expresaban sentencias y estados de ánimo de los personajes en la ópera y en géneros afines, y que se alternaba con los *recitativos* o *recitados* de soliloquios y diálogos. Sobre todo desde comienzos del Setecientos, los principales géneros musicales en lengua española se modernizaron contagiándose de la música transalpina¹. Los poetas de la corte y los compositores, además de escribir óperas al estilo italiano, también insertaron arias en comedias, zarzuelas, loas, bailes, etc. Pero su trascendencia no quedó ahí, pues otros géneros de música vocal de impronta italiana como el oratorio o la serenata fueron cultivados en español, ya desde los albores de la centuria. Incluso esta forma se integró en el género del villancico y formó parte del homólogo hispánico de la *cantata* italiana, la *cantada* —ya fuera *humana*, es decir, profana, o *a lo divino*, que es religiosa—². Al mismo tiempo, se cantaron arias en academias, certámenes poéticos, y aparecieron en otros géneros literarios en origen

¹ Tema a parte es el de la inserción de arias o secciones musicales de su estilo en la música litúrgica en latín.

² Ver Torrente *et al.* (2014: 125-126, 171-213).

no cantados, como el almanaque (Lora Márquez, 2023). Se produjo un proceso de asimilación del que, por ejemplo, daba cuenta Ignacio Luzán en *El arte de hablar, o sea, Retórica de las conversaciones* (1729), cuando expresaba lo siguiente:

Algunos poetas modernos de Italia [...], en las arias que componen para los teatros, repiten tan a menudo las mismas imágenes, las mismas comparaciones de *tortorelle*, *cervette*, *ruscelletti*, *navicelle* y otras de este género, tan usadas y triviales que no se pueden oír ya sin enfado. [...] Dios quiera que en España, con la introducción de la música italiana, no se introduzca también este abuso en la poesía. A la verdad, por alguna de las arias españolas, he visto ya volar más de una tortolilla, ya se entiende, enamorada, y lo de gimen también (Luzán, 1991: 138-139).

No estaba equivocado el bueno de Luzán en que esos tipos de imágenes se acabaron empleando en las arias españolas, lo cierto es que incluso años antes de que dejara constancia de ello en *El arte de hablar*. Ya sucedió, por ejemplo, en la zarzuela *Calipso y Telémaco* (1723), con libreto de José de Cañizares y música de José de San Juan, en la que se recurrió al lugar común poético de la “navicilla”, en el aria “Como nave que corre agitada”.

Pese a la notable presencia del aria en la cultura literario-musical dieciochesca española, su versificación no ha quedado suficientemente esclarecida desde los estudios musicológicos ni filológicos. Solo existen algunos trabajos que la abordan en obras específicas o en la producción de autores concretos. Así ocurre en publicaciones de Raúl Angulo (2016: 195-197) y Jordi Bermejo (2020: 72-84), que tratan la cuestión métrica del aria en la fábula *Polifemo y Galatea* (1698), con letra de Antonio de Zamora y música del abate Francesco de Russi. Dado que en el texto conservado de esta obra no aparecen indicados los tipos de secciones musicales, ambos investigadores se han esforzado en probar, partiendo de la métrica, que la obra incluye algunas arias. Ello permite incidir en la idea de que esta fábula en música puede considerarse como uno de los testimonios españoles más tempranos de adopción de algunos códigos del drama musical italiano.

Asimismo, Angulo trata de detectar arietas no indicadas como tales en la producción de Durón, partiendo de la métrica de las letras. Por cuestiones formales, propone que algunos de los números de su zarzuela *Selva encantado de amor* (ca. 1695-1699)³ bien pudieran ser arias (Angulo Díaz, 2016: 313-314). Así también, este musicólogo ha notado en la producción de Cañizares y Durón la utilización de arias compuestas de cuatro estrofas que generalmente se usan en diálogos can-

³ La datación de las obras escénicas de principios de siglo XVIII la tomamos de los trabajos de Leza (2014: 105) y Angulo (2016; 2018: 94).

tados⁴. Otro aspecto a tener en cuenta evidenciado por Angulo es la “utilización irregular del modelo del aria *da capo*” en la producción de Zamora y en obras de Durón de autor literario no verificado (Angulo, 2016: 197 y 313).

Por otro lado, también cabe destacar la contribución reciente de Alain Bègue al estudio de la métrica del aria, en un trabajo sobre el villancico peninsular entre 1665 y 1746. El autor esgrime que generalmente estaban compuestas de versos de arte menor con rimas consonantes, que las formas métricas utilizadas podían ser cuartetas, redondillas o quintillas, y que “los autores podían proceder a la combinación de diversas formas métricas” (Bègue, 2019: 35). Aunque estas explicaciones resulten aceptables, consideramos que los términos de la métrica española aplicados a una forma italiana puede inducir a confusiones, al no ser que se utilicen para referirse a arias *da capo* hibridadas con tipos de estrofas propias de la tradición poética hispana —como el romance o romancillo—. A nuestro parecer, el empleo de categorías ajenas a la tradición poética italiana puede dar lugar a equívocos en aquellos casos en los que los poetas y músicos reprodujeron modelos no hispanos.

Por su parte, Germán Labrador ha estudiado las arias en las fiestas reales de Antonio de Zamora. Este autor, a partir del cotejo de sus textos y la música, arguye que resulta arriesgado dar por hecho que todas poseían forma *da capo*, concluyendo que “no puede decirse que adopte el aria ‘con reexposición’ (en todo o en parte) de la primera estrofa, como solución predominante o preferible” (Labrador López de Azcona, 2022: 397).

Partiendo de dichos estudios previos y del análisis de las arias de José de Cañizares en nuestra tesis doctoral (González Ludeña, 2021: 365-372), el objetivo principal aquí será el de probar que poetas y compositores de la corte española llegaron a seguir bastante de cerca los modelos italianos en el plano métrico del texto y, por tanto, también en el formal de la música, pues estaban plenamente imbricados.

Otra motivación que nos induce a clarificar esta cuestión es que las explicaciones sobre el aria en los manuales de métrica española no nos resultan del todo adecuadas. José Domínguez Caparrós, en su monografía *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX* (1975), recoge definiciones de aria y arieta ofrecidas por Juan Francisco Masdeu, Vicente Salvá y Melchor Gaspar de Jovellanos, las cuales no nos sirven para explicar la mayoría de las opciones métricas que se dan a inicios del Setecientos. Con todo, Domínguez Caparrós ha sido el único autor que propone una definición más o menos certera de aria, en su *Diccionario de métrica española* (1999). En esta se explica lo siguiente:

⁴ VVer Angulo Díaz (2016: 271-272).

Aria. Combinación de dos estrofas de no más de siete versos de arte menor, normalmente de igual medida todos. La rima es consonante y puede el poeta distribuir los versos rimados a su gusto, e incluso dejar alguno suelto, con tal de que el último verso de cada una de las dos estrofas sea agudo y rime con el último de la otra estrofa. (Domínguez Caparrós, 2016: 42).

Si bien su propuesta no es incorrecta, cualquiera que haya estudiado arias españolas notará que resulta demasiado encorsetada, motivo por el cual nos encargaremos de mostrar aquí que existen posibilidades más variopintas como, por ejemplo, arias polimétricas, arias con versos de arte mayor, o con diferentes números de versos en cada estrofa.

Por otro lado, este mismo autor apuntala que “su forma frecuentemente coincidirá con el de la octavilla italiana” (Domínguez Caparrós, 2016: 42). Parece ser este el motivo por el que no se dedica un apartado al aria en muchos textos de métrica española. En su lugar se habla de la octavilla aguda o italiana y sus derivaciones como una de las principales novedades introducidas en la poesía española dieciochesca, sin reparar demasiado en que no es más que un esquema métrico del aria. Así pues, trabajos tan importantes como los de Tomás Navarro Tomás (1956), Rudolf Baehr (1970), Antonio Quilis (1984), María Victoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Gallarín y Sagrario Solano Santos (1997), y Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou (2004), no ofrecen apartados específicos para la métrica del aria, mientras que sí se detienen en la octavilla aguda o italiana.

Es de suponer que esa incompreensión o falta de interés respecto a la métrica del aria se ha debido a los siguientes motivos: 1) al fuerte rechazo de la crítica literaria del pasado hacia los poetas del Bajo Barroco, lo que llevó a ignorar si estos escribieron pieza de tal tipo; 2) como consecuencia de ello, se ha tendido a asociarla con la poesía rococó y los traductores de Metastasio; 3) a la falta de atención hacia el repertorio musical por parte de los filólogos, salvando excepciones (Rull, 2018: 287). Por todo ello, en el presente trabajo nos centraremos especialmente en la métrica del aria y en cómo esta se imbrica con la forma musical, basándonos en ejemplos extraídos de óperas y zarzuelas de la Corte española. Establecemos como marco cronológico ca. 1701-1738 porque abarca desde los primeros casos que presentan arias hasta las primeras representaciones de óperas italianas en el Coliseo del Buen Retiro.

Para la mayor comprensión de sus rasgos nos serviremos de estudios métricos del aria realizados por Elisa Benzi (2005), Paolo Fabbri (2007) y Anna Laura Bellina (2008), de propuestas analíticas de las formas de las arias, realizadas por estudiosos de la ópera, oratorio y *cantata*, y de la comparativa de los ejemplos hispanos con libretos y partituras de óperas en italiano, para así redefinir el aria, su métrica

y forma en lengua española. Solo desde una perspectiva transnacional, la cual no siempre está presente en los estudios citados, resulta posible verificar si las arias compuestas en la Corte madrileña fueron calcos de la tradición italiana, propuestas originales o basadas en modelos preexistentes con divergencias sutiles.

No entraremos a comentar la diversidad de casos de arias poco usuales ni los híbridos entre la tradición poética española y la musical italiana, pues se abriría un campo de posibilidades inabarcable en un trabajo como este. Pero antes de centrarnos en ello, resulta conveniente comenzar contextualizando el uso del término en la cultura musical de la corte española desde finales del siglo xvii, y recopilando sus primeras definiciones.

2. “VOZ ITALIANA Y NUEVAMENTE INTRODUCIDA”: ARIA/ARIETA COMO NOVEDAD Y SUS DEFINICIONES MÁS TEMPRANAS

Los estudios realizados hasta el momento sitúan la integración del aria en los géneros musicales cultivados en Madrid en la última década del siglo xvii, pero cabe precisar que no es que no existieran ejemplos escritos en español con anterioridad. Su presencia se ha constatado en ciudades que estuvieron bajo el influjo de los austrias. Por ejemplo, en Milán, en el año 1666 con el paso de la emperatriz Margarita María, se hizo el melodrama pastoril *Lucrina*, y su autor literario, Carlo Maria Maggi, tradujo algunas de las arietas para que pudieran ser comprendidas por ella, ya que esta no entendía el italiano (Mazzocchi, 1989: 697)⁵. Por otro lado, algunos números de obras como *Aun vencido vence Amor o El Prometeo* (Viena, 1669), de un tal “Ximenes” y presumiblemente de Antonio Maria Viviani, o *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter* (Nápoles, 1679 y 1681), de Manuel García Bustamante y Filippo Coppola, obedecen a los moldes poéticos y musicales propios de las arias italianas (Baldassare, 2016: 148-151; Domínguez, 2016: 716). No menos interesante resulta el caso de las cantatas en español de Alessandro Scarlatti, que se interpretaron en Nápoles con motivo del recibimiento de la duquesa de Bracciano —Princesa de los Ursinos—, Marie-Anne de la Trémoille, el 9 de junio de 1686 (Domínguez y Goulet, 2021: 52).

La ausencia de arias en el repertorio español anterior a 1700 no puede achacarse completamente a una falta de música italiana en la Corte española. Sirva como muestra de su presencia en Madrid que, según las memorias de Cassiano del Pozzo, se agasajó al cardenal Barberini en 1626 en el palacio de los príncipes de Esquilache

⁵ Cabe añadir que el Emperador Leopoldo I también se ocupó de que llegaran a la corte madrileña los libretos en italiano y traducidos al español de óperas representadas en Viena (Sommer e Mathis, 2001: 297).

con “diversas arias italianas y arias españolas”, interpretadas por dos damas de la princesa, Catalina y Magdalena, y dos miembros del séquito del cardenal, Bianchino y Francesco el castrado (Flórez Asensio, 2006: 410). Los casos conocidos son pocos porque las arias italianas, antes de ponerse tan de moda, quizá solamente servirían “para el buen éxito de estos encuentros transnacionales”, porque en ellos “el dominio de las claves culturales resulta tan relevante como la propia habilidad política” (Domínguez y Goulet, 2021: 50).

Con todo, la obra musical más temprana que conozcamos de un entorno cercano a la corte española en la que se insertara una sección musical denominada “arieta” es el villancico IV cantado en los maitines de Navidad de 1696 en la Catedral de Toledo, con música perdida de Pedro de Ardanaz⁶. A nuestro modo de ver, dicha arieta no puede considerarse un calco de las fórmulas métricas italianas que explicaremos, ya que emplea versos pareados de rima asonante, aunque bien es cierto que estos dan lugar a lo que podría ser una estructura musical AB similar a la de las arias *da capo* —tampoco es descartable que en su lugar fuera AA'BB' o que poseyera una forma estrófica—, tal como puede apreciarse a continuación:

No llores más, Dios niño amoroso,	10A (ó-o)	¿Música A?
no llores más, que yo por ti lloro.	10A (ó-o)	
No llores más, piadosísimo dueño,	11B (é-o)	¿Música B?
no llores más, pues por ti llora el cielo.	11B (é-o)	

(Ardanaz, 1696: [5]).

Es posible que las arias de Ardanaz, compuestas en las postrimerías del Seiscientos, fueran más bien piezas híbridas que imitaran el estilo italiano sin intención de reproducirlo de forma fidedigna. Quizá fueran secciones compuestas en un estilo musical no muy diferente al de los tradicionales estribillos y coplas de los villancicos y tonos, pero denominadas con un término que las revistiera como novedosas. Esta hipótesis se fundamenta no solo en el ejemplo mostrado, sino también en el villancico a ocho coros de este compositor, y letra de Matías Fernández de Consuegra, que se cantó en la Catedral de Toledo durante la estancia toledana de Carlos II y Mariana de Neoburgo en junio de 1698, y que alegorizaba la enfermedad del monarca. En dicho villancico, del que solo nos ha llegado la letra, en las “coplas” se produce una sucesión de recitativo 1, arieta cantada por los coros, recitativo 2, y de nuevo arieta. Dice bastante a favor de nuestros argumentos que, en el plano métrico, la sección denominada como arieta parezca una pieza estrófica escrita

⁶ Esta institución y el Real Monasterio de la Encarnación fueron pioneras en el uso de secciones musicales italianizantes en los villancicos, pero “no parecen haber consolidado esa tendencia durante la primera década del [siglo] dieciocho” (Torrente *et al.*, 2014: 135).

sobre una estructura arromanzada con una cuarteta inicial de seguidilla, tal como puede verse a continuación:

Ea, Tierra, ¿a qué aguardas	7-	¿Música A?
que, en flores tiernas	5a (é-a)	
de vistosos matices,	7-	
su frente tersa,	5a (é-a)	
no ciñes de amante	6-	
fragante diadema?	6a (é-a)	
[...]		
Ea, Mar, ¿a qué esperas	7-	¿Música A?
que no desatas	5a (á-a)	
de tus claras corrientes	7-	
las puras aguas,	5a (á-a)	
sirviendo de espejo	6-	
tus ondas saladas,	6a (á-a)	
al de los mares	5-	
que un cristal hoy guarda?	6a (á-a)	

(Fernández de Consuegra, 1698: 30-31).

En el plano musical, lo evidencia el hecho de que se concibiera como un número policoral, igual que buena parte de los villancicos auriseculares de las catedrales hispanas, y no a una o pocas voces, tal como venía siendo habitual en Italia. Así pues, el ejemplo más temprano al que hemos llegado, donde aparece una sección indicada como “arieta” sin ser un modelo híbrido, se encuentra en el villancico VI que se cantó en la Real Capilla en la noche de Reyes de 1699. En él un personaje italiano interpreta en su idioma una pieza de este tipo, que se inserta entre cuatro *stanzas*⁷. La repetición del primer verso al final de dicha pieza nos lleva al convencimiento de que se trata de un modelo de aria que explicaremos más adelante, y que se denomina aria con *ritornello* o *intercalare*. A continuación transcribimos la letra:

Angelli, fiori, onde, rivi, mari,
sentiteme e puramente
voi sete de mia voce,
testimonio fedele.
 Angelli ancor tacete, Stella udite
 che en suo splendente canto
 de il tenero bambin el dolce pianto.
Con sua armonia celestial sospende
uditi reggi, uditi mei cari,

⁷ Mis agradecimientos a Raúl Angulo por darme a conocer este particular villancico.

angelli, fiori, onde, rivi, mari.

(¿Ordóñez de la Puente o Cañizares?, 1699: 10).

En obras musicales posteriores a esta resulta más frecuente encontrar el término arieta. En el caso del teatro musical, su uso se adscribe a los inicios del siglo XVIII. La primera obra en la que aparece de forma explícita el término “arieta” en una partitura es la *Ópera escénica deducida de la guerra de los gigantes* (ca. 1701), de Durón (Angulo Díaz, 2016: 138). Dicha arieta-lamento, “Ay que el golpe del ceño”, no es *da capo* y nos resulta algo arcaizante en que posee una suerte de estribillo onomatopéyico, y en que enlaza con el número estrófico anterior sin una separación, algo que es más propio de las óperas venecianas anteriores a las postrimerías del Seiscientos.

En cambio, las primeras definiciones en español del término aria o arieta no parece que se formularan antes de consolidarse plenamente en el repertorio musical hispano. Que sepamos, ello no ocurrió hasta la edición del tomo I del *Diccionario de Autoridades*, de 1726, en el que se incluyó la voz “aria”, y la que remitía a la entrada “arieta”. En esta segunda, además de indicarse su división en dos estrofas con la repetición de la primera —rasgos definitorios de la forma poético-musical que nos ocupa—, y sus diferencias de estilo musical respecto al recitativo, se especifica que había sido introducida recientemente en la lengua española, tal como puede verse a continuación:

Arieta. Composición, música que consta de dos estancias, que la segunda se contiene en la misma clave de la primera, que es solo la que se repite, en que de los compases graves y recitativos muda método la armonía, aun en lo patético, a compases más cortos, y a gran variedad de notas que no tiene el recitado. Algunos separan las estancias con dos puntos, y otros con medio. Es voz italiana, y nuevamente introducida (*DA*, 1726).

Dado que las arias eran piezas novedosas para los músicos españoles, los teóricos musicales también se vieron en la necesidad de explicar en sus tratados sus elementos estructurales y métricos. Así nos lo muestra José de Torres, organista y maestro de la Real Capilla, quien en la segunda edición de sus *Reglas generales de acompañar* explicaba la voz “área” de la siguiente manera: “esta voz avisa ser aquella de una composición que consta de dos partes, que tocadas ambas se repite la primera, feneciendo en ella” (Torres, 1736: 98). También en fechas cercanas, el maestro de Capilla de la Catedral de Barcelona Francisco Valls, en su tratado *Mapa armónico-práctico* (ca. 1737), así trataba de aclarar en qué consistía:

...es una copla de romance, quintilla u otro verso lírico, a la que llamaron *Aria*, que es lo mismo que *Aire* en español. Al principio de este invento, no había otro que cantar la copla, pero después se añadió [otra copla para] que, dividida ésta en dos

partes, se repitiese la primera hasta la mitad [del aria], donde finalizase. El modo cómo se divide es que la primera parte de ella es de un tono, y, la segunda, de otro [...] (Valls, 2017-2020: 195v).

En definitiva, el diccionario y los dos tratados tienen en común el definir “aria” como una pieza de dos estrofas en la que se repetía la primera. Se observa, no obstante, que el término se identificaba directamente con la forma de aria entonces de mayor vigencia, es decir, con *da capo*. Pero debe tenerse en cuenta que existieron otros modelos con los que la forma referida está relacionada. Estos también llegaron a integrarse en la música teatral de la Corte española de alrededor de 1700, los cuales se pasan a explicar.

3. MODELOS EMPARENTADOS CON EL ARIA *DA CAPO*

En la ópera del siglo XVII se dieron multitud de esquemas formales en las arias —ABA, ABB, ABC...— bien explicados, por ejemplo, en trabajos de Fabbri (2003 y 2007), Ellen Rosand (2007) o Anna Laura Bellina (2008). Sin embargo, a inicios del siglo XVIII, el aria alcanzó sus cotas más altas de estereotipación formal, con el modelo con *da capo* —ABA—. Esta expresión italiana, que aparecía al final de la pieza musical, indicaba volver “a la cabeza” o “al principio”, es decir, de nuevo a la parte musical A, 1ª estrofa, tras la parte B, 2ª estrofa. Ello daba como resultado una forma musical cuyo origen se encuentra en el aria con *intercalare* o *ritornello*, que era un tipo de aria con estribillo con esquema semejante al de la *ballata* (Fabbri, 2003: 251-255; Fabbri, 2007: 39-43)

Sin ninguna duda, puede considerarse un aria con *intercalare* “Pues hoy me ultrajan a mí”, de la zarzuela *Las nuevas armas de Amor* (ca. 1702-1703), de Durón y Cañizares. En ella apreciamos que, en lugar de producirse una repetición completa de A, se reitera solo su primer verso, algo que sucede, por ejemplo, en el aria “Garzon senza virtù”, de la ópera *L'Eritrea* (1652), de Francesco Cavalli y Giovanni Battista Faustini.

Se observa la semejanza de ambas arias a nivel métrico en que poseen una forma ABa, en que predominan las rimas consonantes entre palabras agudas y en su división en dos estrofas o semiestrofas, cuyos últimos versos riman entre sí. Paralelamente, en el repertorio aquí estudiado aparecen modalidades de arias en las que la repetición de A se produce con variantes, reajustes musicales, añadidos o alteraciones en el orden de los versos, manteniendo una estructura semejante a la de las arias *da capo*. En tales casos, los compositores escribían una parte A' después de B, lo que originó diferentes modelos para los que los musicólogos han acuñado las siguientes categorías: 1) aria *da capo modificada* —ABA'— para aquellas en las que se comprime o cambia ligeramente la parte A en su repetición como A'; 2) aria

da capo extendida, en la que se agregan nuevas secciones musicales después de A' —ej.: ABA'Coda, ABA'C, etc.— (Bennett, 2013: 157); y 3) aria *da capo con forma transcompuesta* en los casos de modelos más libres con secciones no tan claramente divididas y más cohesionadas como una unidad (Schulenberg, 2011)⁸.

<i>Eritrea</i> , I/XIV:	<i>Las nuevas armas de Amor</i> , I:
Garzon senza virtù, stimolo acuto al mal che 'l povero mortal guidi cieco a l'ingiu: Vedrai ch'accorto sen su 'l sentier tornerà incauta e verde età che deviasti tu, garzon senza virtù. (Fabbri, 2003: 167).	Pues hoy me ultrajan a mí sin causa que no la dan, ¿qué les das armas así? Pues ellos me vengarán cuando te ultrajen a ti. Pues hoy me ultrajan a mí. (Durón y Cañizares, 2019: 171).

Formas semejantes a algunas de estas pueden encontrarse en el repertorio del que nos ocupamos. Sirva de ejemplo la siguiente aria de *Veneno es de amor la envidia* (ca. 1705-1706), la cual puede considerarse un aria *da capo* extendida porque incluye dos repeticiones adicionales de la primera estrofa después de A':

Veneno es de amor la envidia, I:

Quédate en él,
mientras cruel,
pasa del hado
el sangriento rigor

Música A

sin olvidar,
cuánto pesar
causan las dulces
mentiras de amor.

Música B

⁸ Forma transcompuesta es la traducción española de *through-composed* en el *Diccionario Harvard de música* (Randel, 2009: 1126). A grandes rasgos, la diferencia entre la forma de aria *da capo* modificada y la transcompuesta es que, "Through-composed da capo form is, in principle, a more open type of design. Whereas ordinary da capo forms are clearly articulated into three discrete sections, through-composed examples are (as suggested above) more integrated" (Schulenberg, 2011: 36).

Quédate en él,
mientras cruel,
pasa del hado
el sangriento rigor. Música A'

Quédate, quédate,
mientras cruel,
pasa del hado
el sangriento rigor. Música C

Quédate, quédate,
mientras cruel,
pasa del hado
el sangriento rigor.
(Zamora y Durón, ca. 1705-1706: 9-11). Música C'

A menudo, en estas arias encontramos un recurso métrico empleado desde los albores de la ópera italiana, y que siguió utilizándose en el siglo XVIII. Nos referimos a la finalización de las estrofas con una palabra aguda, y que los poetas españoles tomaron de los italianos. Este recurso puede observarse en la siguiente aria de *Las nuevas armas de Amor* (ca. 1702-1703):

Suelta, suelta la flecha,
rinde, rinde el arpón,

que tímido acecha
y hiere indignado
el más resguardado
sagaz corazón (Durón y Cañizares, 2019: 73).

Se trata de un procedimiento nada baladí, pues Fabbri esgrime lo siguiente:

Al di là degli più o meno personali, la terminazione tronca nella poesia per musica ha però avuto un'importanza basilare e una plurisecolare fortuna in quanto rendeva accessibili quelle clausole ritmiche maschili così efficaci per concludere con decisione periodi o intere sezioni (Fabbri, 2007: 27).

De tal guisa, en el teatro musical español de alrededor de 1700 pueden encontrarse formas emparentadas con el aria *da capo*, que devienen de la música italiana de la segunda mitad del Seiscientos. Otra opción minoritaria y no mencionada es el aria *dal segno*, de la que pueden localizarse algunos ejemplos, pero dado que en

el plano de la versificación no difiere del aria *da capo*, y debido a su escasez en el repertorio musical conservado, no entraremos a comentarla.

4. LA CONSOLIDACIÓN DEL ARIA CON *DA CAPO* Y SU MÉTRICA

A la luz de las investigaciones realizadas sobre Durón, organista y maestro de la Real Capilla, puede decirse por el momento que los casos más tempranos conocidos de arias *da capo* se encuentran sus obras teatrales, compuestas antes de su exilio en 1706. Habida cuenta de la estancia madrileña de diversos cantores italianos en los últimos años de reinado de Carlos II (Domínguez, 2016: 750-753), resulta altamente probable que los músicos de la Real Capilla así como los poetas locales llegaran a conocer de primera mano esta forma y sus variantes ya comentadas. Por ejemplo, como he explicado en otro trabajo, Cañizares y el organista de Brihuega (en calidad de compositor de cámara) escribieron piezas vocales, que pudieron ser arias y cantadas, para que el castrado *Matteuccio* y otros músicos deleitaran a dicho monarca. Además, desde inicios de siglo, los libretistas y compositores tomaron como modelos las arias de autores premetastasianos. Se reutilizaron arias italianas de diversos autores trovadas al castellano, en casos como el *pasticcio* titulado *Dido y Eneas*, muy posiblemente interpretado en Madrid en el año 1709 en el teatro del palacio de los Duques de Osuna (Pons, 2014; Angulo Díaz, 2018: 97). Las representaciones de dos óperas italianas entre 1722 y 1723 en el Coliseo de los Caños del Peral, con libretos de Domenico Lalli (Carreras, 2001: 209-210), y su correspondiente impresión en Madrid, son otra prueba de la diversidad de cauces de llegada de arias italianas a la corte española con anterioridad al éxito de Metastasio en la década de 1730. A ello hubiera que añadir el conocimiento de las poéticas de autores italianos que pudieran tener los vates y músicos en Madrid. Por ejemplo, Luzán, en *La poética* (1737 y 1789), muestra estar familiarizado con *Della perfetta poesia italiana* (1706), de Lodovico Antonio Muratori, con *Della ragon poetica libri due* (1708), de Gianvincenzo Gravina, y con *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1739-1752), de Francesco Saverio Quadrio⁹. Precisamente resultan reveladoras las siguientes aclaraciones de Quadrio en su mencionado tratado, para nuestro cometido de comprender la métrica del aria *da capo*:

La quantità stessa dei versi ond'è formata la prima parte d'un'arietta, ella é arbitraria e può esser di due, di tre, di quattro e anche di più versi, secondo la loro lunghezza e la lor brevità. La seconda parte può essere e conforme alla prima, e da essa difforme. Può esser conforme, e ciò spesso accade che la qualità e quantità de' versi ond'è

⁹ Para tener una idea de los autores italianos citados por Luzán ver el "Glosario" de la edición de Russell P. Sebold (2008: 683-722).

composta la prima parte medesimamente nella seconda si trovi. Può essere altresì difforme perché la seconda parte può aver quantità di versi maggiore che la prima, e anche averne qualcuno di qualità differente (Fabbri, 2007: 43).

A nuestro modo de ver, esta definición engloba prácticamente todas las opciones de arias con dos estrofas, abriendo un abanico de posibilidades que va mucho más allá de la octavilla aguda y sus derivaciones. Atendiendo a las observaciones de Quadrio, se pueden diferenciar entre las siguientes tipologías de arias biestróficas:

- 1) Con menor cantidad de versos en la 1ª estrofa.
- 2) con menor cantidad de versos en la 2ª estrofa.
- 3) Simétricas con el mismo número de versos. Estas pueden componerse de dos estrofas anisosimétricas —es decir, con esquema de rima variable en cada estrofa— o con estrofas isométricas. Cabe anotar que, en los albores del Setecientos, este modelo fue cobrando más importancia (Bellina, 2008) hasta imponerse en la producción metastasiana (Benzi, 2005: 35-38).

En lo que respecta a la cantidad de sílabas de los versos, se dieron diversas modalidades que van desde el verso pentasílabo hasta el dodecasílabo. En buena parte de las arias suele emplearse un único tipo de verso en las dos estrofas, pero a menudo se combinan diferentes como, por ejemplo, el pentasílabo con el endecasílabo (González Ludeña, 2021: 368-369). A esta diversidad hay que añadir el uso de pies quebrados. Un modelo que destaca como muestra de la asunción de moldes completamente italianos por parte de los poetas españoles, y por ser la excepción a las estrofas de un solo metro en las óperas de Metastasio (Fabbri, 2007: 53-56), es el siguiente que combina heptasílabos y pentasílabos:

Cual roca combatida	7-
del fuego, viento y mar,	7a
así tengo de estar,	7a
siempre constante.	5b
Mi empeño es resistir,	7-
mi estrella no querer,	7c
que mi esposo ha de ser	7c
solo mi amante.	5b

(Agramont y Toledo, 1735: 13-14).

Por otro lado, aunque en este período se observe un gran predominio de arias biestróficas, también se encuentran posibilidades como el aria monoestrófica en algunos pocos casos, o con cuatro estrofas. Esta última opción métrica posee generalmente la forma musical ABA con o sin *da capo*, y se puede encontrar en la

producción de Cañizares con Durón y en algún ejemplo más tardío con Literes, tal como ha notado Angulo (2016: 272). Tal tipología se ajusta a los moldes italianos, ya que se puede encontrar, por ejemplo, en el aria “Ti ricordo che giuraste” de la ópera *Pirro e Demetrio* (1690), de Adriano Morselli y música de Giuseppe Felipe Tosi (y de Alessandro Scarlatti en reposiciones posteriores).

Pirro e Demetrio, II/VI:

DEMETRIO Ti ricordo, che giurasti Música A
 d’esser mi a fin che viurai

 non però u mi lasciasti Música B
 E son ben, che mia sarai.

Ti ricordo, che giurasti Música A
d’esser mi a fin che viurai.

CLIMENE T’assicuro che sparito Música A
 Dal mio seno è il primo ardor,

 novo amante è à me gradito Música B
 e tu puoi dar pace al cor.

T’assicuro che sparito Música A
Dal mio seno è il primo ardor.
(Morselli, 1690: 40).

A todo lo ya señalado, debe considerarse un cambio notable que afectó a la métrica y a la forma musical. Se trata de la ampliación del tamaño de las arias sobre todo a partir de 1720 (Garavaglia y Weir, 2012: 42), expansión que se dio colateralmente en las arias de los teatros españoles. Este fenómeno atañe, en primer lugar, al plano formal porque las arias, que poseían una estructura ABA a principios de siglo, pasaron a adquirir mayoritariamente la siguiente forma en torno a 1715:

Sección musical	Rit	A	Rit	A'	Rit	B
Estrofa	1		1			2
Armonía	I		V		I	Contraste tonal

(Webster, 2009: 34-35; Staffieri, 2014: 219).

En el caso del teatro musical de la Corte española, la consolidación de este modelo se vislumbra en las fuentes musicales conservadas de 1720 en adelante,

de autores como Giacomo Facco, José de San Juan, Francesco Corradini, José de Nebra o Francesco Corselli. Pero, aunque este arquetipo AA'BAA' fuera el preponderante, se dieron otros con más repeticiones completas de la primera estrofa, por ejemplo, AA'A'BAA'A"¹⁰.

En segundo lugar, las mayores dimensiones de las arias se debieron en algunos casos a que los compositores solicitaron a los vates poemas más extensos para evitar el exceso de repeticiones de versos (Garavaglia y Weir, 2012: 47). En el teatro musical español se da la circunstancia de que las arias biestróficas más extensas en cantidad de versos suelen ser cantadas sobre todo por graciosos, llegando a superar los catorce (González Ludeña, 2021: 369-370) y en ocasiones la veintena —ej.: “Ireme apaseo”, *La Casandra* (1737), de Cañizares y con música de Mateo Tollis de la Roca, II/VIII, se compone de veinte y ocho versos—. En ellas la mayor extensión tendría que ver con que se concebirían como arias parlantes, es decir, con un estilo vocal más silábico. Arias así de extensas en cantidad de versos pueden encontrarse en el teatro musical italiano, por ejemplo, en el drama para música *I rivali generosi* (1712), de Apostolo Zeno y Facco —ej.: “Chi non sà fingere”, I/XII—, la comedia para música *Lo 'ngiegnò de le femmene* (1724), de Corradini y Francesco Antonio Tullio —ej.: “E' dice buono”, I/XX—, o el *intermezzo* primero de *La serva padrona* (1733), de Gennaro Antonio Federico y Giovanni Battista Pergolesi —ej.: “Sempre in contrasti”—. La longitud de estas arias de a partir de 1715-1720 contrasta con la de las arias *en miniatura* que pueden localizarse a inicios de siglo en la producción de Durón, como el ejemplo ya comentado “Pues hoy me ultrajan a mí”, compuesto de cinco versos y en once compases.

En último lugar, la mayor duración de las arias también fue una consecuencia de la mayor extensión de los ritornelos instrumentales, de la participación más activa de la orquesta, del estilo vocal más melismático, y del mayor número de repeticiones de las palabras que se pretendían enfatizar, pero no entramos en estos aspectos al no concernir a la métrica ni a la forma.

5. CADENZA FINAL

Todo lo aquí mostrado resulta suficiente para aseverar que los músicos y vates de la Corte española estaban altamente familiarizados con las novedades poético-musicales italianas. Así pues, se dio una renovación que, a nuestro juicio, contradice la visión negativa hacia este período, que lo consideraba de corrupción para el teatro español, estancado en el estilo poético aurisecular y en los códigos

¹⁰ Este esquema lo emplearon compositores de los teatros de Madrid como Mateo Tollis de la Roca u ocasionalmente Nebra (Leza, 2008: 597).

dramatúrgicos calderonianos. Lo aquí mostrado da cuenta, a su vez, del impacto de los libretistas italianos sobre los poetas españoles con anterioridad al éxito de las óperas de Metastasio. Al mismo tiempo, esperamos que este trabajo sirva de punto de partida para un estudio más amplio y exhaustivo de esta forma poético-musical italiana y otras que penetraron en el repertorio musical hispano en el Setecientos, las cuales no pueden comprenderse adecuadamente sin un doble enfoque filológico y musicológico ni sin una perspectiva transnacional. Finalmente, los ejemplos comentados han servido para notar la estrecha relación cultural entre Italia y España en el siglo XVIII, aunque quedaría por transitar el camino inverso al aquí recorrido: el de las huellas de la música hispana en la música italiana.

BIBLIOGRAFÍA

- AGRAMONT Y TOLEDO, Juan de (1735). *La cautela en la amistad, y el robo de las Sabinas*. Madrid: Gabriel del Barrio.
- ANGULO DÍAZ, Raúl (2016). *La música escénica de Sebastián Durón*. Oviedo: Codalario.
- ANGULO DÍAZ, Raúl (2018). *Coronis: una zarzuela en tiempos de guerra*. Madrid: Ars Hispana.
- ARDANAZ, Pedro de (1696). *Letras de los villancicos que se han de cantar en los Maytines del Nacimiento del Hijo de Dios en la Santa iglesia de Toledo [...]*. Toledo: Agustín de Salas Zaço.
- AYUSO DE VICENTE, M^a Victoria, García Gallarín, Consuelo, y Solano Santos, Sagrario (1997). *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: Akal.
- BALDASSARE, Andrea (2016). “Comedia y ópera: ‘Aun vencido vence Amor’ (Viena, 1669)”. En Couderc, Christophe y Trambaioli, Marcella (eds.). *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVIII)*. Toulouse: Presses universitaires du Midi, pp. 135-154.
- BAEHR, Rudolf (1970). *Manual de versificación española*. Wagner, Klaus y Francisco López Estrada (trads.). Madrid: Gredos.
- BÈGUE, Alain (2019). “El villancico peninsular entre Barroco y Neoclasicismo (1665-1746)”. En Borrego Gutiérrez, Esther y Marín López, Javier (eds.). *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*. Kassel: Reichenberger, pp. 25-57.
- BELLINA, Ana Laura (2008). “Ripresa e isometria a Venezia dal 1680 al 1690”. En Bianconi, Lorenzo y Noiray, Michel (eds.). *L'aria col da capo. Musica e Storia*, 16, 3, pp. 533-548.
- BENNETT, Lawrence (2013). *The Italian Cantata in Vienna: Entertainment in the Age of Absolutism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- BENZI, Elisa (2005). *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore.

- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2020). “La experimentación poético-musical en ‘Fabula de Polifemo y Galatea’ (1698): diálogo aglutinante entre tradición y modernidad”. *Diablotexto Digital: Revista de crítica literaria*, 7, pp. 65-87.
- CARRERAS, Juan José (2001). “Amores difíciles: la ópera de Corte en la España del siglo XVIII”. En Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, pp. 205-230.
- Diccionario de Autoridades*. <https://webfml.rae.es/DA.html> [Consulta 07/04/2022].
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1975). *Contribución a la historia de las teorías métricas en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: CSIC.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2016). *Diccionario de métrica española*. 1ª reimpresión (revisada), 3ª ed. Madrid: Alianza.
- DOMÍNGUEZ, José María y GOULET, Anne-Madelaine (2021). “La política entre los fastos: reflexiones sobre una visita de la duquesa de Bracciano a Nápoles en 1686”. *Artígrama*, 36, pp. 41-62.
- DOMÍNGUEZ, José María (2016). “Un fin de siglo renovador”. En Torrente, Álvaro (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 3: *La música en el siglo XVII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 705-757.
- DURÓN, Sebastián y CAÑIZARES, José de (2019). *Las nuevas armas de Amor*, ed. Raúl Angulo Díaz. Madrid: Asociación Ars Hispana.
- FABBRI, Paolo (2003). *Il socolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*. Roma: Bulzoni.
- FABBRI, Paolo (2007). *Metro e canto nell'opera italiana*. Torino: EDT.
- FERNÁNDEZ DE CONSUEGRA, Matías (1698). *Relacion del magestoso recibimiento, y entretenido cortejo, que tuvo a las magestades de nuestros reyes, [...] don Carlos Segundo de Austria, y doña Mariana de Neuburg [...]*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2006). *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*. Madrid: ICCMU.
- GARAVAGLIA, Andrea y WEIR, Mark (2012). “‘La brevità non può mover l’affetto’: The time scale of the Baroque aria”. *Recercare*, 24, 1, pp. 35-61.
- GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos (2021). *El dramaturgo José de Cañizares (1676-1750) y la música teatral entre 1697-1723*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, Germán (2022). “Sobre el aria en las Fiestas Reales de Antonio de Zamora”. En Díaz Álvarez, Juan, Manzano Ledesma, Fernando y Olay Valdés, Rodrigo (coords.). *Sobre España en el largo siglo XVIII*. Oviedo: IFESXVIII / Ediciones Trea, pp. 389-400.
- LEZA, José Máximo (2008). “L'aria col da capo nella zarzuela spagnola a metà del Settecento”. En Bianconi, Lorenzo y Noiray, Michel (eds.). *L'aria col da capo. Musica e Storia*, 16, 3, pp. 587-614.
- LEZA, José Máximo (2014). “Celebrando a Hércules Hispano. Festejos teatrales de los Trufaldines para la jura de Luis I como Príncipe de Asturias en 1709”. En Nagore, María y Sánchez, Víctor (eds.). *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Madrid: ICCMU, pp. 101-114.
- LORA MÁRQUEZ, Claudia (2023). “Los almanques alegórico-teatrales en el origen de la *Melodrama astrológica* de Diego de Torres Villarroel (1724)”. *Hispanic Review*, en prensa.

- LUZÁN, Ignacio (1991). *Arte de hablar, o sea retórica de las conversaciones*. Ed. Manuel Béjar Hurtado. Madrid: Gredos.
- LUZÁN, Ignacio (2008). *La Poética*, ed. Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra.
- MAZZOCCHI, Giuseppe (1989). “El teatro español en Lombardía a fines del siglo xvii”. En Huerta Calvo, Javier, Boer, Harm der, Sierra Martínez, Fermín (eds.). *El teatro español a fines del siglo xvii. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Amsterdam: Atalanta, III, pp. 691-714.
- MORSELLI, Adriano (1690). *Pirro e Demetrio* [...]. Venetia: il Nicolini.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1956). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Syracuse: Syracuse University Press.
- [¿ORDÓÑEZ DE LA PUENTE, Manuel o Cañizares, José?] (1699). *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Magestad, la noche de los Santos Reyes* [...]. [s.l.]: [s.n.].
- PONS, Antoni (2014). “*Dido y Eneas*: una ópera *pasticcio* en la corte de Felipe V”. *Revista de Musicología*, 37, 2, pp. 503-540.
- QUILLIS, Antonio (1984). *Métrica española*. Ed. corregida y aumentada. Barcelona: Ariel.
- RANDEL, Don Michael (2009). *Diccionario Harvard de música*. 4ª ed., Luis Gago (trad.). Madrid: Alianza.
- ROSAND, Ellen (2007). *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*. Berkeley/Los Ángeles / Oxford: University of California Press.
- RULL, Enrique (2018). “El texto literario del teatro musical en España: del Barroco al siglo xviii”. En Bègue, Alain y Mata Induráin, Carlos (eds.). *Hacia la modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 287-295.
- SCHULENBERG, David (2011). “Modifying the da capo? through-composed arias in vocal works by Bach and other composers”. *Eighteenth-Century Music*, 8, 1, pp. 21-51.
- SOMMER-MATHIS, Andrea (2001). “La ópera y la fiesta cortesana: intercambios entre Madrid y la Corte Imperial de Viena”. En Casares Rodicio, Emilio y Torrente, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, pp. 293-316.
- STAFFIERI, Gloria (2014). *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*. Roma: Carocci editore.
- TORRENTE, Álvaro; Marín, Miguel Ángel; Carreras, Juan José; y Leza, José Máximo (2014). “1700-1730: Nuevas músicas para un siglo nuevo”. En Leza, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica. IV. La música en el siglo xviii*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 125-222.
- VALLS, Francisco (2017-2020). *Mapa armónico práctico*, ed. Mariano Lambea y Bernat Cabré. Barcelona: CSIC. <https://digital.csic.es/> [Consulta 19/06/2022].
- VARELA MERINO, Elena, MOÍNO SÁNCHEZ, Pablo, y JAURALDE POU, Pablo (2004). *Manual de métrica española*. Madrid: Castaglia Universidad.
- WEBSTER, James. “Aria as drama” (2009). En DelDonna, Anthony R. y Polzonetti, Pierpaolo (eds.). *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 24-49.
- ZAMORA, Antonio de y Durón, Sebastián (ca. 1705-1706). *Veneno es de amor la envidia*. E-Mn, MSS/19254.

ACTRICES-CANTANTES EN EL TEATRO PALACIEGO
DE FELIPE V: VOCES PARA LA ÓPERA ESCÉNICA
ANGÉLICA Y MEDORO (1722)

LUCÍA MAGÁN ABOLLO
Universidad de Salamanca
luciamagan@usal.es

EL ASCENSO DEL NUEVO REY, Felipe V, al trono trajo a comienzos de su reinado —que duraría desde noviembre de 1700 hasta julio de 1746, con una breve interrupción en 1724— diferentes aproximaciones “del teatro de Corte hacia formas cercanas a la ópera italiana” (López Alemany, 2008: 9). Las segundas nupcias del monarca con la aristócrata italiana Isabel de Farnesio en 1714 supondrían, debido a las preferencias estéticas de la nueva reina, tanto un impulso de la cultura italiana en la corte, como el incremento de representaciones en el teatro palaciego a cargo de compañías procedentes de Italia. Pese a estos factores, los dramaturgos españoles seguirán, tal y como expresa Leza, “colaborando en los espectáculos dramáticos, pero la intervención de músicos italianos y el diseño de la propia estructura de las obras apunta hacia un horizonte donde la ópera italiana se ha convertido en un referente cada vez más explícito” (2014: 206).

De hecho, en la década de 1720, se representó para la Corte todo un ciclo de obras que tenían como objetivo, tal y como apunta el musicólogo Carreras, “consolidar el estilo italiano en el drama musical español” (1996: 57). El primer espectáculo en iniciar esta serie fue el *dramma musical Las amazonas de España* (1720), cuya autoría textual y musical estaría precisamente conformada por el binomio del dramaturgo madrileño José de Cañizares y el compositor veneciano Giacomo Facco, a la que siguieron cada año títulos como *Amor es todo invención. Júpiter y Anfitrión* (1721), *Angélica y Medoro* (1722), *La hazaña mayor de Alcides* (1723) o la adaptación de *Fieras afemina amor* (1724), que combinaban características del modelo italiano, con rasgos poéticos y musicales de la tradición española.

Todas estas obras, además de caracterizarse por ser representadas para la celebración de algún acontecimiento real —como un nacimiento, onomástica, casamiento o ascenso al trono— y estar escritas por autores españoles¹, comparten el hecho de que todas fueron interpretadas por compañías teatrales españolas activas en Madrid (las de José de Prado, Juan Álvarez, Ignacio Cerquera y Manuel de San Miguel) y estuvieron protagonizadas, tanto en sus papeles femeninos como en la mayoría de papeles masculinos por actrices-cantantes² españolas. Así, en este ciclo de obras de lo que podríamos denominar teatro palaciego, actuaron intérpretes cuyas trayectorias ya estaban relativamente consolidadas, como Sabina Pascual, Josefa de Cisneros o Paula de Olmedo; y comediantes cuyas carreras estaban todavía iniciándose, como es el caso de Francisca de Castro, hermana de la también famosa actriz María Antonia de Castro, o de Rosa María Rodríguez, que se convertiría en una de las graciosas más aplaudidas y celebradas de la primera mitad de siglo.

Para la realización de este estudio hemos seleccionado una de las obras anteriormente citadas, *Angélica y Medoro* (1722), con la finalidad de conocer quiénes fueron y por qué las encargadas de dar voz a esta ópera escénica, aportando así un análisis de esta representación desde la perspectiva de las intérpretes, enriqueciendo al mismo tiempo el conocimiento que ya poseemos sobre sus trayectorias vitales y profesionales. Con relación a ello, cabe destacar tanto los trabajos que Caroline Bec ha realizado sobre este conjunto de actrices-cantantes (2016; 2016b), como los estudios que Carreras (1996), López Alemany y Varey (2006), así como Bermejo Gregorio (2017; 2020; 2021), han desarrollado sobre diversos aspectos de la obra aquí tratada.

1. “AQUÍ SE AMAN ANGÉLICA Y MEDORO”: ASPECTOS PRODUCTIVOS Y VOCES PARA EL ESTRENO DE UNA ÓPERA PALACIEGA

Como siempre soy tuya en cualquier parte,
de esa selva a los troncos di tu nombre
estampando en su rústica corteza

¹ La autoría de la música de estas obras corresponde, en cambio —salvo en el caso de *Angélica y Medoro*, que será tratado a continuación—, al ya citado compositor italiano Giacomo Facco.

² Con este término hacemos referencia en este trabajo a todas aquellas comediantes que desarrollaron y exhibieron a lo largo de su carrera tanto habilidades para la interpretación como para el canto en obras del teatro musical de la primera mitad del siglo XVIII. Nombres como los de Francisca de Castro, María de San Miguel, Paula de Olmedo o Rosa M. Rodríguez, entre otros, serán comprendidos bajo este concepto precisamente para remarcar estas dos facetas que las artistas combinaban y poseían.

una cifra, que explique mi fineza
(Zamora, 1722: ff. 29r.-29v.).

El 7 de abril del año 1722 tuvo lugar en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid la representación de la producción a la italiana *Angélica y Medoro: dramma músico u ópera scénica en estilo italiano, deducida de la andante caballería, en dos actos*, con motivo de la celebración de las nupcias entre Luisa Isabel de Orleans (1709-1742), hija del entonces regente del reino de Francia Felipe II de Orleans, y el infante Luis I (1707-1724), príncipe de Asturias. Ocho días antes del enlace matrimonial —celebrado el 20 de enero de 1722 en el Palacio Ducal de Lerma (Burgos)—, la Junta de Festejos acuerda encargar a los ingenios don Antonio de Zamora (1665-1727) y don José de Cañizares (1676-1750), tanto la comedia titulada *Angélica y Medoro*, como la loa y sainetes “de la fiesta que Madrid previene en el Real Coliseo de Buen Retiro en celebridad de los reales casamientos del Serenísimos Príncipe nuestro señor y señora Infanta reina de Francia” (López Alemany y Varey, 2006: 165).

A pesar de que la autoría de las obras creadas para esta función ha sido ampliamente debatida en la pasada centuria, el estudio de Carreras (1996: 72-75) —sin olvidar la amplia información reunida y estudiada por López Alemany y Varey (2006: 165-208)— fue el primero en evidenciar, gracias a la documentación relativa a los pagos realizados a los dramaturgos, que la autoría textual de la comedia pertenecería a Antonio de Zamora, mientras que la de la loa y el entremés, a José de Cañizares (Carreras, 1996: 72-75). Por otra parte, la autoría de la música de la ópera —hasta la fecha desaparecida—, correspondería a José de San Juan, mientras que muy probablemente fuese el músico y autor de comedias Salvador de Navas, quien compondría la de “las contradanzas y también el sarao para el Palacio” (López Alemany y Varey, 2006: 190).

Por otra parte, el libreto de esta obra, basado en el canto XIX del poema épico *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto, se inspiraría principalmente en tres personajes del ciclo carolingio: en primer lugar, la princesa Angélica, hija del emperador de Catay; como segundo protagonista, su amado Medoro, guerrero sarraceno; y, en tercer lugar, el paladín francés Roldán u Orlando, también enamorado —pero ya no correspondido— de la hija del monarca. El tema amoroso que sirve como argumento de esta obra, puede resumirse a través de la estrofa número 36 del citado canto XIX, ya que en ella se describe exactamente el momento en el que se desencadena la furia de Orlando al ver el nombre de Angélica y Medoro *in mille luoghi scritto*:

Fra piacer tanti, ovunque un arbor dritto / vedesse ombrare o fonte o rivo puro, / v'avea spillo o coltel subito fitto; / così, se v'era alcun sasso men duro: / ed era fuori in mille luoghi scritto, / e così in casa in altritanti il muro, / Angelica e Medoro, in vari modi / legati insieme di diversi nodi (Zampese, 2012: 645).

Además, en el libreto de Antonio de Zamora que nos ocupa, esta furia —desatada tras leer el mote³ “aquí se aman Angélica y Medoro” (Zamora, 1722: f. 33r.), tallado por Angélica en un tronco corpulento— lleva al celoso Orlando a buscar venganza mediante el asesinato⁴ del joven galán Medoro. En cambio, estos pérfidos planes serán sorteados gracias a la mágica Elisa, quien, junto al personaje alegórico del Olvido, conseguirán que Orlando frene sus deseos de reparar, a su modo, el daño que ha sufrido y que se despierte de nuevo en él —precisamente mediante el sueño— la calma. Una calma que parece sellarse mediante la interpretación del aria “Déjame dormir, / amante pesar / que no es descansar / dejar de vivir” (Zamora, 1722: f. 40r.), que la cantante María de San Miguel pone en boca del paladín francés.

En esta obra, con texto en castellano pero —tal y como indica su sobrenombre— “en estilo italiano” encontramos elementos de ambas tradiciones teatrales: por una parte, la destacada presencia de recitativos y arias en toda la obra, así como la clara división en dos actos, son características de la ópera italiana; en cambio, la introducción de la pareja de graciosos de Malandrín y Bruneta, así como un reparto casi exclusivamente femenino en los personajes protagonistas —posible gracias al uso del disfraz varonil— son sin duda producto de la tradición dramática española. Así, en cada uno de los dos actos a través de los cuales se narra la historia de amor entre Angélica y Medoro y los respectivos celos de Orlando se cantan un total de 13 arias (26 en toda la obra) distribuidas según el nivel de protagonismo del personaje, independientemente de si este era un rol serio o cómico.

Así, el papel principal femenino de Angélica canta cinco arias a lo largo de la ópera y dos “dúos amorosos” junto con los dos protagonistas masculinos⁵; Orlando y Medoro, por otra parte, entonan dos arias en cada acto; y los graciosos Malandrín y Bruneta, un aria en cada parte, poniendo así de relieve una vez más —tal y como se verá a continuación, en relación con la loa que precedió a la ópera—, la asimilación e importancia de lo cómico como un asunto prácticamente de identidad teatral nacional. A continuación, se recoge por ello, tanto la distribución de estas arias a lo largo de los dos actos, como los nombres de las actrices-cantantes encargadas de su interpretación⁶:

³ El *Diccionario de Autoridades* define este término como una “sentencia breve, que incluye algún secreto o misterio, que necesita explicación” (*Diccionario de Autoridades*, 1734, IV).

⁴ “Dando muerte consuele mis pesares, / a quien es más feliz” (Zamora, 1722: f. 35r.).

⁵ Estos dos dúos se insertan en cierto sentido en dos de los momentos más importantes de la trama, siendo el primero de ellos, “Quiera Marte, Venus quiera”, interpretado en el primer acto por Angélica y Orlando; y el segundo, “Cariños al mar, finezas al viento”, cantado por Medoro y Angélica en la segunda parte de la obra.

⁶ Además de recoger en este cuadro la relación entre el personaje y la actriz que lo interpretaba, los números situados delante de cada una de las piezas corresponden al orden en el que estas se disponen en cada uno de los dos actos.

Primer acto	Segundo acto
<p>Orlando (María de San Miguel): 1.^{er} “En vano la osadía” 9.^o “Orlando me llama”</p> <p>Angélica (Petronila Jibaja): 2.^{do} “Si el águila al sol” 5.^o “Siento en el alma un blando” 11.^o “Ay Cupido, quién creyera”</p> <p>Medoro (Francisca de Castro): 3.^{er} “Paciencia, a padecer” 10.^o “Oh, tu vaga deidad”</p> <p>Elisa (Antonia Mejía): 4.^o “Volad, volad ligeros” 13.^o “Todo el arte de buscarte”</p> <p>Reinaldos (Águeda de Ondarro): 6.^o “Resuene el eco guerrero” 12.^o “Suspensa la planta”</p> <p>Malandrín (Paula de Olmedo): 7.^o “Ah, veo trompeta, toque a embes- tir”</p> <p>Bruneta (Rosa M. Rodríguez): 8.^o “Anda acá zorrillo mío”</p>	<p>Orlando (María de San Miguel): 5.^o “Del arroyo el curso ligero” 11.^o “Déjame dormir”</p> <p>Angélica (Petronila Jibaja): 1.^{er} “Amor me debe amor” 13.^o “Mil veces dichoso”</p> <p>Medoro (Francisca de Castro): 2.^{do} “Ondas del viento mecidas” 8.^o “Aquí estoy yo, que por ti”</p> <p>Elisa (Antonia Mejía): 6.^o “Qué cólera, qué furor” 10.^o “Oh, tu vago palacio”</p> <p>Reinaldos (Águeda de Ondarro): 4.^o “Mi ardimiento generoso”</p> <p>Malandrín (Paula de Olmedo): 7.^o “Oye, chula embustera”</p> <p>Bruneta (Rosa M. Rodríguez): 3.^{er} “Digo Pelafustán”</p> <p>Agramante (Francisca Quirante): 9.^o “Suene, suene el parche guerrero”</p> <p>Marsilio (Josefa López): 12.^o “Mi logro, mi laurel”</p>

Todas las intérpretes que figuran en este cuadro —salvo Francisca Quirante— formaban parte de las dos compañías principales que actuaban en la ciudad de Madrid, la de los autores José de Prado y Juan Álvarez. De hecho, en un documento del 12 de enero de 1723, relativo a las nóminas que el tesorero Fernando del Castillo Calderón pagó por los gastos de la función, se puede apreciar que ambas agrupaciones recibieron una compensación de 16500 reales de vellón tanto “por los doce días que dejaron de representar en los corrales por haberse ocupado en los ensayos de dicha comedia”, como por el ensayo general y “la ejecución de dicha

comedia el citado 7 de abril a SS.MM.” (López Alemany y Varey, 2006: 204). De hecho, se puede apreciar cómo en la publicación periódica de *La Gaceta de Madrid* se informaba así —en la misma fecha del estreno de la obra— acerca de la primera representación que conmemoraría el vínculo entre la princesa francesa y el príncipe español: “Hoy se representa la Comedia de Música, que tenía prevenida esta Villa, y su Corregidor el señor Marqués del Vadillo, con las demás fiestas, en honor de las Bodas, que el Rey la había mandado diferir para después de Cuaresma” (Torrión, 1998: 108).

Así, aunque las actrices-cantantes se encargasen de interpretar los papeles protagonistas, todos los actores de género masculino —sin olvidarnos también de la necesaria labor que los dos apuntadores de las compañías cumplieron— tuvieron alguna función en la obra, ya fuese interpretando algún papel de conjunto, o bien ejecutando algún rol individual en las piezas breves. Por ello, se recoge a continuación la distribución por jerarquía de ambas compañías teatrales y, por lo tanto, de los agentes que intervinieron en la representación (Olmos, 2020: 10-11):

Compañía de José de Prado		Compañía de Juan Álvarez	
<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>	<i>Galanes</i>	<i>Damas</i>
1. ^{er} José Garcés	1. ^a Manuela de Torres	1. ^{er} Juan Álvarez	1. ^a Sabina
2. ^{do} José de Prado		2. ^{do} Damián de Castro	Pascual
3. ^{er} Ramón Verdugo	2. ^a Petronila	3. ^{er} [en blanco]	2. ^a Águeda
4. ^o Gaspar de Guzmán	Jibaja	4. ^o Matías de Morales	Guerrero ^{<2>}
5. ^o Francisco de la Cueva	3. ^a María de San Miguel	5. ^o Ramón de Villafior	3. ^a Francisca de Castro
<i>Barbas</i>	4. ^a Paula de Olmedo	<i>Barbas</i>	4. ^a Antonia Mejía
1. ^{er} Alejandro de Guzmán		1. ^{er} Alonso de Molina	
2. ^{do} Lucas de San Juan	5. ^a Josefa López	2. ^{do} Manuel Alonso	5. ^a Rita de Labaña ^{<2>}
<i>Graciosos</i>	6. ^a Rosa Rodríguez	<i>Graciosos</i>	6. ^a María Benet
1. ^{er} Francisco Rico		1. ^{er} Ignacio Cerquera	<i>Sobresaliente</i>
2. ^{do} Antonio Plana	<i>Sobresaliente</i>	2. ^{do} Manuel Alonso	Mariana de Guevara
<i>Vejete</i>	Josefa de Cisneros	<i>Vejete</i>	
Diego Rodríguez		Francisco Londano	
<i>Papel de por medio</i>		<i>Sobresaliente</i>	

Manuel de San Miguel <i>Sobresaliente</i> Manuel de Castro <i>Músicos</i> 1. ^{er} José de Salas 2. ^{do} Salvador de Navas <i>Apuntador</i> Vicente Camacho		Manuel Joaquín <i>Músicos</i> 1. ^{er} Manuel Ferreira 2. ^{do} Juan de Chaves <i>Apuntador</i> Bautista Ventura	
---	--	---	--

Además de los intérpretes que conformaban las dos compañías principales se contrataron un total de doce sobresalientes⁷ que se ocuparían, dependiendo de cada caso, tanto de la interpretación de papeles individuales en la loa y en la obra principal, como de la formación de los conjuntos de las zagalas, las damas de Agramante y las ninfas de Elisa que formaban parte de la ópera. De hecho, gracias a un documento del 20 de marzo de 1722 se recogen las ayudas de costa que cada una de estas intérpretes recibiría por el papel —o los papeles— que interpretaron. A continuación, se muestra el reparto, la categoría desempeñada en las compañías y la cantidad de reales que las actrices recibieron por la ejecución de sus personajes. La suma de los reales ha sido extraída de la obra de López Alemany y Varey (2006: 173).

Personaje	Actriz	Compañía	Categoría	Reales recibidos
Medoro, joven galán	Francisca de Castro	JA ^{<?>}	3. ^a dama	1200
Orlando, paladín francés	María de San Miguel	JP	3. ^a dama	1200
Angélica, dama persiana	Petronila Jibaja	JP	2. ^a dama	1200
Reinaldos de Montalbán	Águeda Ondarro	JA	2. ^a dama	1200
Elisa, mágica	Antonia Mejía	JA	4. ^a dama	750
Marsilio, rey africano	Josefa López	JP	5. ^a dama	480
Agramante, reina mora	Francisca Quirante ^{<?>}	Sobresaliente externa		1200
Ferragut, general moro	Rita Ardara	JA	5. ^a dama	540

⁷ Según un documento recogido por López Alemany y Varey (2006: 172), las actrices sobresalientes contratadas para la producción fueron Juana Ondarro (autora de comedias en Valencia en la década de 1710), Mariana de Urrieta (5.^a dama en la compañía de Sabina Pascual en 1719), Francisca Quirante, Petronila de Morales (6.^a dama en la década de 1710), Isidora Quirante, Luisa Urrieta, María de Vaos, Manuela Mejía, Tomasa Londoño, Rita de Villafior (hija de la 1.^a dama de la compañía de Juan Álvarez, Sabina Pascual), Isabel Vela (a partir de 1730 ocuparía de forma continuada la categoría de 3.^a dama en la compañía de Manuel de San Miguel en Madrid) y Teresa de Castro.

Bruneta, criada de Angélica (graciosa)	Rosa M. Rodríguez	JP	6. ^a dama	600
Malandrín, criado de Orlando (gracioso)	Paula de Olmedo	JP	4. ^a dama	1000
El Olvido	Petronila de Morales ²³	Sobresaliente externa		300

Probablemente la cantidad de reales recibidos dependiese tanto del número de arias interpretadas en la ópera, como de la participación —o no— en las piezas breves que acompañaban a la obra protagonista. Además de lo que podríamos considerar como el reparto principal de la ópera, enteramente femenino, el resto de los actores y de las actrices de las compañías ocuparían los papeles de conjunto de la obra, tal y como se dispone en el último párrafo que cierra el libreto de Zamora: “las demás comparsas de franceses⁸, ninfas⁹, moros¹⁰ y zagales¹¹, se compusieron de los hombres y mujeres que sobraron de ambas compañías y demás sobresalientes de otras de afuera” (Zamora, 1722: f. 43r.). A este listado, habría que añadir el grupo de comediantes que formaban tanto el conjunto de damas de Agramante (entre las que podemos destacar a las reputadas 1.^{as} damas Sabina Pascual y Manuela de Torres¹²), como los paladines (representados por los 1.^{os} y 2.^{dos} galanes de sendas

⁸ Los actores encargados de dar vida a la comparsa de franceses fueron Manuel Joaquín (sobresaliente, JA), Manuel Pacheco (2.^o gracioso, JA), Gaspar Guzmán (4.^o galán, JP), Manuel Alonso (2.^o barba, JA), Diego Rodríguez (vejete, JP), Ignacio Cerquera (1.^{er} gracioso, JA), Francisco Rico (1.^{er} gracioso, JP) y Ramón de Villaflores (5.^o galán, JA) (López Alemany y Varey, 2006: 174).

⁹ Las actrices que interpretaron al conjunto de ninfas de Elisa fueron las sobresalientes externas —a excepción de Francisca de Castro, que era 3.^a dama— Rita de Villaflores, Petronila de Morales, Manuela Mejía, María de Vados, Tomasa Londoño y “la sobrina de Damián de Castro” (López Alemany y Varey, 2006: 174) que, con toda probabilidad, era Teresa de Castro.

¹⁰ La comparsa de moros estaba formada por Salvador de Navas (2.^o músico, JP), Juan de Chaves (2.^o músico, JA), Alonso de Molina (1.^{er} barba, JA), Francisco Londoño (vejete, JA), Antonio Plana (2.^o gracioso, JP), Manuel de Castro (sobresaliente, JP) y Lucas de San Juan (2.^o barba, JP) (López Alemany y Varey, 2006: 174).

¹¹ El conjunto de zagales fue ejecutado por Ramón Verdugo (3.^{er} galán, JP), Ramón de Villaflores (5.^o galán, JA), Matías de Morales (4.^o galán, JA) y, probablemente, Juan Quirante, marido de la 6.^a dama Manuela de Bados (López Alemany y Varey, 2006: 174).

¹² Aunque en el documento relativo a la “lista de personas que han de ejecutar el melodrama musical *Angélica y Medoro*” se recoja el nombre de Josefa de Torres, es muy probable que se tratase de Manuela de Torres, porque tanto ella como Sabina Pascual —1.^{as} damas en ambas compañías— vuelven a ocupar el puesto de damas de conjunto en la comedia *La hazaña mayor de Alcides*, representada el año siguiente.

compañías como Juan Álvarez, José de Prado, Damián de Castro y José Garcés) y las zagalas¹³.

Por otra parte, es muy probable que este reparto fuese del gusto del público, pues en la obra programada para el año siguiente, *La hazaña mayor de Alcides*, con motivo de las bodas del príncipe don Carlos con doña Felipa Isabel de Borbón, la relación actriz-personaje es muy parecida a la ya establecida en *Angélica y Medoro*. Es decir, los dos roles protagonistas masculinos de Hércules y Teseo fueron interpretados también por María de San Miguel y Francisca de Castro; la protagonista femenina, Omphale, fue ejecutada por Petronila Jibaja; y los graciosos Coscorrón y Pizpireta los representaron Paula de Olmedo y Rosa M. Rodríguez, respectivamente. Por lo tanto, parece crearse así una correlación entre la actriz-cantante y el tipo de personaje que iba a interpretar; una relación que se extenderá, en algunos casos, a lo largo de las décadas.

El caso que mejor parece representar esta citada correlación es la trayectoria profesional de Rosa María Rodríguez, conocida artísticamente como la Gallega debido a su nacimiento en Monforte de Lemos (Lugo). Parece que dar vida al personaje de la graciosa Bruneta —la criada de Angélica— en 1722 marcó su carrera, pues este sería —que se conozca hasta la fecha— el primero de muchos otros papeles graciosos¹⁴, tanto masculinos como femeninos, que representaría en óperas, zarzuelas y comedias de magia en la primera mitad de la centuria. Además, esta cómica despuntó en la última parte de su carrera, en la década de 1740, como la graciosa de las zarzuelas de Nicolás González Martínez y José de Nebra como *No hay perjurio sin castigo* (1747) o *Donde hay violencia no hay culpa* (1749), donde interpretaría a la criada Salserilla y a la confidente Laureta, respectivamente. Además, resulta interesante matizar cómo ya en la década de 1740 en la que fueron representadas estas obras, los personajes interpretados por la actriz ya no serán recogidos bajo el calificativo de *graciosa*, sino bajo la especificación de *criada* o *confidente*, aspecto que podría señalar el alto grado de especialización que esta tipología de personaje estaba adquiriendo¹⁵.

Por otra parte, el otro gracioso de la ópera, Malandrín, fue interpretado por la entonces reputada sobresaliente Paula de Olmedo, quien, a pesar de no haberse

¹³ El grupo de las zagalas estaría conformado por las sobresalientes Luisa Urrieta e Isidora Quirante; y las damas María Benet (6.ª dama, JA) y Mariana de Guevara (sobresaliente, JA).

¹⁴ Una de las excepciones de esta premisa, que sin duda cabe destacar aquí, sería su ejecución del papel serio masculino de Horacio en la obra *Amor aumenta el valor*, representada en el Palacio de los Condes de Redondo (Lisboa) en enero de 1728.

¹⁵ La única excepción la encontramos en el libreto de la zarzuela *Viento es la dicha de amor* (1743), donde para caracterizar al personaje de Marsias se emplea el término tradicional de *gracioso*, mientras que para el rol cómico femenino de Delfa se emplearía la nomenclatura de *villana*.

especializado en esta tipología de personaje a lo largo de su trayectoria, ya había interpretado papeles de graciosa en obras para la corte como *Acis y Galatea* (1708), donde ejecutaría el rol de la confidente Tisbe; o Brinco, el soldado gracioso del “drama musical” *Las amazonas de España* (1720)¹⁶. Habitualmente, los actores y las actrices eran contratados por Palacio o por los ayuntamientos en calidad de sobresalientes, o bien porque poseían una habilidad especial que debía ser aprovechada en escena, o bien porque —en palabras de la investigadora Flórez Asensio— servían “en último momento para sustituir a un compañero, normalmente por enfermedad” (2004: 295).

En cambio, en la temporada de 1722 es precisamente el único momento de la trayectoria de Paula de Olmedo —pues, al menos desde 1710 hasta 1731 siempre figura en las compañías madrileñas en el puesto de sobresaliente— donde ocuparía la categoría de 4.^a dama en la agrupación de José de Prado. A pesar de que la música de la ópera protagonista de este trabajo desgraciadamente no se conserva, su interpretación de papeles como el de la graciosa Tisbe en *Acis y Galatea* evidencian la capacidad que esta actriz poseía para ejecutar interesantes agilidades vocales, unas agilidades que probablemente también estuvieran presentes en las intervenciones musicales —repletas de onomatopeyas— del gracioso Malandrín.

Por último, y del mismo modo que Paula de Olmedo, Francisca de Castro tuvo que vestir el disfraz varonil para dar vida al joven galán Medoro. Este recurso teatral, ya presente desde el teatro de Lope de Vega, permitía a las actrices-cantantes ocupar roles masculinos al mismo tiempo que podían desplegar ese ideal sonoro que la voz aguda de mujer suponía para el público. De igual modo que muchas otras de sus compañeras, podríamos decir que Francisca de Castro se especializaría a lo largo de su trayectoria en la tipología interpretativa de “la mujer vestida de hombre”, dando vida a dioses como Júpiter o a emperadores como Adriano en los siguientes años de su recorrido profesional. Una especialización que muy probablemente se asentaría aquí, en su interpretación en *Angélica y Medoro*. De hecho, y quizás como recuerdo de este papel, en el testamento que esta actriz-cantante deja, se registra que, entre su rica colección de abanicos, uno de ellos estaba decorado con una “miniatura de la fábula de Angélica y Medoro” (Bec, 2016b).

¹⁶ Tal y como se verá al final de este trabajo, su desempeño en la interpretación de papeles cómicos tuvo que ser probablemente aplaudido en las fiestas palaciegas, pues en el espectáculo *La hazaña mayor de Alcides*, celebrado un año después, vuelve también a dar vida al gracioso de la obra Coscorrón, criado de Hércules.

2. LA LOA NUEVA PARA LA FIESTA, UNA DECLARACIÓN DE INTENCIONES

La *Loa nueva para la fiesta* sirvió como una forma de presentación de todas las intérpretes que posteriormente actuarían en la obra principal. De hecho, los cuatro personajes de los continentes —Europa, África, Asia y América— fueron interpretados por las actrices-cantantes que posteriormente protagonizarían la ópera. María de San Miguel, en el papel de Europa en la loa, daría voz al paladín francés Orlando; Águeda de Ondarro, como Asia, ejecutaría el papel de Reinaldos; Francisca Quirante, como África, representaría a Agramante; y, por último, Francisca de Castro como América en la loa, interpretaría el rol del joven galán Medoro en la obra principal. Además, esta loa sirve como un espacio de exhibición para todos aquellos actores que ya contaban con una consolidada trayectoria artística —como la 1.^a dama Manuela de Torres o el 2.^o galán Damián de Castro— y que no ejecutarían ningún papel protagonista en la ópera, sino solo de conjunto. A continuación, se recoge el listado de interlocutores tal y como se dispone en el libreto original (Zamora, 1722: f. 2r.):

Europa: María de San Miguel
Asia: Águeda de Ondarro
África: Francisca Quirante
América: Francisca de Castro
El Júbilo: Paula de Olmedo
Océano: Alejandro Guzmán
Mediterráneo: Manuel Alonso
París: Juan Garcés
Madrid: Juan Álvarez
Principado de Asturias: Damián de Castro
Himeneo: José de Prado
Lucina: Manuela de Torres
Venus: Isidora Quirante
Marte: Isabel Vela
Diana: Rosa Rodríguez
Júpiter: Luisa Urrieta¹⁷

Esta representación de los personajes de los continentes serviría en cierto sentido —pues era una de las funciones que tenía la loa— para dar a conocer al público

¹⁷ A modo de curiosidad, cabe destacar aquí cómo en el breve impreso *Responde don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares*, escrito tras el estreno de *Angélica y Medoro*, el anónimo autor (Bermejo, 2016: 86) destaca la inmoralidad con la que esta intérprete sale a escena en unos “paños tan indecentes, que no le conocería Natal Comitê” (“Armengol Anacleto”, [1722]: f. 10).

a las principales intérpretes que posteriormente desarrollarían la ópera escénica. La única excepción la representaría, en cambio, la actriz Petronila Jibaja, que a pesar de interpretar al personaje femenino protagonista de la obra, no ejecuta ningún papel en la loa. Esto puede deberse a que en el año 1722 la figura de esta actriz debía ser ya conocida en el teatro de corte por haber interpretado a la protagonista femenina Marsilia, la princesa de las Amazonas, en la ópera también al estilo italiano *Las Amazonas de España*, representada en el año 1720. Otra posibilidad podría ser que no interpretase ningún personaje en la loa, pero sí lo hiciese en el entremés, pues tal y como se ha recogido anteriormente, es posible que, en las ayudas de costa otorgadas a cada actriz por ejecutar sus papeles en la ópera, también se incluyese el pago por la interpretación de las piezas breves, pues tanto las intérpretes que hicieron de los cuatro continentes como Petronila Jibaja recibieron exactamente la misma cantidad económica.

Por último, otro elemento que se presenta y justifica ante los reyes en esta loa es precisamente la inclusión del personaje cómico en las obras. Así, cuando el Júbilo sale a escena “vestido de gracioso”¹⁸, explica cuál es y será su cometido y función en el desarrollo de la fiesta en un recitativo —al que le sigue un aria— tras la pregunta que el personaje del Principado de Asturias le plantea:

Principado de Asturias	¿Quién eres tú, que en un traje tan inferior en tan seria función te introduces?
Júbilo	El júbilo español soy, reyes míos en quien los desvaríos con que el gozo tal día se asegura, logran hacer discreta la locura, adorado Philipo, Isabel bella hoy con ambos veré si tengo estrella [...] (Zamora, 1722: f. 7v.)

3. EL ENTREMÉS DE *EL MONTAÑÉS* DE JOSÉ DE CAÑIZARES: UN MUNDO AL REVÉS REPLETO –O NO– DE AUTORREFERENCIAS

El libreto en el que se recoge el breve entremés que separa el primer del segundo acto de la obra, no dispone ninguna relación en la que se evidencie qué intérpretes ejecutaron cada uno de los personajes. En cambio, por la ya consolidada tradición

¹⁸ Este personaje fue interpretado además por Paula de Olmedo, que, como ya se indicó previamente, dio vida al gracioso Malandrín en la ópera.

que este género poseía en el año 1722 es muy probable que, quizás como una manera de intensificar la crítica de las costumbres sociales¹⁹ y, siguiendo el popular tema carnavalesco del mundo al revés, se produjese una inversión de los papeles en relación con los géneros de los actores y de las actrices que los interpretaron.

Recordemos por ejemplo cómo en las últimas décadas del siglo xvii la aplaudida actriz-cantante graciosa Teresa de Robles dio vida, en al menos tres ocasiones (ca. 1668, en 1678 y en 1687), al personaje del Alcalde, haciendo uso —de igual modo que se ha expresado anteriormente respecto a la representación de *Angélica y Medoro*, aunque con una finalidad teatral muy diferente— del disfraz varonil. Por ello, no es de extrañar —debido a las prácticas teatrales de la época— que los personajes masculinos de este entremés pudieran haber sido interpretados por actrices-cantantes, del mismo modo que también ocurre con algunos personajes de la loa.

Además, en este entremés podemos apreciar el empleo que el dramaturgo José de Cañizares realiza de dos recursos metadramáticos —la autorreferencia y la referencia al mundo real dentro de la obra²⁰, con la incorporación, por ejemplo, de las críticas anteriormente mencionadas— que nos permiten conjeturar acerca de qué intérprete pudo realizar ciertos papeles, así como conocer más datos acerca de la trayectoria privada y profesional de este. Mediante estas dos técnicas se rompe, en mayor o en menor medida, con la ilusión escénica para hacer así un comentario sobre la obra misma, debilitando al mismo tiempo la separación entre la construcción del personaje y el actor que lo interpreta.

Uno de estos recursos, el de la autorreferencia, se puede apreciar ya al comienzo de la pieza cuando el Montañés se presenta ante el público como don Gil de Xibaja²¹, probablemente un pseudónimo mediante el cual —tal y como expresa Bec (2016b)— la actriz Petronila Jibaja, encargada quizás de interpretar este papel, se citaba a sí misma. Contraria a esta teoría, cabe destacar las conclusiones que el

¹⁹ La obsesión que el personaje del Montañés muestra por el linaje, a pesar del hambre que él y sus criados deben pasar a diario, son una crítica al orgullo aristocrático y a los pujos de nobleza. La escena se hace todavía más ridícula cuando su criado el Gallego le hace las cuentas del dinero que le debe.

²⁰ Los dos recursos aquí recogidos forman parte de los cinco tipos de técnicas metadramáticas que Richard Hornby recoge en su libro *Drama, Metradama and Perception*, en el que además afirma que “a play operates within a system of drama as a whole, and, concentrically, also within the systems that form culture as a whole” (1986: 22).

²¹ “Ea, señor don Felipe / señora doña Isabel, / señor don Luis y Madama / de Asturias, y Montpensier; / ya estamos todos acá, / y si no me conocéis, / yo soy don Gil de Xibaja, / chinchilla de rascapié, / cien hierbas, y coscorrón, / zumaque de moscatel, / que a honrar vengo este festín / que entre una reina, y un rey, / entre príncipes, e infantes, / solo cabe un montañés, / tan en fusión de bole, / que antes del antes del ser / que quiso mi padre darme, hacia mí me pregunté: / ¿es este hombre hidalgo? Sí, / pues nazcamos de una vez” (Zamora, 1722: ff. 22v.-23r).

escritor Casiano Pellicer recoge en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*, atribuyendo la interpretación de este personaje al actor especializado en personajes de figurón, Damián de Castro (1804: 41-42), quien también desempeñaría el papel de Principado de Asturias en la loa, tal y como se ha recogido anteriormente.

En relación con esta segunda hipótesis, en un documento del 8 de mayo relativo a los gastos de la representación de *Angélica y Medoro*, se recoge que se le pagaron 60 reales de vellón a Damián de Castro “por el vestido de la loa y el del sainete” (López Alemany y Varey, 2006: 190), haciendo así evidente que al menos este actor tuvo que intervenir en el entremés, interpretando a uno de los personajes. Por otra parte, al comienzo del baile que se representó en el año siguiente en el Coliseo del Buen Retiro junto a *La hazaña mayor de Alcides*, la acotación dice que el actor en dar comienzo a esta pieza fue precisamente “Damián solo” (Cañizares, 1723: f. 35r.), 2.º galán de la compañía de Ignacio Cerquera. Si tenemos en cuenta, tal y como se ha visto precedentemente, que se solía mantener la misma relación de intérprete-personaje de una función a otra, es bastante probable que fuese Damián de Castro y no Petronila Jibaja quien dio vida al rol del Montañés.

Esta “confusión” entre escena teatral y realidad —si consideramos que fue Petronila Jibaja la actriz encargada de interpretar este papel— donde el personaje pone de manifiesto que, por el hecho de ser montañés, su sangre es casi tan limpia como la real, puede ser continuada por la salida a escena del personaje del Gallego. Aunque no encontramos referencias directas de que este rol fuese interpretado por Rosa M. Rodríguez, destacamos la posibilidad de que fuese esta actriz-cantante la encargada de ejecutar este personaje, debido tanto a su procedencia como a la fama que más adelante sabemos que poseería para la declamación en otros idiomas²², tal y como recogió en un poema el dramaturgo portugués Tomás Pinto Brandão (1732: 249).

Por otra parte, es muy probable que uno de los Dos hombres, en concreto el que sale a escena a lomos de un caballo, fuese interpretado por el vejete Francisco Londoño, pues en el listado de gastos anteriormente citados se recoge un pago para él precisamente “por la mula para el entremés” (López Alemany y Varey, 2006: 190). Así, esta breve pieza, cargada de elementos cómicos como la escena de los estornudos producida por el tabaco, finaliza con el canto conjunto que los personajes dedican a la unión de los dos reinos que se estaba, en definitiva, sellando con esta alianza: “Ay que ya de la España, y la Francia, / son uno la gloria, el amor, e interés” (Zamora, 1722: f. 28v.).

²² Tal y como afirma el Montañés, “quién me metió a mí en traer / criados con más idiomas, / que la torre de Babel” (Zamora, 1722: f. 26r.).

4. CONSIDERACIONES FINALES

Tal y como se ha demostrado a lo largo de este estudio, las obras dedicadas a la corte en la década de 1720 parecen dictar una especie de relación entre el tipo de personaje a representar (serio, gracioso, masculino o femenino) y la actriz-cantante encargada de hacerlo. Que en tres obras del teatro palaciego representadas en el Coliseo del Buen Retiro como *Las amazonas de España* (1720), *Angélica y Medoro* (1722) y *La hazaña mayor de Alcides* (1723), se estableciese prácticamente el mismo reparto entre el tipo de personaje y la intérprete encargada de ejecutarlo es sin duda un indicativo de que estas relaciones funcionaban y eran, por lo tanto, del gusto del público. De hecho, tal y como se ha establecido anteriormente, es muy posible que estas funciones marcaran las futuras trayectorias de las actrices que en ellas actuaron. Rosa Rodríguez destacaría, a lo largo de su carrera, en la interpretación de papeles de graciosa —en su mayoría femeninos—, Francisca de Castro daría vida, mediante el uso del disfraz varonil, a una gran cantidad de personajes serios masculinos como el emperador Adriano de la ópera *Más gloria es triunfar en sí. Adriano en Siria* (1737); y, por último, Petronila Jibaja, ocupó durante buena parte de su trayectoria papeles serios femeninos como el de Marta en la comedia de magia *El asombro de la Francia, Marta la Romarantina, 2.ª parte* (1740).

Cabe destacar, por último, que títulos como la ópera escénica *Angélica y Medoro* evidencian el protagonismo que las actrices-cantantes adquirieron tanto en las obras de teatro musical del momento, como en las propias compañías de las que formaban parte. Fueran “hijas de la comedia”²³ o no, consiguieron poner voz —siendo las indiscutibles protagonistas— a una obra casi pedagógica en la que, tal y como afirma Bermejo Gregorio, “había que buscar el progreso mediante la unión y concordia con los reinos hermanos” (2021: 36).

BIBLIOGRAFÍA

- ARMENGOL, Anaclero [1722]. *Responde a don Panuncio don Armengol su dictamen, satisfaciendo las objeciones hechas sobre la melodrama de Angélica y Medoro, y declarándole sobre la loa y sainete de la expresada fiesta* [Madrid]: [s.i.].
- BEC, Caroline (2016). *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIIIe siècle (1700-1767)*. París: Honoré Champion.
- BEC, Caroline (2016b). “Les Comédiennes-chanteuses madrilènes au service de la grandeur des Bourbons: fête et opéra *Angélica y Medoro* au théâtre royal du Buen Retiro en 1722”. *E-Spania* [en línea], 23.

²³ Esta etiqueta, empleada de forma positiva, servía para denominar a aquellos intérpretes que provenían de familias ya dedicadas al ámbito teatral.

- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2017). “Responde Don Armengol a Antonio de Zamora y a José de Cañizares: testimonio de la primera incomprensión clasicista del teatro palaciego barroco”. *Atalanta*, 5/1, pp. 83-113.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2020). “La espectacularidad musical del lenguaje operístico italiano en la dramaturgia calderoniana de *Angélica y Medoro* (1722)”. *Hipogrifo*, 8.2., pp. 217-231.
- BERMEJO GREGORIO, Jordi (2021). “La ‘ocasionalidad’ barroca en *Angélica y Medoro* (1722), de Antonio de Zamora”. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 50, pp. 23-39.
- CAÑIZARES, José de (1723). *La hazaña mayor de Alcides*. Biblioteca Nacional de España, T/9045.
- CARRERAS, Juan José (1996). “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”. En Kleinertz, Rainer (ed.). *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel: Reichenberger, pp. 49-77.
- FLÓREZ ASENSIO, María Asunción (2004). *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- HORNBY, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Londres: Associated University Presses.
- LEZA CRUZ, José Máximo (2014). “El encuentro de dos tradiciones: España e Italia en la escena teatral”. En Leza Cruz, José Máximo (ed.), *La música en el siglo XVIII. Vol. 4. Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 191-213.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio y VAREY, John Earl (2006). *El teatro palaciego en Madrid: 1707-1724. Estudio y documentos*. Woodbridge: Tamesis.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio (2008). “‘En música italiana / y castellana en la letra’. El camino hacia la ópera italianizante en el teatro palaciego de Felipe V”. *Dieciocho*, 31.1, pp. 7-22.
- OLMOS, Ángel Manuel (ed.) (2020). *Papeles Barbieri, vol. 26. Teatros de Madrid, vol. 13*. Madrid: Discantus More Hispano.
- PELLICER, Casiano (1804). *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo supremo sobre comedias*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- PINTO BRANDÁO, Tomás (1732). *Pinto renascido, empennado, e desempennado*. Lisboa: Editora Oficina de Música.
- SHERGOLD, Norman Davis y VAREY, John Earl (1985). *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. Londres: Tamesis.
- TORRIONE, Margarita (ed.) (1998). *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid, 1700-1759*. París: Éditions Ophrys.
- ZAMORA, Antonio de (1722). *Angélica y Medoro*. Biblioteca Nacional de España, Mss/16902.
- ZAMPESE, Cristina (ed.) (2012). *Ludovico Ariosto: Orlando furioso*. Milano: Rizzoli.

SEMBLANZAS



MIGUEL AMORES FÚSTER

Profesor Ayudante Doctor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Burgos. Con anterioridad ha sido profesor en la Universidad de Salamanca, donde realizó sus estudios de licenciatura en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y cursó el Máster de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. También es graduado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado como personal técnico en el IEMYRhd,

del que actualmente es miembro colaborador, y ha participado en dos proyectos de investigación nacionales (2016-2020 y 2022-2026) dedicados al estudio de la *Teoría de la lectura y a la Hermenéutica literaria en la Ilustración* durante la segunda mitad del siglo XVIII. Es autor de la monografía *Ficción. Anatomía de un potencial infinito* (Madrid: Visor, 2018), y editor literario de diversas obras. La mayor parte de su investigación está enfocada al campo de la teoría de la ficción entre el siglo XVIII y la actualidad. Es autor de diversos artículos en revistas especializadas y ha participado como comunicante en congresos nacionales e internacionales.



PABLO MARTÍN GONZÁLEZ

Contratado predoctoral en el IEMYRhd de la Universidad de Salamanca donde en la actualidad realiza su Tesis doctoral. Ha estudiado el grado de Filología Hispánica en la misma universidad, donde también cursó el Máster en Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Ha participado en dos proyectos de investigación nacionales dedicados al estudio de la *Teoría de la lectura y Hermenéutica literaria en la Ilustración (1750-1808)* (2016-2020 y 2022-2026). Es autor de la edición y estudio de *El Antiquijote, censura*

de la juiciosa novela El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2022) y de diversos artículos en revistas especializadas como *Anales cervantinos*, *Hipogrifo* o la *Revista de Filología Española*. Asimismo, ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales.



MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN

Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Salamanca e investigadora del Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de las Humanidades Digitales de la misma Universidad. Es fundadora del Grupo de investigación *Estudios de Literatura y Pensamiento* y directora del portal web *Biblioteca de la Lectura en la Ilustración* (<http://bibliotecalentura18.net>). Ha recibido el Premio María de Maeztu a la Excelencia científica 2024 de la Universidad de Salamanca. Es investigadora principal de proyectos competitivos desde 2010. Sus líneas de investigación son la teoría de la lectura y la hermenéutica literarias y la poética y la crítica literarias, particularmente en los siglos XVIII y XIX. Ha sido Directora de Ediciones Universidad de Salamanca y es Vicepresidenta de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII. Ha dirigido la revista *Cuadernos dieciochistas* y es miembro de los consejos de redacción y científicos de diversas editoriales y revistas científicas.

El presente libro, dedicado a las Artes, la Literatura y la Música, constituye el segundo volumen resultante de las investigaciones presentadas por especialistas españoles e italianos en el Congreso Internacional *Cultura de Corte en el siglo XVIII español e italiano: diplomacia, música, literatura y arte*, que organizaron en colaboración la Società italiana di Studi sul Secolo XVIII y la Sociedad Española del siglo XVIII y que se celebró en la Universidad de Salamanca entre los días 16 y 18 de marzo de 2022.

Los trabajos aquí reunidos en las tres secciones que conforman el volumen presentan estudios sobre arquitectura, pintura, escultura, música y literatura, en los que se abordan cuestiones relevantes para ofrecer una visión documentada y novedosa de la riqueza patrimonial que configuró las llamadas Bellas Artes y Bellas Letras en Italia y España a lo largo del siglo XVIII.



VNIVERSIDAD
DE SALAMANCA

Ediciones Universidad
Salamanca

80
AÑOS 1943
2023

ESPAÑOLA DE
SOCIEDAD SEES ESTUDIOS
XVIII
DEL SIGLO XVIII

ISBN: 978-84-1311-933-5



9 788413 119335