

Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710

José María Domínguez Rodríguez

Edition Reichenberger · Kassel 2013

DEMUSICA 18 Colección dirigida por Màrius Bernadó y Juan Luis Milán

Este libro se ha publicado con el apoyo de:



ISBN: 978-3-944244-02-0 © 2013 by Eva Reichenberger D-34121 Kassel, Pfannkuchstraße 4 www.reichenberger.de

All rights reserved. No part of this work may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or by any information storage or retrieval system, without the prior written permission of the copyright owner and the publisher.

Cover design: Carolin Schneider.

Cover illustration: detail from *Pompe funerali celebrate in Napoli per l'Eccell.* Signora D. Caterina d'Aragona e Sandovale, Nápoles, Giuseppe Roselli, 1697. Printed and bound in Spain by Ulzama Digital.

Prólogo

La monografía de José María Domínguez Rodríguez ofrece, sobre la base de una documentación imponente, una aportación de primera línea al conocimiento y la comprensión del mecenazgo musical en las tres capitales señaladas en el título -Roma Nápoles Madrid- entre el final del siglo XVII y el alba del XVIII. El héroe de estas páginas gozó de un rango sobresaliente en la escena política y artística: D. Luis de la Cerda y Aragón (1660-1711), marqués de Cogolludo y duque de Medinaceli, fue capitán de galeras en el virreinato de Nápoles a partir de 1685, posteriormente embajador de facto de la corona de España cerca de la corte pontificia a partir de 1687 y, finalmente, virrey de Nápoles entre 1696 y 1702; de vuelta a su patria, aspiró al puesto de valido del soberano sin éxito, pero cultivó en cualquier caso una fastuosa corte privada. Su carrera política italiana se desarrolló sobre la huella de un predecesor de élite, el marqués del Carpio, también él promotor -como embajador en Roma y como virrey en Nápoles- de iniciativas espectaculares memorables. Pero Medinaceli no fue un simple imitador. Como queda bien documentado en este libro, respecto a su antecesor, nuestro protagonista resulta dotado de un mimetismo -o digamos capacidad de asimilación- más marcado ante el entorno italiano de la época. Si Carpio se había afanado en promover eventos teatrales orgullosamente caracterizados por su impronta tradicional española, en el ejercicio de su patrocinio Medinaceli apunta en todo caso a insinuarse en el gusto en auge del país en que actúa; por decirlo con un calambur francés referido a los traductores, si Carpio está de la parte de los sourciers, Medinaceli se posiciona entre los ciblistes, es decir, intenta seducir a su público acercándose a su lenguaje, facilitando así la eficacia de su propio mensaje ideológico.

El trabajo de Domínguez Rodríguez parte de la discusión acerca de las perspectivas históricas e interpretativas abiertas en la musicología, a partir de los años 70 del siglo pasado, gracias a las investigaciones sobre

Introducción

Alessandro Scarlatti está entre los compositores más destacados del final del siglo XVII. Sobre su tumba en la iglesia napolitana de Santa Maria di Montesanto, puede leerse todavía hoy una inscripción latina explicando que en vida fue querido sobre todo entre los nobles y los reyes: "optimatibus regibusque apprime carus". Luis de la Cerda y Aragón, VIII marqués de Cogolludo y IX duque de Medinaceli (Puerto de Santa María, 1660 – Pamplona, 1711) fue uno de esos aristócratas que tanta estima mostraron por el famoso compositor. Este libro es un estudio de su mecenazgo musical.

Aunque fue un noble español cuyo nombre es poco conocido y cuya trascendencia en la historia de España no ha sido aún suficientemente valorada, su círculo de relaciones lo sitúa en el centro de la actividad política europea. Los reyes Carlos II, Felipe V de España y Luis XIV de Francia, las reinas Cristina de Suecia y Maria Casimira de Polonia, los papas Inocencio XI Odescalchi, Alejandro VIII Ottoboni e Inocencio XII Pignatelli, los cardenales Pietro Ottoboni y Francesco Maria de' Medici (tío de Ferdinando de' Medici), y el duque de Mantua Ferdinando Carlo Gonzaga son sólo algunos de los grandes nombres (varios de ellos, conspicuos mecenas musicales) con los que Medinaceli se encontró a lo largo de su periplo diplomático. Su carrera se inició Nápoles como general de galeras entre 1685 y 1686, prosiguió en 1687 con su nombramiento como embajador en Roma y continuó con su promoción al virreinato de Nápoles en 1696 en el que permaneció hasta 1702, fecha de su vuelta a Madrid. A este elenco habría que añadir la correspondencia que mantuvo con todos los príncipes del norte de Italia y con el emperador. Para entender el interés de nuestro personaje para la Historia de la Música añadiremos una sucinta relación de los músicos que trabajaron para él: entre los compositores, Alessandro Scarlatti (y un jovencísimo Domenico Scarlatti), Arcangelo Corelli, Giovanni Bononcini, Giovanni Battista Le2 Introducción

grenzi, Carlo Francesco Pollarolo, Bernardo Pasquini, Tommaso Bernardo Gaffi, Severo de Luca; entre los intérpretres Luigi Mancia, Matteo Sassano detto Matteuccio (el castrado más famoso de su época), Vittoria Tarquini detta Bombace, Luigi Albarelli detto Luigino, Nicolò Grimaldi detto Nicolini, Antonio Pistocchi. Alrededor de sesenta y cinco obras entre serenatas, oratorios y óperas compuestas e interpretadas por estos músicos estuvieron dedicadas a él (véase el listado completo en apéndice 2), a su esposa y a su hermana entre 1683 y 1702, a las que habría que sumar una enorme cantidad de cantatas y, quizá también, varias obras instrumentales. Una vez en Madrid, siguió recibiendo partituras de Alessandro Scarlatti desde Florencia para su biblioteca y probablemente tuvo contacto con los principales compositores del momento (Sebastián Durón, Antonio Literes) y estuvo involucrado en las representaciones operísticas de la corte de Felipe V. Ante estas evidencias la pregunta obvia es qué relevancia tuvo todo esto para la música en España, pero antes de abordar esta cuestión consideraremos otros aspectos.

La ubicación de un mecenas en un lugar tan destacado del mapa de la música de finales del siglo XVII no basta por sí misma para justificar el interés y la novedad de un estudio sobre su persona. El contexto histórico y la trayectoria biográfica del duque añaden interesantes problemas de investigación que no se encuentran normalmente en los estudios sobre mecenazgo musical. Enumeraremos algunos. Por lo que respecta al contexto histórico éste está determinado por una rápida sucesión de cambios que coinciden con el declinar de la cultura del barroco y el auge del iluminismo. La muerte de Carlos II, precedida de la Guerra de los Nueve Años y seguida de la Guerra de Sucesión son los principales acontecimientos políticos que enmarcan el mecenazgo de Medinaceli. A esto hay que añadir varias particularidades que lo distinguen del resto de mecenas coetáneos, tanto italianos como españoles. En primer lugar el prestigio de su casa y la gran cantidad de títulos que heredó reuniendo en su persona la rama materna aragonesa y la paterna castellana. No en vano, el poder acumulado por su familia había permitido a su padre, VIII duque, llegar a ser primer ministro (entre 1680 y 1685). En segundo lugar, se trata del diplomático español más joven de su época en Italia adonde llegó con veinticinco años, si bien antes de ocupar su primer puesto de alto rango, el de embajador en Roma, había vivido durante un año y medio en Nápoles mientras era virrey el marqués del Carpio, lo que le procuró un apren-

Capítulo 1

Luis de la Cerda y Aragón: la acción de mecenazgo en su marco histórico y biográfico

Este capítulo presenta la biografía del IX duque de Medinaceli relacionándola con la especificidad de su mecenazgo musical en el contexto de una diplomacia que se estaba profesionalizando y buscando analogías con otros casos que sirvan como puntos de comparación. Por ejemplo, la carrera del conde de Santisteban tuvo muy poco que ver con la de Medinaceli. Mientras que aquél, cuya nobleza era de un rango mucho menor que la de éste, se valió de sus éxitos militares para ir escalando en los diversos puestos de mando en Italia, Medinaceli apoyó su cursus honorum en la influencia y el poder de su familia. Al tiempo que consideramos aspectos semejantes, iremos identificando a los personajes que ocuparon los puestos más relevantes de la Italia española.

La segunda dinámica a la que debemos prestar atención es la del entorno italiano de estos personajes: la corte entendida no tanto en sentido físico sino como espacio invisible definido por la etiqueta y el protocolo alrededor la persona del príncipe. Determinar qué uso hicieron los nobles españoles en Italia de los elementos que constituían la imagen del príncipe es una vía para comprender el grado de italianización que alcanzaron. Por otra parte, la hegemonía de España en Italia se asentaba en los distintos instrumentos del patronazgo regio (cargos y honores), si bien a finales del siglo XVII dicha hegemonía acabó siendo más política que cultural (lo que se verá claramente en el caso de la presencia española en Roma). Ambos aspectos, la etiqueta por una parte y el grado de sometimiento al patronazgo regio por otra, definían las cortes con las cuales interactuaban nobles como Medinaceli. De hecho su propia corte también se construyó (bien por mímesis, bien por oposición) a la medida de esas otras con las que se

Música urbi et orbi: Roma, 1687-1696

El 8 de agosto de 1693 el embajador de España en Roma decidió aprovechar sus contactos diplomáticos para difundir por toda Italia su estima por la música y su espléndido trato hacia los músicos. Detuvo por un momento el despacho de la correspondencia que debía partir aquella tarde e hizo llamar a los setenta músicos de la orquesta que tres días antes había tocado en la serenata dedicada a su esposa, *Applauso musicale a quattro voci*, e hizo entregar al director de la misma una cédula de seiscientos escudos. Posteriormente firmó las misivas que partieron con las postas hacia todas las cortes de Italia resaltando este acto de magnificencia musical. El director de la orquesta se llamaba Arcangelo Corelli¹.

La anécdota es ilustrativa del lugar que ocupó la música en la estrategia diplomática de Medinaceli en Roma. En este capítulo se presenta una visión general de su mecenazgo durante su etapa como embajador cerca de la Santa Sede, con atención particular a los eventos más sobresalientes. Esto nos permitirá caracterizar su comportamiento como mecenas de tal manera que, más adelante, podamos contraponerlo a la actuación que el mismo desarrollará en Nápoles en unas condiciones muy diferentes.

Los libretos impresos y las fuentes musicales nos permiten documentar al menos una docena de producciones musicales relacionadas con Medinaceli en Roma entre 1687 y 1696 (véase tabla 2.1). El cuadro debe completarse con otro tipo de documentación como los *avvisi di Roma* y los diarios. Estos suelen aportar información menos precisa en cuanto al evento concreto si bien permiten conocer detalles sustanciales como el público asistente, los intérpretes y el impacto que los eventos musicales tenían en el resto de la ciudad.

La anécdota la narra un diario del ASV, FB vol. 77, fol. 456 v. Véase Della Libera – Domínguez, 2012, doc. 63.

se consigue realza así aún más el nombre del soberano. Este procedimiento de contraste también se aplica en el acompañamiento, que ralentiza su actividad en ese compás al llegar y detenerse en una blanca. El segundo ejemplo lo encontramos justo al final del prólogo:

Ejemplo musical 2.1 Final del prólogo de *La caduta del Regno dell'Amazzoni* de B. Pasquini, 1690 (GB-Lbl Add. 16150)



Un teatro para el virrey y los primeros virtuosos de Italia

El 8 de julio de 1700 el alcaide del real palacio de Nápoles remitió un memorial al virrey advirtiéndole de la necesidad de remodelar el suelo de la capilla, cuyos ladrillos estaban rotos y algunos faltaban, por lo que era muy indecente "así por la celebración como por cuando Vuestra Excelencia tiene Capilla, o se hacen funciones públicas". A sugerencia del mismo alcaide se ordenó que el pavimento se cambiara

por uno nuevo "de mármol blanco y pardillo"1.

Es llamativo que el principal espacio ceremonial de la corte napolitana sólo se remodelase más de cuatro años después de la llegada de Medinaceli al virreinato y no por deseo suyo sino por indicación del alcaide. Por el contrario, los espacios donde tenían lugar las representaciones directamente relacionadas con el mecenazgo humanístico de Medinaceli fueron reformados por iniciativa directa de éste y poco después de su llegada. Es el caso del teatro San Bartolomeo, donde se ponían en escena las óperas, que sufrió una profunda remodelación durante el verano de 1696. Pero también ocurrió así con el palacio de Cantalupo o casino del virrey, en Posillipo, morada veraniega de la corte donde se representaban las serenatas y cantatas. En tercer lugar, el espacio urbano de la riviera di Chiaia, lugar privilegiado por Carpio y sus antecesores para las celebraciones veraniegas (con las espectaculares serenatas marítimas del día de Santa Ana), sufrió una reforma tan intrínsecamente ligada a don Luis que, tras la misma, pasó a denominarse Via Medinaceli. En este capítulo estudiaremos con detalle cómo fue el proceso de renovación de estos tres espacios.

La dinámica resultante refleja en cierta medida lo constatado al profundizar en su actuación en Roma: la voluntad del duque se mani-

¹ ASN, SV, VO b. 1084, 8-7-1700.

Capítulo 4

Programa político y simbolismo arcádico

Según José Antonio Maravall "las fiestas van ligadas, como manifestación característica, a la sociedad barroca, porque responden a las circunstancias de la misma". Pero además "son [...] un instrumento, un arma incluso, de carácter político". El objetivo de este capítulo es explorar el "papel social" y, añadiremos, político de las fiestas con música en Nápoles durante el virreinato de Medinaceli. Al final del capítulo segundo vimos que la experiencia operística de Medinaceli en Roma fue variada y múltiple: cada una de las producciones obedecía a circunstancias concretas y particulares. En este sentido era difícil encontrar una continuidad entre las diversas óperas (pero también entre las serenatas) allí producidas. Por el contrario, en la etapa napolitana la continuidad será la tónica no sólo en las óperas, sino también en las serenatas, cantatas e incluso motetes. Las infraestructuras musicales que hemos explicado en el capítulo tercero, caracterizadas por la estabilidad de instituciones como la Capilla Real y el Teatro San Bartolomeo, permitían, a diferencia de lo que había ocurrido en Roma, olvidarse de detalles productivos y prestar más atención al contenido, a la construcción de una imagen y al perfeccionamiento de las estrategias al servicio de los objetivos políticos.

La misma estabilidad caracterizaba la "estructura histórica" con la que Medinaceli se encontró, o mejor dicho, se reencontró en Nápoles a su llegada como virrey. Una estabilidad que venía, al menos, desde la represión de la revuelta de Masaniello y que se había acentuado durante el virreinato de Carpio, en cuyo modelo se basó la política de Medinaceli: una política apoyada sobre las reivindicaciones del ceto civile y la represión de los abusos del baronaggio. El ceto civile estaba

¹ Maravall, 2002: 494.

² Maravall, 2002: 18.

chazo de la insistencia maquiavélica (neroniana) en la prioridad de las armas sobre la ley como instrumentos de la fuerza del estado. Sobre estas ideas volveremos al tratar del ciclo operístico de Stampiglia. Un último indicio apoya la posibilidad de que esta cantata formara parte del complejo entramado intelectual tejido en torno a la Academia de Medinaceli y de sus debates. La lección quinta sobre el estado de la monarquía de Roma, leída en dicha Academia⁵⁷, contiene un análisis de las razones que llevaron a Nerón a quemar la ciudad y a matar a su esposa y a su madre. Según esta lección, la intención de Nerón era la de "togliere a' Romani ogni motivo di pensare e di ricordarsi della loro perduta libertà"58. En el recitativo que narra el incendio, Scarlatti, quizá motivado por una idea semejante, ubica un cambio de estilo en un lugar de nuevo extraño: a través de un motórico bajo continuo en semicorcheas, destaca los últimos versos que describen la reacción horrorizada y desesperada de los romanos ante el incendio. La música no es especialmente llamativa (madrigalística) en palabras como "gareggiar", "arder il Tebro", "fiamma incesante" o con el último verso en que Nerón se refiere a su lira.

Imagen 4.6 Manuscrito D-MÜs 3909 fols. 49 v y 50: final del recitativo tercero de la cantata Io son Neron l'Imperator del mondo



⁵⁷ Un ejemplar manuscrito se conserva en BNM Mss. 9110, que recoge varias lecciones de la Academia. La lección a la que nos estamos refiriendo comienza en el fol. 332. El manuscrito ha sido publicado por Rak, 2000-2005, vol. I.

⁵⁸ Rak, 2000-2005, I: 323.

Capítulo 5

La música y la imagen de Medinaceli "volando per tutta l'Europa"

En febrero de 1693 tuvieron lugar varios acontecimientos canoros en la embajada de España que focalizaron la atención de Roma entera. Una academia musical el día 22 estuvo protagonizada por los cantantes Francesco Ballarino, Francesco Pistocchi, Silvio Garghetti, Speroncino y Matteo Sassano Matteuccio. La orquesta de cuerdas que los acompañó estuvo dirigida por Arcangelo Corelli. Tres días después se representó también en el palacio el oratorio San Nicola di Bari con música de Giovanni Bononcini (sobre textos de Stampiglia) en el que debieron de intervenir los mismos músicos. La esposa de don Luis repartió en ambas ocasiones numerosos regalos entre todos ellos: canastas de confituras con pólizas de cien doblas en su interior, cajas de oro esmaltado con el retrato de la embajadora, diamantes. Un mordaz comentarista de las novedades de Roma observó que la opinión que provocaría tanta magnificencia, "volando per tutta l'Europa", sería suficiente para proyectar una imagen de príncipe dispendioso cuando la realidad era muy otra¹. En este capítulo se analiza el uso que hizo Medinaceli de la música y de los músicos para construir y difundir su propia imagen, que contrastaremos con la forma en que ésta fue percibida en distintos ámbitos. Para ello acudiremos a diversos testimonios tanto de su época en Roma como de su periodo en Nápoles. El capítulo se complementa con una discusión sobre la repercusión que tuvieron en Madrid las novedades musicales promovidas en Italia por españoles como Medinaceli. La integración de la música en los cambios de imagen del rey no fue sólo debida a la creciente afición de los monarcas por las novedades transalpinas. El proyecto de representar una ópera de Bernardo Sabadini en Madrid por voluntad de la reina se inserta en

¹ ASV, FB vol. 77, fols. 339v - 340.

Los virreyes de Nápoles mueren dos veces

Una famosa anécdota narra que una española visitó a Carlos II después de haber viajado por Italia y sobre todo por Nápoles. Encontrando al rey tan maltrecho, la dama exclamó que ojalá Dios le concediera la dicha y la gloria de ser virrey de Nápoles. La anécdota da idea de lo que significaba el cargo tanto en el momento en que se accedía a él como en el momento de la pérdida del mismo. El cronista Innocenzo Fuidoro lo expresó de manera certera al escribir: "il proverbio dice che li vicerè di Napoli muoiono due volte: la prima quando finiscono il governo, la seconda quando finiscono la vita"1. El objetivo de este capítulo es describir la actividad de Medinaceli después de su primera muerte, es decir, después de la salida de Nápoles y su retorno a Madrid, prestando atención a las circunstancias políticas que condicionaron su actuación (y por tanto su mecenazgo musical), reconstruyendo el entorno de la corte ducal y profundizando en los contactos que mantuvo con Italia, desde donde recibió noticias musicales y partituras de Alessandro Scarlatti.

La muerte de Carlos II dio paso a un escenario político inestable que acabó con la tranquilidad que había rodeado las primeras celebraciones festivas de Medinaceli en Nápoles. Los preliminares de la Guerra de Sucesión determinaron de hecho las últimas producciones operísticas de Medinaceli en la ciudad italiana: el intento de una parte de la nobleza de asesinar al virrey y entregar al archiduque el reino napolitano dio al traste con la temporada de carnaval de 1701-1702, que quedó reducida a dos óperas. Una de éstas fue *Tito Sempronio Gracco*, especialmente incidente en el têma de la fidelidad y la traición. Ya desde estos primeros momentos, Medinaceli dejó clara su posición política, aceptando el último testamento de Carlos II pero negándose

La cita se encuentra en Fuidoro, 1939, p. 12 (14 febbraio 1672).

traducción del original italiano a dos versiones españolas (una a lo divino, otra a lo humano). Entre ambos extremos, una fuente como el ms. 1205 presenta en una de sus arias una versión bilingüe del texto: se trata del aria "Vorrei ma non posso".

Imagen 6.1 Aria "Vorrei ma non posso" del ms. 1205 de la Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca (fol. 25 v)



Todavía está por determinar si la presencia en el manuscrito madrileño M2246 de la BNM de dos arias de la *Teodora Augusta* de Scarlatti concordantes con sendas arias del mallorquín⁸⁸ permite establecer relaciones estemáticas entre ambos.

⁸⁸ Se trata de las siguientes arias: Romilda (II, 14 en el libreto romano) "Quanto è dolce per voi languire" (fols. 70 v-72 v) que aparece en M2246 fols. 48 v-49 y además en I-Nc 33.4.2 fols. 73-75 v; aria de Teodora (III, 11 en el libreto romano) "Mi sveglia la tromba" (fols. 102 v-104 v) que aparece en M2246 fols. 67-67 v y en I-Nc 33.4.2 fols. 88-92.

Apéndice 1. Correspondencia

Se transcriben a continuación una selección de las cartas citadas a lo largo del texto. El resto de correspondencia y documentación archivística citada está transcrita, en su mayor parte, en el volumen II de mi tesis doctoral. El criterio de ordenación de las cartas es cronológico. Salvo excepciones, se transcriben fragmentos seleccionados, omitiéndose los encabezados y formulismos de despedida. En general se ha modernizado la grafía, manteniéndose las abreviaturas más habituales y las tachaduras del original allí donde es legible la parte rectificada, seguida de su corrección. Las palabras y frases ilegibles o que no se han conseguido transcribir se indican con tres asteriscos (***). Cada entrada consta de la siguiente información:

Localización archivística

Fecha de envío

Remitente, Lugar del remitente - Destinatario, Lugar del destinatario

Transcripción del fragmento

Observaciones varias (sobre la propia carta, sobre la respuesta, indicaciones bibliográficas, etcétera).

Documento 1 AAJ, B. 205, fasc. 3

01-11-1692

Luis de la Cerda, Roma → Pompeo Azzolino, [Fermo]

Amigo: de la fina voluntad que debo a V.S. nunca he dudado el sentimiento que le ocasionaría mi indisposición, la cual tengo avisado a V.S. no pasó adelante gracias a Dios, y la divina misericordia mejore a V.S. de la suya como yo deseo y me conceda el gusto de verle por acá que puede asegurarse me holgaré de uno y otro con las mayores veras. Y no puedo dejar de decir a V.S. con nuestra confianza que no sólo creo que el arribo ahí del señor Abad su hermano facilitará a V.S. el pasar el acero sino que a mí me

Apéndice 2. Catálogo de producciones musicales relacionadas con Medinaceli

El catálogo se organiza en fichas que siguen el siguiente modelo:

Título (género)

Número del catálogo de Sartori Ciudad: lugar, fecha de estreno (cuando existe)

Imp: Nombre del impresor

D: Nombre del autor de la dedicatoria (cuando se conoce) y persona a la que se dedica el libreto. Cuando el autor de la dedicatora no se conoce, se indica sólo el nombre del dedicatario precedido de la preposición "a".

M: Compositor L: Libretista

E: Escenógrafo

C: Cantantes (cuando se conoce su nombre ordenados alfabéticamente por apellido): personaje interpretado.

Fl: Fuentes-Libretos: ejemplares de los libretos localizados con indicación de su signatura topográfica cuando se conoce, según las siglas RISM. La sigla indicatoria del país se especifica sólo al principio de la serie de libretos conservados en un mismo país.

Fm Fuentes-Música: partituras

Observaciones bibliográficas y documentales.

Clave de abreviaturas de género: C = Cantata; Dm = Dramma per musica; Or = Oratorio; S = Serenata. Cuando no se conoce la fecha exacta del estreno, se indica una fecha aproximada entre corchetes.