

**ISABEL DE FARNESIO (1692-1766),  
IMPULSORA DE LA MÚSICA PARA VIOLÍN ITALIANA EN MADRID**

Ana Lombardía  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA<sup>1</sup>

En septiembre de 1714 Isabel de Farnesio, poco antes de cumplir 22 años, se casó por poderes con Felipe V de España y emprendió un viaje de más de tres meses hacia la corte de Madrid. De camino, fue recibida por el príncipe de Mónaco, quien escribió una carta alabando las habilidades y el buen gusto de la joven. Según el príncipe, Isabel amaba «apasionadamente» la música, tocaba el clave, cantaba, pintaba muy bien, montaba a caballo, era una hábil cazadora y hablaba varias lenguas<sup>2</sup>. Como era habitual entre las damas de su rango, había recibido

- <sup>1</sup> Esta investigación forma parte de los proyectos de I+D *MadMusic. Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, siglos XVII-XX* (Comunidad de Madrid, S2015/HUM-3483) del Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU) y *Musicología aplicada al concierto clásico en España, siglos XVIII-XXI. Aspectos históricos, productivos, interpretativos e ideológicos* (MINECO, ref. HAR2014-53143-P). Asimismo, ha recibido el apoyo de una ayuda Juan de la Cierva Formación (Ministerio de Economía y competitividad, ref. FJCI-2015-26902).
- <sup>2</sup> Carta del Príncipe de Mónaco al marqués de Torcy, Mónaco, 19-10-1714: «Elle aime passionément la musique; elle chante, elle peint très joliment, monte à cheval, chasse [...] [Elle] la sçait à merveille et accompagne parfaitement du clavessin. Elle chante peu, parce qu'elle m'a fait l'honneur de me dire, *Che la voce era troppo debole*». Véase MORALES, N., *L'artiste De Cour Dans L'Espagne Du XVIIIe Siècle: Étude De La Communauté Des Musiciens Au Service De Philippe V (1700-1746)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2007, p. 193. Aunque con un sesgo claramente laudatorio, la publicación de la corte parmesana que conmemora la boda de Isabel de Farnesio da informaciones similares: «[...] La Musica, la Pittura, la Danza, nelle quali incredibilmente spiccava, erano il virtuoso sollievo delle sue dotte occupazioni. Era sommamente plausibile il prefetto possesso delle Lingue Latina, Tedesca, Francese da Lei ortograficamente scritte, e propriissi-

una educación refinada en la corte ducal de Parma, donde estudió música con Bernardo Sabadini, pintura con Pier Antonio Avanzi y Lorenzo Ferramonti y, probablemente, danza con Charles Courcelle (o Corselli, en la versión italianizada de su apellido)<sup>3</sup>.

Una vez en la corte española, la segunda esposa de Felipe V continuó interesándose por las artes, siendo conocida su faceta como coleccionista de pintura y escultura<sup>4</sup>. En cuanto al arte del sonido, varios estudios la retratan como impulsora de la música italiana en la corte española<sup>5</sup>. Nicolás Morales, en su monografía sobre los músicos de la corte de Felipe V, apunta repetidamente al papel central de la reina en este aspecto, desde el mismo momento de su llegada, especialmente en lo que respecta a la ópera y la música de cámara<sup>6</sup>. Dos iniciativas desta-

mamente parlate, aggiuntasi alla Spagnola [...]»; *Ragguaglio delle nozze della maestà di Filippo Quinto e di Elisabetta Farnese*, Parma, 1717, pp. 6-7; citada en BERTINI, G., «La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio», en MORÁN TURINA, M. y otros, *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid: Patrimonio Nacional - Fundación Caja Madrid - Museo Nacional del Prado, 2002, pp. 417-433; p. 424.

3 BERTINI, *op. cit.* (nota 2). Basándose en numerosas cartas conservadas en el Archivio di Stato di Parma, Bertini da una visión general sobre la amplia formación e intereses culturales de Isabel de Farnesio, quien asimiló en la corte de Parma el gusto artístico de su madre, Dorotea Sofía de Neoburgo, y de su padrastró y tío, el duque Francisco I de Parma. El mismo autor aporta información complementaria en una publicación posterior sobre el mismo tema: BERTINI, G., «L'educazione artistica di Elisabetta Farnese alla corte di Parma», en FRAGNITO, G. (ed.), *Elisabetta Farnese principessa di Parma e regina di Spagna*, Roma: Viella, 2009, pp. 31-51. Bernardo Sabadini compuso numerosas óperas dedicadas al duque de Parma, varias de ellas conservadas. Ver Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna, *Catálogo Gaspari Online* <www.bibliotecamusica.it/cmbm/scripts/gaspari>; acceso 2-10-2018.

4 LAVALLE-COBO, T., *Isabel de Farnesio: la reina coleccionista*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico - Fundación Caja Madrid, 2002, y ATERIDO, Á. y otros, *Colecciones de pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio: inventarios reales*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004. Lavalle da una visión cronológica de la colección de Isabel de Farnesio, reunida con ayuda del pintor romano Andrea Procaccini y el ministro Carlos Patiño. Contenía pinturas destacadas de Murillo y Rubens, así como las estatuas clásicas romanas de la colección de Cristina de Suecia procedentes de Villa Adriana, actualmente expuestas en el Museo Nacional del Prado.

5 Las principales referencias sobre el papel de Farnesio como impulsora de la música italiana en la corte española son MORALES, *op. cit.* (nota 2) (especialmente el capítulo V, sobre música de cámara); MORALES, N., ««La virtuosa coronata». Élisabeth Farnèse et l'implantation de l'opéra à la cour d'Espagne», en FRAGNITO (ed.), *op. cit.* (nota 3), pp. 187-205, y SIEMENS, L., «Los violinistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII», *Revista de musicología*, XI/3 (1988), pp. 657-766 (sobre música para violín).

cadas, llevadas a cabo por medio de su consejero el marqués de Scotti, son la contratación del famoso cantante castrado Carlo Broschi «Farinelli» como «criado familiar» de los reyes (un estatus especial, diferenciado administrativamente de los otros músicos), en 1737; y la primera contratación de una compañía de ópera italiana para los teatros de Madrid, en 1738<sup>7</sup>.

La propia Farnesio, en la correspondencia enviada a sus familiares, expresa en distintos momentos vitales su preferencia por la música italiana, por encima de la francesa o la española. Estos documentos, conservados en Parma, aportan información muy valiosa sobre los elevados conocimientos musicales de la reina y sobre sus preferencias personales<sup>8</sup>. Una de las cartas más tempranas, de 1714, muestra que la entonces joven Isabel era capaz de reconocer si una ópera contenía arias «robadas» de otras<sup>9</sup>. El teatro musical en italiano parece haber sido uno de sus entretenimientos favoritos, como muestran no solo las mencionadas iniciativas de organización de espectáculos, sino también afirmaciones explícitas en sus cartas. Por ejemplo, dirigiéndose a su hijo Felipe en 1742, le recomendaba ir a la ópera, que ella consideraba «un entretenimiento mejor y más sensato que la comedia»<sup>10</sup>.

En cuanto a la práctica personal de la música, la reina abandonó el teclado durante sus primeros años en España, según su propio testimonio, por voluntad de su marido: en 1723 Isabel declaraba que llevaba

6 MORALES, *op. cit.* (nota 2).

7 ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., «Farinelli [Carlo Broschi Barrese]», en CASARES, E. (coord.), *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2002, vol. 4, pp. 942-45; CAPPELLETTO, S., *La voce perduta. Vita di Farinelli, eivato cantore*, Turín: EDT, 1995, pp. 63-79, y CARRERAS, J. J., «'Terminare a schiaffoni': la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/9)», *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 12 (1996), pp. 99-122. La actividad de la compañía de ópera italiana en Madrid apenas duró un año, pues la combinación de espectáculos públicos y cortesanos resultaba poco rentable.

8 BERTINI, *op. cit.* (nota 2).

9 Carta de Isabel a Dorotea Sofía desde Sanpierrez, 21-10-1714, Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Farnesiana 41, citado en BERTINI, *op. cit.* (nota 2): pp. 424, 432 n. 47.

10 Carta de Isabel a su hijo Felipe, Aranjuez, 9-5-1742, Archivio di Stato di Parma, Feudi e Comunità, Spagna, 135; citada en BERTINI, *op. cit.* (nota 2), p. 434 n. 52: «[...] l'opéra, qui est encore un meilleur divertissement et plus sage que la comédie».

cinco años sin tocar el clave «porque al rey no le gustaba la música»<sup>11</sup>. Esta afirmación se puede interpretar en un sentido limitado, entendiendo que al rey no le gustaba «su» música, la de Isabel, pues en la corte de Felipe V había música prácticamente a diario, y un número de intérpretes muy superior al de otras cortes europeas<sup>12</sup>. Además, es bien conocido que, en los últimos años del rey, una de las pocas cosas que conseguía calmar su depresión era el canto de Farinelli, quien repetía cada noche las mismas arias, a modo de musicoterapia. Sin embargo, si se interpreta esa afirmación de 1723 en un sentido más amplio, entendiendo que el rey no estaba entonces demasiado interesado en el arte musical, se puede suponer que el papel de la reina, altamente formada en la materia, debió de ser central en la selección de los entretenimientos musicales cortesanos.

No parece casualidad que, precisamente desde la llegada de Farnesio, el número de violinistas de la Real Capilla se incrementara notablemente, adaptando la plantilla a la música italiana más moderna de entonces, tanto eclesiástica como teatral. La mayoría de los nuevos violinistas procedían de los actuales territorios de Italia, algo normal en todas las cortes europeas del siglo XVIII, cuando dicha área geográfica constituía el epicentro de la composición a la moda para este instrumento, lo cual dio lugar a una verdadera diáspora de instrumentistas<sup>13</sup>. En la corte madrileña, los puestos de violinista se convirtieron en los más cotizados y mejor pagados de entre los músicos; además, proporcionaban una posición privilegiada, cercana a la familia real en contex-

tos públicos y privados<sup>14</sup>. Una muestra gráfica de la importancia dada a la música moderna con violines es la famosa pintura de Louis-Michel van Loo *La familia de Felipe V* (1743). Farnesio aparece en el centro de la composición, como verdadera «reina gobernadora» que era desde 1727 por decreto de su marido enfermo. Por encima de su cabeza, se ve una tribuna con cinco intérpretes de instrumentos característicos de la música del momento: un oboe, dos trompas y, en primera fila, dos violines<sup>15</sup>.

En el ámbito privado de la música de cámara, es difícil valorar el grado de intervención directa de Farnesio, pues durante el reinado de Felipe V prácticamente todos los músicos de cámara estaban adscritos administrativamente a la Real Capilla. A diferencia de otros reinados, no existía una «Real Cámara» como tal para la música, ni tampoco una «Danzería de la Reina» con los músicos contratados expresamente para la consorte<sup>16</sup>. No obstante, existen indicios de que Isabel tuvo cierto protagonismo en la cámara, en especial durante el último tercio del reinado de Felipe V, desde que la corte se instaló de nuevo en Madrid tras la Jornada de Andalucía. En esos años, entre 1734 y 1746, Isabel seleccionó cuidadosamente a los maestros de música de sus hijos, dando prioridad a aquellos procedentes de Italia. Por ejemplo, en 1734 fue contratado como maestro de música de los infantes Francesco Corselli, hijo del mencionado Charles Courcelle o Corselli, maestro de danza de la corte parmesana durante la juventud de la reina. En 1738, sin duda con el apoyo de Farnesio, Francesco Corselli fue nombrado «maestro» de la Real Capilla, el cargo musical de mayor responsabilidad de la corte, que ocupó durante nada menos que cuarenta años, hasta su fallecimiento en 1778<sup>17</sup>.

11 Carta de Isabel de Farnesio a Dorotea Sofía de Neoburgo, San Ildefonso, 1-10-1723, Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Farnesiana, 41; citada en BERTINI, *op. cit.* (nota 2), pp. 422 y 432. Isabel escribe «[...] e più di cinque anni, che non ho tocato un cembalo perche non piace la musica al Re [...]». De modo similar, en junio de 1716 Isabel lamenta que desde que había llegado a la corte española no había pintado ni una sola vez: Carta de Isabel a Dorotea Sofía, El Pardo, 29-6-1716, Archivio di Stato di Parma, Casa e Corte Farnesiana, 41; citada en BERTINI, *op. cit.* (nota 2), pp. 425 y 432 (n. 61). Agradezco a Valentina Bocchi (Archivio di Stato di Parma) su ayuda en la consulta de estas cartas.

12 La Real Capilla no estaba formada por una orquesta sino por dos, una para las ceremonias corrientes y otra para los días en que el rey presidía la celebración. La segunda orquesta, constituida mayoritariamente por músicos italianos, fue la que acompañó a los reyes en La Granja de San Ildefonso durante el breve reinado de Luis I, en 1724. V. MORALES, *opus cit.* (nota 2), pp. 573-576.

13 STROHM, R. (ed.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout: Brepols, 2001.

14 El incremento de los puestos de violinista y sus privilegios desde 1714 es una de las conclusiones principales de MORALES, *opus cit.* (nota 2), pp. 573-576.

15 Museo Nacional del Prado, P2283. Para una visión general del papel político de Farnesio en España, véase LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M. V., «Elisabetta Farnese e il governo della Spagna», en FRAGNITO (ed.), *op. cit.* (nota 5), pp. 139-162.

16 La Danzería de la Reina existió hasta 1702. En los siglos XV y XVI las distintas reinas tuvieron a su servicio instrumentos de la familia del violín para la interpretación de música de danza. V. ROBLEDO, L., «Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III», en CASARES, E., y otros, (eds.), *Actas del Congreso internacional de Musicología «España en la música de Occidente»* (Salamanca, 1985), Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 63-76. La supresión de la Danzería de la Reina en 1702 se menciona en MORALES, *opus cit.* (nota 2), p. 185.

17 El cargo de maestro de capilla aglutinaba las funciones de compositor y director. Sobre el papel renovador de Corselli en la música de la corte de Carlos III, v.

Otro músico procedente de la corte parmesana que gozó de grandes privilegios en la corte española fue el violinista-compositor Mauro d'Alay, llegado en 1739 y nombrado «primer violín de cámara de Su Majestad» al año siguiente, con el sueldo más elevado de entre los músicos cortesanos<sup>18</sup>. Hasta la fecha apenas se ha prestado atención a la relación de Farnesio con Alay, la cual, como se mostrará, fue estrecha, y podría estar relacionada con la composición de una serie de sonatas para violín que solamente se conservan en un manuscrito español. Alay abandonó la corte española en 1747, pero tres años después otro violinista-compositor italiano fue nombrado músico de cámara de la reina, entonces viuda y con su propia dependencia administrativa para la contratación de músicos. Se trata de Christiano Reynaldi, autor de seis *Sonate di violino e basso* (Madrid 1761) dedicadas a Farnesio<sup>19</sup>.

La de Reynaldi es por ahora la segunda colección conocida de sonatas para violín y acompañamiento jamás impresa en Madrid (y en España en su conjunto), un dato sugerente sobre el papel pionero que, presumiblemente, desempeñó Farnesio en la promoción de la música para violín solista en el país. Esta es precisamente la hipótesis de partida del presente estudio, el cual pretende dar una visión de conjunto al respecto. Para ello, han sido reunidas fuentes musicales, iconográficas y documentales conservadas en diversos archivos de España e Italia, algunas de ellas ignoradas hasta ahora. El estudio se centra en dos periodos concretos: (I) el último tercio del reinado de Felipe V (1734-1746), cuando la reina consorte brindó su protección a Mauro d'Alay, y (II) su etapa como reina viuda (1746-1766), cuando fue mecenas de Christiano Reynaldi.

ORTEGA, J., «La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): De la Real Capilla a la Real Cámara», tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010 [https://eprints.ucm.es/11739]. Ortega documenta exhaustivamente el funcionamiento de la Real Capilla y la Real Cámara en las cortes de Carlos III y Carlos IV desde una perspectiva histórica y musicológica, aunque sin perder de vista las cuestiones sociales y económicas. Estudia algunos documentos del periodo de Carlos III que mencionan a la reina madre y a los músicos de su cámara.

18 MORALES, *opus cit.* (nota 2), p. 310; SIEMENS, *op. cit.* (nota 5).

19 SIEMENS, *op. cit.* (nota 5).

## I. LA REINA CONSORTE Y LA SONATA PARA VIOLÍN: MAURO D'ALAY

Desde la década de 1730, cuando Isabel ya era «reina gobernadora», se documenta la participación de violinistas en las veladas de música de cámara de los monarcas, un contexto íntimo que permitía entablar relaciones estrechas entre los músicos y sus mecenas. Desde 1737 Farinelli, en sus actuaciones musicales para el rey, solía ser acompañado por un grupo selecto de instrumentistas de la Real Capilla. Concretamente, dicho grupo estaba formado por Domenico Porretti al violonchelo, Francesco Corselli al clave y dos o tres violinistas de entre los siguientes: Michele Geminiani, Cosme Perelli, Domenico Ciani «Merechetto», Pablo Facco y Gabriel Terri<sup>20</sup>. Es posible que, además de acompañar al cantante, en algunas ocasiones estos músicos interpretaran en la cámara de los soberanos obras puramente instrumentales, como sonatas para violín y acompañamiento o sonatas en trío.

Aunque la introducción de estos dos géneros se documenta en la corte madrileña desde la década de 1670<sup>21</sup>, no es hasta la década de 1730 cuando hay constancia de una popularidad y difusión notables, no solo en la «corte» sino también en la «villa» que la rodeaba. Así lo demuestran los inventarios de bibliotecas musicales privadas, como el del maestro de danza de la familia real, Sebastián Christiani de Scío, fechado en 1737. Christiani poseía siete colecciones de música instrumental protagonizadas por el violín, como sonatas en trío de Arcangelo Corelli, conciertos de Antonio Vivaldi y sonatas de Michele Mascitti, probablemente tanto a solo como en trío. Además el inventario menciona cinco violines, entre ellos un Stradivarius. Presumiblemente, el propio Christiani era aficionado al violín y participaba en veladas de música de cámara junto a otros miembros de la corte<sup>22</sup>.

20 MORALES, *opus cit.* (nota 2), p. 242.

21 RODRÍGUEZ, P. L., *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003, y MARÍN, M. Á., «La recepción de Corelli en Madrid (ca. 1680-ca. 1810)», en BARNETT, G. (ed.), *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350º anniversario della nascita (Atti del Congresso internazionale di studi, Fusignano, 11-14 settembre 2003)*, Florencia: Leo S. Olschki, 2007, vol. 2, pp. 573-637.

22 Joaquín Becerreiro Quiroga, Protocolo 16856, ff. 414-17 (Madrid, 12-7-1737), inventario de partituras e instrumentos de Sebastián Christiani de Scío, transcrito en MORALES, *opus cit.* (nota 2), pp. 473-74. Estudio e identificación de obras en Lombardía, 2015: 305-309.

Es posible que ya en la década anterior se interpretara algún tipo de música instrumental con protagonismo del violín en las cámaras reales, especialmente teniendo en cuenta la contratación, en 1720, de Giacomo Facco (Marsango, Padua, 1676-Madrid, 1753). Facco era intérprete de violín, violón y clave, además de compositor de obras instrumentales, como conciertos para violín y dúos para violonchelos<sup>23</sup>. Sin embargo, no se han localizado evidencias de que compusiera nuevas obras instrumentales para la familia real. También el mencionado Francesco Corselli (Piacenza, 1705-Madrid, 1778), contratado en 1734 como maestro de música de los infantes, podría haber compuesto alguna obra para violín en España antes de 1760. De esa fecha data la primera de las siete sonatas para violín que escribió, junto a un *Concertino* para cuerdas, para los exámenes de oposición a la Real Capilla celebrados entre 1760 y 1776<sup>24</sup>.

Por ahora, las evidencias más sólidas localizadas sobre la interpretación del violín en las cámaras de Felipe V e Isabel de Farnesio son las relacionadas con Mauro d'Alay (Parma, ca. 1690-Parma, 1757), residente en la corte española entre 1739 y 1747<sup>25</sup>. Alay, parmesano al

igual que Farnesio, había desarrollado una carrera internacional de virtuoso antes de llegar a España. Se documenta su actividad como violinista en la catedral de Parma puntualmente en 1712 y 1715<sup>26</sup>. Los siguientes datos conocidos de su biografía son la publicación de doce conciertos para violín en Ámsterdam, (1725)<sup>27</sup> y una colección de seis cantatas de cámara y seis sonatas para violín en Londres (1728), esta última dedicada al duque de Richmond<sup>28</sup>. Es probable que en esos años Alay recorriera como virtuoso del violín Ámsterdam, Londres y quizá otras ciudades europeas. Después regresó a Parma, donde está documentada su participación en la catedral y la iglesia de la Steccata entre 1730 y 1739<sup>29</sup>, coincidiendo parcialmente con el periodo en que Corselli fue maestro de capilla en dicha iglesia (hasta 1731)<sup>30</sup>. Por ello, es posible que el compositor interviniese en la contratación de Alay en Madrid.

Precisamente, la primera noticia sobre la estancia de este violinista en la corte española es su participación en el estreno de la ópera *Farnace* de Corselli, representada en el teatro del Buen Retiro con motivo de la

- 23 Sobre la biografía de Facco, v. SUBIRÁ, J., «Jaime Facco y su obra musical en Madrid», *Anuario musical*, 3 (1948), pp. 109-132; CETRANGOLO, A., «Facco, Giacomo», en CASARES, E. (coord.), *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, 10 vols., Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999-2002, vol. 4, pp. 876-879; SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), pp. 670-72; MORALES, *opus cit.* (nota 2), pp. 202-206 y 486-87, y GOSÁLVEZ, C. J., «El violonchelo en la España del XVIII y principios del XIX: una historia en construcción», *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 25 (2018), pp. 13-45. Facco ingresó en la corte española en 1720 como miembro de la Real Capilla y maestro de música de los infantes don Luis (futuro Luis I) y don Carlos (futuro Carlos III). Previamente había servido al virrey de Sicilia, a quien dedicó la colección de conciertos para violín *Pensieri adriarmonici* (Ámsterdam, ca. 1720). También se le atribuye una colección de *Balletti* para dos violonchelos conservada en la Biblioteca Marciana de Venecia, copiada en un tipo de papel utilizado en Madrid en 1723.
- 24 Edición crítica y estudio en ORTEGA, J., y BERROCAL, J. (eds.), *Sonatas a solo en la Real Capilla (1760-1819)*, Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.
- 25 Hasta ahora la biografía de Alay solo se había estudiado de forma fragmentaria, separando las etapas italiana y española. Las principales referencias en las que se basa la síntesis aquí expuesta son PELICELLI, N., «Musicisti in Parma nel sec. XVII», *Note d'archivio*, XI/1 (1934), pp. 29-57; IESUÉ, A., «D'Alay, Mauro», en Treccani, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30 (1984), <<http://www.treccani.it/enciclopedia>>, acceso 26-9-2018; SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), y TORRIONE, M., y SANCHO, J. L. (eds.), *1744-1746. De una corte a otra. Correspondencia íntima de los Borbones*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2010, vol. I, pp. 37 y 61; vol. II, pp. 734-735.

- 26 PELICELLI, *op. cit.* (nota 25). Este estudio y otros posteriores repiten el dato de que Alay formó parte del séquito de Farnesio en 1714, pero no han sido localizadas fuentes documentales que lo demuestren. Dicha información parece provenir de CAM-PORI, G. (ed.), *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo 15. al secolo 19*, Módena: Vincenzi, 1870, pp. 620-621. Campori aseguraba que Alay había viajado con Farnesio a España en 1714 y se había incorporado a la Capilla Real española hasta volver a Italia en 1731 con Carlos de Borbón, primogénito de Farnesio. El autor no cita ninguna fuente documental al respecto y estos datos no coinciden con los de investigaciones posteriores. Además, en 1714 la joven reina fue obligada a despedir a su séquito italiano en Pamplona, según BERTINI, *op. cit.* (nota 2).
- 27 *Dodici concerti a violino principale, 2 violini, viola, violoncello e cimbalo, op. 1*. Ámsterdam, Le Cène, 1725.
- 28 *Cantate a voce sola e Suonate a violino solo col basso Dedicate all'ecc.za di Carlo Lenos, duca di Richmond and Lenox, Earl of March & Darnley, Baron of Set [...]*. Da Mauro d'Alay. Londres, 1728 (RISM A554). Las seis sonatas para violín de esta colección han sido grabadas: *D'Alay, Mauro. Violin Sonatas Nos. 1-6* (1998) (Tactus).
- 29 PELICELLI, *op. cit.* (nota 25).
- 30 Sobre la biografía de Corselli la literatura es amplia. Sobre los inicios de su carrera, v. CRUCIANI, A., «Courcelle (Corselli), Francesco», en TRECCANI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30 (1984), <<http://www.treccani.it/enciclopedia>>, acceso 26-9-2018; BERTINI, *op. cit.* (nota 2), y WILKINS, G., «Courcelle [Corselli], Francisco [Francesco]», en SADIE, S., (coord.), *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscribe/>>, acceso 26-9-2018.

boda del infante Don Felipe, en 1739<sup>31</sup>. Al finalizar las representaciones en 1740, Alay fue invitado a permanecer en la corte con unas condiciones muy ventajosas. Se convirtió en «primer violín de cámara de Su Majestad» el rey Felipe V con el elevadísimo sueldo de 1.200 doblones de oro anuales, casa y coche. Oficialmente, no era miembro de la Real Capilla, sino que, como Farinelli, gozaba de un estatus aparte. Tras la muerte del rey en julio de 1746, permaneció en la corte algunos meses más, recibiendo en 1747 una ayuda para regresar a Parma, donde pasó sus últimos años<sup>32</sup>.

En Madrid, Alay había acumulado riquezas suficientes para adquirir una colección de pinturas notable, la cual contenía obras de Guido Reni, Tiziano, Velázquez y Murillo, entre otros artistas<sup>33</sup>. En su testamento, redactado en Parma en 1754, Alay cede esta colección y la mayoría de sus bienes a la orden militar-caballeresca de la ciudad, «Ordine Costantiniano di San Giorgio di Parma». Efectivamente, al morir Alay en Parma en febrero de 1757 el grueso de sus bienes pasó a la orden, quedando solo una pequeña parte para su viuda y sus descendientes<sup>34</sup>. Dicha orden, aún existente, está vinculada estrechamente a la mencionada Iglesia de la Steccata, junto a la cual tiene su sede y archivo. Allí se ha podido localizar un documento desconocido hasta ahora que prueba que Alay fue caballero de la orden y, desde España, mantuvo contacto con la misma. Se trata de una carta autógrafa de una sola página, firmada en La Granja de San Ildefonso el 10 de agosto de 1745. Alay menciona que había recibido a través del marqués de Scotti la Cruz y el Diploma Regio, emblemas de la orden que reconocían simbólicamente su condición de caballero constantiniano<sup>35</sup>.

31 Alay llegó a Madrid procedente de Nápoles, según TORRIONE y SANCHO, *op. cit.* (nota 25), vol. I, p. 61.

32 La información sobre la estancia de Alay en España está ampliamente documentada en SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), pp. 684-687. Varios documentos de 1741 dan fe de su situación extraordinaria con respecto a otros músicos cortesanos.

33 Transcripción del inventario de pinturas en CAMPORI, *op. cit.* (nota 26), pp. 620-629. Contiene indicaciones sobre las ventas que hicieron que la colección fuera dispersada.

34 Archivio della Steccata, Testamento Mauro d'Alay, Rogiti 1757 e Benefattori Ms. Fol. 276; citado en PELICELLI, *op. cit.* (nota 25).

35 «Nel mentre che ricevo sollemnemente dalle mani del Ec.[cellentissimo]mo Sig.[no]re M.[arche]se Anibale Scotti la Croce ed il Diploma Reggio spediti dalla munificenza del N.[ostro] E[ccellentissimo] G.[ran] M.[aestre] [...]». Mauro d'Alay a la Orden Constantiniana de Parma, La Granja de San Ildefonso, 10-8-1745. Archivio del

Existen indicios de que Mauro d'Alay tuvo una relación estrecha con la reina Isabel de Farnesio y dos de sus hijos, los infantes don Luis y don Felipe. El primero recibió lecciones de violín de «Maurino» o «Mauriçio», como lo apodaban cariñosamente, en el verano de 1745. Durante varias semanas el infante estudió con verdadero ahínco, en una especie de «furor pasajero», según su hermana María Antonia<sup>36</sup>. El propio don Luis afirmaba que estaba entusiasmado con las lecciones de Alay, con las cuales se ejercitaba en pasajes difíciles, y, de este modo, le resultaba más llevadero el verano en El Retiro:

[...] En este sitio e empezado a tomar en forma lecion de biolin con un biolin grande. Tengo dos y mi maestro es Maurino, y en seis dias que a que me da lecciones me da ya unas muy dificultosas, pero con todo eso todos los dias casi tiene que darme licion nueva porque todo el dia estoi tocando, con que por fin las aprendo. Estoi muy contento de eso porque avia mucho tiempo que lo deseaba, con que estoi muy contento y estudio con mucha aplicación. Mientras te estoi escribiendo esta el violin sobre la misma mesa porque me a costado mucho trabago el aprender la lecion de oi en el violin, porque esta casi toda llena de diesis [sostenidos] que son muy dificultosos de hacer, y amas que tengo que mudar la mano [cambiar de posición] y bagar cerqua de el puentecillo de el violin. Ace esta noche buena noche i esta fresca aunque ai algunas nubes. Yo estoi deseando irme de este sitio porque no lo puedo ver [...]<sup>37</sup>.

Es posible que don Felipe también recibiera lecciones de violín de Alay, ya fuera de modo regular o puntual. Este infante, que en 1749 pasó a ser duque de Parma, cultivó una intensa pasión por la música durante toda su vida, aprendiendo a tocar varios instrumentos de cuerda y viento<sup>38</sup>. Mantuvo una correspondencia fluida con su madre

Ordine Costantiniano di San Giorgio di Parma, I, 26 (3). Agradezco a Francesca Mazzoli su ayuda durante mis trabajos en el archivo.

36 Carta de la infanta María Antonia a María Teresa, Delfina de Francia, 10-7-1745; TORRIONE y SANCHO, *op. cit.* (nota 25), vol. I, p. 37.

37 Carta del infante don Luis a María Teresa, Delfina de Francia; El Retiro, Madrid, 5-7-1745; transcripción en TORRIONE y SANCHO, *op. cit.* (nota 25), vol. II, pp. 734-735.

38 El infante Felipe estudió guitarra y flauta con Pierre Mareschal, clave con Francesco Corselli, violonchelo con Domenico Porretti, viola con Jean-Baptiste Coulon y violín

durante el largo periplo que le llevó de Madrid a Parma entre 1742 y 1749. En estas cartas, madre e hijo hablan con frecuencia de actividades musicales y teatrales; el infante incluso adjuntaba en ocasiones libretos y partituras de las óperas italianas que había escuchado. Entre 1743 y 1744, durante su estancia en Chambéry, don Felipe recibió lecciones de violín del famoso virtuoso y compositor francés Jean-Marie Leclair. Al conocer la noticia, Isabel de Farnesio responde:

[...] Estoy muy contenta de que hayas escuchado a este buen violín [Jean-Marie Leclair]. Me gustaría saber si es tan bueno o mejor que Mauriçio [Alay]; satisfácame un poco esta curiosidad. Me han dicho que estaba en la capilla del Rey de Francia, y que le echó porque era un barullero y [porque] hay uno que es mejor que él [...] <sup>39</sup>.

Este documento demuestra un trato de familiaridad hacia Alay, a quien la reina se refiere simplemente como «Mauriçio». Morales sugiere incluso que debió de ser el «violinista favorito de la reina Isabel de Farnesio», basándose en las riquezas que acumuló en la corte española y en los comentarios positivos de la reina sobre él <sup>40</sup>. Además, esta carta demuestra el interés explícito de Farnesio en el nivel técnico de los músicos y la relación con sus mecenas, y permite suponer que los reyes y sus hijos escuchaban al violinista parmesano con frecuencia en sus reuniones privadas.

Seguramente, la actividad de Alay en las cámaras de la familia real española esté relacionada con la composición de las diez sonatas para

con Jean-Marie Leclair; para una visión general sobre su actividad musical, v. MORALES, N., «Felipe de Borbón y la música: Un infante melómano y una pasión familiar», en SERRANO MARTÍN, E., *Felipe V y su tiempo: Congreso internacional*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004, vol. 2, pp. 831-856.

39 En francés en el original: «[...] Je suis bien aise que vous ayés entendu ce bon Violon [Leclair]. Je voudrois sçavoir s'il est aussi bon ou meilleur que Mauriçio otez moi un peu cette curiosité. L'on me dit qui l'étoit dans la Chapelle du Roy de France et qu'il le chassa parce qu'il étoit brouillon et qu'il y en a un qui est meilleur que lui». Archivio Storico di Parma, Carteggio Borbonico, Spagna, B. 137, Aranjuez, 9-5-1743, Isabel de Farnesio al infante Felipe. El violinista rival de Leclair a quien se refiere la carta probablemente sea Jean-Pierre Guignon (Giovanni Pietro Ghignone), virtuoso italiano que estuvo al servicio del Rey de Francia entre 1733 y 1762; v. ZASLAW, N., «Guignon, Jean-Pierre»; en SADIE, *op. cit.* (nota 30).

40 Alay es calificado de «violoniste favori de la reine Elisabeth Farnèse» en MORALES, *opus cit.* (nota 2), p. 310.



Fig. 1. Mauro d'Alay, *Sonata 6* (ca. 1739-1747), movimientos tercero y cuarto, *Grave* y *Giga Allegro*. *26 Sonatas de varios autores* (Madrid, ca. 1760), p. 56. Manuscrito, cuarto apaisado. Colección privada de Lothar Siemens (Las Palmas de Gran Canaria). Fotografía de la autora.

violín que se le atribuyen en el manuscrito *26 Sonatas de varios autores*, descubierto por Lothar Siemens, quien fue el primero en llamar la atención sobre este hecho <sup>41</sup>. El manuscrito, que se puede fechar hacia 1760 a partir de su repertorio y características físicas, es de tipo comercial: servía como muestrario en alguna librería de Madrid, donde los clientes podían encargarse de copias personalizadas de las sonatas de su elección <sup>42</sup>. Esta copia de las diez sonatas de Alay es única, pues ninguna de ellas coincide con las publicadas en Londres o con las conservadas en manuscritos italianos. Además, el estilo de estas composiciones, aún inéditas, es propio de las décadas de 1730 y 1740: son sonatas en cuatro movimientos (y no tres, como sería habitual a partir de mediados de

41 SIEMENS, *op. cit.* (nota 5).

42 Un estudio completo de esta fuente, y que amplía el estudio de Siemens, aparece en LOMBARDÍA, A., *Violin music in mid-18th-century Madrid: Contexts, genres, style*, tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015, pp. 186-197.

siglo), algunos de ellos basados en esquemas de danza que caen en desuso hacia 1750, como la *Giga* que funciona como cuarto movimiento de la *Sonata 6* [fig. 1]. Son obras de elevada idiomática y virtuosismo, muestra del profundo conocimiento de la técnica violinística que poseía el autor<sup>43</sup>.

Muy probablemente, estas diez obras pertenecían a una colección de doce sonatas, teniendo en cuenta que en la época era costumbre agruparlas en colecciones de tres, seis o doce obras. Por tanto, la copia del manuscrito madrileño podría ser una copia incompleta basada en una fuente anterior, quién sabe si dedicada a algún miembro de la familia real. Por ahora no se han encontrado evidencias de una posible dedicatoria, y tampoco se conocen los pormenores de la partida de Alay de Madrid a principios de 1747. Entonces la reina madre, apartada del poder real en La Granja de San Ildefonso por decreto de su hijastro Fernando VI, veía mermado su poder de decisión en todo tipo de asuntos, y probablemente no fuera capaz de retener al músico en la corte.

## II. LA REINA VIUDA Y LA SONATA PARA VIOLÍN: CHRISTIANO REYNALDI

Una vez que Isabel de Farnesio se instaló en San Ildefonso, fue contratado a su servicio un grupo estable de músicos de cámara, activo hasta el fallecimiento de ella en 1766<sup>44</sup>. Concretamente, entre 1747 y 1759 estuvieron a su servicio los siguientes músicos de cámara: Francesco Corradini, compositor y teclista veneciano; José Camato, violinista saboyano especializado en música de danza; Sebastián Christiani de Scio, maestro de danza danés; Christiano Reynaldi, intérprete de «violón» (violonchelo) de origen italo-polaco, que también tocaba el violín; y, probablemente, una cantante de nombre desconocido. Entre 1759 y 1766, de manera itinerante entre los distintos palacios reales, continuaron a su servicio Corradini y Reynaldi, a quienes se sumaron en 1760 Francesco Landini, violinista italiano (sustituyendo al fallecido Camato) y la cantante Polonia Caponi, también italiana<sup>45</sup>. Esta agrupación musical

habría podido interpretar diferentes tipos de repertorio, como cantatas de cámara, sonatas para teclado, tríos para dos violines y bajo o sonatas para violín y acompañamiento.

A este último género pertenece la evidencia más sólida conocida sobre la composición de sonatas para violín dedicadas a Isabel de Farnesio. Se trata de la colección *Sonate di violino e basso opus 1* de Christiano Reynaldi, impresa en Madrid en 1761 con el patrocinio de la reina madre<sup>46</sup>. Es la segunda publicación de este género musical impresa en Madrid, precedida solamente por *Obra harmonica en seis sonatas de violín y bajo solo* del violinista-compositor catalán Francisco Manalt, músico de cámara del duque de Osuna, a quien dedicó la edición en 1757<sup>47</sup>. En esos años, la edición musical impresa era todavía muy escasa en España, no tanto por falta de demanda, sino más bien debido a dificultades técnicas y financieras<sup>48</sup>. Precisamente, la música para violín fue uno de los primeros repertorios musicales en generar una demanda suficiente para que se imprimieran obras destinadas a intérpretes aficionados. El hecho de patrocinar una edición de música instrumental era de por sí un modo de colocarse en primera línea como guía del gusto musical. Así, el mecenazgo de la reina madre a una edición de música moderna se puede entender como parte de una campaña de restauración de su propia imagen pública, una vez coronado rey su hijo Carlos III. No parece casualidad que, justamente en la década de 1760, también fueran distribuidos retratos de la reina madre, copias del grabado que Juan Bernabé Palomino realizó a partir de la pintura de Francesco Lorenzini [fig. 2].

La *opera prima* de Christiano Reynaldi (Cracovia, 1719-Madrid, 1767) testimonia una actividad musical iniciada más de diez años antes, pues ejercía como músico de cámara de Farnesio desde 1750. Hasta la fecha, este era el primer dato conocido sobre la trayectoria profesional del músico, hijo de Joseph Reynaldi, violinista milanés activo en Cracovia, quien debió de encargarse inicialmente de la formación musical de

43 Sobre la importancia histórica y el estilo de las sonatas de Alay, v. *ibid.*, pp. 494-96 y 523-525.

44 SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), pp. 684-687.

45 Datos documentados en SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), pp. 684-687.

46 El primer estudio sobre esta fuente musical aparece en SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), pp. 734-737.

47 Edición moderna y estudio en SIEMENS, L., y BONNET, L. (eds.), *Francisco Manalt: Obra harmónica en seis sonatas de cámara de violín y bajo solo*, Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001.

48 MARÍN, M. Á., «El mercado de la música», en LEZA, J. M. (ed.), *La música en el siglo XVIII (Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 4)*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 439-461.



Fig. 2. Juan Bernabé Palomino (grabado), *Elisabeth Farnesia Hispaniarum Regina*, ca. 1764-1766, grabado calcográfico sobre papel. Madrid, Andrés de Sotos (impresor y vendedor). Biblioteca Nacional de España, IH/4505/8/1 G. Reproducido en Biblioteca Digital Hispánica, bdh0000032825.

Christiano<sup>49</sup>. Sin embargo, un retrato realizado en Roma, desapercibido hasta ahora por la musicología, aporta nueva luz sobre la carrera de Christiano Reynaldi en los años anteriores a su establecimiento en

49 Lothar Siemens publicó documentación sobre la familia, nacimiento y muerte de Reynaldi, así como sobre su vinculación con Isabel de Farnesio. Christiano era hijo del violinista Joseph Reynaldi y de su esposa Teresa, polaca. V. SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), y SIEMENS, L., «El violoncelista y compositor polaco Christiano Reynaldi (Cracovia, 1719-Madrid, 1767): nuevos datos para su biografía», *Revista de musicología*, 13/1

España. Se trata de un dibujo del conocido artista Pier Leone Ghezzi, organizador de «academias» o reuniones de música de cámara en su propia casa, donde solía retratar a los participantes. La imagen va acompañada de la siguiente anotación:

El señor Cristiano Rinaldi [*sic*], excelente intérprete de violín; el mismo está al servicio de un capitán español que está en la armada del rey de España, [y] que ha regresado de Velletri. El mismo toca el violín maravillosamente bien, y me ha complacido viniendo a tocar en mi academia, que todos los presentes quedaron admirados, y esto fue el 18 de diciembre de 1744<sup>50</sup>.

El militar español mencionado por Ghezzi, que antes había estado en Velletri (en la provincia de Roma), no ha sido identificado, pero es probable que, a través de él, Reynaldi contactara con los círculos cortesanos españoles, lo cual habría facilitado su contratación para la reina madre pocos años después.

Reynaldi debía de ser tan diestro en el violín como en el «violón» (violonchelo), instrumento con el que ingresó como músico de cámara de la reina madre. Ella debía de tener en muy alta estima al polaco en su doble faceta de compositor e intérprete, pues en 1762 ordenó que fuera el único músico que la acompañara a Aranjuez, escribiendo ella misma, en la lista del personal desplazado, «Va solo Reynaldi»<sup>51</sup>. Un valor añadido de Reynaldi era su condición de multi-instrumentista; yendo solo, es probable que tocara para la reina tanto el violón como el violín.

Otros miembros de la familia real tuvieron la oportunidad de escuchar a este músico en privado. El 30 de mayo de 1761, día de San Fernando, Reynaldi tocó junto al violinista Landini en el cuarto del príncipe Carlos (futuro Carlos IV) y los infantes, en presencia de estos y de la reina madre. Como compensación, Isabel y su hijo el infante don

(1990), pp. 221-226. Algunos datos complementarios sobre la estancia de Reynaldi en la corte madrileña aparecen en ORTEGA, *op. cit.* (nota 17), vol. II, p. 79.

50 «Il signor Cristiano Rinaldi bravissimo sonator di violino; il medesimo sta al servizio d'un capitano spagnuolo che sta nell'armata del re di Spagna, che è ritornato da Velletri. Il medesimo sona il violino a meraviglia bene, che mi ha favorito di venire a sonare alla mia accademia, che tutti i circostanti ne restorno ammirati, e questo fu il dì 18 dicembre 1744.» Pier Leone Ghezzi, 'Cristiano Rinaldi'. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottoboni, Lat. 3119, c. 80.

51 SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), p. 736.

Luis (futuro mecenas de Boccherini) les obsequiaran con un reloj de oro para cada uno de los dos instrumentistas<sup>52</sup>. Este es un ejemplo significativo de los privilegios de los músicos de cámara, quienes a menudo cobraban sobresueldos en forma de joyas o dulces. Seguramente en esa ocasión se interpretara alguna danza y/o sonata para violín y acompañamiento, con Landini tocando la parte de violín solista mientras Reynaldi le acompañaba al violón. Es posible incluso que se tocara alguna de las sonatas de la colección que el polaco publicó a comienzos de ese mismo año de 1761.

Fuera de la corte, existen indicios de que Reynaldi participó en veladas de música de cámara en la villa de Madrid, donde, presumiblemente, habría interpretado composiciones propias localizadas recientemente. Se trata de tres tríos para dos violines y acompañamiento pertenecientes a la biblioteca musical del barón Carl Leuhusen (1724-1795), *chargé d'affaires* de la embajada sueca en Madrid entre 1752 y 1755<sup>53</sup>. Hasta ahora, Leuhusen era conocido porque en su colección, conservada en la Musik- och teaterbiblioteket de Estocolmo, se encuentran las principales fuentes musicales de las *Oberturas* y *Sinfonías* para instrumentos de arco del violinista-compositor español Vicente Basset<sup>54</sup>. Pero Leuhusen debió de contar con los servicios de otros músicos de cuerda residentes en la capital española, como Reynaldi, cuyos tríos reflejan un estilo actualizado y cosmopolita, que sigue las tendencias internacionales marcadas por compositores como Giovanni Battista Sammartini<sup>55</sup>.

Quizá el hecho de que Reynaldi trabajara para otros mecenas (al menos puntualmente) causara roces con Isabel de Farnesio. Esto podría explicar por qué en diciembre de 1764<sup>56</sup> ella ordenó suspender el sueldo del músico por «su mala conducta», aunque lo readmitió al cabo de poco más de un año, en enero de 1766. Farnesio falleció en julio de 1766, pero Reynaldi siguió recibiendo pagos como músico de cámara de la reina madre hasta su propio fallecimiento, ocurrido en

52 ORTEGA, *op. cit.* (nota 17), vol. I, p. 210; vol. II, p. 89.

53 National Library of Sweden: «Carl Leuhusen», <<http://www.kb.se/samlingarna/digitala/Linnes-natverks/Leuhusen-Carl>>, acceso 1-II-2018.

54 Edición moderna en ANGULO, R. (ed.), *Vicente Basset. Oberturas y sinfonías*, Sto. Domingo de la Calzada: Fundación Gustavo Bueno, 2013. Basset estuvo activo en Madrid al menos entre 1748 y 1762. Estas obras, a tres o cuatro partes, constituyen antecedentes del cuarteto de cuerda en Madrid.

55 LOMBARDÍA, *op. cit.* (nota 41), pp. 649-700.

56 SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), pp. 736-737.



Fig. 3. Christiano Reynaldi, *Sonate di violino e basso, op. 1*, grabado calcográfico, cuarto apaisado. Madrid, José Francisco Martínez Abad, 1761. Washington, Library of Congress, M219.A2 R44. Fotografía del Grupo de investigación MECRI, Universidad de La Rioja.

marzo de 1767. Se había casado con María Magdalena Gualandi y había tenido dos hijos varones, Antonio y Francisco Antonio. Es posible que Miguel Reynaldi, violinista de la Catedral de Córdoba que opositó a la Real Capilla en 1806, fuera nieto suyo<sup>57</sup>.

Se conocen dos ejemplares del impreso *Sonate di violino e basso opera 1* (Madrid, Joseph Francisco Martínez Abad, 1761): el de la Biblioteca del Congreso del Washington y el de la colección privada de Lothar Siemens (Gran Canaria). El primero, que presenta un excelente estado de conservación, lleva escrito a mano en la portada el nombre de Tomás José Fehner. A juzgar por la caligrafía, seguramente se trate de un poseedor de finales del siglo XVIII o principios del XIX [fig. 3]. La información comercial impresa a pie de página indica que este ejemplar procede de la librería de Antonio del Castillo, uno de los principales vendedores de partituras de Madrid. Castillo anunció esta colección por 20 reales de vellón tan solo un mes después de que el autor firmara

57 Estos datos biográficos, tomados de su testamento y su partida de defunción, aparecen en SIEMENS, *op. cit.* (nota 49).

la dedicatoria<sup>58</sup>. En cuanto al ejemplar conservado en Canarias, perteneció al VI conde de Fernán Núñez, Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Rohan-Chabot (Cartagena, 1742-Madrid, 1795), biógrafo de Carlos III y embajador de España en Francia y Portugal, quien fue además un entusiasta coleccionista musical y teclista aficionado<sup>59</sup>. Este ejemplar carece de indicaciones sobre el lugar de venta, pero sí lleva precio: en la esquina superior derecha de la portada se aprecia la anotación manuscrita «12 rs.» (12 reales)<sup>60</sup>. Probablemente esta copia fuera adquirida años después de que la *opera prima* de Reynaldi saliera a la venta, lo cual explicaría la bajada de precio.

Hasta donde sabemos, el volumen con sonatas de Reynaldi fue la primera y única incursión del impresor José Francisco Martínez Abad en la edición musical. La técnica de impresión es el grabado calcográfico, predominante en las ediciones musicales del momento, siendo empleados rastros para trazar los pentagramas, así como sellos y punzones para los signos musicales. Se desconoce el nombre del grabador, pero se puede deducir que sus conocimientos de lenguaje musical no eran muy elevados, pues con frecuencia sitúa los símbolos de articulación, ornamentación y dinámica en lugares poco lógicos desde el punto de vista compositivo y poco idiomáticos para el violín (por ejemplo, el símbolo de trino aparece repetidamente sobre figuras rítmicas demasiado cortas para ejecutar este ornamento). La portada no contiene ilustraciones, sino solamente un texto con el título de la colección, los nombres del compositor y la mecenas e información comercial:

Sonate/ di violino, e basso/ dedicate/ alla R.[eale] C.[atolica] M.[aestà] D.[onn]a Elisabetta Farnese,/ Regina Madre, di Spagna,/ da/ D.[o]n Christiano Reynaldi, di nazione polacca, virtuoso/ di Violino della sua Real Camara./ Opera Prima. // Con licencia en Madrid: En la oficina de Joseph Francisco Martínez Abad, Calle del Olivo Baxo. Se hallarán en la librería de Antonio del Castillo, Calle del Correo, y en su Puesto [de las] Gradas de San Phelipe el Real.

58 Anuncio en *Gazeta de Madrid*, 28-4-1761; citado en SUSTAETA, I., *La música en las fuentes hemerográficas del XVIII español: Referencias musicales en la Gaceta de Madrid, y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993, vol. III, p. 200. La dedicatoria está fechada el 15 de marzo de 1761 y el anuncio es del 28 de abril del mismo año.

59 SIEMENS, *op. cit.* (nota 5).

60 Imagen reproducida en SIEMENS, *op. cit.* (nota 5), p. 734.

El contenido de este texto es convencional, pero su forma presenta dos características poco frecuentes en los impresos musicales madrileños de la época: la mezcla de los idiomas italiano y español y la indicación del número de *opus*. El uso del italiano, idioma nativo de gran parte de los músicos activos en Madrid y de algunos de sus mecenas (como en este caso), no solo demuestra que se hablaba en ambiente musicales, sino que también denota cierto elitismo. En cuanto al número de *opus*, se trata del primer caso en una publicación para violín editada en España, aunque esto sí era muy común en Italia, donde Reynaldi había desarrollado parte de su carrera. El término «opus» indicaba que se trataba de una obra coherente y perfeccionada, de suficiente categoría para ser publicada, a juicio del autor, y con suficiente coherencia en el caso de una colección de varias composiciones<sup>61</sup>. En este caso, además, es supuestamente su «opera prima», esto es, su primera publicación impresa. Hay un tercer aspecto que llama la atención en esta portada: que Reynaldi se presente como «virtuoso di violino» (virtuoso de violín) de la reina madre, y no como intérprete de violón, que era su cargo oficial. Sin duda, quería subrayar el hecho de que era un virtuoso del instrumento solista de estas obras, y, por tanto, podía escribir música que explotara las posibilidades del mismo. Además, la asociación del autor con la reina madre, más allá de reconocer la financiación, habría funcionado como reclamo comercial entre los aficionados de Madrid.

A continuación, sigue una página de dedicatoria a la mecenas, íntegramente en italiano, donde se emplean fórmulas laudatorias convencionales:

Su Real Majestad./ El presentar a los pies de Vuestra Majestad las partes débiles de mi fantasía en seis sonatas para violín y bajo será siempre [en] su mayor estima, porque bajo el augusto e inmortal nombre de Vuestra Majestad será con mayor certeza comprendida la debilidad de la obra. Los infinitos beneficios recibidos de Su Majestad me han estimulado a dedicarlas [las sonatas] a Vuestra Majestad en señal del humildísimo reconocimiento[,] que debo por tantos títulos a Vuestra

61 SISMAN, E., «Six of One: The Opus concept in the Eighteenth Century», en GALLAGHER, S. y FORREST KELLY, T. (eds.), *The Century of Bach and Mozart: perspectives on historiography, composition, theory and performance*, Cambridge (EE. UU.) y Londres: Harvard University Press, 2008, pp. 79-107.

Majestad[,] y por los cuales no cesaré de rezar al Altísimo por la conservación de Vuestra Majestad, de nuestro Augusto Monarca y de la Real Familia. Espero que la innata bondad de Su Majestad sepa suplir mis carencias, mientras que con el respeto más profundo le beso los pies./ De Vuestra Majestad/ Humildísimo, devotísimo y obligadísimo servidor/ Christiano Reynaldi/ Madrid, 15 de marzo de 1761<sup>62</sup>.

Este impreso carece de ilustraciones preparadas *ad hoc*, a diferencia de otras publicaciones para violín coetáneas, como la de Manalt, que contiene al inicio una ilustración con el escudo de armas de los Osuna rodeado de referencias simbólicas a las artes y las ciencias. No obstante, la letra capital de la dedicatoria de Reynaldi es sugerente por su iconografía femenina, siendo la mecenas una mujer. Se trata de una «I», inicial del artículo «il» (primera palabra del párrafo) y, además, del nombre de Isabel en castellano. Esta letra «I» tiene forma de centauro femenino con los pechos al aire, que en su mano derecha sujeta un cuerno por el que sopla y en la izquierda una rama con frutos voluminosos. Podría interpretarse como una referencia a la fertilidad femenina y la abundancia, pero no hay indicios claros de su vinculación con Farnesio. Más bien, parece tratarse de una letra capital disponible en el taller de Martínez Abad. De hecho, otra publicación del mismo impresor, fechada en 1748, contiene letras capitales similares a esta, de reminiscencias medievales, aunque no exactamente la misma «I»<sup>63</sup>.

62 En italiano en el original: «S.[ua] R.[eale] M.[aestà] / Il presentare a piedi di V.[ostra] M.[aestà] i deboli parti della mia fantasia, in sei Sonate di Violino, è Basso, Sarà sempre il suo, Maggior preggio, perche Sotto l'Augusto ed immortal, nome di V. M. sarà con più certezza, compatita la debolezza dell'op[er]a. Gl'infiniti beneficij, ricevuti, della M. V. mi hanno incorraggito, dedicarli à V. M. in segno di quella humillissima riconoscenza, che devo per tanti titoli, alla M. V. è per i quali non cesserò, di pregare l'altissimo, per la conservazione di V. M., del nostro Augusto Monarca, è della Real Famiglia. Spero che l'innata bontà della M. V. suplira alle Mancanze mie, mentre con il rispetto più Profondo Baccio y piedi./ Di V. M./ Humil[issi].mo Divot[issi]mo Oblig[atissi]mo Servitore/ CHRISTIANO REYNALDI/ Madrid li 15 Marzo 1761.»

63 ENRÍQUEZ DE RIBERA, F., *El viage de la Tierra Santa*, Madrid: José Francisco Martínez Abad, 1748. Disponible en Biblioteca Nacional de España, «Biblioteca Digital Hispánica», <<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica>>, bdh0000202642, acceso 29-9-2018. En este libro aparecen letras capitales ilustradas en las dedicatorias y comienzos de capítulo, por ejemplo, en las páginas 7, 8 y 17 de la reproducción digital. Se trata de letras de tamaño grande, que en el impreso de Reynaldi destacan más al tener formato de cuarto apaisado, mientras el libro de Ribera tiene tamaño folio.

El estilo musical de las sonatas de Reynaldi es más moderno que el de las sonatas de Alay. La *opera prima* de Reynaldi se enmarca en el llamado estilo galante, predominante en la música instrumental de mediados del siglo XVIII. Siguiendo el modelo de violinistas-compositores de éxito internacional, como Giuseppe Tartini o Pietro Antonio Locatelli, estas sonatas responden a una serie de características estandarizadas, destacando tres: (1) estructura en tres movimientos de distintos tipos, siguiendo la secuencia *lento-rápido principal-rápido ligero* o bien *rápido principal-lento-rápido ligero*, (2) uso de formas binarias en cada movimiento, incluyendo formas reexpositivas (anteriores de las formas de sonata), especialmente en los movimientos rápidos principales<sup>64</sup>, y (3) gran variedad de motivos y ornamentos, centrando la atención del oyente en la melodía del violín, mientras que el bajo desempeña un papel casi siempre secundario.

Christiano Reynaldi no fue el único violinista-compositor que cultivó este estilo en Madrid durante las décadas centrales del siglo XVIII; de hecho, existen sonatas contemporáneas de estilo similar como las seis de Francesco Montali recogidas en un manuscrito de 1759<sup>65</sup>. Se trata de una música variada, fluida y ornamental, comparable al estilo rococó de las artes visuales contemporáneas. Sin duda, la reina madre estaba al tanto de las últimas novedades en los distintos campos artísticos, y deseaba proyectar una imagen de modernidad y buen gusto patrocinando iniciativas como la publicación de Reynaldi.

## CONCLUSIONES

Isabel de Farnesio fue una de las primeras mecenas que promocionó música para violín de estilo galante en Madrid, entre las décadas de 1730 y 1760, cuando este repertorio constituía un símbolo de modernidad y cosmopolitismo. La reina intervino en un momento crucial para la consolidación de dicho estilo en la ciudad, y su mecenazgo tuvo

Según el catálogo de la Biblioteca, José Francisco Martínez Abad continuó con el negocio de su padre Francisco Martínez Abad.

64 Se entiende «forma binaria reexpositiva» como la traducción española de «rounded binary form». V. SUTCLIFFE, W. D. Y TILMOUTH, M., «Binary form», en SADIE, *op. cit.* (nota 30).

65 Edición crítica y estudio detallado en LOMBARDÍA, A. (ed.), *Sonatas para violín en Madrid hacia 1760: Reynaldi y Montali*, Madrid: ICCMU, en prensa.

impacto no solo en el ámbito privado de la corte real, sino también en el ámbito urbano, gracias a la publicación impresa de la *opera prima* de Reynaldi.

Hasta la fecha, este es el caso más temprano conocido de una mujer que impulsa directamente la composición de música para violín en España, donde, en lo que respecta al siglo XVIII, la composición, la interpretación y el coleccionismo de música para violín se asocian fundamentalmente a personajes masculinos. Se sabe que otras damas de la alta sociedad poseían partituras para violín en sus bibliotecas musicales, como María Bárbara de Braganza o la marquesa de San Adrián<sup>66</sup>. Sin embargo, no hay constancia de que estas mujeres financiaran la composición o publicación de música para violín, algo en lo que Farnesio parece haber sido pionera.

Desde una perspectiva más amplia, esta investigación pone de manifiesto la rápida transferencia de modelos compositivos de Italia a España a través de la música instrumental durante las décadas centrales del siglo XVIII. Dicha transferencia se vio favorecida tanto por la movilidad de los músicos como por la de algunos de sus mecenas. Las trayectorias de Alay y Reynaldi, de las cuales se da una visión general por primera vez en este artículo partiendo de fuentes históricas dispersas, ejemplifican la elevada movilidad de los violinistas italianos. Esta favoreció la transmisión de modelos pedagógicos y compositivos a España, donde violinistas-compositores nativos como Francisco Manalt y José Herrando asimilaron el estilo innovador de los instrumentistas formados en Italia, adaptando sus propias obras a un gusto pan-europeo. En cuanto a los mecenas de alto rango social, su movilidad entre diferentes países también favoreció este proceso. Es el caso de Isabel de Farnesio y el infante don Felipe, quienes se empaparon de novedades musicales en distintos

lugares, sin perder el contacto con sus cortes de origen, como demuestra su correspondencia privada con familiares residentes en las cortes de Parma y Madrid.

La documentación epistolar, dada su naturaleza íntima, contiene información única sobre opiniones y gustos personales, aportando claves sobre quiénes fueron las personas de mayor influencia en la renovación de los gustos musicales. El caso de Isabel de Farnesio es revelador en este sentido, invitando a revisar los «titulares» de la historiografía musical, por así denominarlos. La documentación administrativa relativa al reinado de Felipe V asocia a todos los músicos cortesanos a la Real Capilla o a la figura del rey, mientras que la reina carecía de servicio musical propio. Sin embargo, considerando que desde 1727 el rey estaba tan enfermo y cansado de la política que nombró a su esposa «reina gobernadora», y que ella demostraba elevados conocimientos e interés en materia musical, parece razonable suponer que era Isabel quien tomaba buena parte de las decisiones sobre los entretenimientos musicales. Esto parece particularmente probable teniendo en cuenta la existencia de un grupo estable de músicos de cámara al servicio de Farnesio posteriormente, en su etapa como reina viuda. Quizá para los últimos veinte años del reinado de Felipe V tenga sentido hablar de «la música en la corte de Isabel de Farnesio» o, al menos, «en la corte de Felipe V e Isabel de Farnesio», un titular que encaja con representaciones visuales como la de Van Loo.

66 Sobre la afición musical de María Bárbara de Braganza, v. CAPPELLETTO, *op. cit.* (nota 7); FRANCO, G., «Bárbara de Braganza y la corte de Isabel de Farnesio», en FRAGNITO (ed.), *op. cit.* (nota 5), pp. 163-186, y FERNANDES, C., «The music library of Maria Bárbara de Bragança and the circulation of musical repertoires in 18th century Europe», en MAIONE, P. G., y COTICELLI, F. (eds.), *Le stagioni di Jommelli*, Nápoles: Edizioni Turchini, 2018, pp. 881-909. La copia de dúos de violines de Manuel Pla conservada en la Biblioteca Nacional de España lleva el nombre de la poseedora «Marquesa de San Adrián», seguramente María Josefa de Armendáriz y de Acedo (1743-1787); v. DOLCET, J., «L'obra dels germans Pla. Bases per a una catalogació», *Anuario musical*, 42 (1987), pp. 131-188.