

**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 il 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 periodica 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

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

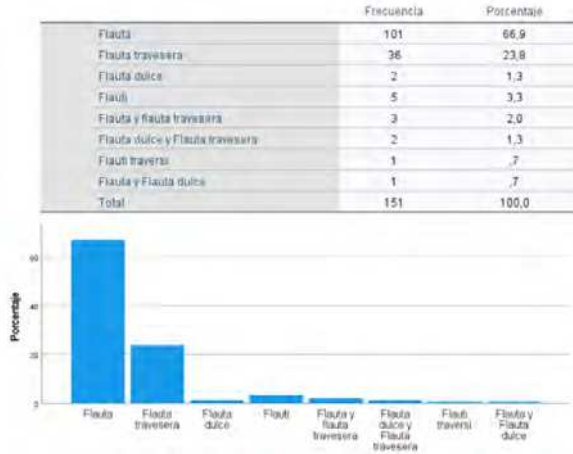
1. INTRODUCCIÓN: SOBRE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL Y LA BÚSQUEDA DE REPERTORIOS PARA FLAUTA DULCE EN EL PALACIO REAL DE MADRID

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.

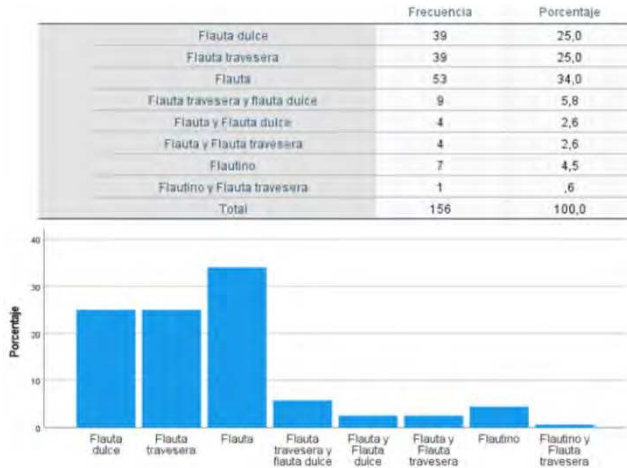
¹ Estos datos son una síntesis de las referencias localizadas a través del uso de dos instrumentos de descripción. Por un lado, el inventario de obras que recibió Antonio Ugena en 1778 a la muerte de Francesco Corselli, y por otro, el catálogo de música publicado en 1993 por Patrimonio Nacional como 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.
fe p.
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 Corselli (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 Corselli 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 Corselli 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 Orden 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). “Tradicición 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.