

Oriol Brugarolas Bonet y Antonio Ezquerro Esteban

EL PAISAJE SONORO URBANO DE LA BARCELONA DEL SIGLO XVIII A TRAVÉS DEL FONDO DE MÚSICA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA¹

Un tesoro musical por descubrir: antecedentes y naturaleza del fondo de música de la Universitat de Barcelona

El Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación de la Universidad de Barcelona (CRAI-UB) y su Biblioteca de Fondo Antiguo, gestiona un importante fondo documental antiguo que, aunque no dispone de una sección musical propia, conserva un buen número de piezas, tanto manuscritas como impresas, de gran interés musical y musicológico. Nos referimos fundamentalmente a tratados, partituras y libretos de óperas, oratorios y villancicos, que van, en su conjunto, del siglo x hasta finales del siglo xix.

En primer lugar, y para comprender la naturaleza del fondo documental de música de la UB, conviene detallar su origen y procedencia. Dicho fondo emana básicamente de las bibliotecas de los conventos y colegios religiosos de Barcelona,² cuyos fondos llegaron a la Universidad a raíz de la desamortización de Juan Álvarez de Mendizábal. Por Real Decreto de 25 de julio de 1835 se suprimían los conventos de menos de doce clérigos profesores y se declaraban propiedad del Estado —se nacionalizaban— todos los bienes religiosos. Así, y para lo referente a la demarcación barcelonesa, el 29 de julio de ese mismo año se llevó a cabo el examen de los bienes conventuales y el 25 de agosto de 1835 se creó la Comisión Provincial encargada de inventariar y recoger los fondos de los archivos y bibliotecas desamortizados y trasladarlos, en un primer momento, al convento de los Capuchinos, para pocos meses más tarde, en marzo de 1836, trasladarlos al edificio del convento recién suprimido de San Juan de Jerusalén,³ en donde permanecieron 45 años, hasta la apertura de la nueva biblioteca de la Universidad de Barcelona, hoy en plaza Universidad, en 1881.

MATÈRIA, NÚM. 23, OCTUBRE 2024
ISSN 1579-2641, p. 81-107

Recepció: 11-11-2022
Acceptació: 26-01-2024

¹ La investigación para este trabajo forma parte de los proyectos: Grup de Recerca Consolidat de la Generalitat de Catalunya «Música Tecnologia i Pensament en els segles XIX i XX» (SGR75/GRPRE); y del proyecto I+D «La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)» (PID2019-105718GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación / 10.13039/501100011033.

² Aunque el grueso principal del fondo antiguo de la UB, unos 130.000 volúmenes, procede de la desamortización, la colección se iba a incrementar con el paso del tiempo hasta los aproximadamente 150.000 volúmenes, con la llegada, en 1842, de parte del fondo de la antigua Universidad de Cervera, suprimida dicho año por Real Decreto de 10 de agosto de 1842, así como con la compra de códices en pergamino

de los siglos X al XIV procedentes de la iglesia de San Fèlix de la ciudad de Girona, y con algunas donaciones, como la de grabados duplicados procedentes de la Biblioteca Nacional de España, entre otras actuaciones. Marina RUIZ FARGAS y Neus Anna VERGER ARCE: «Dels convents a l'acadèmia: els orígens de la biblioteca de la Universitat de Barcelona (1835-1881)», Ramon DILLA MARTÍ y Maria TORRAS FREIXA (eds.), *Elias Rogent i Barcelona: arquitectura, patrimoni i restauració*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019, p. 229-245.

³ En esas mismas fechas, el edificio lo ocupó también la Real Academia de Buenas Letras (responsable del Museo de Antigüedades, un museo forjado a partir de los objetos artísticos recuperados de los conventos), la Sociedad Económica Barcelonesa de Amigos del País, y una escuela de instrucción pública. Neus Anna VERGER ARCE, «La Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona» [en línea], *BiD: Textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, vol. 21, diciembre 2008, disponible en: <https://bid.ub.edu/21/verger.htm> [consulta: 24-06-2022].

⁴ Santiago ALCOLEA GIL, Dolores LAMARCA MORELL, Pilar LLOPART MIR y Jordi TORRA i MIRÓ, *La Biblioteca de la Universitat de Barcelona*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1994, p. 118-155.

⁵ CRAI-UB, «Biblioteques retrobades: antics posseïdors al CRAI Biblioteca de Reserva» [en línea], *CRAI Biblioteca de Fons Antic*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017, disponible en: <https://crai.ub.edu/ca/coneix-el-crai/biblioteques/bibliote>

De este modo, la biblioteca de Fondo Antigo de la UB, es una «biblioteca de bibliotecas», una colección nutrida a partir de importantes bibliotecas conventuales de diferentes órdenes religiosas: la biblioteca del convento de Santa Caterina, de los dominicos (de donde llegaron unos veinte mil volúmenes); la biblioteca del convento de Sant Josep, de los carmelitas descalzos (de donde vinieron otros diez mil volúmenes más); la biblioteca mariana del convento de Sant Francesc d'Asís (de donde procederían unos trece mil volúmenes); o la biblioteca del convento de los agustinos calzados (con otros quince mil volúmenes), entre otras bibliotecas conventuales.⁴ Hay que tener en cuenta, además, que los fondos de estas bibliotecas conventuales citadas habían recibido a lo largo de la Edad Moderna donaciones de importantes bibliófilos, como la del archivero real y escribano Pedro Miguel Carbonell (1434-1535),⁵ la del canónigo de la seo de Lérida José Jerónimo Besora (?-1665),⁶ la del dominico fray Tomás Ripoll (1653-1747)⁷ o la del canónigo, jurista y filólogo Antonio de Bastero y Lledó (1675-1737).⁸ De modo que, en el momento de la desamortización, estas bibliotecas conventuales disponían de un fondo temático muy variado, no solo religioso, sino que reunían materias como la filosofía, derecho, arquitectura, física, matemáticas, agricultura, obras clásicas griegas y latinas, literatura catalana y castellana, cocina, botánica, zoología, química, música, etc.

Precisamente, conviene no perder de vista que algunas de las bibliotecas conventuales, antes de las desamortizaciones decimonónicas, ejercían como auténticas bibliotecas públicas donde se atesoraba el saber acumulado hasta el momento. Bien entendido que los índices de alfabetización de los períodos históricos anteriores a dichas desamortizaciones eran bajísimos y que, por tanto, el acceso a la cultura estaba restringido a unos sectores de la población bastante limitados, así como quedaba condicionado, además, a la militancia religiosa de sus posibles usuarios y las posibles buenas relaciones que pudieran mantener con los propietarios de aquella documentación. Por consiguiente, ciertas bibliotecas de los conventos propiamente barceloneses, en cierto modo servían como únicas bibliotecas públicas de la ciudad. Y, en este sentido, resulta interesante destacar que, al pasar los fondos documentales conventuales a una biblioteca universitaria como la presente, se mantuvo la vocación de ofrecer tales fondos al público, en esta ocasión, de una manera mucho más decidida si cabe, sin condicionantes, y quedando abiertos ya de una manera indiscriminada a cualquier ciudadano o a cualquier posible usuario o interesado).⁹

Así pues, el particular origen del fondo antiguo del CRAI-UB explica, sin duda, la singular riqueza de su actual Fondo Antigo, así como la presencia de una nutrida colección de música, integrada por abundantes tratados de teoría musical, partituras manuscritas e impresas, y libretos de óperas, oratorios y villancicos. Unos materiales musicales que abrazan un largo período

temporal, desde el siglo x hasta el siglo xix, y que, atendiendo a su contenido y a su naturaleza propiamente musical —con independencia de si se trata de impresos o de manuscritos— se han clasificado en tres secciones: música anotada (partituras y otro tipo de materiales musicales); otra sección, de tratadística y teoría musical; y una tercera, de libretos de ópera y pliegos impresos de villancicos y oratorios. De esta última sección precisamente daremos cuenta con detalle en los siguientes apartados del artículo.

Sin embargo, estos materiales documentales de música que atesora el fondo antiguo de la UB, han pasado prácticamente desapercibidos entre los historiadores y musicólogos del ámbito catalán y español. De los pocos estudios existentes sobre este fondo de música, se pueden destacar algunos trabajos previos al plan de investigación que se lleva a cabo desde hace ya tres años y del que el presente artículo es producto.¹⁰ Así, un equipo integrado por investigadores del CSIC y de la UB ha emprendido un conjunto de acciones para facilitar la catalogación, el análisis y el estudio crítico de los fondos de música conservados en su conjunto.¹¹ Tras un primer estudio general preliminar de conjunto, se ha revelado un fondo de música de importancia inusitada, desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo, para la disciplina musicológica en el contexto de Catalunya, de España y aun del ámbito internacional, que merece una atención especial. Fruto de este trabajo inicial ha sido la organización y comisariado de una exposición¹² y de unas jornadas sobre patrimonio musical;¹³ así como varios artículos en revistas nacionales e internacionales;¹⁴ o bien la edición facsimilar del tratado de teoría musical que se halla en el segundo volumen de la obra *Compendio Mathemático* (1707-1715) de Tomas Vicente Tosca (1651-1723).¹⁵ A pesar de toda esta literatura bibliográfica es un fondo de música todavía por descubrir.¹⁶

Con todo, el presente artículo aporta información inédita y nuevas evidencias sobre la sección de libretos impresos de música (óperas, oratorios y villancicos) del fondo de música de la UB, al mismo tiempo que relaciona dicho fondo con la actividad musical de la Barcelona del siglo xviii y arroja nueva luz sobre el modo en el que la capital catalana se consolida a lo largo de dicha centuria como uno de los centros más activos del panorama musical peninsular y de ultramar.

El sonido de la Barcelona del siglo XVIII: los libretos de oratorios y villancicos del fondo de música de la UB

La sección de libretos de villancicos y oratorios del fondo de música de la UB incluye los textos de un gran número de composiciones literarias en su formato impreso —aun cuando también puede hallarse alguno de estos ma-

ca-reserva/antics-posseïdors/carbonell [consulta: 25-5-2022].

⁶ Figura muy destacada como humanista y bibliófilo, fue también presidente de la Diputación General en 1656-1659. Donó su biblioteca al convento de Sant Josep de los carmelitas descalzos de Barcelona. Véase: «Un exemple de bookcrossing en el segle xviii» [en línea], *CRAI Biblioteca de Fons Antic*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2017, disponible en: <https://crai.ub.edu/coneix-el-crai/biblioteques/biblioteca-reserva/antics-posseïdors/besora> [consulta: 25-5-2022].

⁷ Fray Tomás Ripoll fue maestro general de la Orden de Predicadores. Durante su larga vida formó una biblioteca muy destacada que donó al convento de Santa Caterina de Barcelona. Véase: Marina RUIZ FARGAS, *La biblioteca del Convent de Santa Caterina de Barcelona sota el mecenatge de fra Tomàs Ripoll, 1699-1747*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2019, p. 15-122.

⁸ Antonio de Bastero y Lledó, noble barcelonés de origen italiano, jurista, filólogo, erudito y canónigo y sacristán mayor de la catedral de Girona, que se trasladó a Roma en 1710, ingresó en la Academia de la Arcadia en 1721, y en la Academia de Buenas Letras de Barcelona en 1729. Véase: Francesc FELLIU TORRENT, «Els inicis de la filologia catalana moderna: estudi biogràfic d'Antoni de Bastero i Lledó, canonge de Girona (1675-1737)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 39, 1998, p. 235-341. Mireia CAMPABADAL i BERTRAN, *El pensament i l'activitat literària del Setcents català*, vol 1., Barcelona, Edi-

cions de la Universitat de Barcelona, 2003, p. 69-91.

⁹ De gran interés para los contenidos aquí tratados son los siguientes trabajos: M. RUIZ FARGAS y N.A. VERGER ARCE, «Dels convents a l'acadèmia...», p. 229-245; S. ALCOLEA GIL, D. LAMARCA MORELL, P. LLOPART MIR, *La Biblioteca...*, p. 11-54. Pedro RUEDA RAMÍREZ y Marina RUIZ FARGAS, «Towards a provenance database in the historic collection of the Library of the University of Barcelona», *World Library & Information Congress 75th IFLA General Conference & Council, 23-27 August 2009, Milan, Italy* [en línea], 2009, disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/11182>. [consulta: 25-5-2022].

¹⁰ De los estudios relacionados específicamente con el fondo de música de la UB destacan: Jordi TORRA i MIRÓ, «Manuscritos e impresos musicales en la biblioteca de la Universidad de Barcelona», María LUZ GONZÁLEZ PEÑA (coord.), Madrid, AEDOM-Asociación Española de Documentación Musical, col. de Monografías 3, 1999, p. 291-296; Jordi TORRA i MIRÓ, «Els llibres litúrgics impresos de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona», *Miscel·lània litúrgica catalana*, VIII, 1997, p. 179-195; José Vicente GONZÁLEZ VALLE (ed.), *Andrés Lorente: El por qué de la música (Alcalá de Henares, Nicolás de Xameres, 1672)*, Barcelona, Departamento de Musicología, CSIC, col. Textos Universitarios, 38, 2002; Josep PAVIA i SIMÓ (ed.), *Francesc Valls: mapa armónico práctico (1742a)*. Barcelona: Departamento de Musicología, CSIC, col. Textos Universitarios, 37, 2002; Andrea PUENTES-BLANCO, «Libros impresos

teriales en formato manuscrito—¹⁷ concebidas para ser puestas en música. En total, hasta la fecha y a falta de una nueva revisión, se trata de una colección de algo más de 689 libretos: se han contabilizado unos 331 libretos de oratorios (331 ediciones en 891 ejemplares) y unos 358 libretos de villancicos (358 ediciones en 980 ejemplares), lo que convierte a esta sección documental del fondo de música en una de las más importantes de estas características de toda España, e incluso del mundo, ya que, por cuanto sabemos hasta la fecha, solo sería equiparable, cuantitativamente, a las colecciones de la Biblioteca Nacional de España y de la Biblioteca de Catalunya.¹⁸ Este volumen de libretos de villancicos y oratorios que atesora la UB atestigua la fama alcanzada popularmente por este tipo de composiciones, sobre todo en ámbito barcelonés, y por extensión, de toda la antigua Corona de Aragón, especialmente entre el último tercio del siglo xvii y el primer tercio del siglo xix.

De todo cuanto se pudo haber cantado y tocado en la época objeto de estudio, solamente nos ha llegado en notación musical una pequeña parte. Sabemos, de otro lado, que buena parte de los textos —la mayoría quizá— de aquel repertorio, se imprimió en hojas volantes, de las que no todas se han conservado, ni hoy tenemos todavía, a falta de más estudios, una idea precisa de su importancia y magnitud, pero que nos brindan un complemento espléndido para tratar de reconstruir dicho repertorio. A la luz de estos pliegos impresos, podemos imaginar la enorme cantidad de práctica musical que se habría derivado de todo aquello. De hecho, con el aumento de datos suministrados por este tipo de pliegos de textos impresos del fondo de música de la UB, nos permite analizar las informaciones recabadas, a partir de las cuales realizar una interpretación argumentada. Así, contar con 689 impresos de este tipo supone tener el conocimiento, documental, de miles de composiciones musicales que se habrían cantado e interpretado, en la práctica, en Barcelona a lo largo del siglo xviii y, lo que es más interesante, esos datos nos permitirán saber qué se cantó en qué lugar, a cargo de qué agrupación de músicos —y con ello, establecer la movilidad de las capillas y la organización de todo un entramado urbano de carácter institucional y musical—, en qué fechas y quién encargaba este tipo de piezas.

Además, hay que tener en cuenta que el villancico alcanza, tras su apogeo en el siglo xvii y para la primera mitad del siglo xviii, una madurez que empieza a mostrar signos de agotamiento, mientras que la implantación del oratorio en España se inicia a comienzos del siglo xviii, logra su máxima difusión, al menos en el caso de la ciudad de Barcelona, en la segunda mitad del siglo xviii solapándose a partir de entonces con el decaimiento del villancico, hasta el inicio del guerra del Francés. Así, en Barcelona, durante la primera mitad del siglo xviii, aunque coexisten los dos géneros, la práctica del villancico es la que domina claramente en las celebraciones litúrgicas y, a partir de 1740, el ora-

torio emerge y empieza a utilizarse en multitud de celebraciones, con frecuencia fiestas que antes incluían villancicos y ahora se habían convertido prácticamente en cantatas, piezas de una extensión y una complejidad estructural mayores, organizadas en varios movimientos o secciones. De este modo, el oratorio, una narración de larga extensión, acabará por desplazar y substituir progresivamente al villancico en los contextos y funciones celebrativos litúrgicos, hasta el punto que, en Barcelona, no había solemnidad religiosa importante sin la audición de un oratorio. Con el tiempo, ya a finales del siglo XVIII y a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, el oratorio «salió de los muros eclesiásticos y se incluyó en ejecuciones públicas en teatros dentro de las programaciones de los conciertos cuaresmales»,¹⁹ como en Barcelona, donde en 1804 se pudo escuchar el oratorio *La creación* de Haydn en la sala del gremio de veleros de seda (*sala dels velers*)²⁰ o el oratorio *Gionata Maccabeo* de P. A. Guglielmi, que se estrenó en el Teatro de la Santa Creu en marzo de 1807.²¹

Dado que la publicación de los textos de villancicos y oratorios acompañaba muchas veces a la interpretación musical de esas piezas, los datos que aportan dichos pliegos impresos permiten rastrear, además, el compositor de dicha obra musical —aunque no siempre el autor del texto—, la capilla musical encargada de la ejecución, las fechas en las que se interpretó, el motivo por el cual se interpretó, el lugar en donde pudo escucharse y, en su caso, si asistió alguna personalidad. Así, este tipo de impresos arrojan luz sobre un fenómeno estructural en la vida musical de la Barcelona barroca, porque la ejecución de un villancico o un oratorio requería siempre la competencia de un considerable número de músicos especializados.

Estas piezas musicales fueron encargadas por instituciones tanto de índole religiosa como civil (conventos y monasterios, parroquias, seminarios, ayuntamientos, diputaciones, etc.). Los motivos que generaron dichos encargos se refieren, bien a festividades anuales particularmente solemnes —locales, o no— dedicadas a la Virgen o a un santo, bien a la celebración de una beatificación o una canonización, a la celebración de la Navidad, o a celebraciones de instituciones académicas, como los Reials Estudis de Sant Sebastià, que dedicaban anualmente un oratorio a Santo Tomás de Aquino. También pueden referirse a acontecimientos excepcionales, como la celebración de la profesión de una monja,²² la traslación del Santísimo Sacramento o de una reliquia de un santo o santa, la sanación de una enfermedad contraída por algún personaje destacado de la realeza o la nobleza, la celebración por la edificación de un nuevo templo o bien la celebración del final de una guerra y la firma de un tratado de paz, como los villancicos que se cantaron los días 5 y 6 de abril de 1698 en las fiestas que el ayuntamiento de Barcelona organizó con motivo de la firma del Tratado de Rijswijk de 1697.²³

de polifonía en la Biblioteca de Reserva de la Universidad de Barcelona: ediciones desconocidas de Giovanni Pierluigi da Palestrina y Giuseppe Caimo en el contexto de la Barcelona de finales del siglo XVI», *Revista de Musicología*, 40/1, p. 57-97; Andrea PUENTES-BLANCO, Andrea, «Aproximación a la recepción de Palestrina en España (siglos XVI-XVII): fuentes manuscritas e impresas conservadas en Barcelona», Begoña LOLO HERRANZ y Adela PRESAS (coords.), *Musicología en el siglo XXI. Nuevos retos, nuevos enfoques*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018, p. 1087-1106. Andrea PUENTES-BLANCO, *Música y devoción en Barcelona (ca. 1550-1650): libros de polifonía, contextos y prácticas musicales*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2018; entre otros.

¹¹ Inicialmente, el equipo de trabajo estaba formado por profesionales e investigadores del ámbito de la documentación y de la musicología, a saber, Neus Verger Arce (directora del CRAI Biblioteca de Fondo Antiguo de la UB), el Dr. Antonio Ezquerro Esteban (investigador científico de la Institución Milá y Fontanals (IMF) del CSIC), el Dr. Luis Antonio González Marín (científico titular del CSIC) y el Dr. Oriol Brugarolas Bonet (profesor del Área de Música del Departamento de Historia del Arte, UB). A partir de mayo de 2022, el equipo de trabajo cuenta con el respaldo del Vicerrectorado de Patrimonio y Actividades Culturales de la UB, y se han incorporado el Dr. Jaume Carbonell Guberna (profesor del Área de Música del Departamento de Historia del Arte, UB) y Carles Gumí Prat (director de la orquesta de la UB y de la Schola Can-

torum Universitaria Barcinensis, también de la UB).

¹² Exposición que lleva por nombre «Acords sacres i profans: el fons antic de música de la Universitat de Barcelona», que se celebró entre el 25 de abril i el 20 de mayo de 2022 en el espacio expositivo del CRAI Biblioteca de Letras. La versión virtual de la exposición, puede consultarse en: <https://craireservaub.wix-site.com/musica-fons-antic>.

¹³ CRAI-UB, «I Jornades de Patrimoni Musical» [en línea], *Centre de Recursos per a l'Aprenentatge i la Investigació*, Barcelona, 2022, disponible en: <https://crai.ub.edu/es/node/15970>.

¹⁴ Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «The Music Collection (Ancient Holdings) of the University of Barcelona Library», *Fontes Artis Musicae*, vol. 68/3, July-September, 2021, p. 267-272; Antonio EZQUERRO ESTEBAN, «Ópera en la Barcelona del siglo XVIII: según la colección de libretos impresos de la biblioteca de la Universidad de Barcelona», *Ópera Actual*, 252, disponible en: <https://www.operaactual.com/reportaje/opera-en-la-barcelona-del-siglo-xviii/>.

¹⁵ Antonio EZQUERRO ESTEBAN (ed.), *Tomás Vicente Tosca (1651-1723) y la renovación musical en el siglo XVIII*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2022. [signatura del vol.1 y del vol.2 de la UB: 07 14/3167-3168].

¹⁶ Precisamente, el grupo de trabajo citado anteriormente que se ocupa del estudio del fondo de música está preparando la edición y publicación de tres facsímiles de teoría musical, de una pieza musical y de un estudio sobre los libretos o textos de ópera, oratorios y villancicos.

¹⁷ Por ejemplo, el Ms 94 de la Biblioteca Pública Episco-

Además, todos estos villancicos y oratorios que sonaban a lo largo del año fueron interpretados, o simplemente puestos en música, en múltiples espacios, entre los que destacan especialmente no solo la catedral, sino también los numerosos conventos y parroquias, además de la Llotja de mar (en el caso barcelonés), todo ello reflejo de una prolífica actividad musical urbana. Así, por ejemplo, en 1786 las interpretaciones de oratorios en la ciudad, según el testimonio del baró de Maldà, a las que se refiere de manera explícita, superaron los 37 títulos aquel año.²⁴ Pues, ante todo, conventos y parroquias fueron aquellos que garantizaron la principal imbricación de la música eclesiástica en el territorio, debido a su amplia diseminación, lo que quiere decir que fueron aquellos que vertebraron las relaciones sociales y garantizaron la efectividad funcional de la misión catequética de la música promovida por la Iglesia católica entre la inmensa mayoría del pueblo y la ciudadanía.²⁵

Igualmente, según los libretos de oratorios y villancicos conservados en el fondo de la UB, casi la totalidad de los compositores de estos géneros musicales que sonaron en Barcelona y en toda Catalunya a lo largo del siglo XVIII eran locales, y solía coincidir que eran los maestros de las capillas musicales o compositores vinculados a ellas, como fue el caso de Carles Bager, organista de la catedral de Barcelona y compositor, al mismo tiempo que Francesc Queralt era el maestro de capilla de la catedral.²⁶ Así, entre algunos de los compositores más destacados de las capillas musicales barcelonesas del siglo XVIII pueden citarse a Francisco Valls (1671-1747), maestro de capilla primero de Santa Maria del Mar y luego de la Catedral; a Joseph Picañol (ca. 1700 - ca.1759), maestro de capilla del *Palao* de la Comtessa (1714-1716) y luego de la catedral de Barcelona (1727-1737) y que acabó como maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid; o al maestro de capilla de Santa Maria del Mar, Pau Monserrat (? - ca. 1759), activo entre 1746 y 1759. Y coincidiendo cronológicamente en parte con los anteriores, hay que mencionar al maestro de la seo barcelonesa, Joseph Pujol (activo en 1738-1773); o bien Francesc Queralt, maestro de capilla de la catedral de Barcelona entre 1774-1804); o Tomás Milans y Campús, el maestro de capilla de la parroquial barcelonesa de Sant Just i Pastor entre 1751-1753.²⁷

Asimismo, a partir de la información contenida en los libretos y oratorios del fondo de la UB, se han construido dos figuras: la número 1, que muestra en un plano de la ciudad de Barcelona la distribución geográfica urbana de los espacios en donde se interpretaron villancicos y oratorios para el siglo XVIII y qué capillas de música cantaron en estos espacios; la número 2, una tabla que recoge de forma esquemática la movilidad de dichas capillas de música además de destacar los espacios urbanos en los que únicamente participaba una sola capilla musical.

Tal como se aprecia en la cartografía musical urbana (Figura 1), sonaron villancicos y oratorios en un total de 32 espacios religiosos entre conventos, monasterios, iglesias parroquiales y capillas, más dos espacios civiles como son la Llotja de Mar y el Teatro de la Santa Creu, que a finales del siglo XVIII incorporó en sus conciertos cuaresmales la interpretación de oratorios;²⁸ y a los que habría que añadir los cinco espacios propios de las capillas de música barcelonesas: la Catedral, la parroquia de Santa María del Mar, la capilla de Nuestra Señora de la Victoria o capilla del *Palao* de la Comtessa,²⁹ la iglesia de Sant Just i Pastor, y la iglesia de Santa María del Pi (marcadas en la Figura 1 con las letras A, B, C, D y E, respectivamente).

Los 32 espacios religiosos antes reseñados no disponían de capilla musical propia, es decir, de un conjunto de músicos asalariados y en plantilla formado por un grupo vocal de cantores y un grupo instrumental cuyo número total dependía de los medios económicos del centro religioso al cual pertenecía y dirigidos por un maestro de capilla que se encargaba de acompañar los servicios religiosos requeridos. Únicamente tenían capacidad económica para mantener una capilla musical la catedral, la iglesia de Santa María del Mar, la capilla del *Palao* de la Comtessa, la iglesia de Sant Just i Pastor, y la iglesia de Santa María del Pi. Por este motivo, era habitual la movilidad urbana de estas capillas musicales (Figura 1) en el periodo estudiado, pues conventos, iglesias y algunas instituciones civiles, para solemnizar sus principales fiestas religiosas u otros actos como traslaciones de una reliquia, celebraciones de beatificaciones, canonizaciones, tomas de hábito o celebración de una profesión religiosa e imposición del velo, encargaban la música (villancicos y oratorios) a los maestros de las capillas anteriormente reseñadas para que la interpretaran el día acordado. Además, la circulación de estas capillas suponía para los músicos que las integraban conseguir una fuente de ingresos extraordinarios —con regularidad, y distribuida a lo largo de todo el año—, lo que se traducía finalmente en un complemento salarial nada despreciable.³⁰

Las razones para que una determinada institución que no tenía músicos en plantilla contratase para sus celebraciones a una o a otra capilla de música podían ser múltiples. En ocasiones, y más allá de cuestiones de prestigio y visibilidad social de la capilla musical elegida —o, sobre todo, de la institución que esta última representaba—, se trataba de lazos institucionales que venían de antiguo (en ocasiones, acuerdos o concordias de siglos) y que se vinculaban a dependencias, titularidades y jerarquías dependientes o sufragáneas, etc. Otras veces podía tratarse de estipulaciones contractuales desde su propia fundación o exigencias o requerimientos estatutarios. En otras ocasiones, podía tratarse de meros lazos de amistad o consuetudinarios entre el cabildo de la capilla que se prestaba a una actividad itinerante y el lugar al

pal de Barcelona, una recopilación de textos de teatro en castellano y en francés, contiene dos oratorios manuscritos, *El valiente Jonathas, o sea de la fortaleza y charidad* y *Constancia de Onias, summo sacerdote del templo de Jerusalén, en promover la gloria de Dios*. Este manuscrito se puede consultar en el repositorio Memoria Digital de Catalunya: <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/ManuscrBPEB/id/1100/>. Asimismo, en relación con la producción de villancicos manuscritos véase: Mercè GRAS CASANOVAS, «L'escriptura en el Carmel descalç femení: la província de Sant Josep de Catalunya (1588-1835)», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1, 2013, p. 302-332; Verónica ZARAGOZA GÓMEZ, «Escriure poesia al convent entre la devoció i l'obediència. Primera aproximació a un manuscrit femení del segle XVIII», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 1, 2013, p. 333-361; Rafael ZAFRA-MOLINA, «Las coplas descalzas: música y poesía en Santa Teresa y sus carmelitas», *Scripta Theologica*, 47/3, 2015, p. 735-759; Aurèlia PESSARRODONA, «Ensalades en clausura: Una primera aproximació als cançoners del convent de les carmelites descalces de Santa Teresa de Vic», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 7, 2016, p. 187-219; Verónica ZARAGOZA GÓMEZ, «Poesía, ritual i cant per a la festa: l'univers creatiu i festiu dels poemes de vesticions i professions al convent de carmelites descalces de Barcelona (segle XVII)», *Scripta, Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 7, 2016, p. 160-186; Verónica ZARAGOZA GÓMEZ, «El Cancionero poético

del Carmelo Descalzo femenino de Barcelona (ca. 1588-ca. 1805)», *eHumanista*, 35, 2017, p. 615-644; Verònica ZARAGOZA GÓMEZ, Presentació del monogràfic «Early Modern Women's Writing: More Texts and Contexts», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 67 (tardor 2019), p. 117-128; Mercè GRAS CASANOVAS, «La memòria inèdita del Carmel descalç femení a la Corona d'Aragó: biografies i cròniques històriques», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 67 (tardor 2019), p. 129-143.

¹⁸ Datos proporcionados por Neus Verger, responsable de la Biblioteca de Fondo Antiguo de la Universitat de Barcelona.

¹⁹ José Máximo LEZA, «Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico», José Máximo LEZA (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4 (La música en el siglo XVIII), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 223-271.

²⁰ *Diario de Barcelona*, 21-3-1804, n.º. 80, p. 364. Véase: Oriol BRUGAROLAS BONET (ed.), *La música en el Diario de Barcelona (1792-1850). Prensa sociedad y cultura cotidiana a principios de la Edad Contemporánea*, Valencia, Calambur, 2019, p. 152.

²¹ *Diario de Barcelona*, 2-3-1807, n.º. 61, p. 272. Véase: O. BRUGAROLAS BONET (ed.), *La música...*, p. 181.

²² Véanse los estudios: Nieves BARANDA LETURIO, «Plumas en el claustro: Formas de escritura conventual femenina en el Siglo de Oro», Antonio AZAUSTRE GALIANA, Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA (coords.), *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, p.

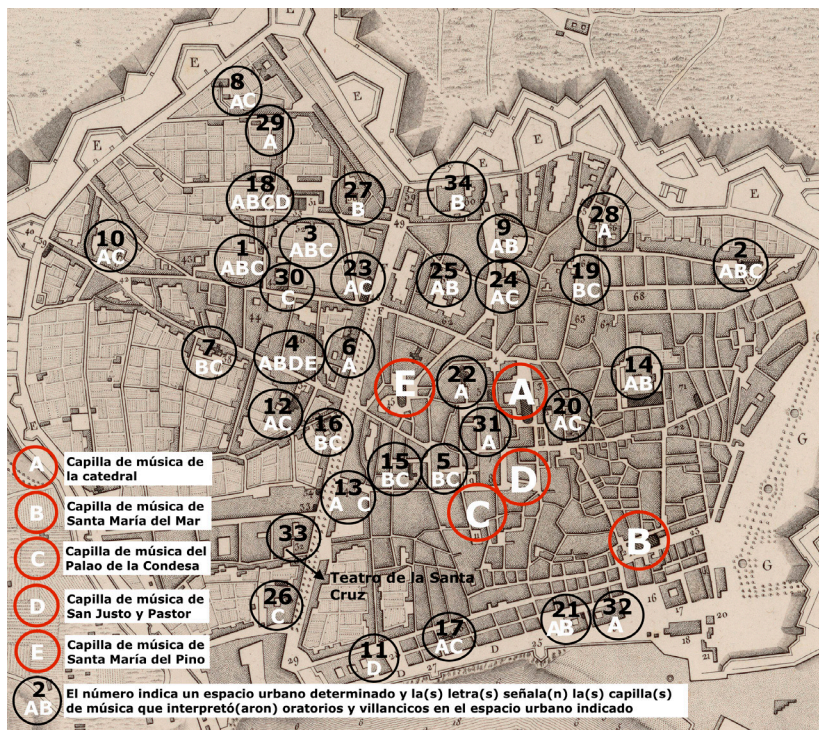


Figura 1. Cartografía urbana de la interpretación de oratorios y villancicos para Barcelona en el siglo XVIII. Elaboración propia a partir de los libretos conservados en el fondo de música de la UB y del plano de Alexandre de Laborde [*Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Tome premier, première partie, Description de la Principauté de Catalogne*, Paris, Pierre Didot, 1806, p. 4-5].

Notas de la figura: Capillas de música: (A) Catedral / (B) Iglesia de Santa María del Mar / (C) Palacio de la Comtesa / (D) Iglesia Sant Just i Pastor / (E) Iglesia de Santa Maria del Pi. Espacios barceloneses del siglo XVIII en los que se interpretaron oratorios y villancicos: (1) Convento de Religiosas Mínimas Descalzas (Sant Francesc de Paula) / (2) Monasterio e iglesia de Sant Pere de les Puel·les (benedictinas) / (3) Convento de Santa Isabel o d'Esclisabets (clarisas) / (4) Convento de Jerusalem o de Santa Maria de Jerusalem (clarisas) / (5) La Enseñanza o Convento de las Reverendas Madres religiosas de la Compañía de María / (6) Convento de Sant Josep (Padres Carmelitas Descalzos) / (7) Monasterio de l'Encarnació (Carmelitas Calzadas) / (8) Monasterio de Valldonzella (cisterciense) / (9) Monasterio de Montsió (dominicas) / (10) Monasterio de Sant Maties (Jerónimas) / (11) Convento de Sant Francesc (franciscanos) / (12) Convento de Sant Agustí Nou (agustinos calzados) / (13) Convento de Santa Madrona (capuchinos) / (14) Convento de Santa Caterina (dominicos) / (15) Convento de los Trinitaris Calçats / (16) Convento de los Trinitaris Descalços / (17) Convento de la Mercè (mercedarios) / (18) Monasterio de Santa Maria dels Àngels (dominicas) / (19) Monasterio de Santa Maria Magdalena (agustinas) / (20) Monasterio de Santa Clara (benedictinas) / (21) Convento e iglesia de Sant Sebastià (regulares menores) / (22) Iglesia de Sant Felip Neri (oratorianos) / (23) Iglesia de Nostra Senyora de Betlem (jesuitas), (24) Iglesia de Sant Gaietà (teatinos) / (25) Convento de la Immaculada Concepció (Carmelitas Descalzas) / (26) Convento e iglesia de Santa Mònica (agustinos descalzos) / (27) Convento del Bonsuccés (servitas) / (28) Convento de Sant Francesc de Paula (mínimos) / (29) Monasterio y Colegio de Santa Maria de Montalegre (canonesas regulares de San Agustín) / (30) Convent del Carme (carmelitas calzados) / (31) Capilla de Sant Jordi del Palacio de la Diputació General (Generalitat) / (32) Llotja de Mar / (33) Teatro de la Santa Creu. / (34) Monasterio de Santa Anna (santo sepulcro).

que se acudía.³¹ Otro asunto de interés sería el concepto o naturaleza económica o de pago de este tipo de movi­lidades: ¿quién pagaba qué, a quién y en qué concepto? En el caso de la capilla de la catedral, el cabildo catedralicio pagaba a los músicos de su capilla por acudir a «fiestas de fuera». ¿A cambio de qué? Era relativamente frecuente que quien hospedaba ofreciese algún tipo de refrigerio después de la celebración programada a los miembros del cabildo visitante y/o a los músicos de dicha capilla. Otras veces, podría haber habido algún pago recurrente o regular previamente establecido, por parte de quien invitaba, a sus huéspedes (por ejemplo, de la comunidad de monjes de una iglesia, al cabildo catedralicio, ya fuera en metálico o en especie). En este sentido, habitualmente una capilla de música determinada, tenía programadas sus actividades, tanto ordinarias, como, en lo posible, extraordinarias, durante todo el año, marcando, según su ceremonial, su presencia en las principales fiestas litúrgicas, sus salidas fuera del estricto templo de su jurisdicción, y qué días y en qué condiciones había de salir.³²

Capillas de música en Barcelona (siglo XVIII)*	Espacios urbanos en donde las capillas de música interpretaron villancicos y oratorios (siglo XVIII)*
(A) Capilla de música de la Catedral	(1), (2), (3), (4), (6) , (8), (9), (10), (12), (13), (14), (17), (18), (20), (21) (22) , (23), (24), (25), (28) , (29) , (31) , (32) **
(B) Capilla de música de la Iglesia de Santa María del Mar	(1), (2), (3), (4), (5), (7), (9), (11) , (13), (14), (15), (16), (17), (18), (19), (21), (25), (27) (34) **
(C) Capilla de música del Palao de la Comtessa	(1), (2), (3), (5), (7), (8), (9), (10), (12), (15), (16), (17), (18), (19), (20), (23), (24), (26) , (30) **
(D) Capilla de música de la Iglesia Sant Just i Pastor	(4), (18)
(E) Capilla de música de la Iglesia de Santa María del Pi	(4), (13)

Figura 2. Esquema de la movilidad intraurbana de las capillas de música barcelonesas, siglo XVIII. Elaborado a partir de los libretos conservados en el fondo de música de la UB (en esta tabla no se incluye el espacio 33 correspondiente al Teatro de la Santa Creu, puesto que ninguna capilla musical interpretó ningún oratorio o villancico en dicho espacio). * Véase la Figura 1 para ver la relación entre el número que señala la tabla y el nombre del espacio religioso en donde se interpretaron oratorios y villancicos. ** En negrita, los espacios urbanos en los que solo una única capilla musical interpretó oratorios y villancicos.

Precisamente, se advierte por la Figura 1 y la Figura 2 que la capilla musical más activa para el siglo XVIII, en cuanto a movilidad intraurbana, fue la capilla de la catedral, que interpretó mayoritariamente los villancicos y oratorios escritos por sus maestros de capilla (Francesc Valls, Josep Picañol, Josep Pujol y Francesc Queralt) en 22 espacios diferentes. Asimismo, y para todo el siglo XVIII, se han contabilizado 201 desplazamientos intraurbanos de dicha capilla (una media, pues, de dos salidas por año a «fiestas de fuera», que tenemos documentadas hasta ahora). Eso sí, excepto en seis lugares (marcados

569-576. Nieves BARANDA LE­TURIO, María Carmen MARÍN PINA, *Cultura escrita de los conventos femeninos en la España moderna*, Madrid, Iberoamericana Vervuet, 2014. Mercè GRAS CASANOVAS, «Música de Francesc Valls per a una carmelita descalça: sor Teresa de Crist (1697)» [en línea]. *Castell Interior*, 2021. Disponible en: <https://castellinterior.com/2021/03/01/musica-de-francesc-valls-per-a-una-carmelita-descalca-sor-teresa-de-crist-1697/> [consulta 09-01-2024]. Mercè GRAS CASANOVAS, «'Pues codicias Teresa, Cielo por mundo'. De Gas a Marquès: una nova cronologia i autoría dels villancets a la descalça Teresa de Jesús Maria, Rubí i Sabater (1657)», [en línea]. *Castell Interior*, 2021. Disponible en: <https://castellinterior.com/2021/04/06/pues-codicias-teresa-cielo-por-mundo-de-gas-a-marques-una-nova-cronologia-i-autoria-del-villancets-a-la-descalca-teresa-de-jesus-maria-rubi-i-sabater-1657-1/> [consulta 09-01-2024]. Mercè GRAS CASANOVAS y Verònica ZARAGOZA GÓMEZ «'Comunique hoy a mis labios / el Parnaso su influencia...'. Obra poética y redes de sociabilidad de la carmelita descalza sor Fausta de Jesús María Julbe Navarro de Antillón (1645-1712)», Davinia RODRÍGUEZ ORTEGA y Alicia VARA LÓPEZ (eds), *Autoras y promotoras literarias y artísticas en la Edad Moderna*. Berna: Peter Lang. International Academic Publishers, 2024 (en prensa).

²³ Álvaro TORRENTE, «'Este es el rey que los cielos te envían': música, política y religión en la Barcelona del archiduque Carlos», Tess KNIGHTON y Ascensión MAZUELA (ed.), *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, MUHBA,

2017, p. 94. O, por ejemplo, la Diputación promovió la celebración con villancicos la aclamación de Felipe V como nuevo rey en 1701 o la entrada triunfal del Archiduque, aclamado como Carlos III, en 1705. Para un análisis detallado de las celebraciones con música antes y durante la visita de Felipe V a Cataluña véase los siguientes estudios: Marian ROSA MONTAGUT, «Música y fiesta barroca: celebraciones en Tortosa en honor de Felipe V (1701)», *Anuario Musical*, 59, 2004, p. 85-114; Álvaro TORRENTE, «Villancicos de Reyes: propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)», Antonio ÁLVAREZ-OSORIO ALVARIÑO, Bernardo José GARCÍA GARCÍA, María Virginia LEÓN SANZ (coords.), *La pérdida de Europa: la guerra de Sucesión por la Monarquía de España*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 2007, p. 199-248.

²⁴ Lluís BERTRAN, «Oratoris y villancets entre la ciutat i el territori (1715-1808)», Tess KNIGHTON y Ascensión MAZUELA (ed.), *Música i política a l'època de l'arxiduc Carles en el context europeu*, Barcelona, MUHBA, 2017, p. 143. Lluís BERTRAN, *Musique en lieu: une topographie de l'expérience musicale à Barcelone et sur son territoire (1760-1808)*, Tesis doctoral, Université de Poitiers, 2017, p. 180-190.

²⁵ Véanse los dos estudios de Lluís Bertran reseñados en la nota al pie número 24, para comprender la distribución geográfica de villancicos y oratorios en Catalunya, y la relación de los oratorios que se interpretaron en Barcelona con el resto de Catalunya a través de la repartición de oratorios y villancicos en el calendario anual.

en negrita en la Figura 2 y señalados con una sola letra en la Figura 1), todos los espacios en los que la capilla de la catedral interpretó villancicos u oratorios, fueron también empleados por otra u otras capillas de música; y, de los espacios que la capilla de la catedral utilizó en solitario y de forma «exclusiva», destaca la iglesia de la congregación de los oratorianos de Barcelona (la iglesia de Sant Felip Neri), por la asiduidad —al menos una o dos veces al año— con que dicha capilla interpretaba un oratorio; un claro ejemplo son los tres oratorios³³ que la capilla catedralicia cantó en 1770 en la iglesia de Sant Felip Neri, con Joseph Pujol como maestro de capilla y compositor. También encontramos a la capilla de la catedral participando de forma recurrente en la interpretación de villancicos u oratorios en las fiestas dedicadas a la Inmaculada Concepció que organizaba anualmente el Col·legi de la Companyia de Jesús en la iglesia parroquial de Betlem (hasta la expulsión de los jesuitas en 1767), habitualmente entre la última semana de mayo y la primera semana de junio, como los villancicos que se cantaron «en la iglesia [parroquial] de Nuestra Señora de Belén» el 2 de junio de 1727 «en la festiva solemnidad que dedicó a su titular y protectora la Purísima Virgen María», siendo por entonces el maestro de capilla de la catedral Joseph Picañol;³⁴ o bien el oratorio de Joseph Pujol (maestro de capilla de la catedral) que se interpretó en dicho espacio el 31 de mayo de 1762.³⁵ Merece la pena destacar la movilidad de la capilla de la catedral hacia un espacio civil como la Llotja de Mar; en 1696, la capilla catedralicia, dirigida por Joan Barter, fue contratada por la Llotja para interpretar unos villancicos dedicados a la recuperación de las diversas enfermedades que padecía Carlos II.³⁶

Otra de las capillas musicales que tuvo una intensa movilidad entre los distintos espacios religiosos de la ciudad de Barcelona fue la capilla del *Palao* de la Comtessa,³⁷ que interpretó oratorios y villancicos, principalmente de sus maestros de capilla (Felip Olivellas, Tomás Milans, Bernat Tria y Joseph Duran), en 19 espacios diferentes (Figura 1), con un total de 62 desplazamientos entre 1690 y 1771. A diferencia de la capilla de la catedral o la de Santa Maria del Mar, que interpretaron oratorios y villancicos en gran diversidad de espacios y, en algunos de ellos, de forma recurrente, prácticamente año tras año en unos mismos espacios, como en Sant Felip Neri o en la iglesia de Betlem para la capilla de la catedral, podemos constatar que la capilla del *Palao* de la Comtessa fue muy activa en los desplazamientos intraurbanos —algo más que la capilla de Santa María del Mar—, pero pocas veces repetía los espacios en donde interpretaba oratorios y villancicos. A juzgar por los libretos conservados, este tipo de movilidad urbana vino determinada por los motivos que generaron los encargos por parte de las diferentes instituciones religiosas, que en su mayoría se refieren celebraciones excepcionales en la actividad diaria de un con-

vento, de un monasterio o de una iglesia: la de la profesión de una monja, la traslación de una reliquia, o la celebración por un nuevo emplazamiento de un convento, entre otros festejos. Así, el 25 de octubre de 1739, la capilla del *Palao*, con Bernat Tria como maestro de capilla, se desplazó hasta el monasterio de Valldonzella (corresponde al número 8 de la Figura 1) para interpretar el oratorio *La mas triunfante humildad*, con motivo de la celebración de la «solemne profesión y velo de las señoras Doña Maria Josepha y Doña Maria Cayetana Peguera y de Sala»;³⁸ o los villancicos que la capilla del *Palao* interpretó en el convento de Montsió el 21 de setiembre de 1728 con motivo del festejo de la profesión de María Teresa Texedor y Llaurador;³⁹ o bien el oratorio *La translación de Israel a hacer la dedicación al nuevo templo* que el 30 de diciembre de 1750 interpretó la capilla del *Palao* en el nuevo convento de los Agustinos de la calle Hospital, para celebrar, precisamente, el traslado definitivo de la comunidad agustiniana al nuevo convento y dejar definitivamente el convento de los agustinos de la calle Comercio, muy maltrecho por los bombardeos del sitio de 1714.⁴⁰

Conviene considerar también la capilla de Santa Maria del Mar, otra de las capillas activas, en cuanto a movilidad intraurbana, entre los diferentes espacios religiosos urbanos de la Barcelona del siglo XVIII. Se han contabilizado hasta 18 espacios diferentes (véase las Figuras 1 y 2) en los que esta capilla de música interpretaba oratorios y villancicos de sus maestros de capilla (Jaume Casellas, Salvador Figueras, Pau Montserrat, Pere Antoni Monlleó y Josep Cau) y, hasta la fecha, se han podido detallar, para todo el siglo XVIII, hasta 140 desplazamientos intraurbanos. Igual que la capilla de la catedral, compartía con otras capillas musicales distintos espacios religiosos urbanos en los que se requería la interpretación de oratorios y villancicos (véase la Figura 1). Y también la capilla de Santa Maria del Mar acudía a algunos espacios «exclusivos», como el convento de Sant Francesc, en el que, por ejemplo, la capilla dirigida por Salvador Figueras cantó en 1736 un oratorio, *La luz sin niebla*, por la fiesta de San Antonio de Padua;⁴¹ caso semejante al del convento e iglesia de Sant Sebastià, adonde la capilla de Santa Maria del Mar acudía cada año en el mes de mayo para cantar un oratorio, que los estudiantes del Reial Estudi de Sant Sebastià dedicaban a Santo Tomás de Aquino.

Por otra parte, conviene señalar también que estas capillas de música barcelonesas no solo tenían movilidad intraurbana, en la misma Barcelona, sino que, a juzgar por los libretos de villancicos y oratorios conservados en el fondo de la UB, se desplazaban a poblaciones cercanas a la ciudad condal (habitualmente a un día de camino), sobre todo en los meses centrales de verano y hasta finales de septiembre en los que el clima era más benigno y más adecuado para transitar por los difíciles caminos de la época.⁴² Este

²⁶ Carles Baguer escribió el oratorio *El regreso del hijo pródigo*, que fue interpretado el 8 de marzo de 1807 por la capilla de la catedral en la iglesia parroquial de Sant Felip Neri, o también el oratorio *El regreso del Dr. Josep Oriol a Barcelona, su patria*, que fue interpretado el 30 de junio en la catedral por la capilla de la catedral. Con relación a la obra de Baguer véanse los estudios siguientes: Maria Esther SALA, «Algunos datos biográficos de Carlos Baguer (1768-1808), organista de la catedral de Barcelona», *Revista de Musicología*, vol. 6, 1/2 (enero-diciembre), 1983, p. 223-251; Josep Maria VILAR, *Les simfonies de Carles Baguer. Fonts, context i estil*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.

²⁷ Francisco BALDELLÓ, «La música en la Basílica Parroquial de Santa Maria del Mar, de Barcelona», 17, 1962, 209-241; Josep PAVIA SIMÓ, «La capella de música de la seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765)», 60, 2005, 71-113; Josep PAVIA SIMÓ, «Documents per a la història de les capelles de música de Barcelona. aa.1763-1820», *Anuario Musical*, 37, 1982, p. 99-128; Xavier DAUFÍ RODER GAS, *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825). Fonaments de la història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001; entre otros estudios.

²⁸ Como los oratorios reseñados en las notas al pie nº 21 y 22.

²⁹ Se refiere a la capilla del antiguo y desaparecido Palau Reial Menor de Barcelona, que evolucionó desde el momento en que Pedro el Ceremonioso y Leonor de Sicilia se hicieron con el espacio de la casa y la capilla de

la orden de los templarios, hasta la supresión de la orden en 1312. En 1317 pasó a ser la casa de los Hospitalarios, convirtiéndose desde 1367-1368 en el Palacio de la Reina, como propiedad real. Posteriormente, los reyes cedieron su uso a la familia Recasens-Zúñiga, y más tarde, por matrimonio, el palacio pasó a los marqueses de los Vélez, título al que se añadieron los de Marqués de Villafranca y duques de Alba, hasta que el palacio se derribó en 1857-1860, a excepción de la capilla de Nuestra Señora de la Victoria o capilla del *palao* de la comtessa.

³⁰ Sobre la movilidad interurbana en Catalunya de músicos de las capillas barcelonesas, véase: Lluís BERTRAN, *Musique en lieu...*, p. 94-119.

³¹ César ALCALÁ, «La capilla musical del Palacio de la Condesa», *Nassarre*, 16/2, 2000, p. 26-27.

³² Josep María GREGORI CIFRÉ y Carme MONELLS LAQUÉ, *Fons de l'Església parroquial de Sant Esteve d'Olot i Fons Teodoro Echevoyen de l'Arxiu Comarcal de la Garrotxa*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012.

³³ *Drama sacro-histórico: la conversión de la Madalena...*, Barcelona: en la imprenta de Carlos Saperá, administrada por Carlos Saperá y Pi, 1770 (signatura del fondo antiguo de la UB: 07- B-45/2/4-12); *Drama-sacro: la muerte del justo...*, Barcelona: en la imprenta de Carlos Saperá, administrada por Carlos Saperá y Pi, 1770 (signatura del fondo antiguo de la UB: 07- B-45/2/4-13); *Drama sacro el juicio particular...*, Barcelona: en la imprenta de Carlos Saperá, administrada

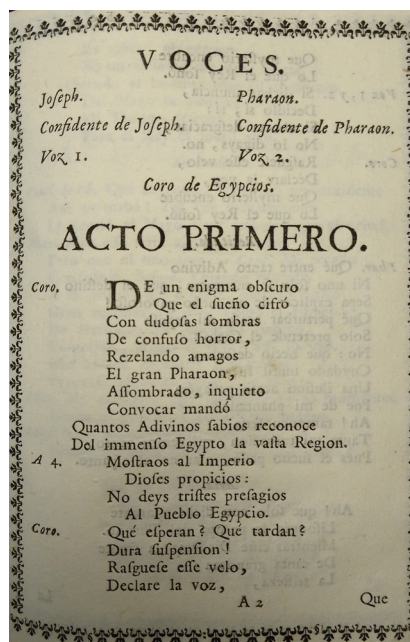
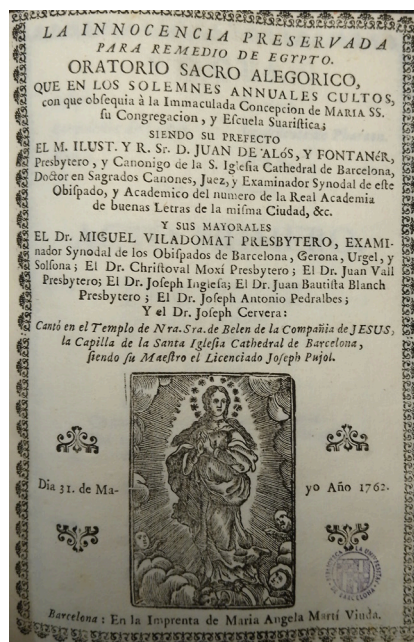
fue el caso el caso de la capilla del *Palao* de la Comtessa, que los días 23 y 24 de septiembre de 1732 viajó hasta Castellterçol (a unos 50 km de la ciudad condal) para cantar unos villancicos compuestos por el maestro de dicha capilla, Bernardo Tria, en ocasión de las «solemnes fiestas de la traslación de las sagradas reliquias de los santos martyres Vitor y otros patronos de dicha villa»;⁴³ o bien el caso de la capilla de Santa María del Mar, que el 23 de julio de 1703 interpretó unos villancicos del maestro de capilla Luis Serra, en el monasterio de las carmelitas descalzas de Mataró (a unos 35 km de Barcelona) para celebrar «la entrada de religión y hábito» de Eulalia Feu y de Falguera, hija de Pere Feu, un importante comerciante de telas de Sabadell afincado en Barcelona, y de Eulalia Falguera Lladó, descendiente de una saga de mercaderes barceloneses ennoblecidos.⁴⁴ O bien, en 1776, la capilla de la catedral de Barcelona, con su maestro Francesc Queralt, se desplaza a Mataró para la ejecución de un oratorio en el convento de las carmelitas descalzas con motivo de la ceremonia de profesión y velo de una monja, Antonia Carreras y Dordal.⁴⁵

Una modalidad distinta, aunque seguramente no infrecuente, pudo consistir en que no se desplazara toda la capilla de música, sino, en ocasiones, solamente algunos músicos (previa concertación), o incluso solamente el maestro de capilla y/o el organista. Valga el ejemplo del maestro de capilla de la catedral de Barcelona, Joseph Pujol: en 1738 solicita al capítulo de la catedral permiso o licencia para ir a Vilafranca del Penedés (a unos 60 km de Barcelona), junto con algunos músicos de la capilla de la catedral, para dirigir los villancicos que cantó la capilla de la iglesia parroquial de Santa María de Vilafranca por las fiestas de San Félix.⁴⁶ Esta participación de músicos barceloneses fuera de su ámbito local habitual formaba parte de su calendario profesional corriente, aprovechando el reducido número de fiestas en Barcelona en agosto, obteniendo un importante complemento salarial.

En este sentido, pone en evidencia el enraizamiento que tuvieron estos dos géneros, especialmente el oratorio, que gozó de un auge particular en la ciudad de Barcelona, y por extensión, en toda Catalunya,⁴⁷ donde obtuvo gran predicamento, tanto en su modalidad en lengua vernácula como en las versiones en latín. Además, la composición de oratorios, obras musicalmente ambiciosas, fue a partir de 1740, un vector fundamental de la modernización de la música escrita en Cataluña —los espacios eclesiásticos jugaron un papel capital en la recepción de nuevos repertorios vocales e instrumentales, como el repertorio clásico de F. J. Haydn o de G. B. Borghi—⁴⁸ y una fuente importante de prestigio para los compositores locales. E, igualmente, conviene tener en cuenta la recepción de los oratorios en su dimensión estética y social; en ocasiones se asistía a la interpretación de oratorios con una clara voluntad de disfrute musical, lo que incluso, a veces, afectaba a los códigos de comportamiento que

rodeaba su interpretación, tal como relata el baró de Maldà en 1779, a propósito de las fiestas de beatificación del religioso Miguel de los Santos: «por la tarde [hubo] oratorio nuevo del Beato Miguel de los Santos, el drama se titulaba *Josué victorioso de los Amalecitas*; todas las arias fueron de delicada música, así como la cavatina de *Respire el alma*, que por cantarla tan dulce y suave el escolán Joanet Coll, quisieron los apasionados el *da capo*». ⁴⁹

Aún más, un aspecto que conviene tener en cuenta para entender la importancia de esta documentación musical, como son los libretos de villancicos y de oratorios, es el papel desempeñado por estos pliegos como auténticos programas de concierto —es decir, programas de mano que se ofrecían para su disfrute y seguimiento con posterioridad—, unos textos que, a menudo, eran apenas utilizados en una ocasión. Desde este punto de vista, y si consideramos los bajísimos niveles de alfabetización de la época en la que estos mismos impresos fueron producidos, repararemos en que escondían una intencionalidad, en cierto modo subliminal. Pues, fomentando el que los asistentes a aquellas funciones con participación musical pudieran atesorarlos de manera privada en sus domicilios, se favorecía el que pudieran volver a ser leídos reiteradamente a cargo de cualquier eventual lector (un



Figuras 3 y 4. Portada y primera página del libreto de oratorio *La inocencia preservada para remedio de Egipto: oratorio sacro...*, Barcelona, en la imprenta de María Angela Martí viuda, 1762. Conservado en la Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona, signatura 07 B-66/3/7-14.

por Carlos Saper y Pi, 1770 (signatura del fondo antiguo de la UB: 07 B-66/3/7-18).

³⁴ *Villancicos que se cantaron en la Iglesia de N. Señora de Belén...*, Barcelona, en la imprenta de María Martí, 1727, (signatura del fondo antiguo de la UB: 07 DG-C-240/6/16-14).

³⁵ *La inocencia preservada para remedio de Egipto: oratorio sacro...*, Barcelona, en la imprenta de María Angela Martí viuda, 1762 (Figuras 3 y 4). Véase la signatura de fondo antiguo de la UB: 07 B-66/3/7-14).

³⁶ *Villancicos que se cantaron en el salon de la Casa de la Contratacion de Cataluña...*, Barcelona, Rafael Figueró, 1696. (signatura del fondo antiguo de la UB: 07 B-66/3/7-14).

³⁷ La actividad musical de esta capilla ha sido estudiada por: C. ALCALÁ, «La capilla musical...», p. 26-27; Jordi RIFÉ SANTALÓ, «La música al Palau de la Comtessa de Barcelona durant el govern de l'arxiduc Carles d'Àustria a Catalunya (1705-1714)», *Revista Catalana de Musicologia*. Barcelona, 2, 2004, p. 131-143; Ascensión MAZUELA-ANGUITA, «Espacios sonoros femeninos en ciudades de la Edad Moderna. El Palau de la Comtessa en Barcelona», Vanda de Sá y Antònia FIALHO CONDE, *Paisagens sonoras urbanas: História, Memória e Património*, Evora, Publicações do Cidehus, 2019, p. 27-46. doi: <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.7002>.

³⁸ *La Mas triunfane humildad: breve oratorio...*, Barcelona, Jayme Surià, 1739. (signatura del fondo antiguo de la UB UB 07 B-64/4/27-39). Véase la Figura 5.

³⁹ *Villancicos que se cantaron en el convento de Monte-Sion de la ciudad de*

Barcelona..., Barcelona : en la Imprenta de Juan Veguèr, 1728, (signatura del fondo antiguo de la UB: 07 B-55/4/27-26).

⁴⁰ *La Translación de Israel a hazer la dedicación del Nuevo Templo...*, Barcelona, por Pablo Nadal, 1750. (signatura del fondo antiguo de la UB: 07 B-44/4/1-23).

⁴¹ *La Luz sin niebla: oratorio que en la solemne fiesta de S. Antonio de Padua...*, Barcelona, en la imprenta de María Martí viuda, 1736. (signatura del fondo antiguo de la UB: 07 DG-C-239/6/24-35).

⁴² LI. BERTRAN, «Oratoris y villancets...», 136.

⁴³ *Villancicos que se cantaron en la villa de Castelltersol...*, Barcelona, en la imprenta de E. Guasch viuda, administrada por I. Gvasch, 1732. (signatura del fondo antiguo de la UB: 07 DG-B-65/2/18-61).

⁴⁴ Tal como apunta Mercè Gras, dos de las cinco hermanas de Eulàlia Feu y de Falguera también fueron religiosas. Una, Anna, también en las carmelitas descalzas de Mataró (que profesó como religiosa en 1704); la otra, Madrona, que profesó como religiosa jerónima en el monasterio de San Matías en 1701, en cuya celebración la capilla de la Catedral interpretó unos villancicos. Véase: Mercè GRAS CASANOVAS, *Diccionari biogràfic d'autors carmelites descalços de la província de sant Josep*, 2013. Base de Dades de Manuscrits Catalans de l'Edat Moderna. <https://mcem.iec.cat/biografia.asp?id=262> [consulta 1/6/2022]

⁴⁵ LI. BERTRAN, *Musique en lieu...*, 98, 108-120.

⁴⁶ Josep PAVÍA SIMÓ, *Tonos de Francès Valls (c.1671-1747)*, vol. II, Bar-



Figura 5. Portada del libreto de oratorio *La Mas triunfante humildad: breve oratorio...*, Barcelona: por Jayme Surià [¿1739?]. Conservado en la Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona, signatura B-64/4/27-39.

maestro, un médico, un párroco, etc.), de suerte que aquellas lecturas de textos pudieran ser memorizadas y aprehendidas no tanto por los propios lectores cuanto por los oyentes de dichas lecturas semientonadas o en voz alta, de modo que acababan por convertirse, más que en textos para leer, en textos para escuchar y para reproducir nuevamente, tal vez con un nuevo y doméstico acompañamiento musical. Al final, por tanto, estos textos catequizaban, poco a poco y casi por goteo, y casa a casa, a lo largo de todo un año, hasta que, al siguiente año y festividad se podía disponer de textos nuevos.

Además, en el caso de los pliegos con textos de oratorios impresos, conviene señalar lo siguiente: como es sabido, el oratorio, como relato de carácter meramente histórico, heroico o mitológico (casi siempre

en clave de una doble lectura), y a menudo, bíblico —sobre algún pasaje extraído de la Biblia—, constituyó un trasunto de la ópera, que, sin llegar a ser representado, tuvo un particular éxito en el ámbito de los templos, pues contribuía a agrandar a la audiencia con su relato edificante, al tiempo que eliminaba la presencia de lo cómico en un ámbito sagrado. Lo cual no siempre fuera estrictamente así, por cuanto sabemos de numerosos casos en los que estos oratorios, sin llegar a ser plenamente representados o puestos en escena, sí que incorporaron determinadas acotaciones de carácter teatral que podían contribuir a ofrecer una función religiosa mucho más convincente e interactiva con la audiencia.

De este modo, villancicos y oratorios tuvieron una amplia difusión social y una recepción entre un público muy diverso. La práctica e interpretación de estos dos géneros a lo largo del año, de forma recurrente y por una amplia red de espacios religiosos urbanos (Figura 1), fue la vía de acceso a la música de mucha gente que no tenía oportunidad de asistir a conciertos privados o a los conciertos y representación de óperas del Teatro de la Santa Creu, e igualmente, contribuían sonoramente a la vida política, religiosa

y ociosa de la ciudad y su ceremonial; era este solapamiento de música, poder, vida religiosa y ocio, el que formaba parte de las expectativas y percepciones sonoras del público barcelonés del siglo XVIII.⁵⁰

Otro género musical del paisaje sonoro barcelonés: la ópera en Barcelona entre 1750 y 1770 a partir de los libretos de ópera del fondo de música de la UB

El fondo de música de la UB cuenta con sesenta y dos libretos impresos de ópera que se refieren sobre todo a representaciones que fueron escenificadas en el Teatro de la Santa Creu⁵¹ en los primeros años de la década 1750, en la década de 1760 y el primer cuarto del siglo XIX. Estos libretos, a modo de programas de mano, constituyen una fuente de información de primer orden puesto que dan a conocer no solo el compositor y libretista de la obra musical y literaria o textual, sino también a quién va dedicada, el motivo de la representación o las circunstancias de su puesta en escena, las fechas en las que se interpretó la ópera, los intérpretes de la compañía de canto y baile junto con los nombres del director de música y el de baile, el escenógrafo y el impresor o librero encargado de publicar y distribuir el libreto, entre otros aspectos.

Los autores literarios de dichos libretos son mayoritariamente italianos, entre los que cabe destacar Apostolo Zeno (1668- 1750),⁵² Pietro Metastasio (1698-1782),⁵³ Carlo Goldoni (1707-1793).⁵⁴ Y en cuanto a los compositores que acomodaron la música a dichos libretos, todos ellos de proyección internacional, sobresalen los italianos Baldassare Galuppi (1706-1785), Niccolò Jommelli (1714-1774), Niccolò Piccinni (1728-1800), Gian Francesco de Majò (1732-1770) o los catalanes Domingo Terradellas (1713-1751) y Joseph Duran (1730-1802); de todos se dará cuenta más adelante.

Precisamente, llama la atención que a excepción de los pioneros trabajos de José Subirá,⁵⁵ o del trabajo más especializado de Roger Alier,⁵⁶ los estudios sobre la ópera en Barcelona para la segunda mitad del siglo XVIII han sido escasos e incompletos,⁵⁷ y contrasta con la abundante literatura especializada sobre la ópera en Barcelona en el siglo XIX.⁵⁸ Así, este apartado pretende elucidar, a partir de los libretos de ópera del fondo de música de la UB, la actividad operística en Barcelona entre 1750 y 1770, un arco temporal esencial para entender el inicio del proceso de acomodación y consolidación de la ópera en la ciudad condal y para vislumbrar las dinámicas de producción y consumo operístico que permitió consolidar Barcelona no solo como centro musical peninsular de referencia sino también como

celona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001, p. 18.

⁴⁷ Referente al desarrollo de este género musical en ámbito catalán véase, entre otros: Xavier DAUFÍ RODERGAS, «L'oratori a Catalunya en el segle XVIII: estat de la qüestió i perspectives de futur», *Butlletí de la Societat Catalana de Musicologia*, 4, 1997, p. 213-216. Xavier DAUFÍ RODERGAS, «Bases para el estudio de la historia del oratorio en Catalunya en el siglo XVII», *Revista de musicología*, 26/1, 2003, p. 207-232. Véanse también los estudios que preceden a los inventarios presentes en cada uno de los catálogos que publica el IFMUC (Inventaris de Fons Musicals de Catalunya): <https://pagines.uab.cat/ifmuc/es/estudios>.

⁴⁸ La tarde del 21 de septiembre de 1789, en la iglesia de los trinitarios calzados, la capilla de la catedral interpretó, en un lugar de un oratorio de un compositor local, el oratorio «nuevo» *Ester graciosa a los ojos de Asuero*, del compositor italiano G. B. Borghi (1738-1796). Véase: Lluís BERTRAN, «Los conciertos en Barcelona (1760-1808): el doble estreno de *La Creación de Haydn* en contexto», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 31, 2018, p. 25-66.

⁴⁹ LI. BERTRAN, «LOS CONCIERTOS...», p. 31.

⁵⁰ Ascensión MAZUELA-ANGUITA, «Música conventual para ceremonias urbanas del mundo hispánico», *Hoquet: Revista del Conservatorio Superior de Música de Málaga*, 20, 2022, p. 1-30.

⁵¹ Aunque también se han localizado algunos libretos que se refieren a representaciones escenificadas en el

Teatro del Buen Retiro de Madrid, como el libreto de Giovanni Ambrogio Migliavacca de la ópera *Armida aplacada: composicion drammatica...*, Madrid: en la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, 1751. (signatura del fondo antiguo de la UB: 07 B-44/4/1-10).

⁵² De Zeno destaca el libreto *Riciméro ré de'goti*, editado en Barcelona, por Francisco Generas, en 1763 (Figura 6), y con música de Giovanni Francesco de Majò (1732-1770). La ópera se representó en el Teatro de la Santa Creu de Barcelona en 1763 (el estreno absoluto fue en Parma en 1759). Signatura del libreto del fondo antiguo de la UB: 07-XVIII-3201.

⁵³ De Metastasio cabe destacar el libreto *Catone in Utica*, editado en Barcelona, por Francisco Generas en 1763, y la música compuesta por varios autores. La ópera se representó en el Teatro de la Santa Creu en 1763. Signatura del libreto del fondo de música de la UB: 07-XVIII-3197.

⁵⁴ De Goldoni destaca el libreto *Le donne vendicate*, editado en Barcelona por Francisco Generas en 1763, y con música de Niccolò Piccinni (1728-1800). La ópera se representó en el Teatro de la Santa Creu en 1763 (el estreno absoluto fue en Roma en el mismo año 1763). Signatura del fondo de música de la UB: 07 DG-XVIII-3205.

⁵⁵ José SUBIRÁ PUIG, *La ópera en los teatros de Barcelona: estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*, 2 vols., Barcelona, Ediciones Librería Milà, 1946.

⁵⁶ Roger ALIER AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i con-*

periferia de los circuitos de ópera italianos. De este modo, completamos con la ópera el paisaje sonoro urbano de la Barcelona del siglo XVIII detallado anteriormente.

A partir de 1750, la ópera como espectáculo público arraiga con fuerza en Barcelona gracias a dos factores interrelacionados: por un lado, a la llegada del marqués de la Mina como Capitán General de Catalunya en 1749, cargo que ejercerá hasta su muerte en 1767; por otro, los robustos engarces económicos y comerciales que se generaron entre Barcelona e Italia, especialmente con Nápoles y Génova, durante la segunda mitad del siglo XVIII contribuyeron a la circulación de empresarios, editores, músicos, fabricantes de instrumentos, bailarines, copistas y escenógrafos, y a la creación de una vasta red de distribución y compraventa de material musical (partituras, instrumentos, accesorios musicales, cuerdas, etc.).

Respecto al primer factor determinante en el acomodo de la ópera como espectáculo público en Barcelona a partir de 1750, hay que tener en cuenta que en la ciudad condal, y por extensión en Catalunya, fue especialmente intensa la militarización tras los decretos de Nueva Planta que condujo a un fuerte proceso de sustitución de instituciones civiles por militares así como de ampliación de las atribuciones de estas últimas. En este contexto, el marqués de la Mina, militar destacado en las largas campañas de Felipe V en Italia, en donde había entrado en contacto con el género operístico,⁵⁹ unió su conocimiento, aprecio y gusto por la música teatral italiana a la consideración de que la ópera era un tipo de espectáculo muy adecuado para una ciudad como Barcelona, en la que una nutrida guarnición militar, que incluía un gran número de militares extranjeros (como la Guardia Valona, el Regimiento de Saboya, los Dragones de Lusitania), debía distraerse de forma permanente y así evitar conflictos con la población civil. La ópera se consideraba un espectáculo público esencial para conservar el

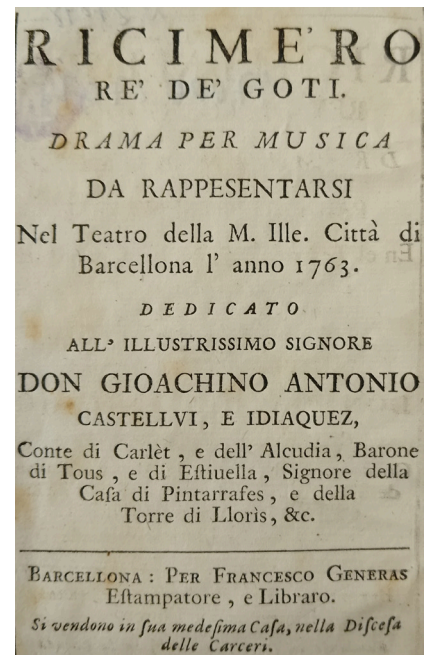


Figura 6. Portada del libreto de ópera *Riciméro ré de'goti: drama per musica...*, Barcelona: Francisco Generas, 1763. Conservado en la Biblioteca de Fons Antic de la Universitat de Barcelona, signatura XVIII-3201.

orden público, y por tanto era «una diversión precisa donde había ejército».⁶⁰ De este modo, el marqués de la Mina, gobernante arquetípico del despotismo ilustrado, si favoreció y patrocinó este espectáculo fue también para dotar de pompa y esplendor su estatus y cargo de capitán general, que lo ejerció en Cataluña como si fuera el de una corte real. Además, por los motivos que se han esgrimido anteriormente, también fueron introducidos en 1749 por el marqués de la Mina los bailes de máscaras públicos en el Teatro de la Santa Creu y en otros espacios de la ciudad condal (a los que se podía acceder previa compra de una entrada).⁶¹

Igualmente, en este contexto, hacia 1760, los conciertos domésticos en Barcelona aparecen fuertemente vinculados también al estamento militar, concretamente a los oficiales que sirvieron en las campañas italianas y al marqués de la Mina, como los conciertos en casa de Miguel de Bañuelos, comisario de guerra y secretario del marqués de la Mina entre 1749 y 1765, o los que organizaba algunas tardes el teniente coronel marqués de Vilana, a los que pudo asistir el baró de Maldà.⁶² Además, la música de las bandas militares también contribuía sonoramente a la vida política y religiosa de la ciudad y su ceremonial, tal como relata el conde Karl von Zinzendorf en la visita que hizo a la ciudad condal en 1765, destacando la calidad musical del regimiento de Cantabria.⁶³

Además, otro aspecto importante que ayuda a comprender la importancia de los militares en el proceso de acomodación y consolidación de la ópera en Barcelona a partir de 1750 es el referente a las cifras de asistencia de los militares al teatro y la proporción que esta supone respecto el total del público. Para las diferentes temporadas de ópera de la década de 1750, el número de militares supuso algo más de la mitad del total de abonados, siendo el resto de abonados (y de público) «civil». Sin esta proporción de militares abonados, a juzgar por las cuentas del Teatro de la Santa Creu, no se hubieran podido sostener las temporadas de ópera o hubieran sido muy reducidas. El marqués de la Mina alentaba a los militares, sobre todo a los extranjeros, a asistir y a abonarse a la ópera, por las razones de utilidad anteriormente expuestas. Por el tipo de abonados, en su mayoría de larga duración y por tanto bastante caros, los militares abonados que asistían a la ópera eran de rango medio-alto. Así, por ejemplo, para la temporada de 1752-1753, el Cuerpo de Reales Guardias Valonas⁶⁴ era el que tenía el abono más numeroso con 150 abonados; seguido del Cuerpo de Matemáticos, con 73 abonados; del Regimiento de Infantería de Mallorca, con 68 abonados; del Regimiento de Infantería de España con 66 abonados; continuado por el Regimiento de Castilla, y el de Saboya, con 52 abonados cada uno.⁶⁵ En este sentido, no solo la contribución de los militares abonados permitía sostener las temporadas de ópera, sino que, según se puede ver

solidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

⁵⁷ Como el estudio de Francesc Virella y Cassañas que, excepto el capítulo III (*La ópera italiana hasta 1788*), su análisis se centra en el período 1788-1888: FRANCISCO VIRELLA CASSAÑAS, *La ópera en Barcelona. Estudio Histórico-Crítico*, Barcelona, Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888; o bien el estudio más reciente sobre la ópera en España, pero que empieza su análisis a partir de la subida al trono de Carlos IV: CASARES RODICIO, Emilio: *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. Desde Carlos IV al período fernandino (1787-1833)*, Madrid, ICCMU, 2018.

⁵⁸ En este caso véase, entre otros: ROGER ALIER AIXALÀ y FRANCESC XAVIER MATA BERTRÁN, *El Gran Teatro del Liceo (historia artística)*, Barcelona, Edicions Francesc X. Mata, 1991; JAUME RADIGALES BABÍ, *Representacions operístiques a Barcelona, 1837-1852: l'eclosió teatral a partir de la premsa*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1999. FRANCESC CORTÈS MIR, «Libretos y ópera: más que un soporte musical para la recepción de las óperas en España en los siglos XIX y XX», BEGOÑA LOLO HERRANZ, (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2003, vol. 2, p. 1187-1196.

⁵⁹ En las campañas de Sicilia y Cerdeña entre 1728 y 1720 en el contexto de la Guerra de la Cuádruple Alianza, y en las campañas de la Guerra del Primer Pacto de Familia (1733-1735) para recuperar Ná-

poles y Sicilia y de la Guerra de Segundo Pacto de Familia (1743-1748) para recuperar Parma y Piacenza. Véase: Davide MAFFI, «La pervivencia de una tradición militar: los italianos en los ejércitos borbónicos (1714-1808)», *Revista Internacional de Historia militar*, José María BLANCO NÚÑEZ (coord.), 94, 2016, p. 88-108.

⁶⁰ R. ALIER AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona...*, p. 131.

⁶¹ El capitán general sucesor (el conde de Ricla) prohibió en 1773 los bailes de máscara públicos, lo que hizo florecer este tipo de bailes en los espacios privados. Se reintrodujeron en el ámbito público en 1798 por el capitán general Agustín de Lancaster.

⁶² O como el oficial napolitano Oroncio Betrela de Andrade, que en 1760 organizaba conciertos domésticos de música vocal e instrumental. Véase: LI. BERTRAN, *Musique en lieu...*, 157-158 y 241-245.

⁶³ Roger ALIER, «La visita a Barcelona del comte Karl von Zinzendorf l'agost de 1765», *Revista de Catalunya*, 77 (setiembre 1993), p. 35-47.

⁶⁴ Cuerpo de élite militar creada en 1704, a inicios del reinado de Felipe V, con la doble función de custodiar al rey y al tiempo de intervenir en primera línea de combate en los momentos de conflicto bélico. Esta Guardia Real se destina a Catalunya de forma permanente a partir de 1714 y para todo el siglo XVIII. Véase FRANCISCO ANDÚJAR CASTILLO, «La confianza Real: extranjeros y guardias en el gobierno político-militar de Cataluña (S. XVIII)», *Pedralbes: Revista d'història moderna*, 18/2, 1998, p. 509-518.

en las cuentas del administrador del teatro, hay que tener en cuenta las generosas gratificaciones o aportaciones del marqués de la Mina por cada ópera estrenada y por cada temporada.

Asimismo, a juzgar por los libretos conservados en el fondo de música de la UB, algunos militares de alto grado también contribuyeron al mantenimiento, así como a consolidar y arraigar el espectáculo operístico público en la ciudad condal, mediante esplendidas y cuantiosas contribuciones económicas a cambio de constar como dedicatarios en los libretos de las óperas representadas. Durante los 18 años que el marqués de la Mina ejerció como Capitán General en Catalunya, la mayoría de los dedicatarios de las óperas que se interpretaron en el Teatro de la Santa Creu fueron militares nacionales y extranjeros de alto rango, vinculados a las campañas militares del marqués de la Mina en Italia, o también militares que formaban parte del círculo personal del marqués.

Así, José de Contamina, intendente general de Justicia, Policía, Guerra y Hacienda del ejército del Principado de Cataluña, fue el dedicatario de la ópera *Il filosofo chimico-poeta*, estrenada en el Teatro de la Santa Creu el 23 de setiembre de 1750, para celebrar el aniversario de Fernando VI y cuyo compositor fue Giuseppe Scolarì.⁶⁶ Contamina, un personaje de confianza del marqués de la Mina, pues estuvo bajo las órdenes de este en las campañas italianas de 1743, era el segundo personaje del rango administrativo en Catalunya después del Capitán General (que lo ostentaba en aquel momento el marqués de la Mina), tenía el grado de mariscal de campo y sus atribuciones se centraban en todo lo relativo a sueldos, gastos, proveimientos, construcciones y alojamientos del ejército en Catalunya.

Destaca también el dedicatario Bernardo O'Connor Phaly (1796-1780), un mariscal de campo francés de origen irlandés que había ingresado en el ejército español en 1724. Tras participar en la campaña de Orán en 1732 y a raíz de los méritos conseguidos en las campañas de Italia de la década de 1740, acabó como gobernador militar de Tortosa, luego de Pamplona y más tarde, en 1761, fue designado para ocupar un puesto importante como era el de gobernador político-militar de Barcelona para, posteriormente ser promovido a Capitán General de Cataluña en 1767 de forma interina hasta la llegada del conde de Ricla, este último nombrado Capitán General de Cataluña en 1768. O'Connor fue dedicatario en cuatro ocasiones, que coinciden con cada uno de los ascensos de grado militar, en 1751 con la ópera *Il vecchio avvaro* del compositor Giuseppe Scolarì; en 1761, con la ópera *I portentosi effetti della madre natura* con texto de Goldoni y música de Giuseppe Scarlatti; en 1765 con la ópera *Creso* de Niccolò Jommelli y el libreto de Gioacchino Pizzi, de la que, hasta la fecha, no se tenía constancia de su representación en el teatro de Barcelona;⁶⁷ y

en 1770 con la ópera *L'erede riconosciuta* del compositor Niccolò Piccini y texto de Goldoni. Destacan también como dedicatarios algunos oficiales italianos que habían conseguido, gracias a las campañas italianas, puestos de relevancia en la plaza militar de Barcelona al mando de tropas borbónicas, como el napolitano Giuseppe Filomarino y el toscano Pietro Guelfi, ambos coroneles del regimiento de infantería de Nápoles.

De este modo, la importancia del estamento militar es indiscutible en el mantenimiento y enraizamiento de la ópera en Barcelona como espectáculo público en los años centrales del siglo XVIII. Incluso, a pesar de algunos años difíciles que acabaron con la suspensión de la actividad operística durante unos meses en 1755 (debido al duelo decretado por la monarquía por el terremoto de Lisboa) y durante 14 meses, desde agosto de 1758 hasta octubre de 1759, a causa del duelo promulgado por la muerte de la reina Bárbara de Braganza (en agosto de 1758) y por la muerte de Fernando VI (en agosto de 1759), no impidieron que, tan buen punto cesaron las causas de fuerza mayor que habían impedido que funcionara el teatro de la Santa Creu, la ópera volviese a implantarse en Barcelona como género presente con regularidad. Y este era un claro síntoma de que la ópera, sobre todo a partir de 1760, estaba enraizando con fuerza entre el público general. Así, el Teatro de la Santa Creu empezaba a ser uno de los centros de la vida social barcelonesa de la segunda mitad del siglo XVIII y la asistencia a la ópera se iba convirtiendo cada vez más en una costumbre habitual entre el público barcelonés;⁶⁸ además, la participación de público no militar en los abonos de la década de 1760 era cada vez más habitual, clara muestra también de que la afición por la ópera se estaba consolidando en la ciudad condal.

De esta manera, se comprende que desde el debut de la compañía de ópera que en 1750 contrató el marqués de la Mina y hasta 1808, el Teatro de la Santa Creu de Barcelona, con la única excepción de un breve paréntesis a mediados de la década de 1770 o las suspensiones decretadas por acontecimientos extraordinarios antes descritos, será el único teatro en España que acabará por ofrecer temporadas anuales de ópera italiana de forma ininterrumpida hasta el inicio de la guerra con la Francia napoleónica en 1808.

El segundo factor, anteriormente apuntado, que permite explicar por qué la ópera como espectáculo público arraiga con fuerza en Barcelona a partir de 1750, es el que se refiere a los robustos engarces comerciales y culturales que se extendieron entre Barcelona e Italia (sobre todo con Nápoles y Génova) que contribuyeron a generar redes y circuitos de intercambio musical determinantes para la vida musical barcelonesa. La ciudad condal se consolidó durante el siglo XVIII como centro industrial y comercial preponderante del área mediterránea occidental integrada en el gran comercio internacional e intercontinental. Gran parte del éxito de este modelo se basaba en la reexportación de teji-

⁶⁵ Roger ALIER AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona...*, p. 117-120.

⁶⁶ *El Filósofo quimico, poeta: drama gracioso en musica para representarse en el teatro de la ... ciudad de Barcelona el año de 1750...* [s.l.] y [s.f.]. Signatura del fondo antiguo de la UB: 07 DG-XVI-II-3228. Esta ópera de G. Scolari fue un estreno absoluto y se representó en el Teatro de la Santa Creu el 23 de septiembre de 1750 con motivo de la celebración del aniversario de Fernando VI.

⁶⁷ El libreto se conserva en el fondo de música de la UB, signatura XVIII-3337.

⁶⁸ Véase en ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antiques) los diferentes números del *Caxón de Sastre Cathalán* del 1761, especialmente el nº3, 7, 9 y 11.

⁶⁹ Àlex SÀNCHEZ, «Crisis económica y respuesta empresarial. Los inicios del sistema fabril en la industria algodonera catalana, 1797-1839», *Revista de Historia Económica*, 18/3, 2000, p. 485-523.

⁷⁰ Laura CALOSCI, «La transformación del comercio mediterráneo durante la primera mitad del siglo XIX. El caso de Barcelona y Génova», *Mediterráneo económico*, 7, 2005, p. 164-183.

⁷¹ Anna VALLUGERA, *El mercat artístic a Barcelona (1770-1808). Producció, comerç i consum d'art*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2015, p. 650.

⁷² Como los arquitectos Bartolomé Tanni, Aurelio Verda y Angelo Marqués, que fueron requeridos en la Ciudad Condal con relación a las obras de la Llotja en 1770, o el pintor Perruquetti, que se encargó de la decoración de la capilla de la Llotja en 1776. A. VALLUGERA, *El mercat artístic...*, p. 284-290.

⁷³ Las cuerdas para instrumentos fabricadas en Nápoles gozaban de gran prestigio y se distribuían por todo el continente Europeo. Véanse, entre otros, los siguientes estudios: Patrizio BARBIERI, «Roman and Neapolitan Gut Strings 1550-1950», *The Galpin Society Journal*, 59, 2006, p. 147-181; Mimmo PERUFFO, «Le corde per chitarra tra il Settecento e l'avvento del nylon (parte seconda)», *Il Fronimo. Rivista di Chitarra*, 118/4, 2002, p. 50-61.

⁷⁴ Lluís BERTRAN y Oriol BRUGAROLAS, «Música para el Nuevo Mundo: la circulación de cuerdas e instrumentos musicales entre Barcelona y Veracruz (1778-1821)», Javier Marín-López (ed.), *De Nueva España a México: el universo musical mexicano*

dos noreuropeos y mediterráneos hacia América, en la exportación de aguardiente hacia el norte de Europa y América, en el papel de Barcelona como centro redistribuidor de las telas de indianas al resto de España y, finalmente, en el mercado mediterráneo, basado en la importación de cereales y manufacturas a cambio de vino y productos coloniales de reexportación.⁶⁹ En este sentido, los crecientes intereses comerciales catalanes hacia el mediterráneo hicieron más importante la relación entre Barcelona y algunos puertos italianos como Livorno, Trieste, Civitavecchia, y, especialmente, Nápoles y Génova. De hecho, para la segunda mitad del siglo XVIII, Barcelona se consolida como la principal plaza de España para el comercio con Italia, y, particularmente, las importaciones por mar de Barcelona procedentes de Génova, en torno a 1800, ocupan el segundo lugar después de las provenientes de Inglaterra.⁷⁰ Además, con la llegada al trono de Carlos III, en 1759 se restituyó definitivamente la Junta Particular de Comercio de Barcelona, bajo la presidencia del Intendente General, y el puerto de Barcelona se convirtió, a partir de entonces, en el centro de operaciones marítimas de la corte borbónica de los intereses en el mediterráneo y, sobre todo, con relación a Nápoles.⁷¹ También evidencian y engrosan las relaciones con Italia la presencia de arquitectos, escultores y pintores italianos en Barcelona, atraídos por las oportunidades económicas que ofrecía una ciudad cultural y comercialmente dinámica.⁷²

A este conjunto de conexiones y enlaces de tipo económico, comercial y artístico entre Barcelona e Italia se enlazaban los vínculos y las relaciones musicales que propiciaron, por un parte, la expansión de redes musicales como fue la importación de cuerdas para instrumentos musicales entre Nápoles⁷³ y Barcelona vía Génova o Civitavecchia, y la posterior redistribución desde la Ciudad Condal de las cuerdas importadas junto con las producidas en Barcelona hacia otros puntos de la península ibérica o hacia las colonias españolas del Nuevo Mundo;⁷⁴ por otra, facilitaron la llegada de empresarios musicales, cantantes e instrumentistas italianos, que se instalaban en la ciudad para una o varias temporadas teatrales. En este sentido, la actividad operística supuso una importante plataforma de conexión entre Barcelona e Italia, sobre todo con Nápoles, tal como se verá más adelante, que reforzó los vínculos musicales ya existentes, promovió nuevos intercambios, tejió nuevas redes musicales y contribuyó a la expansión del mercado musical.

Así, a juzgar por los libretos de ópera conservados en el fondo de música de la UB, la mayoría de las óperas representadas en Barcelona en estos años de enraizamiento y consolidación del género (1750-1770) son de autores napolitanos o de la escuela napolitana. Aparece programado con frecuencia Gaetano Latilla (1711-1790) con sus principales óperas, como *La finta cameriera* (programada en el Teatro de la Santa Creu, en 1750),⁷⁵ *Madama Ciana* (en 1751),⁷⁶ o bien *Il Venceslao* (un estreno absoluto programada en

el Teatro de la Santa Creu en 1754) con texto de A. Zeno. También fue importante la difusión en Barcelona de la obra del compositor napolitano Niccolò Jommelli (1714-1774), muy programado y reprogramado con cierta frecuencia y presente en casi todas las temporadas de ópera que hubo en el Teatro de la Santa Creu entre 1759 y 1770; de Jommelli destacan *La Merope* (programada en dos ocasiones el Teatro de la Santa Creu, en 1751)⁷⁷ con texto de Apóstolo Zeno, *Cayo Mario* (representada en 1752 y reprogramada en 1766),⁷⁸ del libretista Faetano Roccaforte; *Andromaca* (representada en 1762 y reprogramada en 1763)⁷⁹ o la ópera *Creso*, con texto del poeta Gioacchino Pizzi, de la que hasta la fecha no se tenía constancia de su representación en el teatro de Barcelona.⁸⁰ Otro compositor napolitano, que fue el compositor más representado en las fechas señaladas, fue Niccolò Piccini (1728-1800), programado por primera vez en el Teatro de la Santa Creu en enero de 1761 con una ópera de gran éxito europeo, *La buona figliuola*. A partir de esta fecha, Piccini estará presente en cada temporada, e incluso con varias óperas simultáneamente en cartel, como fue la temporada 1762-1763, en la que estrenó hasta cuatro títulos: *Le gelosie*, *L'astrologa*, *Il curioso del suo proprio danno*, *Artaserse*.⁸¹

Cabe destacar también la difusión que tuvo el compositor napolitano Domenico Fischietti (1725-1810), principalmente en la década de 1760, sobre todo con la ópera *La ritornata di Londra*,⁸² que llegó al escenario de la Santa Creu en 1761 y, debió tener un éxito notable, pues se volvió a poner en escena unos años más tarde, en 1769. También sobresale el célebre compositor de la escuela napolitana, Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1808), del que en 1765 el Teatro de la Santa Creu programa por primera vez una ópera de su composición, *Il francese brillante*,⁸³ y, aunque de forma intermitente, seguirá presente en las distintas programaciones hasta bien entrado el siglo XIX. Igualmente, merece la pena mencionar al compositor Giuseppe Scarlatti (1718/1723-1777), nieto del compositor Alessandro Scarlatti y sobrino del también compositor Domenico Scarlatti, al que el Teatro de la Santa Creu programa dos óperas en la década 1750⁸⁴ y otras dos para la temporada de 1761-1762. Otros compositores napolitanos programados en estos años centrales del siglo XVIII fueron Pietro Auletta (1698-1771), Ferdinando Giuseppe Bertoni (1725-1813), Giovanni Francesco di Majò (1732-1770), Giuseppe Avossa (1708-1796), Tommaso Traetta (1727-1779), Rinaldo di Capua (1705-1780) o Gregorio Sciroli (1722-1781).⁸⁵ Hay que tener en cuenta que durante estos años centrales del siglo XVIII el Teatro de la Santa Creu, aunque el predominio en la programación de los compositores napolitanos fue evidente, cabe mencionar también que, a juzgar por los libretos conservados en la UB, destacaron dos autores venecianos como fueron Baldassare Galuppi y Giuseppe Scolari.

entre centenarios (1517-1917), Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2020. p. 461-480.

⁷⁵ Con texto del poeta G. Barlocchi y había sido estrenada el 1738 en el Teatro Valle de Roma. Véase el ejemplar del fondo de la UB: 07-XVIII-3329.

⁷⁶ Con texto de G. Barlocchi y el libreto estaba dedicado a Juan M. Cermeño, ingeniero militar que llevó a cabo la planificación de la Barceloneta en estos años centrales de la década de 1750.

⁷⁷ Estrenada en el Teatro de San Giovanni Crisóstomo de Venecia en 1741.

⁷⁸ Estrenada en Roma en 1746. Véase el ejemplar del fondo de la UB: 07-XVI-II-3347.

⁷⁹ Véase el ejemplar del fondo de la UB: 07-XVI-II-3234.

⁸⁰ El libreto se conserva en el fondo de música de la UB, con la signatura 07-XVI-II-3337.

⁸¹ *Le gelosie*, con libreto de Giovanni Battista Lorenzi (1721-1807), fue estrenada en Nápoles en 1755 (un ejemplar del libreto se puede consultar en la UB, signatura XVIII-3207). *L'astrologa*, con libreto del poeta y novelista Pietro Chiari (1711-1785), se estrenó en 1761 en Venecia, y le corresponde la signatura del fondo de la UB: XVIII-3240. El texto de la ópera *Il curioso del suo proprio danno*, XVIII-3339 es del poeta napolitano Antonio Palomba (1705-1769); *Il curioso* se estrenó en Nápoles en 1755-1756, y le corresponde la signatura XVIII-3339. Y, finalmente, *Artaserse*, con texto de Metastasio (1798-1782), fue estrenada unos meses antes en 1762 en Roma.

⁸² El libreto se conserva en el fondo de música de la

UB, signatura XVIII-3345.
⁸³ Véase el libreto del fondo de la UB: 07-XVI-II-3341.

⁸⁴ Roger ALIER AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona...*, p. 166.

⁸⁵ Por ejemplo: respecto a Pietro Auleta véanse los libretos del fondo de la UB: XVIII-3230 y XVIII-3232; o de Ferdinando Giuseppe Bertoni, véanse también los ejemplares del fondo de la UB: XVIII-3231 y XVI-II-3198; o bien, con relación a Rinaldo di Capua, véanse los siguientes ejemplares del fondo de la UB: XVIII-3233 y XVIII-3326.

⁸⁶ *Los Tres amantes ridículos: drama jocoso...*, Barcelona, Francisco Generas, 1762, con la signatura del fondo de la UB: XVI-II-3215.

⁸⁷ Josep Rafael CARRERAS i BULBENA, *Domènec Terradellas, compositor de la XVI-II centúria*, Barcelona: Imprenta de F. X. Altés, 1908; Josep DOLCET, «Entre Händel, Gluck i els Bach: Domènec Terradellas a Londres (1746-1748)», *Revista Catalana de Musicologia*, 7, 2014, p. 91-114.

⁸⁸ Como, por ejemplo, el oratorio *Josué explorador de la tierra de promisión destinado por Dios...*, Barcelona: Juan Nadal, 1762. (signatura del fondo la UB: 07 DG-C-239/6/13-18).

Respecto a las óperas de Galuppi, se programaron con cierta regularidad para las temporadas 1751-1752, 1754-1755, 1760-1761, 1761-1762, 1762-1763, 1764-1765 y 1768-1769; no obstante, de las óperas de Galuppi que se representaron, llama la atención *I três amanti ridicoli* (cuyo estreno absoluto fue en el Teatro San Moisè en 1761 y en 1762 se estrenó en el Teatro de la Santa Creu de Barcelona), puesto que con esta ópera, Galuppi empieza a despuntar en el estilo pre-clásico, que consolidará con otras dos óperas, *Il caffè di campagna* e *Il marchese villano*, que pudieron escucharse en Barcelona en 1763 y 1768, respectivamente. Además, la ópera de Galuppi, *I três amanti ridicoli*, gracias al libreto conservado en el fondo de la UB, ha podido incluirse en la temporada 1762-1763 del Teatro de la Santa Creu, una ópera de cuya representación en el Teatro de la Santa Creu no se tenía constancia hasta hoy.⁸⁶

Esta irrupción de ópera napolitana facilitó la circulación de compañías de cantantes y bailarines, músicos, empresarios, pero también favoreció, sin duda, la movilidad de compositores locales para formarse en Italia, concretamente, en los conservatorios de música de Nápoles, o que compositores napolitanos se establecieran en Barcelona. Acerca de la movilidad de compositores locales, valga el ejemplo de dos compositores. Por un lado, el de Domènec Terradellas (1713-1751), también conocido como Domenico Terradeglias, compositor barcelonés que después de estudiar con Francesc Valls en la catedral de Barcelona continuó su formación en el Conservatorio dei Poveri di Gesu Cristo de Nápoles para estudiar con el compositor Francesco Durante.⁸⁷ En poco tiempo se convirtió en un compositor de fama internacional que lo llevaría a trabajar un tiempo en Londres y a realizar una breve estancia en Bruselas y París. Así, en el contexto de consolidación de la ópera en Barcelona antes señalado, se programó en el Teatro de la Santa Creu una ópera de Terradellas, fue *Sesotri, re di Egitto*, una ópera seria estrenada en Roma en 1751 y que se representaba en Barcelona en agosto de 1754, la primera ópera estrenada en Barcelona escrita por un catalán, y dado que la dedicataria era la marquesa de la Mina, mujer del capitán general, el espectáculo debió tener una solemnidad especial.

Por otro lado, Josep Duran (1730-1802) es otro ejemplo de compositor catalán que inicialmente también se formó en Barcelona, en la capilla de música del *Palao* de la Comtessa, con el maestro Bernat Tria, y completó su formación en Nápoles entre 1749 y 1756 con el maestro Francesco Durante. Volvió a Barcelona cuando quedó vacante el cargo de maestro de capilla del *Palao* de la Comtessa, ganó las oposiciones de dicha capilla y tomó posesión del cargo en 1757 hasta su jubilación en 1787. A parte de escribir música religiosa (entre la que cabe destacar un buen número de oratorios de los que el fondo de música de la UB conserva el libreto),⁸⁸

estrenó en el Teatro de la Santa Creu dos óperas, género que conoció durante su estancia en Nápoles, la ópera sería *Antigono*, que se representó en 1760, y también la ópera sería *Temistocle*, representada en 1762, ambas durante la gestión del empresario Joseph Lladó.⁸⁹ La ópera *Temistocle*, a juzgar por el libreto conservado en el fondo de la UB,⁹⁰ no estaba prevista para esa temporada ni para ninguna otra. Lladó recurrió a Duran porque no le había llegado de Italia la ópera (partituras y libreto) encargada unos meses antes, tal como expresa el empresario en el libreto: «La música es nueva, compuesta por el señor Duran catalán, maestro de capilla napolitano, y actualmente en la [capilla] Real del Palacio del Excelentísimo Sr. Marqués de los Vélez, y del Teatro de esta ciudad; que no obstante de haberla trabajado en menos de un mes, por haber faltado la que se esperaba de Italia, se espera correspondiente a su inteligencia y acreditado ingenio».⁹¹ En la misma temporada 1762-1763, para el estreno de la ópera *Artaserse* del compositor napolitano Piccini, Joseph Duran añadirá a dicha ópera unas arias de su composición. Duran, que figura en el libreto como «Catalano maestro napolitano», comparte cartel junto a Piccini, el maestro napolitano de reconocida fama europea en estos años centrales del siglo XVIII. Queda clara, pues, la adscripción de Duran a la escuela napolitana.

Respecto a compositores napolitanos que se establecieron en Barcelona, merece la pena destacar al cantante y compositor Joseph Pintauro. Llegó a Barcelona en 1792 contratado por el Teatro de la Santa Creu para formar parte de la compañía italiana en calidad de tenor después de trabajar varios años en diferentes teatros italianos.⁹² Aunque fue considerado un cantante notable, apenas actuó y participó en las óperas de la temporada 1792-1793 y en las sucesivas ya no aparece vinculado a la compañía italiana. A partir de 1794 llevará a cabo una actividad como compositor en el ámbito religioso, en el de la ópera y en el pedagógico (escribió una obra específica para la enseñanza del piano).⁹³ No obstante, las conexiones y redes de influencia y de contactos musicales de Pintauro iban más allá de Barcelona, ya que para el carnaval de 1795 fue contratado por el teatro de San Ferdinando de Nápoles para cantar el papel de Tiburno de la ópera de Cimarosa *Il crédulo*, así como también mantuvo el contacto con su hermano, el tenor Francesco Pintauro, que a finales del siglo XVIII estaba contratado como tenor por el Teatro Nuovo de Nápoles, y todo ello le permitía enviar por redes musicales conocidas a alumnos suyos barceloneses a estudiar música al Conservatorio de Santa Maria di Loreto, como fue el caso del músico barcelonés Francesc Campany.⁹⁴

Así, el Teatro de la Santa Creu de Barcelona se convirtió, al menos hasta finales del siglo XVIII, en un teatro *italiano* que formaba parte del circuito de muchas compañías de ópera italianas, de cantantes de compositores

⁸⁹ Según Alier, el empresario Lladó, para hacer frente a los gastos del Teatro de las temporadas, buscó socios y personas que le hicieran de fiador, y contó con el respaldo del compositor y maestro de capilla Joseph Duran, Bonventura Julià (retorcedor de seda), el impresor Francisco Generas (el impresor de los libretos durante al menos la década de 1760) y más tarde el vidriero Joseph Valls. Roger ALIER AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona...*, p. 168 y 196.

⁹⁰ *El Temistocles: drama en musica del célebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro...*, Barcelona, Francisco Generas, 1762. (con signatura del fondo de música de la UB: XVIII-3324).

⁹¹ *El Temistocles...*, p. 2.

⁹² Antes de ser contratado en Barcelona, Giuseppe Pintauro estuvo como tenor en Nápoles en 1789, en 1791 en Milán y Varese (ciudad próxima a Milán). O. BRUGAROLAS, «Italianos en Barcelona...», p. 362-363.

⁹³ Véanse los siguientes estudios que ahondan en la faceta empresarial y pedagógica de Pintauro: LI. BERTRAN, «Los conciertos...», p. 49-51. O. BRUGAROLAS, «Italianos en Barcelona...», p. 362-365.

⁹⁴ Joseph Pintauro recibió en 1797 la cantidad de setenta y ocho libras y quince sueldos moneda barcelonesa del padre de Francesc Capmany para procurar que su hijo Francesc estudiara en el Conservatorio y tuviera asegurada casa y manutención de todo un año. O. BRUGAROLAS, «Italianos en Barcelona...», p. 363.

⁹⁵ *Monsieur Petitone com-media per musica di Antonio Palomba...*, Nápoles, Domenico Langiano, 1749, disponible en: <http://id.sbn.it/bid/MUS0282933> [consulta: 27-6-2022].

⁹⁶ *Flaminio, commedia per musica...*, Nápoles, Domenico Langiano, 1749, disponible en: <http://id.sbn.it/bid/MUS0279519> [consulta: 27-6-2022].

⁹⁷ *Ernelinda, drama per musica...*, Firenze: Giampaolo Benedetti, 1751, disponible en: <http://id.sbn.it/bid/UBOE131642> [consulta: 26-6-2022].

⁹⁸ *Griselda, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassiano l'autunno dell'anno 1751. [...]* [S.n.]. Biblioteca Nazionale Braidiense-Milano.

⁹⁹ *Antigono, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di S. Mois?? l'autunno 1752.* [S.l.] [s.n.], Biblioteca Nazionale Braidiense-Milano.

¹⁰⁰ *La pastorella al soglio, drama per musica di Gio Carlo Pagani Cesa...*, [S.l.] [s.n.]. Biblioteca Nazionale Braidiense-Milano, 1751.

¹⁰¹ BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDIENSE-MILANO, «*La Nitteti, ultimo dramma per musica del sig. abate Pietro Metastasio*» [en línea], Reggio, Giuseppe Davolio, 1757, disponible a: <http://id.sbn.it/bid/MUS0318349> [consulta: 6-7-2022].

¹⁰² Para la temporada 1761-1762, en Barcelona cantó, entre otras óperas, *La ritornata di Londra*, de Domenico Fischietti. Véase el libreto del fondo de música de la UB: 07-XVIII- 3345.

¹⁰³ Para las óperas que cantó en Italia véase el *Catálogo del Servizio Bibliotecario Nazionale del Istituto Centrale per il Catalogo*

y de músicos que tanto actuaban en los teatros de Venecia, o en el de la Corte de Parma, de Brescia, de Nápoles o en el de Milán, como en el Teatro de la Santa Creu de Barcelona. Valga como ejemplo de esta Barcelona italiana, como si Barcelona fuera una capital de provincia italiana más, la cantante Rosa Tartaglini, que actuó en el Teatro de la Santa Creu durante la temporada 1754-1755. Antes de ser contratada en Barcelona, su actividad profesional la llevó por diversos teatros italianos: para la temporada 1749-1750 estuvo contratada en el Teatro Nuovo Sopra Toledo de Nápoles, en donde cantó el papel de Giustina en la ópera *Monsieur Petitone* (del compositor A. Corbisiero con texto de Antonio Palomba),⁹⁵ o el papel también de Giustina en la ópera *Il Flaminio* (del compositor G. B. Pergolesi y texto de G. A. Federico);⁹⁶ al año siguiente, a inicios de 1751, es contratada en el Teatro de Lugo (Rávena) para cantar el papel de Scitalce de la ópera *Ernelinda* de A. Ferradini.⁹⁷ Entre 1751 y 1753, Tartaglini se halla en Venecia y será contratada tanto por el teatro Tron di San Cassiano, donde interpretó el papel de Constanza de la ópera *Griselda* del compositor G. Latilla,⁹⁸ como por el Teatro de San Moisè, donde se tiene constancia que cantó el papel de Demetrio de la ópera *Antigono* (un *pasticcio* con texto de P. Metastasio),⁹⁹ y participó en la ópera *La pastorella al soglio* de G. Latilla,¹⁰⁰ entre otras óperas. Tal como se ha comentado anteriormente, para la temporada 1754-1755 Tartaglini estuvo contratada por el Teatro de la Santa Creu de Barcelona, en donde interpretó una ópera de B. Galuppi titulada *Il conte de Caramella*, además de *Artaserse* de A. Ferradini, entre otras. Acabado el contrato en Barcelona, volvió a Italia y después de permanecer escriturada para la temporada 1757-1758 en el teatro público de Regio Emilia,¹⁰¹ el Regio Ducal Teatro di Milano la contrató durante dos temporadas más, para pasar de nuevo luego a Nápoles y a Venecia, en cuyos teatros de ópera había ya cantado.

La movilidad de Tartaglini entre los teatros italianos y Barcelona era algo habitual en aquellas fechas, tal como se puede constatar también por la cantante Faustina Tedeschi, contratada para los teatros, de Livorno primero (en 1760), y de Barcelona después (1761-1762),¹⁰² para actuar posteriormente en Venecia (en 1765).¹⁰³ Similar es el caso de Anna Bastiglia, que trabajó en Parma (en 1743), en Bolonia (1744), varias temporadas en Venecia (1745-1749) para luego pasar a Barcelona (donde permaneció entre 1750 y 1753),¹⁰⁴ y de nuevo regresar a Italia durante dos años — concretamente a Venecia, entre 1753 y 1755—, antes de trasladarse de nuevo a Barcelona para la temporada de 1755. El hecho de que esta se interrumpiese en el mes de agosto por la muerte de la reina de España, propició su vuelta a Italia, primero a Parma durante dos temporadas (1756-1758) y luego, en 1760, a Venecia.¹⁰⁵

Así, estos cantantes reseñados son un buen botón de muestra de la integración del Teatro de la Santa Creu de Barcelona en los circuitos de ópera italianos, como si fuera un teatro de ópera italiano más, un hecho que se propicia ya desde los inicios de la consolidación y enraizamiento de la ópera en 1750 gracias al impulso económico y político del marqués de la Mina.

4. Conclusiones

A partir de la colección de libretos de oratorios, villancicos y óperas del fondo de música de la UB, se plantea, por primera vez para la Barcelona del siglo XVIII, una cartografía del paisaje sonoro urbano en la que se muestra la intensa movilidad de las capillas musicales por una amplia red de espacios religiosos urbanos (y algunos civiles) para interpretar oratorios y villancicos. Además, dicha cartografía del paisaje sonoro evidencia que los dos géneros musicales antes mencionados tuvieron una amplia difusión social y una recepción entre un público muy diverso, todo ello reflejo de una prolífica actividad musical urbana.

De hecho, la movilidad intraurbana de las cinco capillas musicales de la ciudad condal revelan la existencia de un denso agregado de instituciones religiosas con capacidad para promover la interpretación de oratorios y villancicos, y muestra que la vitalidad de estos dos géneros depende de la continua circulación de individuos y de repertorios que ponen estas instituciones que actúan en red. Además, la capacidad de estas capillas musicales de actuar al margen de su espacio estrictamente institucional es crucial para comprender la riqueza en la experiencia musical que abarca tanto al público como a los compositores e intérpretes y a todo tipo de repertorios, todo ello dentro del marco de la música urbana de la Barcelona del siglo XVIII.

Igualmente, otra pieza clave en el complejo entramado del paisaje sonoro urbano barcelonés de la segunda mitad del siglo XVIII la compone la ópera. A juzgar por los libretos de ópera conservados en el fondo antiguo de la UB, fue decisiva la promoción, el empuje y el patrocinio de los militares para el enraizamiento y consolidación de la ópera a partir de 1750. El teatro de la Santa Creu de Barcelona será el único en España que acabará por ofrecer temporadas anuales regulares de ópera italiana de forma ininterrumpida —excepto en los períodos de obligada clausura del teatro por acontecimientos excepcionales como la muerte de un rey— hasta el inicio de la guerra con Napoleón en 1808. El cruce de datos entre los libretos del fondo de la UB con algunos libretos de bibliotecas italianas muestra la movilidad de cantantes, empresarios y repertorios, y, por tanto, permite reconstruir los circuitos de ópera entre Barcelona y los teatros italianos. Así,

Unico delle Biblioteche Italiane, disponible en: <https://www.iccu.sbn.it/it/>.

¹⁰⁴ En el Teatro de la Santa Creu de Barcelona, Anna Bastiglia interpretó *Il Vecchio avaro: dramma giocoso per musica...nell'anno di 1751*...Barcelona: Pablo Campins, 1751. Véase el libreto del fondo de música de la UB: 07-XVI-II- 3227.

¹⁰⁵ Para los ejemplos de movilidad de Anna Bastiglia consúltese el *Catalogo del Servizio Biblioteca...*, disponible en: <https://www.iccu.sbn.it/it/>.

el teatro barcelonés de la Santa Creu, se convierte en un teatro italiano más, ubicado en la periferia de la península itálica.

Óperas, oratorios y villancicos conforman un denso paisaje sonoro urbano de la ciudad condal para el siglo XVIII, al que, sin embargo, cabría añadir la práctica de música instrumental en espacios religiosos, en el teatro o en espacios privados (una cuestión aún poco estudiada), así como también otras realidades sonoras urbanas que todavía no se han estudiado en profundidad, a saber, los bailes de máscaras en el teatro, en las casas o en la calle, la música religiosa que sonaba en la calle o el sonido de las bandas militares, muy presente en una ciudad tan militarizada como Barcelona.

Oriol Brugarolas Bonet
Universitat de Barcelona
oriolbrugarolas@ub.edu
<https://orcid.org/0000-0002-2043-8136>

Antonio Ezquerro Esteban
IMF-CSIC Barcelona
ezquerro@imf.csic.es
<https://orcid.org/0000-0001-7289-059X>

EL PAISAJE SONORO URBANO DE LA BARCELONA DEL SIGLO XVIII A TRAVÉS DEL FONDO DE MÚSICA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

El presente artículo aporta información inédita y nuevas evidencias sobre la sección de libretos impresos de música (óperas, oratorios y villancicos) del fondo de música de la Universitat de Barcelona (UB), al mismo tiempo que relaciona dicho fondo con la actividad musical de la Barcelona del siglo XVIII. Así, se plantea por primera vez para la Barcelona del siglo XVIII, una cartografía del paisaje sonoro urbano que muestra, por un lado, la intensa movilidad de las capillas musicales por una amplia red de espacios religiosos urbanos y algunos civiles a la hora de interpretar oratorios y villancicos, y, por otro, constata que estos dos géneros tuvieron una amplia difusión social y una recepción entre un público muy diverso, todo ello reflejo de una prolífica actividad musical urbana. Finalmente, se relacionan los libretos de ópera del fondo de la UB con algunos libretos de ópera procedentes de bibliotecas italianas para reconstruir los circuitos de ópera por los que circulaban cantantes, empresarios y repertorios, entre Barcelona y los teatros italianos entre 1750 y 1770; así, el teatro barcelonés de la Santa Creu se convierte en un teatro italiano más, ubicado en la periferia de la península itálica.

Palabras clave: fondo de música UB, siglo XVIII, paisaje sonoro urbano, libreto, oratorio, villancico, ópera Barcelona, teatro de la Santa Creu

EL PAISATGE SONOR URBÀ DE LA BARCELONA DEL SEGLE XVIII A TRAVÉS DEL FONS DE MÚSICA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA

El present article aporta informació inèdita i noves evidències sobre la secció de llibrets impresos de música (òperes, oratoris i nades) del fons de música de la Universitat de Barcelona (UB), alhora que relaciona l'esmentat fons amb l'activitat musical de la Barcelona del segle XVIII. Així, plantejem per primer cop, per a la Barcelona del segle XVIII, una cartografia del paisatge sonor urbà que mostra, d'una banda, la intensa mobilitat de les capelles musicals per una àmplia xarxa d'espais religiosos urbans i alguns de civils a l'hora d'interpretar oratoris i nades i, de l'altra, constata que aquests dos gèneres van tenir una àmplia difusió social i una recepció entre un públic molt divers. Tot plegat reflecteix una prolífica activitat musical urbana. Finalment, relacionem els llibrets d'òpera del Fons de la UB amb alguns llibrets d'òpera procedents de biblioteques italianes per reconstruir els circuits d'òpera pels quals circulaven cantants, empresaris i repertoris, entre Barcelona i els teatres italians entre 1750 i 1770 fins al punt que el teatre barceloní de la Santa Creu esdevingué un teatre italià més, ubicat a la perifèria de la península itàlica.

Paraules clau: fons de música UB, segle XVIII, paisatge sonor urbà, llibret, oratori, nadala, òpera Barcelona, teatre de la Santa Creu

THE URBAN SOUNDSCAPE IN 18TH-CENTURY BARCELONA THROUGH THE UNIVERSITY OF BARCELONA'S MUSIC COLLECTION

This article provides previously unpublished information and new evidence on the printed libretto section (operas, oratorios and «villancicos») in the music collection at the University of Barcelona (UB). Moreover, it links this collection to the musical activity in 18th-century Barcelona. Thus, for the first time in 18th-century Barcelona, the urban soundscape is mapped. On the one hand, it shows the intense movement of musical chapels through a wide network of religious places in the city and a number of non-religious venues for performing oratorios and «villancicos». On the other hand, it reveals that these two genres enjoyed widespread social dissemination and reception amidst a very diverse audience, all of which points to the city's prolific musical activity. Finally, the opera librettos in the UB collection are linked to a number of opera librettos in Italian libraries with a view to reconstructing the opera circuits through which singers, entrepreneurs and repertoires circulated between Barcelona and Italian theatres between 1750 and 1770. Barcelona's Santa Creu theatre therefore became yet another Italian theatre, located on the periphery of the Italian peninsula.

Keywords: UB music collection, 18th century, urban soundscape, libretto, oratorio, villancico, opera Barcelona, Santa Creu theatre

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguïn l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència, i sempre que no es faci un ús comercial o es creïn obres derivades sense el permís del titular dels drets d'autor: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia, y siempre que no se haga un uso comercial o se creen obras derivadas sin el permiso del titular de los derechos de autor: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license. Also, the material may not be used for commercial purposes, nor create derivate work without the copyright owner's permission: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

