

## MÚSICA ITALIANA EN VALENCIA EN EL SIGLO XVIII

ANDREA BOMBI \*

### Resumen

*El estudio de las relaciones de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer (1755) proporciona importante información acerca del repertorio musical interpretado en ellas: sobre su procedencia y modalidades de ejecución, sobre la influencia del patronazgo en la constitución de dicho repertorio y sobre su aceptación por parte del público. Cotejando esta información con la obtenida en fuentes análogas del tercer y cuarto decenio del siglo XVIII, es posible proporcionar nuevas claves para la interpretación de la influencia musical italiana en Valencia y para valorar su recepción en el cuerpo social de la ciudad.*

*The records of the celebration in Valencia of the third centennial of the canonization of Saint Vicente Ferrer (1755) are rich in details about musical participation in them. Thanks to the report by the dominican friar Tomás Tarifa we are acquainted with the provenance of many compositions and their performance practice, with the influence of patrons in the selection of repertoire and with its acceptance by the public. Comparative analysis of this information with that contained in similar evidence from the eighteen thirties to forties allows to deepen in interpreting italian musical influence in the city and its reception in the valencian social body.*

\* \* \* \* \*

Entre el 29 de junio y el 9 de julio de 1775, Valencia celebró el tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer. Unas favorables circunstancias económicas y la gran devoción de la ciudad para el «santo apóstol valenciano» fueron las premisas para unas celebraciones memorables por su boato, ostentación y espectacularidad; y para que todos los estamentos sociales de la ciudad participaran activamente en su organización<sup>1</sup>.

De estas celebraciones nos han llegado dos descripciones principales: una impresa por encargo de la Ciudad, redactada por el jesuita Tomás Serrano; y otra manuscrita, obra del fraile dominico Tomás Tarifa,

---

\* Profesor Asociado en la Universidad de Valencia.

<sup>1</sup>Resultado de esta grandiosidad es el gran volumen de documentos impresos y manuscritos que relatan las celebraciones, parcialmente o por completo. El elenco de tales materiales ocupa los números de catálogo del 267 al 288 en CARRERES ZACARÈS, S. *Ensayo de una bibliografía de libro de fiestas en Valencia y su antiguo Reino, precedido de una introducción*. Valencia: Hijo de F. Vives Mora, 1925.

del Real Convento de Predicadores (RCP)<sup>2</sup>. Mientras la primera fuente se centra en la gestación y producción de las fiestas de organización municipal, la segunda relata principalmente el novenario celebrado en el RCP al mismo tiempo que las demás iniciativas. En realidad, si la misa pontifical y la procesión general celebradas en el primer día encabezaron los festejos, y si las diversiones organizadas por el Ayuntamiento los complementaron, el novenario del RCP constituyó el eje estructural de todas las celebraciones<sup>3</sup>. Las dos fuentes, pues, se integran, y permiten reconstruir detalladamente todas las funciones, resumidas aquí en la Tabla 1. Como se puede comprobar, las fiestas se amoldaron al patrón tradicional de esta clase de celebraciones: así, pues, entre el 28 de junio y el 7 de julio se celebró un novenario, con misa cantada y sermón en cada mañana, procesiones o siestas por las tardes y diversiones, con luminarias y espectáculos pirotécnicos por las noches.

**Tabla 1: calendario de las fiestas**

Fecha	Funciones
junio, 28 mañana tarde	desfile de la Ciudad y entrega de premios para adornos callejeros concierto vespertino, RCP
junio, 29 mañana tarde	misa pontifical en la Seo procesión general
junio, 30 mañana tarde noche	misa cantada desfile del carro del gremio de plateros desfile de dos carros en forma de barcos del gremio de pelayres

<sup>2</sup>Se trata, respectivamente, de SERRANO, T. *Fiestas seculares con que la coronada ciudad de Valencia celebró el feliz cumplimiento del tercer siglo de la canonización de su esclarecido hijo y ángel protector S. Vicente Ferrer, Apostol de Europa. Escribiólas el R.P. Thomas Serrano, de la Compañía de Jesus, y la dedicaba a la misma muy ilustre ciudad. En Valencia, en la imprenta de la viuda de Joseph Orga, junto al Real Colegio de Corpus Christi. MDCCLXII* y de TARIFA, T. *RELACION HISTORICA | DE LAS FESTIVAS DEMONSTRACIONES | y sagrados cultos, | CON QUE ESTE REAL CONVENTO DE PREDICADORES DE VALENCIA | Celebró el tercer Centenar de la Canonizacion | DE | S. VICENTE FERRER | SU MAS ILLUSTRE HIJO, Y PODEROSO PATRON, | en el dia 29 de Junio, y siguientes | del año 1755 | Escrita por el R. P. Presentado F. Vicente Thomas Tarifa, | Hijo del mismo Con.to | Para noticia, direccion, y luz de los que viviran | en los siglos venideros*, MS.246 de la Biblioteca central e histórica de la Universitat de València (=BUV); a Alfonso Esponera, bibliotecario del Convento de Dominicos de Valencia mi agradecimientos por haberme señalado este manuscrito. Ambas fuentes son exhaustivamente estudiadas en MINGUEZ, V. *Art i arquitectura efímera a la València del s. XVIII*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990, obra a la que remito para un detallado examen de la fiesta tardobarroca valenciana, considerada en sus aspectos organizativos y artísticos y sobretodo en sus implicaciones sociológicas.

<sup>3</sup>San Vicente Ferrer fue miembro de la comunidad del RCP, lo cual explica como esta importante institución religiosa jugara un papel tan destacado en las festividades. En su obra, Tarifa vierte mordaces críticas sobre Serrano, quien no asistió a las fiestas personalmente y tuvo que basar su relato en narraciones ajenas.

julio, 1	mañana	misa cantada
	tarde	torneo de la Real Maestranza
	noche	baile público en la Plaza del Mercado convite general de la nobleza, refresco y baile en casa particular
julio, 2	mañana	misa cantada
	tarde/noche	procesión parroquia de san Esteban baile de Torrent en la Plaza del Mercado concierto vespertino, RCP
julio, 3	mañana	misa cantada
	tarde/noche	baile de Torrent en la Plaza del Mercado concierto vespertino, RCP
julio, 4	mañana	misa cantada
	tarde	siesta, RCP
	noche	baile nocturno y mojiganga
julio, 5	mañana	misa cantada
	tarde	procesión de la religión de Dominicos (aplazada por lluvia al día 9)
julio, 6	mañana	misa cantada
	tarde	procesión claustral de domingo de rosario procesión de la parroquia de san Martín
	noche	baile nocturno y mojiganga
julio, 7	mañana	misa cantada
	tarde	naomaquí

Como requerido por el género literario, y después de una cumplida relación de las diferentes deliberaciones y «políticas» para definir el calendario de los festejos, ambos autores dedican abundante espacio a las descripciones de adornos internos y callejeros, luminarias, desfiles, etc. A pesar de tal exhaustividad, tanto Serrano como Tarifa dedican a la música un espacio con creces inferior al que efectivamente ésta ocupó en las fiestas, un rasgo éste común en este género de descripciones, las cuales suelen proporcionar noticias musicales escasas y a menudo muy genéricas. A la hora de relatar un acontecimiento musical, en efecto, los límites estilísticos intrínsecos al género literario (que desempeña una función esencialmente propagandística) se cruzan con un problema de fondo de la crítica musical, o sea la dificultad para traducir con medios lingüísticos no especializados la sensación estética inherente al hecho musical: en general, los encargados de relatar festividades carecen de conocimientos musicales específicos y por lo tanto de competencia y hasta de palabras para describir lo escuchado<sup>4</sup>. Si el «gran golpe

<sup>4</sup>La paulatina transformación de la música en arte esencialmente público y su subordinación a exigencias propagandísticas y de ostentación ha sido admirablemente descrito por Lorenzo Bianconi como uno de los causantes principales del progresivo alejamiento entre práctica

de música», pues, siempre produce una «admirable armonía» o es «remedio del Cielo», esto no depende exclusivamente del afán retórico y de la inevitable hipérbole celebrativa, sino —por lo general— sobre todo de una dificultad básica de quien escribe. Es significativa, en este sentido, la diferencia entre las no menos hiperbólicas pero siempre detalladísimas y precisas descripciones de altares, luminarias, adornos, indumentarias, con las casi insignificantes fórmulas estereotipadas que denotan las actuaciones musicales<sup>5</sup>. Sin embargo, la relación de Tarifa contiene información que, aunque condicionada por las limitaciones mencionadas, una vez contextualizada correctamente, permite reflexionar desde una perspectiva diferente sobre el tema del «italianismo» musical en Valencia<sup>6</sup>.

\* \* \*

En efecto, durante los primeros decenios del siglo XVIII, la producción musical valenciana se vio profundamente afectada por la influencia del estilo compositivo italiano. En esto, Valencia no constituye en absoluto una excepción en el panorama español de la época, siendo precisamente esta influencia el proceso más relevante del momento, en la percepción de la época así como en las sucesivas reconstrucciones historiográficas<sup>7</sup>.

---

musical y reflexión teórica a lo largo del siglo XVII, cf. BIANCONI, L. *Il Seicento*. Storia della musica, vol.4. Torino: EDT, 1982, p. 74-75. Sobre la posición subordinada de la música en la reflexión estética del barroco, cf. FUBINI, E. *L'estetica musicale dal Settecento a oggi. Nuova edizione ampliata*. Torino: Einaudi, 1987. Para una aproximación desde la perspectiva semiológica de análogas relaciones de fiestas italianas, cf. STEFFANI, G. *Musica barocca. Poetica e ideologia*. Milano: Bompiani, 1974, *passim*.

<sup>5</sup>Esto explica parcialmente por qué esta clase de fuentes no haya siempre recibido la merecida atención por parte de los musicólogos, frente al interés con el que han sido examinadas en otros campos de investigación. Una importante excepción es la aproximación desde la perspectiva semiológica de análogas relaciones de fiestas italianas en STEFFANI, G. *Musica barocca. Poetica e ideologia*. Milano: Bompiani, 1974, *passim*.

<sup>6</sup>La circulación de músicos italianos (relacionada principalmente, aunque no exclusivamente, con la difusión del teatro operístico) y la consecuente difusión de composiciones, géneros y técnicas constituye un fenómeno generalizado. Un encuadramiento de este fenómeno en clave europea en ZASLAW, N. *Music and Society in the Classical Era*. En ZASLAW, N. et al. *The classical era. From the 1740s to the end of the 18th century*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1989, p. 1-14; para un enfoque del tema de la difusión de los estilos y de las relaciones entre tradiciones locales e innovación «cosmopolita» bajo la perspectiva de las relaciones entre centro y periferia, cf. STROHM, R. *Centre and periphery. Mainstream and provincial music*. En KNIGHTON, T. y FALLOWS, D. (ed.), *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Londres: Dent, 1992, pp. 55-59. El modelo analítico propuesto por Strohm para la música medieval y renacentista en el artículo citado puede trasladarse a la época que nos interesa pero con ciertas precauciones; por ejemplo, los estados italianos —a pesar de la influencia de la cultura italiana en Europa— no pueden ciertamente considerarse centrales desde un punto de vista político o económico. Para la circulación del repertorio en España, cf. las contribuciones de Miguel Ángel Marín y de Pablo L. Rodríguez en esta misma revista y la bibliografía allí citada.

<sup>7</sup>Para un planteamiento tradicional del tema, centrado en la música teatral cf. MARTÍN MORENO, A. *Siglo XVIII*. Historia de la música española. Vol. 4. Alianza: Madrid, 1985, pp. 164-182.

En Valencia, tres episodios pueden considerarse como emblemáticos del fenómeno. La estancia en 1707 del archiduque Carlos, cuya capilla musical (o parte de ella) actuó en diferentes funciones públicas y particulares<sup>8</sup>. La introducción en 1714, por parte de Pere Rabassa, de los primeros villancicos que incluyeron recitativos y arias, además de las secciones tradicionales (introducción, estribillo y coplas)<sup>9</sup>. Y, entre 1728 y 1731, la presencia del también napolitano Francesco Corradini, quien produjo —aunque en un ambiente elitista y restringido— las primeras óperas italianas, y promocionó la primera presencia documentada de operadores musicales italianos en la escena teatral comercial de la ciudad<sup>10</sup>.

Según se ponga el énfasis en uno u otro de estos episodios, la fecha de arranque del «italianismo» musical valenciano puede colocarse a finales del primero, a mediados del segundo o a finales del tercer decenio del siglo XVIII. Por esta última hipótesis se decanta, por ejemplo, José Climent, quien se basa en la escasez de partituras italianizantes de Rabassa respecto al total de su obra en Valencia, para afirmar que es sólo con su sucesor, José Pradas (y con el influjo de Corradini), cuando la tendencia se consolida definitivamente<sup>11</sup>. Al contrario, José Luis Palacios Garoz parece más bien inclinarse por asignar a los años entre 1714 y 1720 el asentamiento de las formas italianas en la música (de iglesia) valenciana<sup>12</sup>. A la luz de fuentes ignoradas por Climent, como el Ms 14097 de la BNM<sup>13</sup>, que nos consignan la imagen de una penetración

En TORRENTE, A: *The sacred villanico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis doctoral inédita (University of Cambridge, 1997), Álvaro Torrente propone por primera vez un estudio sistemático del cambio estilístico en la música de iglesia, más concretamente en los principales géneros vernáculos, villanico y cantata. Le agradezco al autor el haberme permitido la consulta de su excelente trabajo.

<sup>8</sup>PALACIOS GAROZ, J. L., *José Pradas Gallén. El último barroco valenciano*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, 1994, p. 36-38. Según lo publicado por Palacios (quien se basa esencialmente en la crónica de la Guerra de Sucesión de José Vicente Ortú y Mayor), el archiduque sólo trajo consigo, al parecer, unos instrumentistas de cuerda y de viento («violines», «violones», «clarines» y «flautillas», en las palabras de Ortú y Mayor). Parece dudoso que el maestro de la capilla, el napolitano Giuseppe Porsile, siguiera al monarca a Valencia (donde estuvo desde el 30 de septiembre 1706 al 6 de marzo 1707), como aclara el artículo de Andrea Sommer en esta misma revista, pero está documentada la ejecución de partituras procedentes de la capilla (y por lo tanto aprobadas, si no compuestas, por el maestro).

<sup>9</sup>Cf. RIPOLLÉS, V. *El villanico i la cantata del segle XVIII a Valencia*. Barcelona: Institut d'estudis catalans, 1935 y CLIMENT, J. *Historia de la música valenciana*. Ribera Lota: Valencia, 1989.

<sup>10</sup>Cf. COTARELO Y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España*, Madrid: Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1917; y ZABALA, A. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*. Valencia: Institución Alfonso el magnánimo, 1960.

<sup>11</sup>CLIMENT, J. *Historia de la música valenciana*. cit. p. 50-51.

<sup>12</sup>PALACIOS GAROZ, J.L. *José Pradas Gallén*, cit. p. 35-47.

<sup>13</sup>Se trata de una recopilación de textos poético-musicales religiosos del primer cuarto del siglo XVIII escritos por José Vicente Ortú y Mayor. Además de los textos este manuscrito proporciona los nombres de los compositores a quienes fueron entregados, la ocasión y la fecha, y nos consigna así una imagen detallada de la circulación de los textos en el entorno valenciano.

musical italianizante mucho más temprana, amplia y honda, esta segunda hipótesis parece la más cercana al desarrollo efectivo de los hechos.

Pero estas reconstrucciones historiográficas descansan, en mi opinión, sobre cimientos insuficientes para llegar a resultados concluyentes, porque se centran únicamente en el momento de la presencia física y activa de los operadores italianos o italianizantes. Este es, naturalmente un punto esencial, desde el momento en que dicha presencia es indispensable para la transmisión de los conocimientos y de las técnicas musicales, máxime cuando las prácticas y estilos compositivos importados suponen cambios radicales con respecto a la tradición local<sup>14</sup>. Sin embargo, para un arte performativo cual es la música, también es esencial el momento de la recepción, ya que el proyecto estético inscrito en la partitura solamente se realiza durante la ejecución, en el contacto directo e inmediato con el público; la producción musical resulta pues extremadamente sensible a los condicionantes sociales<sup>15</sup>. Esto implica que la «italianización» de la música, en Valencia como en el resto de España, no pudo producirse sin el consentimiento de la sociedad a la que se dirigía, sociedad presente en el sistema productivo con la doble función de patrocinador y de público<sup>16</sup>.

Los límites del planteamiento tradicional aparecen de forma evidente en dos estudios clásicos que han sentado las bases para todas las aproximaciones sucesivas del tema: la historia de la música valenciana de Ruiz de Lihory y el estudio pionero sobre la cantata de Vicenç Ripollés. Estos autores se limitan —en definitiva— a constatar la existencia del fenómeno, únicamente subrayando su sintonía con las tendencias del resto de España. Si a caso, más que intentar motivarlo, ambos lo

---

Junto con otras dos fuentes análogas conservadas en la Biblioteca Serrano Morales del Ayuntamiento de Valencia, el ms. 14097 es objeto de estudio en mi tesis doctoral, de próxima discusión.

<sup>14</sup>Cf. por ejemplo, las dificultades que entrañó la interpretación por parte de compañías españolas de música italiana en las producciones del Buen Retiro, reseñadas en J. J. CARRERAS. Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724. En R. KLEINERTZ (ed.). *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Kassel-Berlin: Edition Reichenberger, 1996, p. 49-78; quiero subrayar aquí mi deuda con los criterios de metodología historiográfica de Juan José Carreras planteados en ésta así como en otras contribuciones, y tantas veces compartidos en los cursos de doctorado y en el común trabajo de investigación. Para el papel desempeñado en España por las catedrales en la formación de los músicos, cf. la contribución de Álvaro Torrente en esta misma revista. Un nuevo punto de vista sobre los cambios estilísticos en la música paralitúrgica en TORRENTE, Á., *The sacred villancico*, cit. Cap. V, Structural changes in the early eighteenth-century villancico, p. 137-168

<sup>15</sup>Cf. BESSELER, H. *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin: Akademie-Verlag, 1959 (trad. it. *L'ascolto musicale nell'età moderna*, Bologna: Il Mulino, 1993).

<sup>16</sup>El problema de los límites cronológicos de la «italianización» pasa entonces en un segundo plano respecto al de las razones de este cambio. En realidad, sin contestar a la pregunta de por qué se introduce y se acepta el «italianismo» en música, resulta estéril, si no imposible llegar a definir con claridad su ámbito temporal.

han enjuiciado ideológicamente (desde un planteamiento nacionalista, Ruiz de Lihory) o estilísticamente (desde un planteamiento moralístico, Ripollés). Para ambos es inevitable la caída en generalidades, como la referencias a la «moda»; o en contradicciones, ante la discrepancia entre la evidente calidad de las músicas examinadas y su (pre)supuesta frivolidad y falta de religiosidad<sup>17</sup>. Desde el momento en que los investigadores sucesivos en ningún momento han llegado a reconsiderar estos planteamientos, la reconstrucción del entramado social que permitió la circulación y el establecimiento del «italianismo» está aun sin empezar<sup>18</sup>. La investigación tendrá pues que centrarse en esta dimensión social del hecho musical para profundizar en la inteligencia de una época de cambios fundamentales en la historia de la música española

Como contribución en esta dirección, propondré, a través de la lectura de las relaciones de 1755, una reconstrucción que evidencie sincrónicamente determinados mecanismos de producción musical; y que permita, diacrónicamente, un enfoque diferente del material documental que atestigua la presencia italiana en la vida musical valenciana de la primera mitad del siglo XVIII.

\* \* \*

En los cinco documentos incluidos en el Apéndice transcribo sólo algunos momentos destacados de las fiestas de 1755, caracterizados por la participación musical. En todos los textos se pueden evidenciar los límites mencionados en los párrafos introductores, y concretamente la generalidad de las referencias específicas al hecho musical (Documento 1) y hasta la omisión de cualquier referencia a los operadores musicales mismos (Documento 5)<sup>19</sup>.

Sin embargo, el autor es más generoso que otros y, además de la entidad o del grupo patrocinador de los actos, proporciona también el nombre de las instituciones musicales involucradas. Además, por razo-

<sup>17</sup>Ripollés, aun sin esconder su admiración por los productos de Rabassa y Pradas, considera que carecen de la profundidad y misticismo auspicales en la música dedicada al culto. Según Ruiz de Lihory, ciertamente influenciado por los planteamientos de Barbieri, gracias al apoyo real a los (supuestos) operistas italianos de la compañía de los «Trufaldines»: «la moda se impuso y el género italiano obtuvo una victoria sin lucha», RUIZ DE LIHORY, J. *La música en Valencia*. Valencia: Domenech, p. XIX. El teatro musical ha sido identificado como el principal canal de ingreso de la moda italiana; para una reseña crítica de la historiografía sobre el tema, cf. CARRERAS, J. J. *Ópera de corte: Madrid (1700-1759)*. En *Il teatro musicale 1700-1759: lo stato della ricerca*. Padova: Diastema, en prensa.

<sup>18</sup>El libro de Palacios Garoz, José Pradas Gallén, cit. es el único intento de una reconstrucción más amplia del ambiente musical valenciano en la primera mitad del siglo XVIII. Sobre los límites de esta obra, cf. mi reseña en *Revista de musicología*, 1995, Vol. XVIII, Nos. 1-2, p. 414-419.

<sup>19</sup>Generalidad y omisiones se repiten en todas las citas de acontecimientos análogos.

nes accidentales, Tarifa incluye a veces también importantes referencias relativas 1) a la presencia e interferencia con los hábitos locales del estilo italiano; 2) a los mecanismos de patronazgo; y 3) a funciones musicales ajenas al rito, o a otras circunstancias extra-musicales<sup>20</sup>.

Por lo que atañe al primer punto, el desfase entre música a la italiana y costumbres españolas aparece en el Documento 2, un testimonio que no sólo es relevante en el contexto de 1755, sino que alumbra retrospectivamente otros documentos análogos de años anteriores. El nexo clave a subrayar aquí es la correlación entre el «componer a la italiana o cantar composiciones de Italia» y la exagerada duración de la misa: de hecho, el episodio de 1755 resulta no ser aislado, sino que se inscribe en una tendencia que puede vislumbrarse ya en fuentes de mediados de los años treinta. En ellas, el prolongarse de los ritos —sin que se insista siempre en el origen italiano de las composiciones— se atribuye a la introducción de técnicas de concertación entre orquesta y diferentes conjuntos vocales, de una a cuatro voces; esta misma introducción fue con toda seguridad la causa de los retrasos de 1755. El alcance del fenómeno, a falta de ulteriores averiguaciones, es difícil de medir, aunque debió de ser mucho más amplio de lo que dejan entrever las pocas referencias conocidas<sup>21</sup>. A pesar de los problemas de ceremonial —y dando por aceptada la buena fe del autor— son significativos «el maior gusto y aceptación» con que se acogió la música.

Con respecto al segundo punto, el Documento 3 pone de manifiesto el peso de los condicionantes sociales, y más concretamente el control de los patrocinadores, que llega a influenciar directa y decisivamente la elección del repertorio (que se supone quedaba a cargo de los profesionales, o sea los maestros de capilla)<sup>22</sup>. Por otra parte, tanto el

<sup>20</sup>Tarifa insiste en la funcionalidad práctica de su relación, como precedente ceremonial para futuras ocasiones análogas (cf. la conclusión de la portada en la nota 2). Precisamente esta finalidad es el móvil para reseñar escrupulosamente detalles como las instituciones involucradas, las modalidades del patronazgo, etc. Este planteamiento coloca a Tarifa en la tradición de los cronistas del RCP, en particular del fraile Tomás Güell (su predecesor en el cargo de bibliotecario del convento) cuyas obras Tarifa hizo encuadernar, preservándolas de la dispersión. Las crónicas de Tomás Güell, conservados en la Biblioteca Central e Histórica de la Universitat de València son una fuente primaria para mi tesis doctoral.

<sup>21</sup>En mi ponencia inédita *Dinámicas de mercado, rivalidades y colaboraciones artísticas: las capillas de la Valencia del siglo XVIII*, leída en el Congreso «La catedral como institución musical (1500-1800)» (Ávila, FECHA, 1996) propuse una lectura de una relación de fiestas redactada por Tomás Güell: *Relacion breve y compendiosa de las Fiestas que el Real Convento de San Sebastian de Valencia hizo en la conclusion de su templo en el año 1739 dia 29 de Setiembre* BUV Ms.13 p. 511-512 en la que precisamente se menciona la extraordinaria duración del Gloria. Como aclaró en la misma ocasión Giulia Anna Romano Veneziano en su comunicación (también sin publicar) *La messa alla napoletana nel Settecento*, se trata de una modalidad italiana de composición, llamada «messa di gloria». Referencias análogas se encuentran en otras crónicas de Tomás Güell.

<sup>22</sup>Más abajo, comentaré las implicaciones que conlleva el patronazgo de los comerciantes. El papel de este grupo social (compuesto en su mayoría por Franceses) en esta fiesta pone de ma-

empeño de los comerciantes para traer una misa de Nápoles, como la expectación suscitada por este hecho son un síntoma elocuente del grado de aceptación del estilo italiano que ya se había manifestado en el Documento 2<sup>23</sup>.

Acerca del tercer punto (Documento 4), llama la atención que sea el mismo Tarifa quien subraye el carácter excepcional de los tres conciertos en las noches del 28 de junio y del 2 y 3 de julio. Las acostumbradas fórmulas estereotipadas acerca de la excelencia de música e intérpretes se mezclan en este caso con el empleo de nomenclatura musical («sinfonías y conciertos y tocatas [...] cantatas, áreas»), aunque resulta muy difícil identificar el referente concreto de tales términos<sup>24</sup>. Sobre todo, es significativo el «pero» con que se abre la cita, ya que con esta conjunción, Tarifa opone el concierto al tradicional «Baile de Torrent» que se celebró al mismo tiempo en la Plaza del mercado y que el autor describe en los párrafos precedentes. Esta oposición implica distinguir entre dos diferentes ámbitos festivos, uno de los cuales, el del concierto, estaba destinado significativamente a «las gentes de distinción y personas de gusto»<sup>25</sup>.

\* \* \*

La música ocupa pues un lugar destacado en los días centrales del novenario, en los que se concentran dos conciertos y una siesta<sup>26</sup> (además de las misas cantadas) y la clamorosa actuación de las capillas de música (vid. Tabla 2). Un estudio complementario de la información sobre el patronazgo proporciona una valiosa clave de interpretación

---

nifiesto la necesidad de una investigación dedicada específicamente a esclarecer el patronazgo musical ejercido por las comunidades extranjeras ajenas a la Corte de Madrid y al mundo musical.

<sup>23</sup>Es ésta la única referencia explícita a la importación en Valencia de partituras de Italianas que conozco. En la crónica de Serrano se menciona la adquisición de partituras en la Corte por parte de la capilla de San Martín para las fiestas de su parroquia (p. 347).

<sup>24</sup>Sobre todo es imposible saber si los primeros tres lemas se refieren a piezas más o menos coincidentes con las formas que los lemas mismos implican para nosotros, o si son más bien (como me parece más probable) términos genéricos para referirse a música instrumental.

<sup>25</sup>No faltan en las ya mencionadas fuentes anteriores, referencias a actuaciones musicales parecidas a estos conciertos. Tales fueron, por ejemplo, las «musicatas» o «serenatas» que entretenían el pueblo a la espera del comienzo de corridas de toros (cf. por ejemplo GÜELL, T. *PRIORATO Del M. R. P[adre] M[aestr]o DOMINGO MARÍN El qual empezó el Oficio Miércoles á 21 de Noviembre, Año 1731 PRIMERA PARTE*. BUV Ms33, p. 567, donde se describen las serenatas ofrecidas por la Ciudad antes de las corridas de toros en 1734). Pero hay una evidente diferencia de función entre unas ejecuciones destinadas a entretener el público a la espera de otra función principal, y las destinadas a entretener sin más. Las primeras no excluyen una posible fruición estética de la música, las segundas la exigen.

<sup>26</sup>Con el término «siesta» se entendía una suerte de concierto sacro, ejecutado por la tarde con exposición del Santísimo Sacramento. Era un complemento normal de las fiestas cuando no había procesión.

para contextualizar socialmente estas intervenciones musicales. Se da por supuesto, naturalmente, que el RCP se hiciera cargo de las fiestas de un día; también debe considerarse como un hecho tradicional, más aun que normal, la participación del Real Convento de San Francisco (hermanado con el RCP) y de las principales cofradías fundadas por la nobleza en el convento hacía ya mucho tiempo<sup>27</sup>. Menos común es la presencia como patrocinadores de los comerciantes y del todo extraordinaria la de los músicos.

**Tabla 2: actuaciones en el RCP<sup>28</sup>**

Fecha	Función	Institución	Patrocinadores
junio, 28	concierto	Músicos del Regimiento de la reina	RCP
junio, 29	misa cantada	Música de san Juan	RCP
junio, 30	misa cantada	Música de san Juan	Real convento de san Francisco
julio, 1	misa cantada	Música de la Seo	Cofradía de los caballeros de la celda de san Vicente
julio, 2	misa cantada	Música de la Seo	Caballeros cofrades de la celda de san Luis Bertrán
	concierto	Música de san Andrés (?)	Señores comerciantes
julio, 3	misa cantada	Música de san Andrés	Señores comerciantes
	concierto	Capillas de música	Capillas de música
julio, 4	misa cantada	Capillas de música	Capillas de música
	siesta	Capillas de música	Capillas de música
julio, 5	misa cantada	Música de san Juan	Cofradía de san Vicente
julio, 6	misa cantada	Música de la Seo	Cofradía del Rosario
julio, 7	misa cantada	Música de la Seo	Colegio de la notaría y señores escribanos

Asumir los costes de producción de acontecimientos entre cuyas funciones se encuentra la de reforzar la identidad y los vínculos recí-

<sup>27</sup>La cofradía de la celda de san Vicente Ferrer se fundó, por ejemplo, en 1654 (cf. ALEGRE, D. *Historia de las cosas más notables del Convento de Predicadores*. BUV, Ms.157, fol.217r) mientras la del Rosario se remonta al siglo XVI (cf. TEIXIDOR, V. *Capillas y sepulturas de este Real convento de Predicadores de Valencia*. BUV, Ms.2, p. 138). Importantes indicaciones metodológicas para el estudio de las cofradías en la vida musical urbana en BRYANT, D. y POZZOBON, M. *Musica devozione città. La Scuola di Santa Maria dei Battuti (e un suo manuscritto musicale) nella Treviso del Rinascimento*. Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche/Editrice Canova, 1995.

<sup>28</sup>La Tabla comprende solamente las celebraciones llevadas a cabo en el interior del convento; la relación de Tarifa incluye también descripciones de actuaciones costeadas por o a través de otras entidades.

procos de una comunidad, equivale a una confirmación o reivindicación de una colocación específica dentro de la comunidad misma<sup>29</sup>. Precisamente la reivindicación y la (lograda) autopromoción social explican estas desacostumbradas presencias en una de las instituciones religiosas más antiguas, prestigiosas, influyentes y poderosas de la ciudad<sup>30</sup>. De los comerciantes, sabemos, en efecto que —gracias a la reactivación de los tráficós, particularmente en los años entre 1750 y 1760— habían visto crecer su número, su riqueza y, por consiguiente, su peso y sus ambiciones sociales<sup>31</sup>. No extraña pues su afán para participar en las celebraciones del RCP, y que proporcionaran a las «gentes de distinción» (entre las cuales sin duda se incluían) un destacado agasajo musical. También en el caso de los comerciantes se encuentran noticias de su participación en celebraciones, tanto valencianas (renovaciones de templos), como inducidas por fiestas francesas (el nacimiento del delfín o la fiesta de san Luis). En estas ocasiones también la ostentación de poderío económico y de buen gusto incluía una destacada participación musical, además de bailes y banquetes<sup>32</sup>.

El caso de los músicos es aún más llamativo. La reestructuración profesional de este grupo social era, en 1755, un acontecimiento todavía muy reciente. De hecho es de 1747 la concordia por la cual las tres capillas parroquiales, prohibiendo la fundación de nuevas agrupaciones y reglamentando las actividades tanto de las instituciones como de los individuos, venían a constituir un verdadero gremio de los músicos<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> La bibliografía sobre fiestas es desmesurada: me limito pues a citar (además de STEFFANI, G. *Musica barocca*, cit., Cap. I, La festa, p. 7-72) dos títulos recientes directamente relacionados con Valencia, remitiendo a la bibliografía allí citada: ARIÑO VILLAROYA, A. *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936)*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim / IVEI, 1993 y MONTEAGUDO ROBLEDO, M. P. *El espectáculo del poder. Fiestas reales en la Valencia moderna*. Valencia: Ajuntament de València, 1995. El primero enfoca el tema desde una perspectiva sociológica, la segunda centra su atención en las funciones político-simbólicas de las fiestas reales.

<sup>30</sup> Es significativo que el RCP no aceptara las ofertas de los labradores de la huerta para participar en el novenario. Estos tuvieron pues que acudir a la parroquia de San Esteban para encontrar espacios para su devoción, cf. TARIFA, T. *Relación histórica*, cit., fol. 117v-118r.

<sup>31</sup> Los comerciantes aparecen ejerciendo su patronazgo como «nación francesa» (un buen porcentaje de los comerciantes al por mayor eran galos) en ocasiones anteriores (cf. GÜELL, T. *Relacion breve y compendiosa de las Fiestas*, cit., p. 513). El uso mismo del término «comerciante» en lugar del tradicional «mercader» indica la voluntad de diferenciación de los grandes comerciantes al por mayor de los tenderos, socialmente de rango (si no siempre de riqueza) inferior. A propósito del desarrollo del comercio valenciano en el siglo XVIII, Cf. FRANCH, R. *Crecimiento comercial y enriquecimiento burgués en la Valencia del Siglo XVIII*. Valencia: Institució «Alfons el Magnànim» / IVEI, 1986.

<sup>32</sup> FUENTES En 1755, los comerciantes no repararon en gastos: de las cuentas incluidas por Tarifa a conclusión de su narración se deduce que precisamente ellos fueron los que más invirtieron en sus celebraciones. Por cierto, es posible y probable que en el convite general de la nobleza del día primero de julio se gastara incluso más, pero se trató de una función particular, no pública.

<sup>33</sup> Cf. VILLALMANZO, J. *La música en la Parroquia de los Santos Juanes de Valencia en el siglo XVIII*. Consellería de Cultura: Valencia, 1992. En este libro y en otros trabajos suyos inéditos,

La participación en el novenario —ciertamente costeada con los fondos de las capillas— señala el reconocimiento público y solemne por parte de la ciudad de una nueva organización profesional. Varios indicios en las fuentes pienso que confirman esta interpretación y, en particular, la referencia a la liberalidad (aunque solo «en especie») del gremio musical (cf. Documento 4); y sobre todo la tacha de «indevotos» endosada a un colectivo que a principios de siglo reunía casi exclusivamente a clérigos: esto implica la inclusión en la categoría de todos aquellos instrumentistas y cantores quienes —aun participando en la vida musical de la ciudad— no eran considerados músicos por su escasa formación teórica o por su dedicación no exclusiva a tal oficio<sup>34</sup>. Que nos encontremos aquí frente a un significativo momento de autoidentificación de toda una categoría social emergente lo confirma la participación, junto a las capillas parroquiales también de la Capilla de la Seo, cuya organización y funcionamiento de tipo tradicional, la diferenciaban radicalmente de las demás instituciones musicales involucradas<sup>35</sup>.

\* \* \*

En resumen, la presencia musical dentro del fastuoso marco de las fiestas para el tercer centenario de la canonización de san Vicente Ferrer fue lo suficientemente destacada como para suscitar un mayor interés por parte de los cronistas. La mirada (y el oído) de Tomás Tarifa se fija con más curiosidad en aquellas ocasiones que suponen una mayor innovación respecto a acontecimientos tradicionales: la importación directa de música desde Nápoles, las singulares (y memorables) actuaciones conjuntas de todos los músicos valencianos; la presencia de espacios autónomos de consumo musical, claramente identificados como tales en su crónica. Los promotores de estos espacios resultan ser dos grupos so-

---

cuya consulta me ha generosamente facilitado, Villalmanzo presenta documentos valiosísimos para profundizar en el conocimiento de unas instituciones tan importantes en la vida musical valenciana del siglo XVIII como lo fueron las capillas parroquiales y para una aproximación a la posición social de los músicos en la época.

<sup>34</sup>Respecto a la celebración de la misa del cuatro de julio Tarifa señala: «(...) los Músicos, siempre argüidos y notados de indevotos, supieron vindicar su honor en este punto», TARIFA, T. *Relación histórica*, cit., f.115r. Todavía en 1729 dos músicos aparecen como clérigos por definición en un coloquio teatral, recogido en GÜELL, T. *HISTORIA DEL PRIORATO DEL P[adre] M. Fr[ailde] MIGUEL GOSALBO, compuesta por FR[AILE] THOMÁS GÜELL Hijo y Bibliotecario de este Santo Convento de Predicadores de Valencia. Empieça Sábado á 16 de Octubre del Año 1728, y fenece en 13 de Noviembre de 1731*. BUV, Ms 174, p. 188-205. En negativo, otra confirmación viene de las quejas de un recién formado «oficio de poetas» por no haber sido aceptado entre los patrocinadores de las fiestas recogidas en SERRANO, T. *Fiestas seculares*, cit, p. XXX

<sup>35</sup>Para la detallada descripción del funcionamiento económico de un centro eclesiástico español, cf. SUÁREZ PAJARÉS, J. *La música en la catedral de Sigüenza (1600-1750)*. Tesis doctoral inédita. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Madrid, 1994. No existe todavía un trabajo sistemático en esta dirección sobre la catedral de Valencia.

ciales en marcada evolución: los grandes comerciantes, empeñados en el ascenso social; y los músicos encaminados hacia su definitiva profesionalización. Resistiendo a la tentación de atribuir sin más al dinamismo de estos sectores su predilección por formas más modernas de aproximación a la música (en el caso de los músicos no tendría sentido), sí podemos concluir que tales formas iban imponiéndose y caracterizándose, además, como signo de refinamiento y de buen gusto.

Ciertamente, la documentación examinada resulta insuficiente para llegar a conclusiones definitivas. Un límite intrínseco de las fuentes es su misma estructuración, que al destacar principalmente lo novedoso, acaba dejando de detallar —por innecesario— los acontecimientos que más se amoldan a la tradición. Así, por ejemplo, las actividades musicales patrocinadas por la nobleza quedan aquí en segundo plano, lo que ciertamente no pasó en la realidad. Por otra parte, han quedado fuera de este examen las —desafortunadamente escasas— fuentes relacionadas con la música profana, en su vertiente más explícitamente pública (música teatral) y en la más próxima a nuestro concepto de «privado», la música de cámara: en ambos terrenos, la influencia italiana no fue ciertamente menos intensa que en la música sacra, sino todo lo contrario<sup>36</sup>. Sin embargo, el énfasis puesto en el momento de la recepción de los productos musicales permite documentar directamente lo que ya implícitamente indicaba el repertorio musical guardado en los archivos catedralicios valencianos, o sea el éxito irresistible del estilo italiano en la música de iglesia.

Más aún, la transmisión en fuentes anteriores de contenidos análogos a los aquí examinados sugiere la existencia de una continuidad evolutiva que permite extrapolar hacia atrás estos resultados al menos hasta finales de los años veinte. Su continuidad en el tiempo y su arraigo en el tejido urbano de la ciudad, impiden reducir el «italianismo» a una simple moda o, menos aún, al resultado de una imposición del poder. Al contrario, este fenómeno sólo puede ser interpretado como una respuesta en el terreno musical a exigencias profundas de la sociedad, al presentarnos la influencia estilística italiana en correlación con procesos

---

<sup>36</sup>En 1755 las representaciones teatrales todavía estaban prohibidas en Valencia y lo serían hasta 1760. Antes de 1748 (año en que se impuso la prohibición) y después de 1761 (año en que finalmente se reanudaron las actividades teatrales) teatro musical y música teatral tuvieron un lugar destacado en los tablados de la ciudad, cf. ZABALA, A. *La ópera*, cit., *passim*. Acerca de la música de cámara resulta útil (dentro de los límites del planteamiento editorial de la obra) la contribución de PERIS SILLA, M. del M. La música instrumental del siglo XVII. En BADENES MASÓ, G. *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Editorial Prensa Alicantina, 1992, p. 241-260.

de modernización social y de apertura a más amplios circuitos europeos de difusión cultural<sup>37</sup>.

\* \* \*

## APÉNDICE DOCUMENTAL

### *Criterios de transcripción*

He transcrito los documentos según un criterio de intervención mínima, del momento que los hábitos de escritura del autor y redactor son consistentes. Por lo tanto he procedido solamente a la normalización de tildes y puntuación y a la corrección de los errores evidentes. He utilizado letra cursiva para palabras o letras corregidas; los términos eventualmente añadidos están entre corchetes ([ ]); los términos entre llaves ({} ) deben eliminarse.

### *Índice*

#### Documento 1

f. 97v, 1755, junio, 29

*Intervención de la Capilla de san Juan*

#### Documento 2

f. 110r, 1755, julio, 2

*Intervención de la Capilla de san Juan en las celebraciones de la parroquia de san Esteban*

#### Documento 3

f. 112r, 1755, julio, 3

*Intervención de la capilla de san Andrés; música importada de Nápoles por los patrocinadores*

#### Documento 4

f. 114r, 1755, julio, 3

*Concierto ofrecido por las cuatro capillas de música de la ciudad*

#### Documento 5

f. 116r-117v, 1755, julio, 4

*Baile público y mojiganga ofrecidos por el Gremio de taberneros en la Plaza del Mercado*

### *Transcripción*

#### Documento 1

f. 97v, 1755, junio, 29

*Intervención de la Capilla de san Juan*

Para este día no fue posible tener la Música de la capilla de la Cathedral, por estar esta ocupada en su iglesia [...] buscó el convento la Música de la capilla de san Juan,

<sup>37</sup>La relación entre «italianismo» y modernización ya ha sido puesta en resalto en BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989 y en CARRERAS, J.J. From Literes to Nebra: Spanish dramatic musica between tradition and modernity. En BOYD, M. y CARRERAS, J. J. *Music in Eighteenth Century Spain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997 con respecto a la introducción de la ópera en las cortes de Portugal y de España respectivamente.

cuio maestro de capilla (que era don Juan Acuña, de estremada habilidad y destreza) procuró juntar una capilla y choro plenísimo de toda suerte de instrumentos y de voces. Ésta, pues, cantó la missa; y todos los villancicos que se cantaron fue letra nueva, propria de la solemnidad que se le avía dado al maestro *de* capilla y la avía puesto en solfa de admirable composición y gusto, no menos que los Kiries y Gloria y lo demás.

### Documento 2

f. 110r, 1755, julio, 2

*Intervención de la Capilla de san Juan en las celebraciones de la parroquia de san Estevan*

Este día fue el segundo de las fiestas de san Estevan [...] cantó [la misa] la Música y capilla de san Juan; fue del maior gusto y aceptación, pero larguísima, porque se usava la moda de componer a la italiana o cantar composiciones de Italia, y como allá en semejantes missas no ay sermón, se alargan los compositores en la *gloria in excelsis*, de suerte que parece quieren darle a la gloria que cantan el ser eterna, paraque en todo parezca gloria.

### Documento 3

f. 112r, 1755, julio, 3

*Intervención de la capilla de san Andrés; música importada de Nápoles por los patrocinadores*

Cantó la Música y capilla de san Andrés: la composición y solfa de toda la missa se la hizieron venir los dichos comerciantes de Nápoles, y era una missa que se avía trabajado allá por el maestro de capillas (sic) más celebre que se conocía, para una función real de acción de gracias por el nacimiento del príncipe primogénito del rey de Nápoles don Carlos de Borbón, hermano de nuestro rey de España, don Fernando VI. Y aviéndose trabajado pocos años antes dicha missa para semejante función, tuvieron animo nuestros comerciantes para hazerse traer de Nápoles dicha missa paraque se cantase en su función del día de oy; y se cantó con admirable destreza, arreba— [f.112v] tando el oído y atención de quantos assistieron con embelezo y aplauso universal. [...] El concurso este día fue mucho mayor que en los días antecedentes, por averse divulgado la voz de la missa que se avía de cantar y por la gran fama del predicador [...].

### Documento 4

f. 114r, 1755, julio, 3

*Concierto ofrecido por las cuatro capilla de música de la ciudad*

Pero, para las gentes de distincción y personas de gusto, fue singularísimo el entretenimiento que se dio al público esta noche en nuestra portería. Como el día siguiente corría la fiesta en este convento de cuenta de los músicos y de todas sus quatro capillas, quisieron en esta noche anticipar anuncios y regozijos de su luzida solemnidad, gastando de propios con abundancia, sin soltar el bolsillo, y satisfaciendo al público más que con fuegos y salvas. En la gran galería que corría desde la portería hasta la iglesia, dispusieron una prodigiosa orquesta de música, formada de las primeras habilidades que se encontravan, assí en instrumentos como en voces. Assistieron para su más delicioso concierto y armonía tres de los maestros de capilla, juntáronse hasta quarenta instrumentos de toda especie y alternavan las sinfonías y conciertos y tocatas con varias cantatas, áreas, etc. que cantavan las voces de más habilidad y destreza. Fue todo un embelezo de los sentidos y un hechizo de los circunstantes: función, en fin, en línea de música, de las que rara vez pueden gozarse.

**Documento 5**

f. 116v, 1755, julio, 4

*Baile público y mojiganga ofrecidos por el Gremio de taberneros en la Plaza del Mercado*

Huvo danzas de quatro, de ocho, de diezyseis, y hasta de treintaydos danzantes. Y por remate de todo se armó una moginganga de admirable mutación y tramoya; pues estando los que danzavan repartidos en quatro pelotones a los quatro ángulos del tablado haziendo ver sus figuradas, [el tablado] empezó a levantarse del medio a modo de una torre o castillo, y acudiendo los danzantes con varias figuradas y mutaciones, con ademanes de embestir unas vezes, de huir medrosos otras, se mudó la superficie de la torre en una gran mole de Gigante, y amanecieron (sic) una esquadra de salvages con massas [mazas] que, embistiendo a los demás danzantes del tablado, formaron una vistosa escaramuza, siempre al compás de instrumentos músicos y guardando las mudanzas y movimientos baylescos, con lo que se acabó a media noche aquella alegre función, y las funciones de este día.