

*UMILISSIMI, DEVOTISSIMI SERVI.*¹
CORRESPONDENCIA DE CANTANTES DE ÓPERA ITALIANA
CON LA DUQUESA DE OSUNA.

(Apuntes para el estudio de la circulación de la música
y los músicos italianos en España entre el siglo XVIII y XIX)²

Marc HEILBRON FERRER
Departamento de Musicología, CSIC

Abstract

This text brings to the fore certain matters concerning the relationship between Italian opera singers and members of the Spanish Nobility towards the end of XVIII and the beginning of the XIX centuries, based on the example to be gleaned from the surviving correspondence attributed to the Duquesa de Osuna. The said documentation underlines the importance of the system of patronage and protection accorded to Italian music and musicians in the Iberian Peninsula within the framework of the consolidation of Italian Opera in Spain. Despite the liberty enjoyed by non-Spanish musicians they were still obliged to seek out the protection of the most noble families to be found in Spain at that time. The example shown by the Duquesa de Osuna can be seen as emblematic in this regard. A model that could be favourably compared to other relations of patronage and protection as practised in the rest of Europe.

Resumen

Este trabajo plantea algunas cuestiones en torno a la relación de cantantes de ópera italiana con la nobleza española a finales del siglo XVIII y principios del XIX, a partir del ejemplo proporcionado por la correspondencia conservada de la duquesa de Osuna. Esta documentación pone de relieve la importancia de las relaciones de patronazgo y protección en el entorno de la circulación de música y músicos italianos en la Península Ibérica, y en el marco de la consolidación de las representaciones de ópera italiana en España. A pesar de la existencia de una circulación libre de músicos extranjeros, éstos seguían necesitando de la protección de los personajes más notables de la sociedad española de la época, del que el caso la duquesa de Osuna puede ser considerado un modelo emblemático. Modelo también equiparable al de otras relaciones de mecenazgo y protección en el resto de Europa.

1. “Umi.ma Devoti.ma Serva”, es la fórmula con la que concluye una carta escrita en Barcelona por la cantante Benedetta Marchetti, dirigida a la Duquesa de Osuna el 14 de mayo de 1796. La colección de cartas de cantantes de ópera conservada en el antiguo archivo de Osuna (actualmente en el Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, de Toledo), constituye el tema de este artículo. Las palabras “Umilissima, devotissima Serva”, aunque responden a una fórmula de cortesía típica de la época, pueden ilustrar bien, como veremos, la posición de una cantante de ópera —por importante que fuera— ante un personaje de relevancia de la nobleza o la aristocracia del que esperaba obtener algún tipo de protección (Cfr. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Osuna-Cartas, Caja 387/23).

2. El presente estudio se enmarca dentro del proyecto de investigación del Plan Nacional, al que me adscribo en calidad de Investigador Contratado, titulado *La circulación de la música y los músicos en la antigua Corona de Aragón, 1600-1900* (PB98-0477).

Un repaso de la actividad musical y teatral de diferentes ciudades europeas en la segunda mitad del siglo XVIII, puede constatar la consolidación de las representaciones de ópera italiana en ciudades del continente muy distantes entre sí: Óperas representadas con éxito en Italia, como *La buona figliuola* de Niccolò Piccini, estrenada en el Teatro delle Dame de Roma, en 1760, fueron puestas en escena en un intervalo relativamente corto de años en ciudades como Barcelona (1761), Viena (1764), Sevilla (1764), Londres (1766), Ceuta (1773) [!], Dublín (1777), Estocolmo (1781) o Moscú (1782)³.

La consolidación europea de la ópera italiana en la segunda mitad del siglo XVIII, amplió muy notablemente las posibilidades de trabajo para los cantantes de ópera, que estuvieron cada vez menos sujetos a la dependencia de círculos de poder relativamente cerrados, para pasar a un sistema de economía de mercado, si no plenamente libre, sí por lo menos con amplios márgenes de maniobra⁴. Aunque la libertad de estos artistas era paulatinamente mayor, eso no implicaba que la influencia y el peso de algunos miembros de las capas más altas de la nobleza no siguiese siendo fundamental para el desarrollo de sus carreras.

En el caso particular de España, un área especialmente poco estudiada en este sentido hasta la fecha, contamos con un ejemplo muy significativo en el contexto de estas peculiares relaciones entre cantantes y miembros de la alta nobleza en el contexto de la expansión europea de la ópera italiana a finales del siglo XVIII. El mencionado ejemplo, puede rastrearse a partir del análisis de una parte de la documentación sobre música perteneciente al archivo de Osuna. Concretamente, a través de la correspondencia que mantuvieron cantantes, empresarios y otros “adetti ai lavori” (relacionados con la representación de óperas en España), con María Josefa de la Soledad de la Portería Alonso Pimentel Téllez Girón Borja y Centelles (*1752; †1834), Condesa-Duquesa de Benavente y Duquesa de Osuna⁵.

La famosa finca de recreo de la condesa-duquesa, en la madrileña “Alameda de Osuna”, donde se emplazaba el palacete “El Capricho” (nombre que evoca la figura del célebre pintor Francisco de Goya, que la retrató en varias ocasiones), se convirtió en uno de los salones más prominentes de la Ilustración española de la época, en el que la música siempre tuvo un lugar particularmente destacado.

* *
*

3. -Alfred Loewenberg: *Annals of Opera, 1597-1940*. Cambridge, Heffer & Sons, 1943.

4. Sobre la aparición de una economía de mercado en la producción de óperas y sus consecuencias sobre los cantantes, véase: -John Rosselli: *Singers of Italian Opera, History of a profession*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

5. Estos son los dos títulos con los que habitualmente es conocida una de la aristócratas españolas más importantes del siglo XVIII, cuyo título de “Condesa-Duquesa de Benavente”, por el que es citada en muchas ocasiones, le venía por su propia línea sanguínea, mientras que el de “Duquesa de Osuna” lo ostentaba como esposa de Pedro Alcántara Tellez Girón, IX Duque de Osuna (*1755; †1807). Hija única de Francisco de Borja Alonso Pimentel Vigil de Quiñones, y de María Faustina Téllez Girón, poseía además, entre otros, los títulos de Duquesa de Gandía, Béjar, Arcos y Monteagudo, Princesa de Esquilache y de Anglona, Marquesa de Marchini, de Lombay y de Javalquinto, Condesa de Mayorga, de Belálcazar, de Bañares, de Osilo, y de Coguinás, y era cuatro veces Grande de España. Sobre un estudio biográfico realizado a partir de su correspondencia (que cita también su literatura epistolar con cantantes), véase: -[Carmen Muñoz Roca-Tallada.] Condesa de Yebes: *La condesa-duquesa de Benavente. Una vida en unas cartas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1955.

El archivo de la casa de Osuna ha sufrido diferentes avatares a lo largo de la historia. Acaso, el momento crucial en su discurrir histórico fue cuando Mariano Téllez Girón Beaufort (*1814; †1882), duodécimo Duque de Osuna, dilapidó el patrimonio familiar, que se dispersó, pasando a diferentes manos. Afortunadamente, fue rescatado en parte por el Estado español, pasando la documentación familiar a engrosar los fondos del Archivo Histórico Nacional.

Actualmente, nos encontramos con que, a pesar de la relevancia histórica, social y cultural del fondo conservado, nadie lo ha trabajado todavía de una manera global, como tampoco ha suscitado (hasta la fecha y por cuanto sé) ninguna tesis doctoral sobre sus contenidos específicamente musicales. En cambio, sí se han publicado en los últimos años algunos trabajos sobre aspectos concretos de este archivo⁶.

Los aspectos referidos a la ópera, los cantantes y su entorno, han sido posiblemente los peor tratados del conjunto. En este sentido, quizás por haber sido citadas —aunque colateralmente— desde muy antiguo, las referencias a las relaciones de la condesa-duquesa con la ópera, han pasado a menudo de unos autores a otros, citadas casi al pie de la letra, aunque notoriamente en muchos casos sin haberse confrontado con la documentación original⁷.

Este hecho, ha condicionado una serie de tópicos que, en ocasiones, sería preciso desterrar, o en su caso, confirmar, a la luz de la documentación original conservada. Para realizar una investigación sobre este fondo se exigiría, por tanto, tener que localizar numerosas referencias bibliográ-

6. -M^a Asunción Gómez Pintor: “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y Arcos”, en *Revista de Musicología*, XVI/6 (1993), pp.3459-3475. -Id.: “Osuna, casa de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.8. Madrid, SGAE, 2001, pp.291-292. -Nicolás Álvarez Solar-Quintes: “Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía”, en *Anuario Musical*, II, 1947, pp. 81-104. -Yves Gérard: “La bibliothèque musicale d’un amateur éclairé de Madrid: la Duchesse Comtesse de Benavente, Duchesse d’Osuna (1752-1834)”, en *Recherches sur la Musique Française Classique*, vol. III, 1963, pp.179-188. -Cristina Bordas Ibáñez: “Dos constructores de pianos en Madrid: F. Flórez y F. Fernández”, en *Revista de Musicología*, XI, 3, 1988, pp. 807-51. -M^a Asunción Gómez Pintor: “Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y Arcos” *Revista de Musicología*, XVI, 6, 1993, pp. 3459-3475. -Id.: “Osuna, Casa de”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8. Madrid, SGAE, 2001, pp. 291-292.

7. Veamos un ejemplo: “¡Pobres compositores españoles! ¡desdichados cantantes! Mientras gemían unos y otros en la miseria y el abandono, la aristocracia española se arruinaba en los Caños del Peral, donde dos artistas italianas, la Todi y la Giorgi-Banti, traían revueltas a nuestras damas más encopetadas y opulentas. La duquesa de Osuna protegía a la primera, y la de Alba a la segunda, formándose de estas preferencias dos partidos, que encarnizadamente se hacían la guerra” (-Antonio Peña y Goñi: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, Imprenta y Estereotipia de El Liberal, 1881, p.68). Y su repetición: “El mundo filarmónico no se ocupaba entonces más que de discutir los méritos de dos famosas cantantes, Luisa Todi y Brigitta Banti; cada una de ellas tenía sus partidarios, dirigidos por una parte por la Duquesa de Osuna, admiradora de la cantante portuguesa [la Todi], y por otra parte por la Duquesa de Alba, que hacía todo lo posible para imponer a la artista italiana [la Giorgi-Banti]” (-Rafael Mitjana: *La Música en España (Arte Religioso y Arte Profano)*. Madrid, Centro de Documentación Musical del INAEM, 1993, p.359 -Traducción del original “La Musique en Espagne (Art Religieux et Art Profane)”, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, ed. A. Lavignac-L. Laurencie. París, Librairie Delagrave, 1920-). Noticias, como vemos, que alimentaron un “tópico” —la rivalidad entre la Todi y la Banti— que nadie desmintió con el paso del tiempo. Hasta la fecha en cambio, no se había reparado en que, cuando una llegó a España, la otra se marchaba ya (únicamente coincidieron en el mes de Mayo de 1793). Y contra lo que pudiera parecer además, aunque por la correspondencia conservada en el archivo de Osuna se aprecia una mayor cercanía en el trato entre la condesa-duquesa y la Todi, existió también una relación epistolar con la Banti. En ningún momento en la correspondencia de ninguna de las dos, se hace referencia a una posible rivalidad entre ambas, aunque curiosamente la Banti se refiere en diversas ocasiones a otra cantante, Anna Morichelli, con la que, no sólo coincidió en el tiempo en Madrid, sino que se conservan documentos en los que esta última se refiere a su rivalidad con la Banti (Biblioteca Nacional, Legado Barbieri, MS 14052/4; esta carta fue publicada en: -Emilio Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta finales del siglo XVIII*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1917, p.361).

ficas dispersas en el espacio y en el tiempo, y de corte muy distinto (trabajos de divulgación, estudios musicográficos que precisarían revisiones, artículos periodísticos, etc.) Y ante este panorama, no es mi intención en un artículo breve, “vaciar” todas las posibles referencias existentes, sino, más bien, llamar la atención sobre la importancia de este fondo documental y anotar algunas propuestas de trabajo (ofreciendo para las mismas algunos ejemplos o modelos y citando las firmas correspondientes), con vistas a mostrar, a partir del caso concreto de la Duquesa de Osuna, un ejemplo significativo que pueda servir como modelo para el estudio de las relaciones de la nobleza española con la ópera italiana en el contexto de su expansión en la segunda mitad del siglo XVIII.

Veamos a continuación el contexto histórico en el que se generó la documentación objeto de nuestro estudio.

La casa de Osuna y la música

La Casa de Osuna, rama de la de Acuña, cuyos orígenes se remontan a la Reconquista, es una de las más importantes históricamente de la nobleza española⁸.

Llegados al momento objeto de nuestro interés, el noveno Duque de Osuna, Pedro de Alcántara Téllez Girón y Pacheco (*1755; †1807)⁹, contrajo matrimonio cuando apenas contaba 16 años de edad, en la parroquia madrileña de San Pedro el Real, con su prima hermana, María Josefa Alonso Pimentel (nuestra condesa-duquesa), el 29 de diciembre de 1771.

Aunque desconocemos hasta el momento cómo, cuándo y con quién pudo haberse formado musicalmente, no resulta difícil suponer que la condesa-duquesa debió gozar de una buena forma-

8. Sólo a modo de ejemplo, pueden citarse los miembros de esta casa, Juan Téllez Girón (*1537; †1590) y Pedro Téllez Girón (*1574; †1624), segundo y tercer duques de Osuna respectivamente, que llegaron a ser virreyes de Nápoles. Como Juan Téllez Girón (*1597; †1656), cuarto duque de Osuna, que fue virrey de Sicilia, o su hijo Gaspar Téllez-Girón (*1625; †1694), que lo fue de Cataluña.

9. Décimo Marqués de Peñafiel y Conde de Fontanar, y luego decimotercero Conde de Ureña. Notario Mayor de los Reinos de Castilla, Grande de España de primera clase, Justicia Mayor de Castilla, primera Voz o Brazo Militar del Estamento de Cerdeña, Alcalde Mayor perpetuo de Sevilla, Gentilhombre de Cámara. Caballero del Toisón de Oro y Gran Cruz de Carlos III, además de, entre otros múltiples títulos, Camarero mayor de los reyes Carlos III y Carlos IV. Su faceta más destacada fue la de militar: Teniente General de los Reales Ejércitos y Coronel de las Reales Guardias Españolas y su Director General, además de miembro del Consejo de la Guerra. Participó en la contienda contra las tropas francesas en 1794, distinguiéndose en la defensa de Navarra (evitó la ocupación gala de la zona, venciendo al General Moncey). Se destacó asimismo de manera destacada en el cultivo de la literatura, siendo miembro de la Real Academia Española desde 1787. Como su esposa, también él fue inmortalizado por Francisco de Goya. Falleció en Madrid, en el Palacio de Benavente, de la Cuesta de la Vega, a los 51 años. El célebre lingüista y político alemán Wilhelm von Humboldt, que viajó a España los años 1799 y 1800, visitó la biblioteca del Duque de Osuna, de la que nos ofrece puntual noticia: “Está albergada en un edificio dispuesto para este fin que no habita. El actual duque (el mismo que destacó en la última guerra) es quien la ha puesto desde hace 12 años en el estado actual, haciéndola crecer hasta los 20.000 volúmenes: Contiene muy bellos grabados, estampas de historia natural y otros, una colección de monedas y obras francesas, inglesas y españolas de toda especie y también buenas ediciones de los clásicos. Es extraordinariamente rica en buenas ediciones de autores clásicos españoles, por las que a veces se pagan sumas enormes. Allí estaba la primera edición de las comedias de Lope de Rueda, que cuando las encontraron en una biblioteca no pudieron conseguirlas por menos de 200 doblones = 12.000 reales. Además, el Duque ha comprado otros muchos libros por valor de 100.000 reales, de tal manera que no parece que considere el precio. También había comedias originales de Lope de Vega en manuscrito. El Duque mantiene 8 bibliotecarios y sólo al año dedica 60.000 reales para la compra de nuevos libretos”. (Citado en: -Wilhelm von Humboldt: *Diario de viaje a España 1799-1800*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 125).

ción musical desde muy niña, como era lo habitual entre la “sociedad elegante” de la época, incluida tanto la monarquía como la nobleza, aristocracia y alta burguesía. Por otra parte, por su ascendencia, habría estado en contacto con la música en su propia casa, tanto a través de sus supuestas lecciones particulares, como a través de su asistencia a ceremonias religiosas organizadas por la familia en las cuales la música tenía un papel destacado¹⁰. Además, de mayor importancia para nuestro tema, la condesa-duquesa habría sin duda asistido a las diversas funciones musicales organizadas por miembros de su familia (conciertos, veladas musicales en los salones familiares, etc.), así como, muy posiblemente, a los diferentes divertimentos con participación musical y representaciones operísticas realizadas en el entorno de la corte. Sabemos, por ejemplo, que al llegar al poder el Conde de Aranda en 1766, había creado el teatro de los Reales Sitios que iba a perdurar hasta 1777), cuya compañía estaba destinada a acompañar al rey en sus desplazamientos a El Escorial, La Granja, Aranjuez y El Pardo. Con este motivo se representaron entonces óperas, entre otros, de Galuppi, Piccinni y Luigi Marescalchi¹¹, a alguna de las cuales tal vez asistiera la joven condesa-duquesa.

Precisamente, contamos en el archivo de Osuna, con un primer documento de una cantante de ópera, a la que el esposo de la condesa-duquesa, el Duque, habría conocido a partir de estas representaciones mantenidas en los Reales Sitios. Se trata de una solicitud de recomendación para cantar en España de la cantante Rosa Agostini¹², una *prima donna* que envió su solicitud desde Bolonia en 1784¹³. Su carta, es la única del fondo documental conservado que va dirigida al Duque, en lugar de a su mujer. La solicitud además, es anterior en el tiempo al restablecimiento de la actividad musical en el Teatro de los Caños del Peral, que por aquel entonces permanecía cerrado. Veamos a continuación el contenido de la carta:

Eccellenza

Non sò se l'Eccellenza Vostra avrà più Memoria della Mia persona, io affidata sulla Sua bontà mi prendo l'ardire di scriverLe questa Mia, per significarla che doppo aver girato tutta l'Italia in

10. La festividad religiosa más importante para la casa de Osuna era la celebración del día de San Francisco de Borja (nótese que el padre de la condesa-duquesa se llamaba precisamente “Francisco de Borja”), “que se celebraba en el oratorio de San Felipe Neri y suponía un gran desembolso económico, pues concurrían a ella todos los miembros de su numerosa orquesta” (Vid. -M^a Asunción Gómez Pintor: *op. cit.* (2001), p. 291). Precisamente, en el fondo documental objeto de nuestro estudio pueden verse también algunos pagos a los músicos por el día de San Francisco de Borja, así como a los músicos añadidos a la orquesta, en los años 1780 y 1783 (Cfr. Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Osuna-Cartas, Caja 390).

11. -Antonio Martín Moreno: *Historia de la Música Española.4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, colección Alianza-Música, 1985, pp.366-368.

12. Rosa Agostini Devizzi, cantante napolitana de la segunda mitad del siglo XVIII. Su presencia está documentada en el Teatro Marsigli-Rossi de Bolonia en 1766 con la ópera *La gelosia, o sia le nozze in confusione* de Piccinni. En Barcelona debutó en la temporada 1767-1768 (vid. -Roger Alier: *L'Òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990, p. 611), y en Cádiz, en 1771, donde interpretó *Il Rugiero* de Pietro Guglielmi (*1728; †1804). En 1776 actuó en el Teatro Interinale de Milán, en 1777 en el San Benedetto de Venecia y en la Pergola de Florencia, donde coincidió con el cantante Giacomo Panati, del que trataré más adelante. En 1779 y 1780 formó parte de la compañía del Teatro San Carlo de Nápoles y en 1785-1786 de la compañía del San Agostino de Génova. Cfr. -Emilio Cotarelo y Mori: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta finales del siglo XVIII*. Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1917, p.266. [Las informaciones respecto a la actividad de ésta y de otros cantantes a los que me refiero posteriormente, provienen, si no se indica lo contrario, de la base de datos sobre libretos de ópera del grupo nacional norteamericano del RISM en la Universidad de Harvard (<http://rism.harvard.edu>), o bien está extraída a partir de las informaciones proporcionadas por el “Istituto per Il Catalogo Unico de Italia” (<http://opac.sbn.it>)].

13. Osuna Cartas. Leg. 387/11.

questi anni che manco di Madrid, ò sempre bramato e bramo rivedere la Spagna, quatumque io sappia che non si fa più opera alli Siti Reali, ma ancora proseguendo sempre il gusto della musica si fanno delle Accademie:

Io dunque supplico l'Ec.a Vostra volermi accordare l'alta Sua protezione è degnarsi di dirmi se si ritrova in Madrid, avendo saputo, che è stato in altre parti, però io diriggo la presente in Madrid, dove non essendoci vostra Ec.a la manderanno dove si ritrova: per Pasqua io penso intraprendere il mio viaggio verso la Spagna, dove sarò bramosissima di aver l'onore di rivedere V: E.za: Doppo quasi otto anni che non o avuto questa sorte, di nuovo sperando che V: E.za mi onorerà di sua risposta mi so una gloria di dirmi dell'Ec.za vostra.

Bologna li 2 di febbraio 1784.

Umil.ma dev:ma Serva
Rosa Agostini

Sua Eccelleza L'Exmo Señor Conde Pegnafiel

Del contenido de esta carta (dirigida en unos términos que se repiten en otras solicitudes parecidas conservadas en el archivo de Osuna)¹⁴, se deduce que Rosa Agostini, quien ya había estado antes en Madrid (donde probablemente había formado parte de los repartos de las óperas interpretadas en los Sitios Reales), perseguía más bien ahora algún tipo de recomendación para cantar en una de las “academias” que entonces se organizaban en los salones privados de la nobleza establecida en la capital.

En este caso concreto, resulta destacable el hecho de que una cantante que residía en ese momento en Bolonia tuviese noticias bastante precisas sobre la vida musical madrileña y supiese que en ese momento no se representaban óperas en los Sitios Reales, así como que el Duque no se encontraba entonces en Madrid. Es evidente que el espectacular crecimiento de la circulación de músicos en la segunda mitad del siglo XVIII había servido entre otras cosas para mejorar notablemente la información entre diversos centros de producción musical y teatral de Europa.

Por otro lado, el documento referido resulta muy útil para apreciar el interés que tenían los cantantes de ópera del siglo XVIII por establecer el mayor número de contactos posibles antes de emprender un largo viaje, intentando asegurarse por su parte otro tipo de actuaciones complementarias a las que pudieran tener lugar en los teatros donde ya habían sido contratados¹⁵.

Retomando las primeras aficiones musicales de la condesa-duquesa, no hemos de olvidar tampoco que contamos también con abundantes referencias de su protección para con algunos de los actores y actrices más notables del Madrid de la época. Si María Rosario Fernández, “la Tirana”, gozaba de la protección de la Duquesa de Alba, Pepa Figueras era protegida por la duquesa de Osuna¹⁶.

14. No se conserva respuesta a misma, si es que la hubo, pero de su contenido se desprenden algunas informaciones sobre el tipo de relación que se establecía entre algunos destacados “virtuosos” de música y sus protectores.

15. Este tipo de solicitudes de protección y de recomendación para cantar en academias privadas o obtener favores de algún tipo no relacionados específicamente con su actividad en el teatro, será precisamente una de las constantes que se reflejará en muchas de las cartas conservadas en el archivo de Osuna. En muchos casos, sobre todo cuando los cantantes no habían tenido ningún contacto anterior con los duques, las solicitudes de protección y recomendación no eran enviadas directamente por los solicitantes sino por algún intermediario conocido de la duquesa que solicitaba la recomendación.

16. Condesa de Yebes: *op.cit.* p. 97.

Sabemos por otra parte que el patrocinio de la casa de Osuna hacia algunas de las personalidades más destacadas del ámbito musical en el Madrid de la época, no afectó en exclusiva a la condesa-duquesa, sino que, de hecho, toda su familia, y en particular, su esposo (como hemos podido comprobar) y su madre, fueron asimismo protagonistas de dicho mecenazgo. Una de las cartas enviadas a la duquesa por el compositor y editor de música Luigi Marescalchi¹⁷ se refiere precisamente a la protección de su madre:

Eccellenza,

Memore sempre dell'alt'onore, e della generosa Protezione che si degnò accordarmi l'Eccellentissima Madre dell'Eccellenza Vostra come di Lei Maestro de Musica quando fui costi primo fondatore delle Opere Buffe a dod.ti=Siti Reali, perdonerò se tale titolo mi anima a suplicare devotamente l'E.V.di farsi carico dell'inclusa e di onorarmi per grazia di farla tenere all Ecc.mo=Sig.r= D. Pedro Cevallos raccomandandogililene il contenuto, come di degnarsi Prottegere per tal effetto D. Juan Gariot dentista delle LL. MM. i quale in mio nome avrà l'onore di presentarse all'E.V.

Perdoni l'E.V. e doni generosamente alle mie presenti triste circostanze, l'essermi permesso di diriggerle la presente ossequiosissima mia, non senza quella più profonda riverenza con cui ho l'alt'onore di segnarmi

Dell'Eccellenzaa Vostra,
Marsiglia, 16 Giugno 1807

Devot.mo, Umil.mo ed Osseq.mo Servitore
Luigi Marescalchi¹⁸.

Otro aspecto a tener en cuenta en la trayectoria vital de la condesa-duquesa en aquello relacionado con la música, es la tradición familiar en que estaba inmersa, en el sentido de la organización de obras de teatro musical a cargo de la familia de Osuna. Podemos mencionar algunos precedentes musicales relacionados con miembros cercanos de la familia de la condesa-duquesa.

En primer lugar, el célebre compositor catalán de tonadillas, Pablo Esteve y Grimau (*1730; †1794) era ya en 1765 maestro de capilla del VIII Duque de Osuna (tío de nuestra protagonista), y lo seguía siendo en 1768¹⁹. Ya de su propia época, podemos citar el conocido caso de Luigi Boccherini (*1743; †1805), que en 1786 dedicó a la madre de nuestra protagonista, Doña María Faustina Téllez Girón, la zarzuela *La Clementina*, con libreto de don Ramón de la Cruz²⁰. Otros músi-

17. El compositor y editor de música italiano Luigi Marescalchi (*1745; †1807p) fue discípulo del Padre Martini. En España, trabajó en el Teatro de San Ildefonso en el verano de 1767, donde se representó su ópera *Il Ciarlone*. En 1770 fundó una imprenta en Venecia y seis años después residía en Lisboa, donde se representaron algunas de sus óperas. De vuelta a Italia, continuó con su labor de editor musical en Nápoles. En 1799 se exilió a Marsella por razones políticas. El documento del archivo de Osuna (de 1807), demuestra además que su autor todavía vivía en dicha fecha.

18. Osuna Cartas, Leg. 387/16.

19. Le dedicó entonces su "Ópera cómica-bufodramática", una suerte de zarzuela titulada *También de Amor los Rigores, sacan Fruto entre las Flores* o *Los Jardineros de Aranjuez*, cuyo texto se imprimió en Madrid, en el citado año de 1768. Esta obra la representó en el Teatro de la Cruz durante 1768 la compañía de María Hidalgo.

20. A propósito de esta zarzuela, véase: -Antonio Gallego: "La Clementina", en *Revista de Musicología*, X/2 (1987), pp.633-640 y -Jacinto Torres Mulas y Antonio Gallego, eds.: *Luigi Boccherini: La clementina*. Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea, 1992.

cos vinculados a la vida musical de la Casa de Osuna y a su orquesta fueron el célebre compositor y organista salmantino José Lidón (*1746; †1827) —que llegó a ser maestro de la Real Capilla en 1805—, o el oboísta y fagotista florentino Gaspar Barli (*18.sc; †1826), también miembro de la Capilla Real y destacado concertista²¹.

La presencia de la duquesa de Osuna entre los miembros patrocinadores y protectores de las representaciones de ópera en el Teatro de los Caños del Peral explica en gran parte la existencia de un número tan elevado de cartas referidas a cantantes de ópera. La documentación de la casa de Osuna conservada en Toledo es en este sentido complementaria a la monumental documentación del Legado Barbieri, que constituye una base documental esencial para el estudio de la ópera en Madrid durante los siglos XVIII y XIX²².

Correspondencia de cantantes en el archivo de Osuna: características generales

La correspondencia sobre cantantes de ópera dirigida a la duquesa de Osuna se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza (actualmente ubicado en el Hospital Tavera de Toledo), en las cajas 387, 388, 389, 390 y 391 de la “sección Osuna-Cartas” del fondo denominado “*Archivo de Osuna*”. En dichas cajas, se conservan las cartas referidas a asuntos de música de la casa de Osuna.

Las cartas referidas propiamente a cantantes de ópera, suponen, aproximadamente, algo más de un centenar de documentos. Entre ellos, se incluyen, tanto las cartas escritas por los mismos cantantes, como otro tipo de correspondencia enviada a la duquesa por empresarios y otros intermediarios, los cuales recomendaban a sus protegidos, del mismo modo que, de hecho, lo hacía la misma duquesa. Por otra parte, en estas cajas se conserva también correspondencia referida a otros espectáculos como, por ejemplo, los bailes que se escenificaban en el Teatro de los Caños del Peral y en otros teatros españoles.

Las primeras investigaciones sobre esta documentación las realizó el que fuera director del Archivo Histórico Nacional, Nicolás Álvarez Solar-Quintes, quien entró en colaboración para sus trabajos sobre música con el antiguo Instituto Español de Musicología (actual Departamento de Musicología del CSIC)²³. La mayor parte de las cartas referidas a dos cantantes, Brigida Banti y

21. -Beryl Kenyon de Pascual: “Barli [Barly], Gaspar”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.2. Madrid, SGAE, 1999, pp.242-243.

22. Sobre el “Legado Barbieri”, actualmente en la Biblioteca Nacional, véase: -Emilio Casares, ed.: *Francisco Asenjo Barbieri: Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles (Legado Barbieri)*. 2 vols. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986-1988. [La parte del legado correspondiente al teatro, y al teatro musical, es la única no publicada íntegramente sino únicamente como catálogo descriptivo, en el volumen II].

23. Véase: -Nicolás Álvarez Solar-Quintes: “I. Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García, íntimo. Un capítulo para su biografía”, en *Anuario Musical*, II (1947), pp. 88-104. -Id.: “Nuevas aportaciones a la biografía de Carlos Broschi (Farinelli)”, en *Anuario Musical*, III, (1948), pp. 187-204. -Id.: “Saverio Mercadante en España y Portugal: Su correspondencia con la condesa de Benavente”, en *Anuario Musical*, VII (1952), pp. 201-207.

Luisa Todi, y a las bailarinas María Medina y Teresa Monticini, fueron publicadas en un volumen editado por el “Istituto Italiano di Cultura” de Madrid en 1979²⁴.

Aunque el número de autores de la correspondencia objeto de nuestro interés, enviada a la duquesa de Osuna, es bastante elevado, y sus características son muy heterogéneas, podríamos apuntar algunas observaciones generales en torno a esta documentación.

La destinataria es casi siempre la propia duquesa de Osuna, aunque excepcionalmente alguna carta va dirigida a su esposo, el duque, o a su madre, la condesa viuda de Benavente. En la mayoría de los casos, se conserva también copia o borrador de las respuestas que enviaba la duquesa a los autores de estas cartas, lo cual es particularmente interesante, por lo infrecuente de contar con una documentación epistolar de ida y vuelta, así como porque nos puede ofrecer una idea “completa” de las relaciones interpersonales que se establecían a través de la correspondencia.

La documentación conservada coincide aproximadamente con el inicio de las representaciones de ópera en el Teatro de los Caños del Peral (hacia 1787), y en muchos casos está directa o indirectamente relacionada con estas representaciones²⁵. Sin embargo, algunas cartas, nos dan cuenta de la actividad de los cantantes en otros teatros también, y se prolongan, cronológicamente, más allá del cierre del Teatro de los Caños del Peral en 1799. Las últimas son del año 1832, referidas a la solicitud de una pensión por parte de la cantante española, establecida en Génova, Lorenza Correa.

La naturaleza de las cartas, su tono, y la posición social de los autores de las mismas, es muy variada. Frecuentemente, se relacionan con la solicitud de protección y patrocinio, en el caso de los cantantes que se dirigen a la duquesa. En otros casos, son terceras personas las que recomiendan a un determinado cantante. Por último, algunas cartas tienen por objeto la solicitud de favores concretos como la petición de préstamo de una partitura, la ayuda para facilitar algún trámite burocrático, u otros favores de estas características en los que la ayuda de la duquesa podía ser determinante.

Agruparé la documentación a tratar según las diferentes “situaciones” en que las cartas fueron generadas.

De viaje

El auge considerable de la representación de óperas italianas en España en la segunda mitad del siglo XVIII implicó también un aumento cuantitativo de la circulación de compañías y de cantantes italianos en nuestro país.

24. Esta correspondencia fue publicada en -Cesare Greppi, ed.: “*Virtuose*”: *Viaggi e stagioni nell'ultimo decennio del Settecento*. Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1979. Se recogen ahí treinta y siete documentos referidos a Luisa Todi, y otros diez a Brigida Banti, los cuales no transcribiré en mi trabajo, aunque sí serán citados igualmente en el desarrollo del presente trabajo.

25. Sobre dos trabajos recientes acerca de la actividad del Teatro de los Caños del Peral, véase: -Michael Robinson: “Aspectos financieros de la gestión del teatro de los Caños del Peral, 1786-1799”, en: *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 41-63. -José Máximo Leza: “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX”, en: *Campos interdisciplinarios de la Musicología*, Actas del V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, vol. I, Madrid, 2001, pp. 115-140.

Una consideración previa a realizar entorno a la circulación de cantantes de ópera en la Península Ibérica —que puede resultar extrapolable a otros países europeos— se refiere al propio concepto de “compañía de ópera” y a la circulación de compañías de ópera: Si en la primera mitad del siglo XVIII casi todos los cantantes viajaban integrados en una compañía que se traslada de una ciudad a otra, en la segunda mitad del siglo XVIII fueron cada vez más frecuentes los viajes de cantantes, que eran contratados individualmente, independientemente de las compañías en las que se integraban a su llegada a un determinado teatro, compañías que de hecho se formaban sólo en una temporada concreta en un teatro determinado. Algunos datos conocidos acerca de la circulación de cantantes y compañías en España apuntan en esta dirección. Ya en la segunda mitad del siglo XVIII, ha sido muy estudiado el caso del empresario y cantante Nicola Setaro que produjo representaciones de ópera en muchas ciudades españolas. Es muy significativo, sin embargo apreciar como estas representaciones se efectuaron con cantantes y músicos distintos en cada una de las ciudades de tal forma que sería un error considerar la existencia de una compañía de ópera italiana circulando por España. Apenas el propio empresario y su círculo familiar aparecen en diferentes teatros, mientras que el resto son cantantes que cantan eventualmente en la empresa de Setaro pero de hecho circulan libremente por otros teatros²⁶.

Es evidente, sin embargo, que la independencia personal implicaba mayores dificultades en muchos aspectos. Uno de ellos era sin duda el de los desplazamientos: Los viajes podían ser el origen de multitud de problemas debido a las malas comunicaciones, a las dificultades de alojamiento y a las trabas burocráticas de todo tipo que se podía encontrar un cantante de ópera extranjero en España. Por ese motivo, la ayuda y la protección de un noble importante podía ser útil en muchos aspectos y de ello tenemos una buena muestra en la documentación del archivo de Osuna.

Una de las cantantes protegidas por la duquesa en este aspecto fue la soprano portuguesa Luisa Todi²⁷ que mantuvo una extensa correspondencia con ella. Entre dicha correspondencia, consta que la Duquesa envió en 1796 una carta de recomendación a Agustín de Lancaster, teniente general del ejército, que ejercía entonces las funciones de comandante general interino en Cataluña, con el objetivo de facilitar el viaje de la Todi que se tenía que embarcar en Barcelona con destino a Nápoles. El borrador de esta carta se conserva actualmente en el archivo de Osuna:

26. Sobre un listado de las “compañías” de Setaro, véase: -Xoán Manuel Carreira: “El Teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicolò Setaro”, en *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo*, S. J. Vol. II. Santiago de Compostela, Universidade, 1990, pp. 27-117 [específicamente referido a los componentes de las compañías de Setaro, *vid.* 74-77]. Es muy significativo que de hecho el propio Carreira bajo el epígrafe “Las compañías de Setaro” cita a “los personajes que de algún modo han tenido relación con Nicolò Setaro”. De hecho, de muchos cantantes Carreira sólo da noticia de una única colaboración con Setaro, lo cual podría servir para ejemplificar la independencia de éstos respecto a los empresarios, aun teniendo en cuenta que, según el propio Carreira, habría que tener en cuenta “la provisionalidad” de sus datos.

27. Luisa Todi (Luisa Rosa de Aguiar) (*1753; †1833). Obtuvo sus primeros éxitos como cantante en Portugal a partir de 1770, donde se casó con el violinista italiano Francesco Saverio Todi. Actuó en Londres y en Madrid donde obtuvo un éxito resonante con *L'Olimpiade* de Paisiello en 1777. Después de haber actuado en París, Berlín, Viena y San Petersburgo, obtuvo éxitos importantes en Italia con apariciones en Venecia, Parma, Bérgamo y Turín. En 1791 participó en el estreno de *La clemenza di Tito* de Mozart en Praga. En 1793 volvió a Lisboa y en 1796 a Madrid, donde rememoró sus éxitos anteriores en una nueva temporada muy brillante. De Madrid pasó a Nápoles, donde fue *prima donna* del San Carlo. En 1800 volvió a Portugal, donde realizó sus últimas actuaciones. Los últimos años de su vida se quedó completamente ciega.

Mi estimado amigo: Se presentará à Vm la Señora Luisa Todi, celebre actriz de la Opera Italiana que ~~pasa à esa ciudad~~ vá á Napoles, y ha de ~~pre~~ de embarcarse en ese puerto para Genova. De su ~~mérito habilidad~~ singular habilidad escuso hablar á Vm pues podrá ~~asegurarse~~ conocerla por si mismo. De sus prendas le puedo asegurar, como que la hé tenido en mi casa quatro meses, que son excelentes: constituyendola uno y otro mui digna de ~~la~~ mi estimación, y de que ~~me interese por ella~~ ~~en todo~~ interesandome verdaderamente por ella suplique a Vm la favorezca en lo que se la ofreciese, principalmente en proporcionar que se embarque en el primer paquebote correo y en que en el reconocimiento que se haga de su equipaje ~~no la han obliguen à~~ la eviten la incomodidad de desvaratar sus ~~cajones~~ baules en la seguridad de que nada lleva de contravando.

Disimuleme el favor de Vm esta confianza y la de escribirle de mano agena, porque voi a partir hoi mismo al sitio y que no me queda tiempo para otra cosa, sino para ratificar a Vm de este modo el constante afecto de su fina amiga

q.s.m.b.

P. La Condesa D^a

Madrid 6 de Abril de 1796

Excmo. S.or Dn Agustin Lancaster.

Ten.te G.ral. de os R.s Ex.tos, y Comandante general interino de Cataluña

Barcelona

El archivo conserva también la carta de respuesta de Lancaster en la que éste dice que servirá a la Todi como la duquesa desea y la informa de que “oy pasaré á estar con el Yntendente p.a. q. de orn. en la Puerta no se la registre”²⁸.

La duquesa había enviado otras cartas para facilitar el viaje a la Todi. Una a su corresponsal en Barcelona, Francisco Antonio Partearroyo que se hizo cargo de las gestiones del viaje y consiguió embarcarla directamente hacia Nápoles pocos días después de su llegada a Barcelona, negociando incluso el precio del viaje para obtener un descuento en favor de la Todi²⁹. A su vez, y en previsión de que ésta no hubiese viajado directamente a Nápoles e hiciese el viaje por mar hasta Génova, envió sendas cartas al ministro de España ante la corte ducal de Parma y al encargado de negocios del rey de España en Bolonia, el barón Josef Capelletti. En el borrador de ambas cartas insiste en que: “espero se servirá protegerla y atenderla en lo que se la ofreciese en esa capital”³⁰.

El contenido de todas estas misivas (obtener un trato de favor, en el sentido de eludir los registros aduaneros, conseguir precios de transporte ventajosos, facilitar un buen alojamiento...), ejemplifica bien la utilidad de este tipo de recomendaciones y muestra a la vez la extensa lista de corresponsales a los que podía alcanzar la enorme influencia de determinados personajes de la nobleza.

28. Osuna Cartas. Legajo 387-26. Copia de la carta de Agustín de Lancaster fechada en Barcelona el 16 de abril de 1796.

29. *Cfr.* Osuna Cartas. Legajo 387-26. Carta desde Barcelona, de Francisco Partearroyo, del 20 de abril de 1796.

30. *Cfr.* Osuna Cartas. Legajo 387-26- Borrador de las cartas enviadas por la Duquesa de Osuna al Conde de Valparaíso en Parma y Josef Capelletti en Bolonia.

Cartas de presentación y recomendación: correspondencia del barón Capelletti, Domenico Botti y del general Castaños

El *barón Josef Capelletti*, al que la condesa-duquesa envió una de sus cartas de recomendación a favor de la Todi, actuaba a su vez, en el sentido inverso, de “recomendador” de otros cantantes para la duquesa. Este noble y diplomático, era, en los últimos años del siglo XVIII y primeros del siglo XIX, el encargado de negocios del rey de España en Bolonia. Su nombre aparece como autor de diferentes cartas de presentación en el archivo de Osuna.

Generalmente, los cantantes a quienes Capelletti recomendaba a la duquesa, estaban de paso por Madrid o bien ya habían sido contratados para actuar en el Teatro de los Caños del Peral —sin que la documentación haga pensar en ningún tipo de intervención de la duquesa de Osuna—. Estos cantantes, llevaban no obstante en su equipaje cartas que entregaban en mano a la propia condesa-duquesa, con la intención, en primer lugar, de actuar en uno de los conciertos privados que ella misma organizaba en su casa, pero también, de granjearse cuanto antes el favor de la duquesa ante cualquier circunstancia, de carácter profesional, e incluso personal.

Años más tarde, el nombre de Capelletti aparece nuevamente en relación a otros cantantes, concretamente con motivo de la presencia de la soprano madrileña Isabel Colbran en Bolonia³¹. Incluso podría ser que actuase como intermediario o como agente de cantantes de ópera. Todas sus cartas, entregadas en mano por los propios interesados a la duquesa a su llegada a Madrid, están redactadas de forma bastante similar.

Con este tipo de cartas, Capelletti recomendó a cantantes como Brigida Giorgi Banti, Ana Morichelli, Marianna Vinci o al tenor italiano Josef Simoni³². La carta recomendando a la *prima donna* italiana Marianna Vinci³³, puede servir como ejemplo de este tipo de correspondencia:

Exma Señora

La señora Mariana Vinci, que entregará a V. Ex.^a esta carta, pasa a esa Corte para cantar en calidad de primer Muger Bufa y Seria; es una virtuosa de merito, que ha hecho los primeros Teatros de

31. La Colbran se alojó en la residencia boloñesa de Josef Capelletti e interpretó allí un concierto privado. Es posible, aunque no hay constancia documental de ello, que, precisamente gracias a una recomendación de la condesa-duquesa, esta cantante hubiera podido alojarse como invitada en casa del barón. La influencia de Capelletti en la ciudad, y sus gestiones, podrían explicar también el hecho de que la Colbran obtuviese el título de académica filarmónica de Bolonia, sin ni siquiera haber actuado previamente allí. *Cfr.* -Marc Heilbron Ferrer: “Isabel Colbran, una soprano española en el mundo de Rossini”, en *Anuario Musical*, 55 (2000), p. 160.

32. Giuseppe Simoni desarrolló su actividad en diferentes teatros italianos a finales del siglo XVIII. En 1784 cantó en el Teatro di San Benedetto en Venecia. A finales de ese mismo año y en el siguiente, su presencia está documentada en diferentes teatros toscanos. En 1786 cantó por primera vez en la Scala de Milán y en 1787 en el Teatro de Santa Cecilia de Palermo. Después de haber cantado en España (hacia 1793), su nombre aparece en otros teatros italianos en Padua y Trieste.

33. Marianna Vinci fue una conocida intérprete de óperas tanto serias como buffas. En 1790 está documentada su presencia en Nápoles, donde actuó en el Teatro del Fondo y adonde volvió en 1795. Participó también en algunas representaciones del Teatro della Pergola de Florencia en 1793, y cantó en el Teatro La Fenice (1793-1794) y en el San Benedetto de Venecia (1797). Consta que actuó también en otros teatros de Turín y Verona. Inmediatamente después, vino a España y se presentó en el Teatro de los Caños del Peral con la ópera *Cora de Quito* en 1797. Tomó parte en otras óperas como *Il fanatico in berlina* de G. Paisiello, *Giulio Sabino* de G. Sarti y *Cleopatra* de S. Nasolini, esta última representada en 1798. (*Cfr.* -Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, pp. 38-39.)

Italia en compañía de los más acreditados profesores, y siempre con general aplauso. La acompaña su marido también sujeto de merito, profesor diletante de musica, y de Antiquario. Permitame V.E. que se los recomiende, y dignese acordarles su alta proteccion, que espero no desmerecerán, y particularm.te la Sr^a Vinci, con su buen modo y abilidad sabrá granjearse el general aplauso, la venevolencia de V.E: llenando los deseos de esa Corte.

Me hallo en esta capital de orden de S.M. y en ella, y en todas partes a las veneradas ordenes de V.E. cuja preciosa vida qu.e Dios m.s a.s. Florencia 11 de abril de 1797

Excma Señora
a.L. P.s de V.E.
Su mas at.to, obs.so rend.do serv.or
Josef Capelletti.

Exma S.ra Duquesa de Osuna, Condesa de Venavente.

Normalmente, la duquesa respondía a este tipo de recomendaciones en sentido afirmativo: “los atenderé gustosísima en cuanto penda de mi arbitrio, ya como particular, ya por ser yo una de las personas de la asociación formada en esta corte para sostener la opera”, como escribió en su respuesta acerca de la solicitud de recomendación de Capelletti a favor de la Banti y de Simoni³⁴. En el caso de Marianna Vinci, la respuesta no fue en absoluto convencional. En ella se puede entrever un trasfondo de intrigas y conflictos en torno a la representación de las óperas y concretamente en torno a la protección de cantantes que merece una transcripción completa del borrador de su respuesta a Capelletti:

Mui S.or mio y mi favorecedor

La Sra. Mariana Vinci, ~~Bufa~~ prim.a dama Bufa y sería que ha venido para el teatro de operas de esta corte me ha entregado la apreciable carta de Vs de 11 de Abril en q.e se sirve recomendar-mela para que le dispense mi proteccion y con ella le procure la aceptacion q.e merece, y las ventajas posibles en el teatro. Pero las circunstancias en que este actualmente se halla no me permiten complacer a Vs como quisiera, y me obliga a abstenerme de protegerla. La experiencia repetida que tengo de la desatencion particular con que los Señores Directores han mirado a mis protegidas anteriorm.te por el mero hecho de serlo, lo qual me hace temer con sobrado fundamento que, harian ahora lo mismo la suerte a la recomendada de Vs. seria desgraciada si viesen que le dispensaba algun genero de proteccion, pues ella misma la haria servir de blanco a las intrigas, emulaciones y desprecios de las demas ~~compañeras~~ operistas y sus protectores. Así lo he hecho saber a la S.ra Vinci y su marido, à quienes me privaré de servir con mi casa y con mi palco para libertarles de los inconvenientes expuestos: pero asegurandoles que cumplida la contrata les serviré con quanto pueda en obsequio à la recomendación vs. Sintiendo no poderles ahora atender p.r los motivos referidos.

Estimo mucho las expresiones que vs me hace con motivo de su residencia en esa capital en donde celebraré que le vaya bien, y que seguro de mi buena voluntad me ocupe en q.to fuere de su agrado.

Nro. S.or g.de a V.s: m.s a.s Madrid 15 de Julio de 1797.

S.or D.n Joseph Capelletti.

34. Osuna Cartas, Leg. 387/4.

La carta ejemplifica muy bien el accidentado y complejo ambiente en el que se desarrollaron las representaciones de ópera en el Teatro de los Caños del Peral. La duquesa alude específicamente a la desatención particular de los “Señores Directores”, probablemente refiriéndose entre ellos a Domenico Rossi, que en ese momento actuaba como director artístico del teatro. Este documento puede ilustrar bien cómo —independientemente de la calidad artística de los intérpretes y de su mayor o menor aprecio por parte del público— las rivalidades entre cantantes eran notorias y éstas podían ser acrecentadas por los ataques de partidarios de una o de otra virtuosa. Se corrobora así una imagen de la ópera y de los ambientes teatrales de la segunda mitad del siglo XVIII en las que en Madrid, como en otras ciudades, los conflictos entre artistas y la existencia de verdaderos partidos a favor de unos u otros, estaban a la orden del día, mostrando una realidad social que demasiadas veces ha sido contemplada desde su punto de vista más anecdótico y sin demasiadas aportaciones documentales. La alusión a la existencia de otros protectores de cantantes, demuestra fehacientemente, que este tipo de procedimientos eran práctica generalizada, aquí ejemplificada en un caso concreto.

Una de las mencionadas aportaciones documentales, es una carta de Anna Morichelli³⁵, carta en la que esta *prima donna* (que formó parte de una de la compañías que actuaron en el Teatro de los Caños del Peral) se defendía de diversas acusaciones, tras las cuales había un trasfondo de rivalidad entre cantantes. La acusación que se le hacía, era la de ser de “parecer democratico”³⁶ (nótese cómo cambian los tiempos...).

Esta acusación se basaba en el hecho de que la Morichelli se encontraba en París durante los días en los que estalló la Revolución de 1789. La Condesa de la Cañada estaba al frente de los partidarios de otra *prima donna*, la italiana Brigida Banti³⁷, con la cual la Morichelli tuvo una gran rivalidad³⁸. Tanto la Banti como la Morichelli habían sido recomendadas a la duquesa de Osuna por

35. Anna Morichelli Bozello (*Reggio Emilia o Bolonia, 1750-55c; †Trieste, 1800) debutó en Bolonia en 1773. Cantó por primera vez en España entre 1774 y 1777, y en San Petersburgo en 1779-1780, donde estrenó la ópera *L'arbore di Diana*. En 1789 se trasladó a París, donde residió hasta 1792, fecha en que pasó a Londres. Allí coincidió con V. Martín y Soler (con quien ya se había encontrado en San Petersburgo), de quien, según las memorias de Lorenzo Da Ponte, fue amante. (Véase: - Dennis Libby; y Dorothea Link: “Morichelli, Anna” en: *The New Grove Dictionary of Opera*. Vol.3. Londres, Macmillan, 1992). En 1793 se documenta su presencia en Madrid, donde interpretó *Le due gemelle* de Giacomo Tritto; *La Nina pazza per amore*, y *Pirro*, ambas de G. Paisiello; y *L'italiana in Londra*, *Il matrimonio segreto*, e *Il falegname*, las tres de D. Cimarosa. Mientras la Morichelli interpretaba el papel de *prima donna* en las óperas buffas de aquella temporada, Brigida Giorgi Banti era la correspondiente *prima donna* en las óperas serias representadas en el mismo Teatro de los Caños. (Cfr. -Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, pp.33-34.)

36. La carta perteneciente al Legado Barbieri de la Biblioteca Nacional (MS 14052/4) fue publicada en Emilio Cotelero: *op.cit.*, p. 361.

37. Brigida Giorgi Banti (*1755; †1806) se trasladó a París a los veinte años. Allí fue discípula de Antonio Sacchini e hizo sus primeras apariciones públicas. En 1779 se trasladó a Londres, donde conoció al bailarín Zaccaria Banti, con quien se casó. Actuó en Viena, Florencia, Venecia, Turín, Milán, Bolonia y otras ciudades italianas. En 1793 debutó en Madrid con *Zenobia in Palmira*, de P. Anfossi, aunque sus actuaciones fueron menos afortunadas de lo esperado. Después de Madrid viajó nuevamente a Londres, donde residió durante varios años. Volvió a actuar en Italia los primeros años del siglo XIX.

38. Acabadas sus representaciones en España, ambas cantantes fueron contratadas para actuar en Londres. Las dos embarcaron en La Coruña con destino a Inglaterra. Una carta de la Banti informaba a la duquesa de que la Morichelli había actuado ante el capitán general en La Coruña gracias a una recomendación de la Condesa de Campo Alange: “Finisca pure li suoi trionfi fino alla fine della terra di Spagna, che non ne ò nessuna invidia. Il medemo à di già pagato il passaggio di mare per essa, suo Marito e servitore, che ascende più di dieci medali. Li scrivo tutto ciò per farli vedere como questa donna è stata fortunata fino alla fine della Spagna”. (Cfr. -Cesare Greppi: *op. cit.*, p. 40).

Josef Capelletti, pero la duquesa no era ni mucho menos la única protectora a la que podía apelar Anna Morichelli cuando se vio acosada por los partidarios de la Banti. De hecho, en su carta, defendiéndose de las acusaciones, citaba a los “Sres. de la Asociación” y específicamente al Marqués de Branchiforte, al “que tengo el honor de conocer tiempo haze”, según Cotarelo, desde que éste había sido embajador en Viena, donde ya había coincidido con ella. En todo caso, el conflicto de la Morichelli muestra lo importante que podía resultar en caso de necesidad contar con la protección de alguno de los miembros de la nobleza cortesana.

Al igual que Josef Capelletti, también el *Conde de Valparaíso* desde Parma recibía recomendaciones de la duquesa y a su vez recomendaba a otros artistas. Tal es el caso de la violinista y cantante italiana Luigia Gerbini³⁹, que éste recomendó con una carta fechada 29 de octubre de 1796 en la que destacaba “la habilidad de la referida en el mencionado instrumento [violín] me lisonjeo excitará la admiración de V.E. cuyo delicado gusto y alma sensible al Bello Musical no dudo tampoco la concederán su protección generosa”⁴⁰.

Otro de los personajes que aparecen en diversas ocasiones en la correspondencia de la duquesa, recomendando a diferentes cantantes fue *Domenico Botti*, un italiano que desde 1778 actuaba como empresario teatral en Barcelona, haciéndose cargo durante algunas temporadas de la representación de óperas en el Teatro de la Santa Cruz⁴¹.

Entre los recomendados de Botti se encuentra la cantante italiana Caterina Lusini⁴² a la que cita como “una Virtuosa de musica de una havidad y voz sorprendente, y de una conducta irreprehensible, cuias circunstancias pueden merecer el alto patrocinió de V. Ex.a”⁴³. La duquesa atendió la recomendación: “la oiré y proporcionaré que algunas gentes conozcan su merito, contribuyendo gustosa a su favor en quanto se proporcione”⁴⁴. En la respuesta la duquesa demuestra un marcado interés filarmónico, pues da la sensación de que se brinda a ofrecer su apoyo a la cantante, no sin antes haberla escuchado cantar...

Botti, que de hecho actuaba como un agente teatral, envió a la duquesa unas arias añadidas a la *Nina* de G. Paisiello durante su representación en Barcelona en 1791⁴⁵. Un año después, solicitó que ella le prestase una partitura de la ópera la *Molinarella* de G. Paisiello, que tenían intención de representar en 1792 y de la cual la duquesa poseía una partitura completa⁴⁶. Botti también

39. Luigia Gerbini debutó en el Teatro de los Caños del Peral en 1798 interpretando la ópera *Gli amanti alla prova* de Luigi Caruso. Cantó también *La donna fanatica* de Pietro Guglielmi y *La maga Circe* de Pasquale Anfossi. Seguidamente se trasladó a Lisboa, donde, en el Teatro de San Carlos, fue intérprete del papel titular en la ópera *Camilla* de Nicolas Dalayrac el 29 de noviembre de 1799, y del papel de Cleofide del *Alessandro nelle Indie* de Luigi Caruso el 24 de junio de 1800. El compositor Felice Alessandro Radicati le dedicó además su *Quartetto opus. 11* publicado por Artaria en Viena en 1807.

40. Osuna-Cartas, Leg. 391/7.

41. Sobre Domenico Botti en Barcelona, véase: -R. Alier: *op.cit.* pp. 301y ss.

42. Caterina Lusini desarrolló su actividad en Italia durante el último cuarto del siglo XVIII. Interpretó en el Teatro de San Carlo de Nápoles la ópera *Medonte* de Giacomo Insanguine en 1779, y *Ferdinando Cortes* de Giuseppe Mugnes e *Idalide* de Giuseppe Sarti, en Florencia en 1788-1789. Participó también en representaciones de ópera en Lucca y Padua. En 1791 intervino en algunas *academias* en el Teatro del Príncipe de Madrid. (*Vid.*: -Luis Carmena y Millán: *op.cit.*, p. 53).

43. Osuna Cartas, Leg. 387/3. Barcelona, 26 de julio de 1790.

44. *Ibidem*, Madrid, 25 de agosto de 1790.

45. Osuna Cartas, Leg. 391/5

46. Algunos documentos sobre solicitudes de partituras de la biblioteca se encuentran entre la documentación sobre música en el archivo. Una de ellas es la de un conocido de la duquesa de nombre Florensa, que el 6 de junio 1796, desde Palma

intervino en la contratación en Madrid de cantantes como los bajos italianos Francesco Antonucci⁴⁷ y Pasquale di Giovanni⁴⁸, a los que propuso para actuar en el Teatro de los Caños del Peral en una carta fechada en Barcelona el 5 de octubre de 1793⁴⁹. A raíz de este asunto, el mismo Francesco Antonucci solicitó, como veremos, la protección de la duquesa en una carta que también se conserva en el archivo de Osuna.

Este tipo de recomendaciones y la correspondencia de los cantantes de ópera no cesó con el cierre del Teatro de los Caños del Peral en 1799: El 17 de febrero de 1806 un corresponsal de Lisboa, Evaristo Pérez de Castro, escribía una carta de presentación a Pietro Matucci dirigida a la duquesa. Este cantante, finalizado su contrato en Portugal, regresaba a Italia pasando por Madrid y “me ha pedido una carta de recomendación de aquellas que se dirigen à personas que pueden honrar a un artista de merito y deseoso yo de complacerle, me tomo la libertad de presentarle à V.E.”⁵⁰. Por la respuesta de la duquesa, sabemos que Matucci fue invitado a cantar en un concierto privado al cual ella pensaba corresponder con un regalo pero “no se verificó por que me mandó un recado diciendo que se hallaba resfriado, me privó del gusto de oírle y de obsequiarle como recomendado por usted”⁵¹. Otro cantante de paso por Madrid, camino de Lisboa fue Domenico Vaccani⁵². Vaccani fue recomendado por el general **Javier Castaños**, héroe de la guerra de la Independencia, que en 1820 era capitán general en Barcelona: “Bufo de este Teatro que por cinco años ha merecido el aplauso y la aceptación de un Publico por su habilidad, y buena conducta y que pasa el Teatro de Lisboa”⁵³. La duquesa se disculpa —en su carta de respuesta— de no poder organizar una academia

de Mallorca, solicitó que la duquesa le remitiese diversas partituras de arias y dúos de ópera (Osuna-Cartas, Leg.391/9) Muy interesante es el préstamo solicitado por Juan Moliner, capellán de la Encarnación, que el 13 de agosto de 1795 solicitó que le fuese permitido ver “un borrador y libreto que V.E. tiene en su Archivo de papeles de Musica de el S.or Ayden su título *Orlando y Paladino*” a lo cual accedió la duquesa (Osuna, Cartas, Leg.391/19). Por otra parte, Agustín de Lancaster, capitán general de Cataluña envió a la duquesa el libreto de la ópera *Giannina e Bernardone*. Los regalos de partituras a la duquesa eran frecuentes: El bailarín Salvatore Viganò regaló a la duquesa una cantata compuesta por él enviada desde Venecia el 10 de diciembre de 1791. (Cfr. -C. Greppi: *op.cit.*, p. 30).

47. Francesco Antonucci, estuvo activo en Italia, España y Portugal en el último cuarto del siglo XVIII y principios del siglo XIX. En 1773 su presencia está documentada en Venecia. Cantó también en diferentes teatros italianos como Prato, Padua o Pesaro. Debutó en Barcelona en la temporada 1779-1780, donde volvió a cantar en 1793. Entre 1789 y 1792 su presencia está documentada en Nápoles. Desde 1794 a 1798 actuó en el Teatro de los Caños del Peral en calidad de segundo bufo. Pasó posteriormente a Lisboa, donde formó parte de la compañía del Teatro San Carlos.

48. Pasquale di Giovanni, estuvo activo en Nápoles durante el último cuarto del siglo XVIII, donde participó en la representación de un gran número de óperas buffas fundamentalmente en el Teatro de' Fiorentini y también en el Teatro del Fondo y el Nuovo. En 1793-1794 formó parte de la compañía del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona (-Roger Alier: *op.cit.*, p. 612). La siguiente temporada debutó en el Teatro de los Caños del Peral donde participó en la representación de diferentes óperas serias (-Emilio Cotarelo y Mori: *op.cit.*, pp.369-371) junto a Luisa Todi.

49. Osuna Cartas, Leg. 387/3.

50. Osuna Cartas, Lisboa 17 de febrero de 1806. Leg. 387/13.

51. *Ibidem*, Madrid 28 de marzo de 1806, Leg. 387/13.

52. Domenico Vaccani desarrolló su actividad en Italia en la primera mitad del siglo XIX. Participó en el estreno de la ópera *L'equivoco stravagante* de Rossini (Teatro del Corso, Bolonia, 1811). Cantó también en diferentes teatros del norte y centro de Italia: en Venecia, Verona, Lodi, Florencia, Lucca, Roma y Ancona. En 1821 está documentada su presencia en Lisboa, donde interpretó, entre otras, la ópera *La caccia di Enrico IV* de Vincenzo Pucitta. Finalizadas sus apariciones en Portugal regresó a España, donde cantó entre 1822 y 1823, siendo uno de los cantantes protagonistas de las primeras representaciones de diversas óperas de Rossini en Madrid. Entre 1826 y 1832 está documentada su presencia en numerosas representaciones en los teatros del Príncipe, y de la Cruz. (-Luis Carmina y Millán: *op.cit.*, pp.61-75).

53. Osuna-Cartas, Leg. 387/21.

con él, por ser Cuaresma, pero aprovecha a su vez la carta para recomendar ella misma a otro protegido, el violonchelista napolitano Giuseppe Fenzi, que se dirigía entonces hacia Barcelona acompañado de su esposa⁵⁴: “el S.or José Fenci y su esposa, que son dos personas de aprecio por su habilidad y buena, [sic.] no puedo prescindir de recomendarselos a V.M.”. El mismo día (9 de Marzo de 1820), la duquesa envió también otra carta dirigida al general Francisco de Copons y Navia⁵⁵, recomendando en los mismos términos a Fenzi y su esposa⁵⁶.

Un tráfico este, el de las recomendaciones, que como podemos apreciar, formaba parte de la dinámica natural de la sociedad de aquella época.

Cantantes en busca de protección y patrocinio: Giacomo Panati, Francesco Antonucci, Pietro Muschietti, Benedetta Marchetti y otros cantantes

Lo que hasta ahora hemos visto, responde a una correspondencia intercambiada entre terceras personas y la condesa-duquesa, con el propósito de recomendar a determinados cantantes. Pero también eran los propios cantantes, quienes, en primera persona, se dirigían a la duquesa, en busca de protección y recomendación, a pesar en la mayoría de los casos, de las evidentes diferencias de clase social entre destinatario y remitente. Es aquí, por tanto, cuando nos podemos encontrar con un mayor número de “negativas” a las peticiones solicitadas.

Sabemos que los duques de Osuna estuvieron en Barcelona en el año 1783, de regreso de la expedición militar del duque a Menorca. Tenemos algunas noticias de su presencia en algunas representaciones operísticas del Teatro de la Santa Cruz, donde entraron en contacto con cantantes y otras personas relacionadas con el teatro⁵⁷. Uno de los cantantes que la duquesa pudo conocer en Barcelona fue el tenor italiano Giacomo Panati⁵⁸, que era entonces miembro de la compañía que actuaba en este teatro.

54. Giuseppe Fenzi actuó en Italia y España durante las primeras décadas del siglo XIX. Fue miembro de la Capilla Real del Rey de Nápoles y de la orquesta del Teatro San Carlo. Compuso diversos conciertos y algunas piezas de música de cámara para violonchelo.

55. Francisco de Oliver-Copons y Méndez-Navia, Conde de Tarifa, había sido Capitán General de Cataluña entre 1813 y 1814.

56. *Ibidem*.

57. Rafel d' Amat i de Cortada, Baró de Maldà, se refiere en diversas ocasiones a la duquesa de Osuna en su conocido *Calaix de Sastre*, dietario escrito en catalán, que recoge minuciosamente todo tipo de aspectos de la vida barcelonesa de finales del siglo XVIII. Recoge, entre otros datos, una descripción de la ceremonia de acción de gracias celebrada en la iglesia de los Trinitarios Descalzos para celebrar el retorno del marido de la duquesa desde Mahón. “Dita funció en la iglésia dels Trinitaris més sabé a teatro que a iglésia pels música i cantores que entraven a l'orquestra, pués qui hi cantà en Tenucci de l'Òpera, causant tot aquell festiu aparato i aplec, a més de la confusió, poca o ninguna devoció”. -Rafel d' Amat i de Cortada: *Calaix de sastre*, 1769-1791. (Selecció y edición de Ramon Boixareu). Barcelona, Curial, 1987, pp. 100-101.

58. Activo en Italia y en España en la segunda mitad del siglo XVIII, participó en la primera representación de la ópera *Creonte* de Dmitry Stepanovich Bortniansky (1776) en el Teatro di San Benedetto de Venecia, en unas representaciones en las que también actuó Pietro Muschietti, otro de los cantantes que sostuvo correspondencia con la duquesa. Un año después, Panati interpretó *Creso Re di Lidia* en el Teatro della Pergola de Florencia, junto a Rosa Agostini, otra cantante que pidió recomendación para actuar en Madrid. En 1781 interpretó *Giulio Sabino* de G. Sarti en el Teatro San Agostino de Génova y en el San Benedetto de Venecia. Reapareció en Florencia en 1782 interpretando *Mesenzio re d'Etruria* de L. Cherubini junto a la cantante Anna Morichelli, activa también en Madrid y autora de diversas cartas conservadas en el archivo de Osuna. En 1783 interpretó *Quin-*

Panati escribe desde Barcelona el 4 de marzo de 1786, pidiendo una recomendación para él mismo y para su esposa, la también cantante italiana Adriana Garioni⁵⁹. En la carta, Panati se refiere a lo “mucho que me han honrado y favorecido con su protección”, aludiendo quizás a algún tipo de favor recibido durante la estancia de la duquesa en Barcelona. Panati y su esposa formaron parte de la compañía del Teatro de la Santa Cruz de Barcelona durante las temporadas 1783-84, 1784-1785 y 1785-86: habían sido contratados a través de un agente teatral boloñés, el conde Giovanni Zambeccari⁶⁰.

El 13 de enero de 1785 ya había dirigido una primera carta a la duquesa remitiéndole dos arias como regalo de Navidad, disculpándose por el retraso en el obsequio “por causa del Copista” y “agradecido de los favores de su Exc.a”⁶¹. En su segunda carta, escrita con la perspectiva de finalizar en breve su contrato en Barcelona, Panati apela a la protección recibida en otras ocasiones por parte de la duquesa y solicita lo ayude a recomendarlo para actuar en Madrid:

Barna Marzo 4/86

Exc.ma Sra. y de mi mayor veneración, estando noticioso de q.e en uno de los sitios de esta R.l Corte se quieren hacer Operas Italianas, y no ignorando lo mucho que V.E. me ha honrado y favorecido con su buena proteccion han sido motivos para q.e me presisase á renovarme al mas y mayor amparo en la protección de V.Exc. á quien suplico con todo rendimiento sea del agrado de V.E. interponer su soberana authoridad y favor con el empeño y veras, que sabe hacerlo, para que su apasionado Jaime Panati y su esclaba Adriana mi Muger tengamos el honor de representar en dho sitio y al mismo tiempo tener la fortuna de estar en la nueva obligacion de havernos de presentar á la buena y anhelada precencia de V. Exc. para darle repetidas gracias de su contínuua protección. Lo que espero de su buen proceder. Retardando al mismo tiempo mi partida para Italia hasta tener el honor de su respuesta m.s m.s, de mi Muger y de mi pidiéndole se sirba mandar para manifestar la voluntad sincera en quanto fuera de su mayor agrado. Suplicando á Dios G.de m.s a.s

B.L.M.
de V. Exc.
Giacomo Panati

Ex.ma S.ra Duquesa de Peñafiel.⁶²

to Fabio de L. Cherubini en el Teatro Argentino de Roma. Posteriormente, se trasladó junto a su esposa, la también cantante Adriana Garioni, a Barcelona. Perteneció a la compañía de cantantes contratada para actuar en el Teatro de los Caños del Peral en 1787, y posteriormente llegó a actuar como empresario en este mismo teatro. Fue también empresario taurino. Sobre la actividad empresarial de Panati en Madrid, véase: - Michael F. Robinson: “Financial Management at the Teatro de los Caños del Peral, 1786-99” en: -Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.): *Music in Spain during the Eighteenth Century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

59. Activa en Italia y España en la segunda mitad del siglo XVIII, interpretó *Giulio Sabino* de G. Sarti junto a su marido en Génova, y actuó también en el Teatro Regio de Parma, donde interpretó el papel de Barsene en el estreno en 1782 de la ópera *Alessandro e Timoteo* de Giuseppe Sarti.

60. Sobre la estancia de estos dos cantantes en Barcelona, véase: -Roger Alier: *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Societat Catalana de Musicologia, 1990, pp. 342, 358 y 362.

61. Osuna Cartas, 389/8.

62. Archivo Histórico Nacional. Sección “Nobleza”. Osuna Cartas 387/5.

De la carta de Panati parece deducirse que éste había sido uno de los protegidos de la duquesa. Es factible pensar que ella hubiese podido organizar algún tipo de actividad musical con él durante su estancia en Barcelona. Aun así, en su respuesta a la solicitud de Panati, la duquesa no parece tener intención de ayudarlo a obtener ningún contrato en Madrid, al menos a partir de lo que se desprende del contenido de la carta. La duquesa dice no tener información sobre representaciones de ópera en los Sitios Reales y que tampoco conoce al “Ympresario” que se encargará de las representaciones de ópera en Madrid, aunque asegura que si más adelante tiene alguna información se la hará llegar a Panati. Con su ayuda o sin ella, Giacomo Panati consiguió cantar en Madrid pocos meses después. En enero de 1787 formaba parte del reparto de la ópera *Medonte* con música de G. Sarti representada en el Teatro de los Caños del Peral⁶³, y poco después, él y su esposa fueron intérpretes de la ópera bufa *I viaggiatori felici* de P. Anfossi en el mismo teatro⁶⁴. De hecho, Panati iba a ser una de las personas con las que la duquesa iba a mantener una correspondencia más extensa, sobre todo porque él estaba destinado a ser uno de los personajes claves en la accidentada evolución del Teatro de los Caños del Peral en Madrid, puesto que en 1790 se hizo cargo de la dirección del teatro. Desde esta posición, solicitó un favor a la duquesa cuando las circunstancias políticas hicieron que los duques fijaran su residencia en París, precisamente cuando se vieron obligados a interrumpir su viaje con destino a Viena, donde el duque había sido nombrado embajador. Los conflictos diplomáticos hicieron que el paso a Viena no se llegara a producir, y que en el ínterin los duques permaneciesen en la capital de Francia.

Aprovechando la estancia de la duquesa en esta ciudad, Panati solicitó la contratación de dos bailarines franceses para el Teatro de los Caños del Peral, Louis Moreau, y Achille Monroy, y anticipó el dinero para contratarlos. A su llegada a Madrid, éstos no pudieron actuar debido a la prohibición vigente de actuar para los extranjeros. Los bailarines y Panati, mantuvieron un largo litigio sobre este asunto, en el que tuvo que mediar la duquesa⁶⁵.

Del cantante bufo Francesco Antonucci, hemos tratado ya a propósito de la recomendación que le hiciera Domenico Botti⁶⁶. Pero poco antes, ya el propio cantante había solicitado la protección de la duquesa en una carta del 31 de agosto de 1793. La carta, escrita en italiano, se refiere también al patrocinio que la propia duquesa había ya demostrado con Antonucci durante su anterior estancia en Barcelona. El contenido de la misma puede considerarse un modelo eficaz de solicitud de recomendación:

Eccellenza

Avendo sempre presenti gli affetti del valevole patrocinio di V.E. sperimentato quando ebbi l'honore di servirla in questa Capitale, mi fa lecito incomodarla con la pressente ossequiosissima mia con cui la supplico volersi degnare accordarmi la stessa grazia che sarà in proporzionarmi il pia-

63. -Luis Carmena y Millán: *op. cit.*, p. 25

64. *Ibidem*.

65. Sobre el conflicto de estos bailarines, véase: Biblioteca Nacional, Legado Barbieri, Mss 13994 (1), en donde se encuentra su contrato con Panati.

66. *Vide*, nota 45.

cere di servire codesto Teatro Italiano per l'anno venturo in qualità di primo Buffo, o anche a vicenda in detto posto. Mi è noto quanto l'E.V. può favorire la misma pretensione, e mi lusingo conseguire il bramato mio intento, se non mi manca l'influsso poderosissimo dell'E.V. potendo intanto assicurarla che dal canto mio procurerò meritarmi la valerosissima sua protezione e non avrà a lagnarsi d'avermi graziato nel mentre, sempre a suoi venerabili.mi cenni prontissimo mi rassegno con la più profunda venerazione dall'E.V.

Barcelona 31 ag.to 1793. Suo Dev.mo Obbs.mo o Um.o Servitore.

Francesco Antonucci⁶⁷

El resultado de la solicitud de recomendación de Antonucci fue favorable a sus intereses. Pero la duquesa tardó bastante tiempo en responder al cantante y no lo hizo hasta el 18 de noviembre. En esa fecha, ya contaba con la proposición que los miembros de la Junta del Teatro de los Caños del Peral hicieron a Antonucci, y que éste aceptó.

Benedetta Marchetti⁶⁸ fue otra de las cantantes que solicitaron desde Barcelona la recomendación de la duquesa. La excusa que dio pie a su solicitud, era el envío de un "libro de Espectáculos", que la duquesa había encargado que Luisa Todi le consiguiese cuando llegase a Barcelona, donde tenía previsto embarcarse hacia Nápoles. La Todi, a su vez, encargó el envío a Benedetta Marchetti, y ésta, que era la *prima buffa* del Teatro de la Santa Cruz⁶⁹, aprovechó la ocasión para solicitar una recomendación a la duquesa, aunque, como en el caso de Panati, aquí la respuesta fue negativa⁷⁰.

Tampoco tuvo demasiada fortuna con sus solicitudes para ser recomendada la soprano italiana Teresa Oltrabelli Massai⁷¹. Después de haber actuado en España en 1787 y 1788⁷², escribió a la duquesa de Osuna cuatro cartas, la primera de ellas desde Milán, en marzo de 1800. En ella, solicitaba ayuda para sí misma y para su marido, Silvestro Sodi, bailarín, para actuar en Madrid, o bien para servir como maestro de baile en casa de la duquesa. Ésta, contestó que nada podía hacer por ayudarlos... Sorprendentemente, el 24 agosto del mismo año la cantante insiste, pidiendo la reco-

67. Osuna-Cartas, Legajo 387/12.

68. Benedetta Marchetti, estuvo activa en Nápoles en 1793-94, donde había interpretado el papel de Rachelina de *L'amor contrastato* de Giuseppe Palomba, *Le nozze in garbuglio* de Giacomo Tritto y *L'Italiana in Londra* de Domenico Cimarosa, en el Teatro Nuovo. (Cfr. el libreto de esta última ópera: Nápoles, 1793, en: Biblioteca del Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella, "Rari" 10.10/9).

69. -Roger Alier: *op.cit.*, p. 431.

70. Archivo Histórico Nacional. Sección "Nobleza". Osuna Cartas. Legajo 387/23.

71. Teresa Oltrabelli Massai se dedicó casi exclusivamente a la ópera bufa, en la que frecuentemente cantó en papeles de *seconda donna*, como se desprende de diferentes representaciones en las que está documentada su presencia. Así por ejemplo, en el Teatro del Fondo de Nápoles en 1779, en *L'infedeltà fedele* de D. Cimarosa. Interpretó *Le due sorelle incognite* de Antonio Calegari y *La fata benefica* de Michele Mortelari en el San Moisè de Venecia en 1783. Y también *I due supposti conti* de D. Cimarosa, en la Scala de Milán, en 1784. En 1787 formó parte de la primera compañía que actuó en la reapertura del madrileño Teatro de los Caños del Peral, donde interpretó diversas óperas en calidad de primera buffa. Participó asimismo en *La bella pescatrice* de Pietro Guglielmi y en *Lo sposo senza moglie* de Domenico Cimarosa, ambas interpretadas en Treviso, en 1792. Su presencia también está documentada en Padua, Bérgamo, Treviso y Reggio Emilia.

72. Teresa Oltrabelli figura en los repartos de *I viaggiatori felici* de P. Anfossi (que volvió a interpretar en Bérgamo), *La Ballerina amante* y *Chi dell'altri si veste presto si spoglia* de D. Cimarosa, *La Frascatana* y *Le due contesse* de G. Paisiello, *Le Gelosie Villane* de G. Sarti, *La Villanella rapita* de Francesco Bianchi, *L'impostore punito* y *La finta principessa* de Pietro Guglielmi e *Il serraglio d'Osmano* de Giuseppe Gazzaniga. Participó además en algunos de los conciertos que entre febrero y marzo de 1788 tuvieron lugar en el teatro. (Cfr. -Luis Carmen y Millán: *op. cit.*, p. 26).

mendación de la duquesa de Osuna para poder volver a actuar en Madrid, recomendación que pide también para su nuevo marido, Andrea Massaglia, también bailarín. (Al parecer, el cambio de marido le espoléó para volver a intentarlo...). Pero, como era de esperar, la respuesta de la duquesa de Osuna fue nuevamente negativa, justificándose en la prohibición que recaía sobre los extranjeros para actuar en España, lo cual había llevado a cerrar el Teatro de los Caños del Peral.

Seis años después, la cantante volvía a escribir una nueva carta, esta vez desde Florencia, en la que decía haberse presentado ante el hijo de la duquesa de Osuna, que se encontraba en dicha ciudad. Aprovechaba la ocasión, para presentar sus respetos a la duquesa, y para informarla de que las cosas no le iban demasiado bien. La respuesta de la duquesa fue esta vez indiferente a las informaciones de la Oltrabelli... Simplemente, le informaba de que su estado de salud era mejor después de haber pasado una peligrosa enfermedad, y decía cortésmente, alegrarse de tener noticias suyas. En todas las cartas, la Oltrabelli agradece a la duquesa los favores y atenciones recibidos, etc. Ciertamente, no era una muestra de agradecimiento infundada, porque entre las cartas conservadas aparece un documento de pagos diversos en el que se menciona específicamente las “Cosas compradas p.r q.ta de S.E. p.a la Oltrabelli.....1114-18 Rl.”⁷³.

Otro cantante que tampoco obtuvo una respuesta favorable a su solicitud, fue el castrado Pietro Muschiatti⁷⁴. Este cantante había formado parte de la primera compañía del Teatro de los Caños del Peral, donde en 1787 había interpretado *Medonte* de G. Sarti, en la reapertura del teatro a la ópera italiana, con un reparto en el que también figuraba Giacomo Panati, quien ya había cantado junto a él anteriormente. Muschiatti también participó en las representaciones de *Caio Mario* de D. Cimarosa del mismo año, e intervino en los conciertos organizados a finales de febrero y principios de marzo en este mismo teatro⁷⁵.

Se conserva una carta suya dirigida a la condesa-duquesa desde Turín, el 28 de julio de 1790⁷⁶. En ella el cantante, como antes la Oltrabelli, decía recordar “le bontà di V.E. a mio riguardo”, refiriéndose al patrocinio de la duquesa durante su estancia en Madrid. Muschiatti apela a la influencia de la duquesa en la Junta del Teatro de los Caños del Peral, pero ésta, según el borrador conservado de su respuesta, se excusó diciendo que “Me he propuesto el no mezclarme en los asun-

73. Es interesante señalar que los cantantes que participaban en alguna de las academias organizadas en casa de la duquesa de Osuna, no recibían una compensación económica por ello, sino un regalo. La misma duquesa menciona este tipo de regalos en algún otro documento, como por ejemplo en la carta sobre Pietro Matucci ya mencionada. Una forma de pago de este tipo, en especie, era considerada de mejor gusto que el pago en metálico. Sobre este asunto, véase: -John Rosselli: *op.cit.*, pp. 81-82.

74. Pietro Muschiatti había interpretado fundamentalmente óperas serias, en diferentes teatros italianos. Su presencia está documentada en el Regio-Ducal Teatro de Milán en 1770 y 1771, donde fue el primer intérprete del papel de Arbate en el *Mitridate, Re di Ponto*, de W. A. Mozart. Ahí mismo intervino en la representación, en 1771, de la *Nitteti* de Carlo Monza. Y también, en Pavía, en 1776, interpretó la ópera *Sicotencal* de Giuseppe Colla. Ese mismo año, en Venecia, interpretó *Creonte* de Dmitri Stepanovich Bortniansky en la que también cantaba Giacomo Panati, uno de los cantantes que figuran en la correspondencia de la condesa-duquesa de Benavente. Interpretó *Ifigenia in Aulide* de Vicente Martín y Soler en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1779. En 1782 están documentadas apariciones en Alessandria y Turín. En Jesi, Muschiatti interpretó dos oratorios: un *Isacco figura del Redentore* (1785) con música de Gaetano Andreozzi, y *La morte di Abelle*, con música de Giuseppe Giordani. En Senigaglia, cantó *La vendetta di Nino* en 1786.

75. -Emilio Cotarelo y Mori: *op.cit.*, pp. 296-300

76. Osuna-Cartas. Leg. 387/6. Se conserva también la respuesta negativa de la duquesa de Osuna, del 24 de agosto del mismo año.

tos de la opera y por lo mismo no puedo complacer a Vm interesandome que venga Vm á este teatro como yo lo celebraria si por otro medio se proporcionase”⁷⁷.

Las solicitudes podían llegar a ser muy directas, como en el caso de Manuel García, recién emprendida su salida al extranjero y que desde Francia acudió “a la bondad de V.E. para no verme en un país extraño para no verme en un país extraño sin medios para sostenerme y haciendo un papel ridículo”, aunque tampoco consiguió la ayuda que buscaba. Eso no le impidió años después seguir manteniendo correspondencia con la duquesa y recomendar incluso a una bailarina, Mlle Le Breton, que estuvo en Madrid en 1818⁷⁸.

Tenemos constancia, sin embargo, de la ayuda directa de la duquesa en la contratación de otros artistas, además de los ya citados Francesco Antonucci y Pasquale di Giovanni. Tal es el caso de la bailarina Anna Tantini⁷⁹, contratada para actuar en Cádiz en 1791 y que anteriormente había actuado en Madrid, donde había conocido a la duquesa de Osuna. La condesa-duquesa el 6 de abril de 1791 escribió tres cartas de recomendación, en términos muy semejantes, a favor de esta bailarina, dirigidas a tres personalidades (el Conde de Presca, Miguel Gastón y María de Ravago, respectivamente), que respondieron a la condesa-duquesa mostrando su total disponibilidad hacia esta bailarina. La carta enviada por Anna Tantini el 29 de noviembre de 1791, una vez finalizadas las representaciones en Cádiz, describe los regalos y favores obtenidos.

Otra bailarina favorecida para actuar en Cádiz fue Teresa Monticini⁸⁰ que en una de sus cartas, dirigida a la duquesa en 1797, expresa su agradecimiento en estos términos: “todo lo debo al poderoso influxo de las recomendaciones de V.E.”⁸¹. La relación con ella se prolongó en 1798, cuando fue contratada para actuar en el Teatro de la Santa Cruz de Barcelona. Ahí se prestó a ayudar a otra recomendada de la duquesa, de nombre Saluci, para la cual Giovanni Monticini, marido de Teresa, compuso un baile en el que la Saluci era protagonista⁸². La correspondencia continuó cuando la Monticini regresó a Italia. Solicitaba nuevas recomendaciones para volver a Madrid, aunque la prohibición real para las actuaciones de extranjeros hizo imposible cualquier gestión en este sentido⁸³.

77. Leg. 387/6.

78. Sobre estas y otras cartas de Manuel García a la duquesa de Osuna, véase: -Nicolás A. Solar-Quintes: “Manuel García íntimo. Un capítulo para su biografía”, *Anuario Musical* II, (1947), pp. 98-104.

79. De prestigio consolidado en Italia, había actuado en ciudades como Milán, Nápoles, Venecia, Turín, Pávia y Alessandria.

80. Teresa Marzorati, adoptó el apellido de su marido, el también bailarín y coreógrafo Giovanni Monticini. Inició su carrera en Italia, donde están documentadas apariciones suyas a partir de 1784 en el Teatro alla Scala de Milán. Después de haber actuado en otros teatros como el San Benedetto de Venecia, el Regio di Parma o el de Padua, se trasladó a España junto a su marido, actuando en Madrid, Cádiz y Barcelona. Volvió a Italia los últimos años del siglo con una fama más consolidada, fruto de la cual fueron nuevas apariciones en el Teatro di San Benedetto de Venecia, y ya a principios del siglo XIX, varias temporadas en el Teatro alla Scala, el Teatro Regio de Turín, y otros teatros de primera línea como el florentino Teatro della Pergola. En 1806 actuó junto a la española Lorenza Correa en el Teatro di San Agostino de Génova. En este mismo teatro todavía hizo una aparición más, siempre junto a su marido, en la temporada de Carnaval de 1815. Su marido Giovanni, que ya actuaba como bailarín en el Teatro della Pergola en 1777, fue además un notable coreógrafo, que trabajó casi siempre en colaboración con su esposa.

81. Teresa Monticini a la Duquesa de Osuna, Cádiz, 19 de mayo de 1797. Leg. 388/9. Sobre ésta y otras cartas de la Monticini, véase: -Cesare Greppi: “*Virtuose*”: *Viaggi...*, *op. cit.*, p. 96.

82. Teresa Monticini a la Duquesa de Osuna, Barcelona, 10 de febrero de 1798. -Cesare Greppi: *op.cit.* p. 112.

83. *Ibidem*, pp. 114-18.

Todavía en los últimos años de su vida, la duquesa de Osuna siguió favoreciendo a algunos artistas que acudían a ella para solicitar algún tipo de recomendación. Uno de ellos fue el cantante Leandro Valencia⁸⁴, autor de una carta escrita desde Milán el 5 de abril de 1832, en la que, a su vez, agradece la carta que la duquesa le había hecho llegar, y en la cual ésta lo recomendaba al Marqués de Bassecourt. En la misma misiva, Leandro Valencia agradece también el buen recibimiento que tuvo por parte del Conde Pacta en Milán, así como del banquero de la duquesa en Génova. En una carta anterior, de 7 de febrero, la duquesa recomendó a este mismo cantante al Marqués de Benavente, que se encontraba entonces en Nápoles⁸⁵.

Otro tipo de correspondencia de cantantes

Las solicitudes de los cantantes no siempre perseguían un fin determinado como la petición de algún favor. En muchas ocasiones, servían únicamente para mantener el contacto con alguien que los había favorecido y que quizás podía todavía favorecerlos en un futuro. En el caso de Luisa Todí, por ejemplo, se puede hablar incluso de una amistad, que salvando las distancias sociales, superaba la simple relación profesional.

La extensa correspondencia conservada entre ambas, empieza en el año 1793, poco después de las últimas apariciones de la cantante en Madrid, y se extiende hasta 1807. En estas cartas, ya publicadas, Luisa Todí, además de dar noticia de algunas actuaciones suyas especialmente interesantes en lo que se refiere a su actividad y presencia en Nápoles⁸⁶, se refiere en muchos casos a aspectos particulares de su vida. Esto mismo hace la duquesa de Osuna, de tal forma que las cartas están llenas de informaciones cotidianas no sólo interesantes para conocer aspectos de la vida personal de cada una de las dos, sino también para conocer de primera mano vicisitudes y problemas a los que se enfrentaba la cantante en su vida diaria y en relación con su trabajo. Además de Nápoles, la Todí también escribió a la duquesa desde Lisboa, Oporto o Barcelona. La Todí menciona detalles sobre la actividad del San Carlo durante su estancia en Nápoles: informa por ejemplo del éxito de las representaciones de *La morte di Cleopatra*, de Pietro Alessandro Guglielmi, representada en el San Carlo a partir del 23 de marzo de 1796. Otra carta, del 4 de agosto del mismo año, da noticia de la preparación de *Andromaca* de Giovanni Paisiello. En esta misma carta ella se queja del cansancio producido por la interpretación de Cleopatra, “assai faticante sopra tutto in questa stagione e clima adove il calore è insopportabile”. Las referencias a los preparativos de *Andromaca* continúan en una carta del 22 de octubre en las que menciona detalles sobre la vida del teatro y emite algunos juicios desfavorables:

84. El tenor Leandro Valencia desarrolló buena parte de su actividad en Italia, durante el segundo cuarto del siglo XIX, actuando en ciudades como Verona y Pavía. En la primera, interpretó *La straniera* de V. Bellini, *L'orfanello di Ginevra* de Luigi Ricci y *Olivo e Pasquale* de G. Donizetti. En Pavía cantó *Un avvertimento ai gelosi* (en su estreno, de 1832), obra del irlandés Michael William Balfe. Véase: -Istituto per il Catalogo Unico: <http://opac.sbn.it>

85. Osuna-Cartas, Legajo 387/20.

86. Cartas de Luisa Todí a la duquesa de Osuna en 1796, 1797 y 1798. En *Osuna Cartas*. Publicada en -Cesare Grep-pi: *op. cit.*, pp. 60-76.

“Mi rincresce moltissimo di non poterle ancora dire il giorno che l’*Andromaca* anderà in scena, poiché nella ristaurazione del Teatro, essendosi trovata lesione su una scala, il detto riparo prolungando il tempo impedisce che l’opera si rappresenta senonché sulla fine di novembre. Perciò Paisiello non s’affretta di terminarla, e di qualche porzione che ho di già ricevuta ne sono molto contenta. Vorrei poter dire altrettanto circa l’organizzazione di questo Teatro, il quale a cagione de’ cattivi Impresari decade in modo a disgustare non solamente i soggetti, ma anche l’istesso Pubblico. Si aspetta per altro un cambiamento, essendo questo troppo necessario per rimettere il buon ordine, senza di che non potrebbero conciliare l’animo di qual si voglia soggetto che facessi l’interesse del Teatro”⁸⁷

Más correspondencia escrita casi un año después, da noticia de otras actividades musicales de las que la Todi fue protagonista⁸⁸:

“[...] Finalmente avrò l’onore di raguagliare a V.E. il felicissimo arivo della Principessa, la quale giunse a Caserta sabato a 6 del presente mese. Essa, dicono, riunisce tutte le virtù e talenti al più bel core. Le dirò dunque ch’ebbi l’onore e il piacere di vederla da vicino, avendo cantato in presenza sua e di Sua Maestà la Regina una Cantata composta dal Maestro Paesiello, la quale doveva eseguirsi dalle Principessine sorelle del Principe Reale, ed una raucedine delle medesime fece che S.M. la Regina si compiacesse compartimi l’onore di farmi avisare, ed il lunedì andiedi a Caserta. Non so esprimere a V.E. di quale maniera io venni acolta da S.M. la Regina, onorandomi dell’espressioni le più obliganti. Terminata la Cantata, volle che io cantassi un’aria mia, e dopo molte graziosità di sua parte mi fece regalo d’un anello di brillanti in mezzo al quale v’è la sua cifra [...]. Il Teatro di San Carlo si aprì il mercoledì, il quale, parlando dell’interno, si può considerare come nuovo, e le piture e altri ornamenti lo rendono veramente magnifico, malgrado la cabala degli invidiosi. Artemisia è il titolo del dramma che andiede in scena per l’apertura, e la musica di Cimarosa. Tutta la Corte comparse al Teatro nella maggior Gala, e l’iluminazione (che era sorprendente) non essendo ancor terminata, dispiaque talmente al Sovrano che Rodino si metesse in prigione l’Impresario. La musica e i balli non hanno piaciuto né alla Corte né al pubblico, talmente che li Sovrani e tutta la famiglia andiedero via prima che terminasse il Primo ballo e non si curarono di vedere né il secondo atto né il secondo ballo, che ebbero il medesimo successo [...].”

Umilissima e Devotissima Serva
Luigia Todi

Napoli, 18 luglio 1797.

La correspondencia de la duquesa proporciona también algunas informaciones acerca de la vida musical madrileña. Así, por ejemplo, ocurre con la carta enviada al famoso bajo Filippo Galli, que la duquesa conoció durante la estancia de éste en Madrid. Muy probablemente, Galli había sido presentado a la duquesa con una carta escrita por la célebre soprano Isabel Colbran. Al menos, esto es lo que se deduce de la minuta, y la copia de una carta de la duquesa, fechada el 24 de abril de 1828, dirigida a esta cantante, en la cual se menciona explícitamente que “ayer se me presentó Galli

87. Carta de Luisa Todi a la Duquesa de Osuna del 22 de octubre de 1796. Publicada en: -*Íbidem*, pp. 66-67.

88. Carta de Luisa Todi a la condesa-duquesa, del 18 de julio de 1797. -*Íbidem*, pp. 68-69.

y debe V. estar persuadida que le complaceré en cuanto pueda”⁸⁹. Posteriormente, Galli mantuvo el contacto con la duquesa a través de una carta enviada desde Italia, no localizada actualmente en el archivo, pero de la que se conserva la respuesta de la condesa-duquesa. Ésta, entonces ya bastante mayor, le agradecía la atención y le contestaba, informándole de cómo iban las representaciones de ópera en Madrid, entre ellas, la del estreno de *Il Pirata* de Bellini:

“Ho inteso con sodisfazione il successo dell’Assedio di Corinto e che la Fabbrica e Montresor sono stati bene accolti, e che abbiano il vostro parere. Fategli conoscere l’interesse che io prendo sul loro conto.

Noi abbiamo qui Frezzini chi mi piace molto più che Paccini. La Demeric è riuscita troppo bene ed io non credei ch’ella ardirebbe a cantare il Pirata, anche la musica ecella. Il 2º buffo è regolare, ma se non viene una prima donna non faremo niente, quantunque gli uomini siano eccellenti.

Inchindo non a fatto ancora il di lei debutto ma egli merita anticipatamente l’acchetazione e le lode di tutti. Queste sono le nuove del nostro teatro, dove non sono stata che due volte per vedere il Pirata”⁹⁰

Solicitud de favores: correspondencia de Lorenza Correa con la duquesa

Una de las cantantes que aparece en la correspondencia de la Duquesa de Osuna es Lorenza Correa, una de las intérpretes españolas más notables de las primeras décadas del siglo XIX y una de las primeras cantantes españolas que hicieron carrera en el extranjero⁹¹. El archivo conserva nueve cartas suyas dirigidas a la duquesa de Osuna.

Una primera carta, sin fecha, pero con respuesta de la condesa-duquesa fechada el 27 de mayo de 1819⁹², se refiere al préstamo de una partitura. En esta carta, Lorenza Correa solicita a la duquesa de Osuna su colaboración para conseguir una copia de la ópera *L’oro non compra amore*, de Marco Antonio Portogallo. Se trata de una ópera interpretada y que ella estaba ensayando en Génova y que “ha venido falta de cuatro pedazos de música, y me parece q.e V.E. me dixo q.e tenia esta opera la Sra. Embajadora de Portugal”. La cantante española, quería una carta de la duquesa de Osuna dirigida a la embajadora, para poder solicitar el préstamo de la partitura o bien que esta preguntase “al Sr. Marinelli, si la tiene la Sra. Duquesa de Abrantes, o la hai en Palacio”. En su respuesta, la duquesa informa a la cantante de que la copia de la embajadora de Portugal es sólo una copia para clave, y que Marinelli le ha dicho no disponer de esta partitura.

No se conserva correspondencia entre ambas durante un largo intervalo de tiempo, pero en 1830, Lorenza Correa —ya retirada de los escenarios—, envió una carta desde Génova. Esta carta —

89. -Nicolas Álvarez Solar-Quintes: “Saverio Mercadante en España y Portugal”, en *Anuario Musical*, VII (1952), p. 203. Del contenido de esta carta se deduce que inicialmente la Colbran tenía intención de acompañar a Rossini en el viaje que éste realizó a España en 1830, pero que, por un motivo u otro, ella no llegó a realizar.

90. Osuna Cartas, Leg. 387/22

91. Sobre Lorenza Correa, véase: -Arturo Reverter: “Correa. 3. María Lorenza”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol.4. Madrid, SGAE, 1999, pp. 73-75.

92. Osuna Cartas. Leg. 413/23.

hasta ahora inédita— es un documento bastante interesante: En primer lugar, por los datos que aporta, que pueden complementar los datos biográficos hasta ahora conocidos de la cantante. En segundo, porque es un documento interesante para conocer las dificultades económicas y los problemas de tipo burocrático a los que se enfrentaban los cantantes de ópera una vez retirados: el motivo que impulsa a Lorenza Correa a escribir a la duquesa de Osuna no es otro que solicitar su ayuda para obtener la pensión a la que tiene derecho, pero que le es negada por residir en el extranjero. El texto es el siguiente:

Ex.ma Señora

Mui Señora mia y de toda mi Estimación y respeto. Con grande sentimiento he llegado a entender, q.e V.E. favoreciendome como siempre, con su buena memoria, se que sabia de olvido de mi parte p.r q.e mucho tiempo hacia q.e no la huviese escrito por si fuese cierta la queja de V.E. no puedo menos de apresurarme a satisfacerla como devo y deseo, asegurando a V.E. q.e desp.s de mi buelta a esta de Madrid la he escrito varias veces, y no he tenido el gusto ni el consuelo de recibir contestac.n. El silencio sucesivo ha sido forzoso temiendo q.e la Lorenza pudiese ser importuna ó molesta y si ese temor ha sido infundado V.E. ha sido siempre tan generosa conmigo q.e me perdonará sin duda este mal juicio, y creera q.e la Lorenza hasta la muerte tendrá mui guardadas en su corazón las honras y favores q.e ha merecido a V.E. para tributarla todo su reconocim.to y consagrarla una indeleble memoria.

Pensaba ademas tener el gusto de verla con ocasion de un forzoso viage a esa para ver si podia conseguir justicia, ó al menos piedad, en q.to a mi jubilación de q.e me hallo despojada desde q.e Gaviria es empresario no obstante las Reales Ordenes en mi favor y las representaciones q.e he echo y de las quales alguna presento a S.M. el S.r Montenegro. este aun no ha llegado aqui y espera ha oirla lo q.e podra decirme para tomar una resolución. Me encuentro cercada de dificultades para acertar con una q.e no me sea perjudicial.

Me dicen q.e yendo yo me pagaran, pero reflexiono q.e querran q.e permanezca en esa y aunq.e cante de nuevo, no siendolo yo ya, y mas para Madrid, y de mis achaques y dolencias, y de no provarme bien ese clima vigoroso, y a pesar de dejar aqui a mi hijo, y algunos cortos intereses que me restan, y q.e ayude con la jubilación me bastarian para pasarlo medianam.te en Ytalia donde en todo se gasta una mitad q.e en esa, los quales no me es facil ni breve realizar para trasportarlos a otro pais.

Ademas me dicen, q.e yendo me obligara el S.r Corregidor a juntarme con mi marido como mui celoso executor de las Reales Ord.nes sobre este punto.

No niego q.e es mui santo y muy bueno q.e los matrimonios esten reunidos, pero yo creia q.e ya se havia conocido q.e el obligarlos por la fuerza es peor y de mas funestas consecuencias, q.e tolerar la separac.n de los q.e erraron en casarse, o de los q.e fueron violentados, como yo o de los q.e no pueden estar reunidos sin escandalos y malos exeplos.

Yo aunque como una pobre mujer no alcanzo nada en estas materias delicadas, sino p.r lo q.e a mi me duele, no le daría al S.r Corregidor otro desengaño al mismo tiempo q.e penitencia si no el obligarle a tener a su lado una semana siquiera, a Manuel Garcia y estoy segura de q.e o es de marmol o que abandonaba toda Ydea de obligar a la Lorenza a vivir juntam.te con un Manuel Garcia. ultimamente reflexiono q.e aunque haga viage tan largo, tan costoso y tan expuesto a riesgos y mas no teniendo hombr.e ninguno q.e me acompañe, pues mi hijo está en Milan ocupado, y aunque me pagase mi jubilac.n si queria bolverme aqui por las razones dichas o no me dejarían o me la quitarían de nuevo en q.to bolviese la espalda.

Por otra parte perder la jubilac.n es terrible y mas para de aqui en adelante, q.e seguramen.te me hara falta, y no puedo menos de atormentarme el verme tratada asi a esta epoca de mi vida por

aquella misma Patria, q.e hace poco tanto me favorecia, y q.e no el Corregidor ni el [palabra ilegible] que me la fijó por una real orden, me hagan la justicia q.e creo merecer, haciendo cesar los pretextos a que se acoge el empresario para quedarse con la pension asignada a la subsistencia de la Correa, y q.e a otras se les haya pagado las suyas, aun fuera de España, como fue a la Prado, y ahora a la Loreto segun me dicen.

Perdone V.E. la molestia de hacerla leer mis dolencias particulares q. era dificil no contarlas teniendo pruebas del interes q.e siemp.e ha tomado por mi, siendo uno de los consuelos de los dolientes, referir sus males a los q.e saben q.e se condoleran de ellos. Deseo a V.E. salud y larga vida y si acaso, abrazarla.

B.L. de V.E.
Su mas af.ta Serv.ra
Lorenza Correa⁹³

En la respuesta de la duquesa de Osuna del 11 de junio de 1830 se aprecia que se ha hecho informar sobre el asunto de la pensión, confirmando a la Correa, que no le pagarán si no vuelve a España, y que el caso de la Loreto es excepcional por haber obtenido una gracia del rey. Pese a todo, la anima a repetir su solicitud “en cuyo caso trataré de recomendarla, teniendo tu cuidado en enviarme cuando la hagas”. La familiaridad que se observa en la respuesta, muestra la amistad entre ambas y la voluntad de la condesa-duquesa de hacer cuanto esté en su mano. Prueba de ello es también el documento, también conservado, en que un informador anónimo (probablemente uno de sus secretarios) expone el resultado de las averiguaciones sobre el asunto de la pensión tal como la condesa-duquesa escribe en su carta de respuesta.

Lorenza Correa insistió con su demanda, tal como se deduce de una carta enviada por la duquesa a ésta el 18 de octubre de 1830. Adjuntó a la cantante una copia de un informe realizado por uno de “los abogados de mi Casa” en el que uno de éstos dictaminaba cual era el mejor procedimiento a seguir en el caso de la Correa. El documento, bastante extenso, resulta interesante para conocer algunos aspectos legales de asuntos que se refieren a la jubilación de artistas y la forma en que se resolvían en España los problemas de tipo legal referidos al teatro⁹⁴. El asunto acabó por resolverse favorablemente para la Correa, aunque ésta no pudo evitar un viaje a Madrid para resolver el problema⁹⁵.

El archivo conserva una última carta de Lorenza Correa enviada desde Génova el 28 de julio de 1832. A través de ella, la cantante da noticia de su regreso a esta ciudad y de las dificultades del viaje. El documento tiene además otro interés biográfico: Es uno de los últimos conocidos —si no

93. Osuna Cartas. Leg. 413/23

94. La copia del informe realizado por el abogado Pedro Jiménez Navarro, expone claramente el problema de la Correa. A partir de él, se sabe que la cantante no cobraba su pensión, porque estando ausente de Madrid, el empresario de ópera había alegado no estar seguro de que ella estuviese efectivamente jubilada y que podía ser que estuviese trabajando en algún otro lugar. El corregidor, a quien había ido a parar el asunto, por ser el “juez de teatros”, había desestimado la solicitud de la cantante. El abogado aconseja que la cantante haga una nueva solicitud al rey, en la que exprese las dificultades del viaje, lo “funesto” del clima para su salud y que acompañe esta solicitud de certificados médicos, legalizados por el Cónsul de España en Génova, que muestren que ya no está en condiciones de cantar. El documento muestra cómo el encargado de satisfacer las pensiones de los cantantes jubilados, era el empresario que se hacía cargo de las representaciones en Madrid, en este caso, el empresario Gavia, aunque también podía serlo “cualquiera que en lo sucesivo tome a su cargo los teatros”.

95. *Cfr.* -Arturo Reverter: *op. cit.*, p. 74.

el último— firmado por la cantante⁹⁶. La última frase en la que la cantante se declara “su mas agradecida, y afecta servidora” muestra el reconocimiento de ésta por todo lo que la duquesa de Osuna había hecho por ella, y resume en cierto modo la actitud de una aristócrata, protectora y amiga tanto de la música como de los músicos.

Conclusiones

Dentro de los límites de extensión razonables para un artículo de investigación, resulta muy complicado agotar las múltiples facetas en las que se desarrolló el patrocinio de la música que efectuó a lo largo de su vida la filarmónica duquesa de Osuna. En este sentido, mi trabajo pretende llamar la atención sobre la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza de Toledo, focalizando algunos de los muchos temas de interés que dicha documentación suscita. Por otra parte, el conjunto documental conservado puede apoyar todavía muchas investigaciones —de éste mismo, y de otros muchos aspectos—, a propósito de la vida musical en España a finales del siglo XVIII.

El caso de la duquesa de Osuna ilustra sólo un ejemplo de lo que fue el patrocinio de cantantes de ópera y virtuosos de música en general a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX.

Si en el caso general europeo, este patrocinio ha sido suficientemente estudiado, lo ha sido muy poco desde una perspectiva hispánica. En este sentido, el ejemplo del mecenazgo ejercido por la duquesa de Osuna, podría acaso desvanecerse entre tantos ejemplos posibles de países como Francia, Alemania, Inglaterra... Precisamente, porque el caso del mecenazgo civil español (aquí en concreto de la nobleza) ha sido poco estudiado hasta la fecha, a partir del ejemplo de la duquesa de Osuna, podemos rastrear el papel que dicha nobleza pudo haber desempeñado en el contexto europeo. Un papel que, como hemos visto, responde a los mismos parámetros habituales en los que se movía la nobleza del resto de Europa. Las relaciones que la nobleza española estableció y mantuvo con los principales compositores, teatros, empresarios y cantantes italianos (Boccherini, Haydn, Farinelli, Todi, Banti, Colbran, Correa, Manuel García, Galli...) muestran hasta qué punto los personajes de referencia en la sociedad española fomentaban las novedades musicales relacionadas con el teatro, dentro de los hábitos de comportamiento de la sociedad ilustrada.

Caso parecido, fue el de los duques de Alba (sobre cuya relación con la música hizo José Subirá uno de sus magníficos estudios)⁹⁷ o también el de los duques de Medina Sidonia, cuyo patrocinio de actividades relacionadas con la música y con la ópera está todavía en gran parte pendiente de investigación.

96. La fecha de fallecimiento que proporciona el artículo más completo sobre la Correa es Madrid (?), después de 1831. (Véase: -Arturo Reverter: *op. cit.*, p. 73). A partir de este documento, convendría fijar la fecha de muerte de la cantante en una fecha posterior a julio de 1832, y no en Madrid, sino en Italia.

97. -José Subirá: *La Música en la Casa de Alba*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1927.

Pero no fueron únicamente las grandes casas de la nobleza española, las que patrocinaron la representación de óperas y la protección de cantantes. La recomendación y la relación con cantantes de ópera de diferentes miembros de las clases dirigentes de la sociedad del siglo XVIII fue muy frecuente, y de ello, aunque de forma colateral, también dan testimonio algunas de las cartas de otros aristócratas conservadas en el archivo de Osuna, como es el caso del Barón Capelletti, de los generales Lancaster y Castaños. En todos los casos, muestran claramente como la representación de óperas había pasado a ser un aspecto importante del universo socio-cultural de aquella época marcada por la Ilustración.

Por otra parte, muchas de las cartas, especialmente las dirigidas por cantantes o por alguna de las personas que los recomiendan, constituyen en sí mismas un ejemplo documental del peso que conservaba la aristocracia en la organización de las representaciones de ópera, aunque éstas tuvieran lugar en un teatro abierto al público. Muestran además, cómo pervivían relaciones de patrocinio y protección particularmente importantes para aquellos artistas provenientes del extranjero y que podían fácilmente encontrarse envueltos en situaciones complejas, en un ambiente hostil, o con dificultades de todo tipo, en las que podía ser muy útil la protección de un personaje de la alta nobleza.

La variedad de los autores de la correspondencia, así como su lugar de origen, muestran también la relación estrecha entre Madrid y otras ciudades europeas en cuestiones musicales. Una circulación de música y músicos muy rápida, que se apoyaba en una extensa red de contactos, que indudablemente tuvo una gran importancia en la recepción de la música europea en España. Muchos debieron ser los cantantes que en Madrid, como en Viena el Tenor Italiano del *Rosenkavalier* straussiano, esperaban la protección de su Mariscal, en este caso, la duquesa de Osuna.