Artistas a la sombra del poder: usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII

Nicolás Morales

▶ **To cite this version:**

Nicolás Morales. Artistas a la sombra del poder: usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII. Begoña Lolo Herranz. Campos interdisciplinares de la Musicología. V Congreso de la Sociedad de Musicología, I, Sociedad Española de Musicología, pp.67-86, 2001. hal-04395437

HAL Id: hal-04395437
https://hal.science/hal-04395437

Submitted on 15 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Campos interdisciplinares de la Musicología

Ed. Begoña Lolo

Volumen I

V CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA
(Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)

SEdeM
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA

Junta directiva:

Presidenta: Rosario Álvarez.
Anterior presidente: † Samuel Rubio, Ismael Fernández de la Cuesta, Dionisio Preciado.
Vicepresidenta: Begoña Lolo.
Secretario: Juan Pablo Fernández.
Tesorero: Emilio Gimeno.
Vocales: Alfredo Aracil, Joaquina Labajo, Mariano Lambea, Ana Vega Toscano.

EDITA:

Sociedad Española de Musicología
Carretas, 14, 7º, B-3
28012-MADRID
Tel. y fax 915 231 712
e-mail: sedem@idecnet.com
www.sedem.es

Ilustración de cubierta: *Música y Poesía*. Dibujo por Gregorio Ferro. Grabado por Manuel Salvador Carmona. Se hallará en IRIARTE, Tomás: *La Música*. Madrid, Imprenta Real, 1797.

© Begoña Lolo
© Sociedad Española de Musicología, 2001
Sección B: Catálogos y Documentación
I.S.B.N.: 84-86878-76-4
I.S.B.N. Obra completa: 84-86878-78-0
Depósito Legal: M-7533-2002
Printed in Spain - Impreso en España
por Gráficas Arabí, S. A.
Ctra. de Daganzo a Fresno de Torote, Km. 0,700
Polígono Cabarti, nave 8
28814 Daganzo (Madrid)

CAMPOS INTERDISCIPLINARES DE LA MUSICOLOGÍA

V CONGRESO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE MUSICOLOGÍA
(Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)

ÍNDICE

Volumen I

Prólogo. Begoña LOLO (Editora de las Actas) 13
Presentación del Congreso
– Presidenta de la Sociedad Española de Musicología. Dra. Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ 19
– Coordinador Institucional del CSIC en Cataluña. Dr. Luis CALVO CALVO ... 25

ASPECTOS SOCIALES DE LA MÚSICA
Ponente: Joaquina LABAJO VALDÉS
¿La musicología, una ciencia insociable? 31
Viana CADENAS GARCÍA: La vida musical en la Caracas del siglo XVII 49
Nicolás MORALES: A la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII 67
Mª José de la TORRE MOLINA: Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833) 87
José Máximo LEZA CRUZ: Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX 115
Andrea HARRANDT: Tomás Bretón y Viena. Un ejemplo de recepción de la música española en Austria en el s. XIX 141
Bárbara RIVAS HIGUERA: Organización de la vida musical durante la Segunda República española a través de la documentación legal 153
Ana VEGA TOSCANO: Canciones de lucha: música de compromiso político en la Guerra Civil española 177

Marcos Andrés VIERGE: Algunos aspectos sobre música, regionalismo y política en Navarra a partir de la posguerra 195

Mª Pilar ALÉN: Reflexiones sobre el ambiente musical en La Coruña (1920-1980) a través del "Fondo Bugallal" 213

Antonia LUENGO SOJO: La difusión de la música contemporánea entre la sociedad catalana: el papel de la ACC (Associació Catalana de Compositors) . 235

Anna CAZURRA: La música contemporánea y el público. El problema de la comunicación 249

Michèle DUFOUR: Memoria visual y memoria auditiva en las relaciones musicales 259

Estrella CASERO GARCÍA: "Mujeres", "folklore" y "danza" posibilidades para su manipulación política (1937-1977) 267

MÚSICA Y DOCUMENTACIÓN
Ponente: Carlos José GOSÁLVEZ LARA
Música y documentación 281

Judith ETZION: Lost 'works' - surviving 'texts' 295

Rosario GUTIÉRREZ CORDERO / Mª Luisa MONTERO MUÑOZ: Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825) ... 315

Javier GARBAYO: El archivo de música de la Catedral de Ourense 335

Begoña LOLO: Los fondos de música del archivo del Alcázar de Segovia: un modelo paradigmático para la música del siglo XIX 351

Hélène BENARD: El archivo histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX 377

Mª Pilar ALÉN: El Fondo *Canuto Berea*. Un acercamiento a su "Archivo de Documentación": correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero . 395

Josep CRIVILLÉ / Ramón VILAR: Muestra del proceso de informatización de la *Obra del Cançoner Popular de Catalunya* 409

Miquel Àngel PLAZA NAVAS: La musicología española en las bases de datos bibliográficas: una propuesta de evaluación a partir de *RILM, The Music Index* e *IIMP* 417

MÚSICA Y DANZA
Ponente: Beatriz MARTÍNEZ DEL FRESNO
Música y Danza 439

María José RUIZ MAYORDOMO: Pavana de España y pavana española 477

Dámaso GARCÍA FRAILE: La danza en la iglesia española durante el reinado de los Austrias 505

Yvan NOMMICK: La problemática editorial en dos ballets de Manuel de Falla: *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo* 529

Nuria MENÉNDEZ SÁNCHEZ: *Sonatina* de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español 553

Eladio MATEOS MIERA: Poesía y ballet: *El colorín colorado* de Rafael Alberti ... 571

MUSICOLOGÍA E INTERPRETACIÓN MUSICAL
Ponente: Emilio MORENO AGUADO
El texto como problema 585

Juan Carlos ASENSIO PALACIOS: Compositor, enmendador, acordador... El papel de Johannes Roderici en el Códice de las Huelgas 597

José SIERRA PÉREZ: La interpretación *alternatim* del canto gregoriano y la polifonía según un libro polifónico del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (siglos XVI-XVII) 621

Bernat CABRÉ I CERCÓS: Una fuente inédita de la *ensalada para órgano* de Sebastián Aguilera de Heredia 643

Xosé Crisanto GÁNDARA: El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII 659

Pompeyo PÉREZ DÍAZ: Los tratados de Dionisio Aguado y Fernando Sor como fuentes para la interpretación del repertorio de la guitarra clásico-romántica . 683

MÚSICA Y CREACIÓN AUDIOVISUAL
Ponente: Ana VEGA TOSCANO
Música y creación audiovisual 699

Marita FORNARO: Difusión y publicidad de modas musicales en Uruguay; 1920 - 1950 711

Carmen PARDO SALGADO: El sonido cinemático: Iannis Xenakis 733

Matilde OLARTE MARTÍNEZ: ¿Existe una frontera en la música aplicada a la imagen como elemento expresivo y estructural? 745

Basilio ARGÜELLES ÁLVAREZ: Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez 761

Josep Lluís I FALCÓ: Los compositores de la Generación de la República y su relación con el cine 771

José IGES: Compositores españoles y arte radiofónico 785

Volumen II

MÚSICA Y RELIGIÓN
Ponente: José Vicente González Valle
La música, lenguaje del culto cristiano 815
Daniel Codina: La música expressió del text litúrgic 833
María Sanhuesa Fonseca: Libros litúrgicos y teóricos musicales en la Orden de la Merced 841
Josep María Gregori i Cifré: Sant Josep Oriol i Tomás Milans, notes per a una hagiografia musical 861
Jordi Rifé i Santaló: En torno a los antecedentes del tono al Santísimo Sacramento "*Quedito passito*" de Miquel López (1669-1723) 885
Jose Ignacio Palacios Sanz: Movilidad y circulación de maestros de capilla y organistas en la Catedral de El Burgo de Osma (Soria) 901
Rosa Isusi Fagoaga: Localismo y cosmopolitismo en los músicos de la Catedral de Sevilla (ca. 1700-1775): lugares de procedencia y expectativas de promoción 931
Victoria Cavia Naya: El *Colegio músico de la Purísima Concepción* de Valladolid en el siglo XIX: trayectoria y alternativas a la institución 949
Miguel Ángel Picó Pascual: Los hermanos Crevea Cortés, dos compositores de música religiosa del siglo XIX 967
Bruno Jiménez Jiménez: La música religiosa de tres músicos apellidados Vallejos (1828-1937) 977
Esteban Elizondo Iriarte: El órgano barroco de Juan de Amezúa de la iglesia parroquial de San Sebastian de Soreasu de Azpeitia (Guipúzcoa) 991
Agustí Bruach: Tradición litúrgica y aconfesionalidad en la música de órgano actual 1001

MÚSICA Y PENSAMIENTO
Ponente: Álvaro Zaldívar Gracia
Bases para una discusión entre lo terminológico y lo metodológico 1019
Ismael Fernández de la Cuesta: El musicólogo y su responsabilidad creativa . 1039
Gabriel Menéndez Torrellas: Disonancias en el Concierto de los Cielos. Elaboraciones de la armonía de las esferas en el del siglo XVII 1047
Pilar Ramos: Antonio de Eximeno y la historiografía feminista de la música . 1061
Francisco Javier Corral Baez: Agustín de Iranzo y Herrero: estado de la cuestión 1077
Isàvena Opisso Atienza: La estética musical alrededor de la Primera Guerra Mundial. La idea de "retour á l'ordre" 1091

Mª Isabel Cabrera García / Gemma Pérez Zalduondo: Identidad de fuentes y puntos de referencia comunes para el estudio del pensamiento musical y artístico del primer franquismo: La Revista *Escorial* 1099
Thomas Schmitt: Recepción y asimilación de la música antigua en la actualidad . 1115

MUSICOLOGÍA Y LITERATURA
Francisco Miguel Ruiz Cabello: Aproximación a la trayectoria musical del poeta Jorge de Montemayor (c.1520/25-c.1561) 1127
Mila Espido-Freire: Los *Lamentos* hispanos como *tópicos semánticos* en comedias palaciegas del XVII 1137
Mariano Lambea / Lola Josa: Música y poesía en el *Libro de Tonos Humanos* (1655-1656) Necesidad de la metodología interdisciplinaria para su edición .. 1155
Rubén López Cano: Los tonos humanos como semióticas sincréticas 1167
Francesc Cortés: Libretos y ópera: más que un soporte musical para la recepción de las óperas en España en los siglos XIX y XX 1187
José Mª García Laborda: Función y disfunción del texto en la música del siglo XX, con un epílogo referido al Quijote 1201

MÚSICA Y ARTES PLÁSTICAS
Ponente: Cristina Bordas Ibáñez
Una presentación y otra mirada más al Pórtico de la Gloria 1227
Rosario Álvarez Martínez: El dicordio percutido *(Chorus)* en la iconografía bajomedieval 1243
Jordi Ballester: Iconografía y Organología: representaciones de la primitiva flauta dulce en la Corona de Aragón a finales del siglo XIV 1257
Javier María López Rodríguez: El uso de la iconografía: algunas pautas para el estudio de los materiales iconográficos del gaitero en Galicia 1267
Romà Escalas: El realejo 821 del Museu de la Música de Barcelona: Un clavióorgano español del siglo XVI 1285
Michael Christoforidis: "Madrid" de Igor Stravinsky, Pablo Picasso y la vanguardia de las artes plásticas 1303

MUSICAS DE TRADICIÓN ORAL Y ANTROPOLOGÍA CULTURAL
Ponente: Enrique Cámara
Musicas de tradición oral y antropología cultural 1313
José Antonio Gómez Rodríguez: La música popular y el "folklore literario": el siglo XVIII 1331
Mª Jesús Martín Escobar / Concha Carbajo Martínez: Estudio analítico de cien canciones infantiles de transmisión oral de la región de Murcia 1349

A LA SOMBRA DEL PODER. USOS SOCIALES Y LUCRATIVOS DE LA COMUNIDAD MUSICAL PALACIEGA EN EL SIGLO XVIII

Volumen I

Nicolás MORALES

Resumen: *En tiempos de Felipe V y Fernando VI, los músicos de "Capilla y Cámara" formaban el conjunto instrumental y vocal encargado de las veladas musicales representadas privadamente ante el rey y su entorno íntimo. Aprovechándose de un estatuto privilegiado y, sobre todo, de su continua proximidad a la familia real, aquellos artistas supieron formar una poderosa red familiar y social a la sombra de la Corona. En efecto, las fuentes manuscritas consultadas en los principales archivos madrileños no sólo arrojan luz sobre las peculiares estrategias matrimoniales adoptadas por esta selecta comunidad, sino también sobre las actividades extramusicales que su posición social fomentaba en una Corte canora como lo fue la de los primeros Borbones.*

ARTISTS IN THE SHADOW OF POWER: SOCIAL AND LUCRATIVE USAGES AMONG COURT MUSICIANS IN THE XVIII TH CENTURY

Abstract: By the time of Felipe V y Fernando VI, musicians at the Royal chamber and chapel were in charge of the musical entertainment privately offered to the King and his intimate circle. Taking advantage of their privileged situation and their constant proximity to the Royal family, those artists established powerful familiar and social settlements. Consulted Ms. sources unveil the peculiar matrimonial strategies adopted by this select community, as well as the extra musical activities that their social position enabled in a philharmonic Court such as that of the first Bourbons.

Los músicos de la Real Capilla gozaban de una situación económica privilegiada en comparación con sus homólogos peninsulares, no tanto por el importe de sus rentas que, en la primera mitad del siglo XVIII, percibían con varios años de retraso, sino más bien por la posibilidad de incrementarlas asistiendo como categoría gremial a las innumerables fies-

tas particulares de la villa y corte. Hemos aportado en trabajos recientes datos aclaratorios sobre la existencia de esta lucrativa actividad complementaria, cuya progresiva institucionalización en el seno de la orquesta palatina alteraría el funcionamiento interno de la Real Capilla y, consiguientemente, el propio "status" social del músico de corte[1]. Recordemos que en el ámbito palaciego los músicos eran tan necesarios como los sastres o los reposteros y solían tener en la jerarquía palatina el mismo rango que éstos. Pertenecían al círculo de los servidores de la corte de categoría intermedia, por tanto, al mundo que el sociólogo Norbert Elías designa como *"Below stairs"*. Sin embargo, entre los componentes de esta categoría profesional conviene distinguir a todos aquellos artistas que ostentaban el título de *"músico de Capilla y Cámara"*, quienes formaban en tiempos de Felipe V y Fernando VI el conjunto instrumental encargado de interpretar un repertorio exclusivamente profano durante las veladas musicales representadas privadamente ante el rey y su entorno íntimo.

Aprovechándose de un estatuto privilegiado y, sobre todo, de su continua proximidad a la familia real, los componentes de esta selecta y reducida formación, supieron formar una poderosa red familiar y social a la sombra de la corona. En efecto, las fuentes manuscritas que hemos exhumado en los principales archivos madrileños no sólo arrojan luz sobre las peculiares estrategias matrimoniales adoptadas por esta selecta comunidad, sino también sobre las actividades extra-oficiales que su posición social fomentaba en una corte canora como lo fue la de los primeros Borbones. Tras evidenciar que el músico de corte era un artista liberal, cuyas actuaciones no se limitaban al ámbito cortesano —en contra de lo que la historiografía tradicional venía suponiendo[2]—, demostraremos ahora, basándonos principalmente en la figura del violoncelista Domingo Porreti, que este "pluriempleo" se extendía también al mundo empresarial y comercial auspiciado por el monarca y con el apoyo de personajes influyentes con los que supieron vincularse.

Nacido en Sora, reino de Nápoles, en torno al año 1709, Domingo Porreti se trasladó posteriormente a Cataluña, principado donde se estableció a principios de siglo, bajo el impulso del archiduque Carlos, una auténtica escuela de instrumentos de cuerda; motivo suficiente para explicar su estancia en la ciudad condal. Recordemos que la efímera capilla barcelonesa del archiduque (1705-1713), recientemente reconstruida por Andrea Sommer Mathis[3], contó con la presencia de los violoncelistas italianos Francisco Sopriani y Antonio Rayola, cuyos preceptos heredaría presumiblemente más tarde Domingo Porreti, según el testimonio del futuro vicemaestro de la Real Capilla, Joseph de Teixidor:

> *"Todos los profesores de violón de la Europa admiraron el sobresaliente mérito de un D. Domingo Porreti de la Cámara y Capilla de S.M.C; pero sobre todo y en gran manera más aquel arte sublime de herir las cuerdas con el arco, móvil de aquel tono encantador que dil[ferencia] la escuela de Porreti de todas las demás; pues esta divina escuela de violón la aprendió el célebre Porreti en Barcelona a principios del siglo XVIII; y esto lo sabemos por confesión del mismo profesor, hombre de una providad, y candor tal que no se permitía así mismo ni siquiera la gloria, de haber perfeccionado la escuela que había tomado de sus maestros, siendo que la había llevado a su última perfección"*[4]

Aunque seguimos ignorando los motivos y las circunstancias de la llegada, en 1734, de nuestro violoncelista a la capital hispana, sus altas aptitudes musicales hicieron inexcusable su admisión en la Real Capilla, según las palabras textuales del Patriarca de las Indias:

> *"Por si V.M. se sirviese resolverlo asi hace presente que desea servir en la Real Capilla Don Domingo Porreti, Musico Violon, cuia habilidad y destreza con particular manejo en este instrumento, le han informado los Maestros excede con primor à quantos han oydo de su cuerda; y siendo tan especial, y por que la Capilla no carezca de esta habilidad, lo pone en la Real noticia de V.M. para que si fuese de su agrado, le admita (...)"*[5].

El 29 de septiembre de 1735[6] se le concedió el sueldo anual de 3.300 reales, a los que se sumaron, al año siguiente, otros 7.700 reales; o sea, el doble que se solía ofrecer a los instrumentistas de cuerda; prueba añadida de

---

[1] MORALES, Nicolás: "Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la institución musical palatina". En: *Revista de Musicología*, vol. XXII, nº 1 (1999), pp. 175-208; "Perfil y función del Festero en la Real Capilla a mediados del siglo XVIII". En: *El Conde de Aranda y su época (1719-1798)*. Vol. II, Zaragoza, C.S.I.C., Institución "Fernando el Católico", 2000, pp. 639-648.

[2] LOLO, Begoña: *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (1670-1738)*. Madrid, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

[3] SOMMER-MATHIS, Andrea: "Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII". En: *Artigrama*. Universidad de Zaragoza, nº 12 (1996-97), pp. 45-77.

[4] TEIXIDOR y BARCELÓ, Joseph de: *Historia de la música "española" y sobre el verdadero origen de la música*. Edición, transcripción y análisis crítico a cargo de Begoña Lolo. Lérida, Institut d' Estudis Ilerdencs, 1993, p. 101. Véase también, GOSÁLVEZ LARA, Carlos José: "Introducción al repertorio para violonchelo solista en España (Siglos XVIII-principios XIX)". En: *Revista de Musicología. Actas del IV congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. XX, nº 1 (1997), pp. 439-444.

[5] A.G.S. (Archivo General de Simancas), Gracia y Justicia, leg. 927. Extrañamente, la documentación perteneciente a este fondo nunca ha sido explotada por los investigadores.

la alta estima que se tenía de él. Es más, se le eximió a partir de 1738 de toda asistencia diaria en la capilla para que pudiese acompañar continuamente al castrado Carlo Broschi "Farinelli" en el arduo cometido de distraer al neurasténico monarca. Al igual que los violinistas Gabriel Terri y Domingo Ziani, se le agregaría en 1742 una dotación anual de 6.000 reales, situados en la tesorería general, además del redundante título de *"músico de capilla y cámara"*[7]. Al margen de sus múltiples actividades en el recinto palaciego, entre las cuales cabe citar su destacada participación[8] en las óperas y serenatas representadas en el Coliseo del Buen Retiro y en los Re-

[6] A.G.P. (Archivo General de Palacio), Felipe V, leg. 341. Aunque oficialmente nombrado en 1735, Domingo Porreti colaboraba con la orquesta de la capilla desde el 15 de julio de 1734. A.G.P., Real Capilla, Cª 110/5: *"Relacion distinta de los ministros y dependientes de la Real Capilla que ai al presente con declaracion de las rentas con que entraron à servir sus plazas, la que se le considerò a cada uno en la nueva planta del año de 1701, sus aumentos, y la que actualmente gozan. Hecha en este año de 1736"*.

[7] A.G.S., Dirección General del Tesoro, inv. nº 25, leg. 7: *"Su Magestad por decreto de 12 de abril de 1742 expedido al thesorero general Don Joseph Gomez de Teran se sirvio que diariamente estaban executando en su Real presenzia los musicos Don Domingo Porreti, Don Gabriel Terri y Don Domingo Sani; havia venido en cenzeder à cada uno cien doblones de oro al año pagaderos por San Juan y Navidad para desde 1 de henero de aquel año"*. A la muerte del veneciano Domingo Ziani, ocurrida el 19 de enero de 1743 en el Real Sitio de El Pardo, le sustituyó en dicho cometido Pablo Facco, del que volveremos a tratar más en adelante. A.H.S.S. (Archivo Histórico de la parroquia de San Sebastián de Madrid), libro de difuntos, vol. 25, fol. 168. El 13 de enero de 1743, otorgó un poder para testar ante Antonio Fernández Vidal, nombrando por sus testamentarios a Carlo Broschi y Domingo Porreti. Fueron testigos: Gabriel Terri, Francisco Courcelle, Francisco Fransisquini, Juan Melio y Francisco Vindi. A.H.P.M. (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), Antonio Fernández Vidal, Prot. 15355, fol. 526-527. Madrid, 13 de enero de 1743. Desearía agradecer a Lucía Varela Merino el haberme facilitado amablemente la localización de varios manuscritos procedentes de este último archivo.

[8] Si fue preponderante la tarea desempeñada por el celebérrimo *castrato* italiano Carlo Broschi en la dirección de las fastuosas óperas y serenatas que se ejecutaban en el Real Coliseo del Buen Retiro y en el Real Sitio de Aranjuez, no lo fue menos, según el precioso códice que Farinelli entregó a Fernando VI y María Bárbara de Braganza, la colaboración en el foso de la orquesta de Domingo Porreti que, "componiendo con su violoncelo, y sus dedos toda la orquesta no es menester de otros instrumentos". BROSCHI "FARINELLI", Carlo: *Fiestas Reales*. Madrid, Ed. Patrimonio Nacional [reproducción fascímil con prólogos de Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego], 1991. Para mayor información sobre la vida y obra del célebre castrato véase, BARBIER, Patrick: *Farinelli. Le castrat des Lumières*. París, Ed. Grasset, 1994; MORALES BORRERO, Consolación: *Carlos Broschi Farinelli: Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI*. Madrid, Ed. Patrimonio Nacional, 1972; y particularmente, TORRIONE, Margarita: "La casa de Farinelli en el Real Sitio de Aranjuez: 1750-1760 (nuevos datos para la biografía de Carlos Broschi)". En: *Archivo Español de Arte*, Madrid, C.S.I.C., Departamento de Historia del Arte "Diego de Velázquez", Vol. 275 (1996), pp. 323-333; Idem: "Farinelli en la corte de Felipe V". En: *Torre de los Lujanes*, Revista de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País (Conferencias de la Cátedra Campomanes), nº 38, (febrero 1999), pp. 121-137; Idem: "Felipe V y Farinelli: *Cadmo y Anfión*. Alegoría de una fiesta de cumpleaños (1737)". En: *El* Conde *de Aranda y su tiempo (1719-1798)*. Zaragoza, C.S.I.C., Institución "Fernando el Católico", 2000, pp. 223-250.

ales Sitios, Domingo Porreti fue destinado a la enseñanza musical de los infantes y, en particular, a la del infante Felipe, futuro duque de Parma:

Profesores de música del infante Felipe[9]		Gajes anuales
Maestro de música	Francisco Courcelle	4.320 reales
Maestro de guitarra y flauta	Pierre Mareschal, alias "Paisible"	8.640 "
Maestro de violón	Domingo Porreti	4.320 "
Maestro de viela [sic]	Jean Baptiste Coulon	4.320 "
Maestros de danza	Michel Gaudrau Sebastián Cristiani de Scio	4.320 " 4.320 "
Violín de danza	Joseph Camato	1.200 "

Como puede apreciarse en las cartas autógrafas del infante Felipe a sus padres, actualmente conservadas en el Archivo Histórico Nacional, el joven Pippo, como solía llamarle familiarmente Isabel Farnesio, mantuvo durante su interminable y enrevesado viaje a Italia un particular apego hacia el instrumento que le había enseñado Domingo Porreti:

> *"Frecuentemente toco música, que en general no conozco demasiado, por la tarde, y esto mismo es lo que [me] divierte [;] nos la venido un músico que es el yerno de Sto Gemini [,] que toca la flauta pero es más o menos igual de competente que yo con mi violoncello [,] en el que hago grandes progresos"*[10].

[9] A.G.P., Histórica, Cª 223. *"Relación de los sueldos, sobre sueldos y limosnas situados en los Reales Alimentos del Serenísimo Señor Infante Don Phelipe que han estado satisfaciendo por su thesoreria hasta fin de febrero de este presente año* [de 1742]". Para más informaciones sobre los personajes aquí reseñados véase, ANTOINE, Michel: "De quelques musiciens nommés Paisible". En: *Recherches sur la musique française classique*. vol. 15, París, Ed. Picard, 1975, pp. 96-104; MORALES, Nicolas: "Música y familia: el maestro de danza Michel Gaudrau y la comunidad de artistas franceses en la corte de Felipe V". En: *La instauración de los Borbones. Dinastisismo y memoria de nación en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ed. Casa de Velázquez & Universidad Autónoma de Madrid, 2000 [en prensa].

[10] A.H.N. (Archivo Histórico Nacional), Estado, leg. 2484/86. "Cartas autógrafas del infante Felipe, duque de Parma a sus padres, los reyes Felipe V e Isabel de Farnesio". Antibes, 18 de mayo de 1742: *"Le soir je fais souvent de la musique laquelle ne sait pas trop bien le plus souvent, et c'est cela mesme qui amuse il nous est venu un musicien qui est le gendre de Sto Gemini qui joüe de la flutte mais il est a peu pres aussi fort que je le suis dans mon violoncello dans lequel je fais de grands progrés"*. En los informes que solían remitir los marqueses de Santa Cruz y la Ensenada a la Casa Real, con motivo del viaje del infante a Italia, podemos contemplar al joven infante divirtiéndose privadamente en su cuarto con música, haciendo *"la parte con su veolon"*. Véase al respecto, A.G.P., Histórica, Cª 223: *"Correspondencia del Marqués de Santa Cruz y de la Ensenada, Mayordomo mayo y secretario del Sr Infante Don Felipe, con motivo del viaje de S.A. a Italia para mandar nuestro exercito. Año de 1742"*; A.G.S., Estado, leg. 5143. Carta del marqués de la Ensenada al Marqués de Villarias. Antibes, 18 de Mayo de 1742.

Envuelto en una indolencia desconcertante[11], el yerno de Luis XV y nuevo duque de Parma cultivaría eternamente dicha afición, producto de una esmerada educación musical equiparable a la que recibió su hermana María Ana Victoria[12], hasta el extremo de levantarse por las noches para tocar su instrumento predilecto:

> *"El niño es educado, atento, siempre habla en francés; le gusta la música sobremanera, antes tocaba el violoncello, ahora toca el bajo de viola, a veces se levanta a las cuatro de la mañana para tocar"*[13].

En 1769, Domingo Porreti volvió a impartir clases de violón a otro miembro de la dinastía reinante, el infante Don Antonio[14], además de colaborar asiduamente en las *academias* musicales patrocinadas por los propios infantes[15]. Por otra parte, nuestro violoncelista contó con un sinnúmero de discípulos, de estirpe más modesta, entre los cuales cabe citar al manchego Antonio Villazón, adscrito al Real Colegio de niños cantores en 1735[16]. A su salida del férreo internado, el 8 de enero de 1747, Villazón pasó a formar parte de la orquesta de la capilla de Palacio en calidad de segundo violón, cuerda entonces encabezada por su maestro; cargo que ocuparía hasta su muerte, acaecida en Madrid, el 8 de febrero de 1780[17].

[11] A.A.E. (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores de París), Parma, vol. 173. Carta de Maulevrier a Puysieux, 23 de mayo de 1750: *"Une journée aussi bien remplie n´a point encore donné place à aucune apparence de conseils, ni de travail"*.

[12] A.H.N., Estado, leg. 2735. Cartas autógrafas de la reina de Portugal, María Ana Victoria, a sus padres Felipe V e Isabel Farnesio: *"L'unique divertisement que jaie et ma leccion de musique et si je ne lavoit pas je crois que je serois morte"*. Lisbona, 8 de julio de 1739.

[13] STRYIENSKI, Casimir: *Le gendre de Louis XV. Don Philippe, Infant d´Espagne et duc de Parme*. Paris, Ed. Calmann-Levy, 1904, p. 330. *"L´infant est poli, attentif, il parle toujours français; il aime beaucoup la musique, il jouait autrefois du violoncelle, maintenant il joue du pardessus de viole, il se lève quelquefois dès quatre heures du matin pour en jouer"*

[14] A.G.P., Carlos IV, leg. 15. "Pliego de entradas y ascensos". El 28 de julio de 1769, Domingo Porreti fue nombrado maestro de violón del infante Don Antonio.

[15] A.G.P., Carlos IV príncipe, leg. 2: *"Libramiento de Gratificaciones à los Criados y Dependientes del Quarto de S.A. y de los Serenisimos Señores Infante Don Gabriel y Don Antonio Pasqual con motibo de cumplir años SS.AA. el dia 12 de noviembre de 1777*. En la lista de los *maestros de música y baile,* figuran Cayetano Bruneti, Nicolas Conforto, Manuel Espinosa, Domingo Porreti, Antonio Scio y Manuel Camato. Véase al respecto el detalladísimo estudio de MARTÍNEZ CUESTA, Juan: "El infante Don Gabriel (1752-1788), gran aficionado a la música". En: *Revista de Musicología*. vol. XI (1998), nº 3, pp. 767-806. Contrariamente a Carlo Broschi, expulsado del reino en 1759 a instancias de la vindicativa Isabel Farnesio, la intronización de Carlos III no pareció afectar a nuestro músico.

[16] Hemos de señalar al respecto la presencia en el Real Colegio entre 1730 y 1737 de un pariente de Antonio: Joseph Villazón.

[17] A. H. S. S. (Archivo Histórico de la parroquia de San Sebastián de Madrid), libro de difuntos, vol. 34, fol. 9 vº.

La tercera plaza fue cubierta, el 27 de junio de 1748[18], por el catalán Juan Orri, protegido desde su llegada a Madrid, en torno al año 1737, por el marqués de Santiago[19] y posteriormente nombrado músico violón de la capilla de las Descalzas de Madrid[20] y violín de la orquesta particular de la duquesa de Osuna[21]. Antes de integrar oficialmente la orquesta palatina, el cardenal Mendoza, presumiblemente influenciado por Porreti[22], apoyó con vehemencia la candidatura del catalán, alegando que siendo:

> *"discipulo de violon de Don Domingo Porreti, que aunque en este instrumento, hay tres Profesores utiles en la Capilla, le consta que este pretendiente tambien es habilidad en él, y que le han asegurado, que si estuviese al lado de su Maestro, como lo está Don Antonio Villazon, podria ser tan excelente como el mismo Porreti, por su buen genio"*[23].

Pese a su cargo oficial, Juan Orri permaneció vinculado a la casa del marqués de Santiago, como lo atestigua la cesión vitalicia, en 1762, de los alquileres de una casa sita en la calle de la Estrella, *"ia viviendola con todas las oficinas que la corresponden, ò ya arrendandola (...) para que les sirva de alivio, como les sirve el alquiler que les costea al presente"* en la calle de

[18] A.G.P., Fernando VI, Cª 94/7. Cabe mencionar que Juan Orri mantuvo, desde los años treinta, estrechos contactos con otros insignes maestros de la Real Capilla, entre los cuales cabe citar al italiano Joseph Lucholi, primer tenor de la Real Capilla, quién aparece como testigo en una declaración de pobre que éste otorgó en 1737 a favor de Pedro Orri, su hermano. Véase A.H.P.M., Tomás González Blanco, Prot. 15931, fol. 522-523. Madrid, 26 de marzo de 1737.

[19] A.H.P.M., Tomás González Blanco, Prot. 15931, fol. 522-523. Madrid, 26 de marzo de 1737. Por lo que mira al marqués de Santiago, conde de Zueveguen. A.G.P., Expediente personal (Marqués de Santiago), Cª 976/28. En atención a los méritos de su padre, Fernando Agustín Rodríguez de los Ríos fue nombrado, el 22 de marzo de 1746, Mayordomo de Semana supernumerario. El 25 de febrero de 1761, juró plaza de numerario hasta que se le concedieran la jubilación el 3 de enero de 1773.

[20] A.G.P., Fernando VI, Cª 95/1: *"En la Capilla de las Descalzas Reales gozava 100 ducados por dotacion: 100 del repartimiento de distribuciones y 200 que se regulan" de las funciones particulares de aquella Capilla"*. Aunque aislado, este dato viene a confirmar la importancia, a veces decisiva, de las fiestas particulares tanto en el funcionamiento interno de las principales capillas musicales madrileñas como en el sustento de la propia corporación musical a mediados del siglo XVIII, como quedó demostrado en nuestro artículo: "Real Capilla y Festería en el siglo XVIII: nuevas aportaciones para la historia de la Institución musical palatina", en *Revista de Musicología*. Madrid, 1999, vol. XXII, nº 1, pp. 175-208.

[21] A.H.P.M., Cosme Damián de los Reyes, Prot. 19347, fol. 643-646. Madrid, 5 de octubre de 1761. En 1761, percibió 6.605 reales, *"como musico violin que sirvio en la Casa de su Exª hasta fin de agosto de 1748"*.

[22] A imitación de otros preclaros maestros, tales como José de Nebra, Francisco Courcelle e, incluso, los músicos de cámara Carlo Broschi Farinelli y Domenico Scarlatti, Porreti solía presenciar los exámenes de admisión a la Real Capilla. A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 927.

[23] A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 927. El Cardenal Mendoza. Madrid, 9 de junio de 1748.

la Reina[24]. Juan Orri no disfrutaría mucho tiempo de tan generosa concesión[25] al fallecer ocho años más tarde, el 16 de junio de 1770[26]. El último alumno de Porreti fue sin duda el violón de las Descalzas Reales, Francisco Javier Pareja[27] quién, a imitación de sus antecesores, incorporaría en 1805 la estructura palatina.

El control casi absoluto que ejercía el maestro sobre el sistema de producción musical palatina, se vio fortalecido, y viceversa, por una temprana y estudiada estrategia matrimonial[28]. En efecto, Domingo Porreti contrajo matrimonio, el 18 de junio de 1742, con Antonia Facco[29], hija del primer violín de la Real Capilla y antiguo maestro del infante Carlos, Jaime Facco, cuyo sobrino, Pablo Facco[30], se casaría más tarde con Antonia Badía, hija de otro principal violinista de la capilla, Miguel Badía. Tan sólo seis meses después de la muerte de su primera esposa[31], nuestro músi-

[24] A.H.P.M., Cosme Damián de los Reyes, Prot. 15946, fol. 261-262. Madrid, 4 de octubre de 1762.

[25] En acuerdo con dos poderes para testar de 1761 y 1764 (A.H.P.M., Marcos Antonio Pico, Prot. 17111, fol. 208-209; A.H.P.M., Vicente Villaseñor y Acuña, Prot. 20303, fol. 2-4), esta merced, además de los 5 reales de pensión concedidos por la real hacienda, recayó en manos Bernarda de Olalde (también antigua alumna del colegio de niñas de Leganés) con quién se casó en 1760, tras solicitar la información de libertad de su futura esposa. A.G.P., Libros parroquiales, Cª 4770.

[26] A.H.A.M. (Archivo Histórico del Arzobispado de Madrid, parroquia de San Martín), Libro de difuntos, vol. 21, fol. 377 rº.

[27] A.H.P.M., Antonio Ruseco, Prot. 18670, fol. 26-33. Madrid, 10 de febrero de 1780. Sobre la presencia de Francisco Javier Pareja en las Descalzas Reales, A.H.N., Consejos, Lib. 1392, fol. 910: *"Razon de los individuos de la Real Capilla de Señoras Descalzas de esta corte"*; A.G.P., Registros, vol. 114, 1805, nº 146, fol. 215. Su hijo, Cayetano Pareja, asímismo natural de Brihuega, fue educado en el Real Colegio de 1799 a 1815, fecha en que fue nombrado oficial de la secretaría del duque de Berwick y Alba.

[28] RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Antonio: "Métodos de evaluación de las estrategias familiares en el Antiguo Régimen", en *Fuentes y métodos de la historia local*. Zamora, Instituto "Florián Campo", 1991, p. 142. Como lo recuerda el autor, *"toute stratégie est un ensemble d´actes liés entre eux qui ont pour fin de construire, de conserver et d´accroître un capital de pouvoir, sous quelque forme qu´il se manifeste"*.

[29] A.H.S.S., libro de matrimonios, vol. 22, fol. 265 rº.

[30] SUBIRA, José: "Jaime Facco y su obra musical en Madrid". En: *Anuario Musical*. Vol. III (1948), pp. 109-132. Véase también, CETRANGOLO, Aníbal: *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America. Giacomo Facco e le ceremonie del 1729*. Florencia, Olschki, 1992; Idem: "Nuevas informaciones sobre Giacomo Facco y los comienzos de la Opera en Iberoamérica". En: *Revista de Venezuela especializada en la investigación y estudios musicales*. C.O.N.A.C, Caracas, nº 30-31 (1992), pp. 163-171.

[31] A.H.S.S., libro de difuntos, vol. 26, fol. 406 rº. Antonia Facco falleció el 28 de mayo de 1749 dejando por único y universal heredero a su marido. FERNÁNDEZ GARCÍA, Mathias: *La parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*. Madrid, Ed. Caparrós, 1995, p. 312. A.H.P.M., Diego Antonio Sánchez Parreño, Prot. 17286, fol. 285-286. Madrid, 17 de mayo de 1749; fol. 312-313. Madrid, 24 de julio de 1749. Además de señalar en ambas escripturas la presencia de Carlo Broschi en calidad de testamentario, resulta interesante observar como

co firmó nuevas capitulaciones matrimoniales con Manuela Pradell[32], hija del mayordomo de los duques de Osuna. Celebrada en 1753[33] con el respaldo de los duques, dicha unión implicaba un ascenso social significativo para un músico de su tiempo; aspiración compartida por el resto de sus compañeros si nos atenemos a las palabras textuales de los mismos:

> *"No savemos que impresión hará en la estimazion publica el ver a los individuos de la Real Capilla bulgarizados con otros profesores que no han logrado este honor practicando en un Theatro Profano una funcion nueba en España quando jamas se hà mezclado la Real Capilla con otras aun en concurrencias sagradas. Parece que esto será bastante à deprimir el honor en que hà constituito S.M. a los individuos de su Real Capilla y por el que han logrado muchos enlazes distinguidamente recomendables con personas y familias de singular estimacion, y oy tienen muchos ya hermanas ya hijas en Colegios y en disposicion de tomar estado, el que tal vez no lograran tan satisfacion, como si conservaran los individuos de la Real Capilla la distinguida prerrogativa de servir solo en ella y en lo que hasta aquí S.M. se hà dignado destinarlos"*[34].

Tras la muerte de su segunda esposa, el 1 de febrero de 1773[35], Domingo Porreti encomendó a su más cercano discípulo, Antonio Villazón, el gobierno y dirección de su casa[36], en aquel entonces compuesta por Florencia García (madre de la difunta), Isabel García (tía de la difunta) y sus hijos María Teresa y Domingo Porreti. A instancias de su padre, la hija mayor, María Joaquina Porreti, dejó el hogar familiar, integrando el Co-

tamentario, resulta interesante observar como Porreti reintegraría a los padres de su difunta esposa el importe de la dote (22681 reales) que llevó consigo Antonia Facco. A.H.P.M., Diego Antonio Sánchez Parreño, Prot. 17286, fol. 302-303. Madrid, 2 de octubre de 1749.

[32] A.H.P.M., Manuel Andrés Dorado, Prot. 17449, fol. 251-254. Madrid, 26 de diciembre de 1749. La boda fue celebrada el 6 de marzo de 1753. Al mes siguiente otorgaron un nuevo testamento nombrándose recíprocamente heredero el uno al otro. A.H.P.M., Diego Antonio Sánchez Parreño, Prot. 17288, fol. 304-306. Madrid, 3 de abril de 1753.

[33] En este mismo año, Fernando VI concede a Doña Manuela Pradell 7.500 reales de pensión *"para que los goce despues de los dias de su marido"*. A.G.P., Fernando VI, Cª 94/7. Rubricado el 4 de julio de 1753.

[34] A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 927. Extracto de un memorial, firmado por Francisco Courcelle, Antonio García del Río, Francisco Yangues, Joseph Perez Ricarte y Juan de Ledesma, dirigido al Cardenal de la Cerda, Patriarca de las Indias. Madrid, 27 de febrero de 1767. Los músicos de la capilla se negaban acudir a un concierto público patrocinado por el Conde de Aranda, Presidente del Consejo de Castilla. En repuesta a esta misiva, Francisco Courcelle fue condenado por el rey, el 7 de marzo de 1767, a una pena de destierro de 50 leguas de la corte, aunque fue posteriormente indultado a petición del propio conde.

[35] A.H.S.S., libro de difuntos, vol. 32, fol. 68 vº.

[36] A.H.P.M., Juan Antonio Badiola, Prot. 19111, fol. 397-399. Madrid, 17 de julio de 1773: Antonio Villazón, *"mi discipulo que se alla en mi casa y compañía, dirijiendola y gobernandola a toda mi satisfaccion"*.

legio de las niñas de Monterrey[37], junto con el otro varón, Francisco, quién recibió en aquel mismo año la tonsura en el convento de Trinitarios Descalzos de Madrid[38]. A la muerte de Antonio Villazón y en atención a sus continuos compromisos, Domingo Porreti designó en la dirección de todos los asuntos familiares a su hijo Domingo, oficial de rentas generales y contaduría de Lanas[39]. Resulta soprendente observar al respecto la desvinculación de ambos varones de la carrera musical, aunque obtuvieron, merced a los méritos del padre y a su notoria influencia, una plaza en la administración real[40]. Esta tendencia por ocupar cargos ajenos a la profesión familiar, significativa de una movilidad social ascendente, puede observarse en el seno de otras ilustres familias, como la del maestro de danza Michel Gaudrau, cuyos hijos estuvieron igualmente vinculados a este ramo de la administración. En cuanto a las hijas, se emparejaron con otros respetables instrumentistas de cuerda, el violinista Rafael Monreal y el preclaro Luigi Bocherini, llevando la endogamia profesional a sus últimas consecuencias. No olvidemos que:

> *"El matrimonio concertado constituye el mejor medio de reproducir las estructuras sociales. La parentela juega un papel fundamental en la configuración de las uniones. El juego social, en consecuencia, se traduce en un juego de parentelas, en el que genealogía familiar y grupo social se confunden prácticamente"*[41].

De ahí, no resulta sorprendente observar cómo las principales plazas de la Real Capilla tendiesen a ser monopolizadas, por no decir "patrimo-

[37] A.G.P., Expediente personal (Domingo Porreti), Cª 842/27. En 1773, Carlos III concedió una plaza de colegiala a la futura esposa de Luigi Bocherini, por ser, en palabras de su padre, *"impedida de suerte, que sin el auxilio de una muleta no puede manejarse por haver sido infructuosos quantos remedios se han practicado para la curacion"*.

[38] A.H.P.M., Juan Antonio Badiola, Prot. 19111, fol. 335-336. Madrid, 1 de febrero de 1773; fol. 376-382. Madrid, 1 de febrero de 1773; fol. 383-386. Madrid, 18 de abril de 1773.

[39] A.H.P.M., Juan Antonio Badiola, Prot. 19115, fol. 259-260. Madrid, 14 de julio de 1781.

[40] IMÍZCOZ BEUNZA, José María: "Communauté, réseau social, élites. L´armature sociale de l´Ancien Régime". En: *Réseaux, familles et pouvoirs dans le monde ibérique à la fin de l´Ancien Régime*. Paris, Ed. Maison des Pays Ibériques & C.N.R.S., 1998, p. 48-49: *"Le réseau des relations familiales tend à se reproduire de génération en génération, contribuant ainsi dans une certaine mesure à la reproduction du système social. Les enfants n´héritent pas seulement des biens, base matérielle de la position sociale de la famille, mais aussi des relations, dès leur jeunesse, en fonction d´un processus particulier de socialisation"*.

[41] GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco: "Réseaux familiaux, réseaux sociaux: richesse, pouvoir et parenté dans la Sierra d´Alcazar au XVIII[e] siècle". En: *Réseaux, familles et pouvoirs dans le monde ibérique à la fin de l´Ancien Régime*. Paris, Ed. Maison des Pays Ibériques & C.N.R.S., 1998, p. 110. *"le mariage manipulé constitue le meilleur moyen de reproduire les structures sociales. La parenté joue un rôle clef dans la configuration des unions. Le jeu social, en conséquence, se traduit en un jeu de parentèles, où généalogie familiale et groupe social en viennent à pratiquement se confondre"*

nializadas", de generación en generación por un reducido número de familias, obstaculizando las posibilidades de integración o ascenso en el escalafón palaciego del resto de los integrantes de la corporación.

Probablemente aconsejado por Carlo Broschi[42] y su entorno más inmediato, liderado por el pintor de cámara Santiago Amigoni y el banquero Francisco María Ridolfi, Domingo Porreti solía invertir sus ahorros, en la constitución de una singular colección de pinturas, tanto por el valor como por la calidad de las obras reseñadas, según se desprende del inventario de sus bienes realizado a la muerte de su primera esposa:

Inventario de los bienes de Domingo Porreti realizado en 1749

"Colección de pinturas"[43]

	EN EL GABINETE	[en reales]
[1]	*Una pintura representativa a Christo con la Cruz de vara de alto y tres quartas de ancho original del* ***Greco*** *con su marco dorado*	250
[2]	*Dos perspectivas originales la una que representa a San Juan Bauptista predicando, y la otra de Santa Maria Magdalena, marcos dorados de vara de ancho y tres quartas de alto*	600
[3]	*Dos paises originales flamencos de quarta de ancho y media tercia de alto, marcos dorados*	150
[4]	*Otros dos paises flamencos el uno representa diferentes figuras y ganados de vara de ancho y dos tercias de alto*	400
[5]	*Otra pintura de Nuestra Señora San Juan y el Niño en tabla de dos tercias de alto y media de ancho marco dorado liso*	150
[6]	*Una lamina representativa la Asumpcion de Nuestra Señora con una orla de fruta de quarta de ancho y tercia de alto, marco dorado*	200
[7]	*Otra lamina de la Visitacion de Santa Isabel de tercia de alto, y quarta de ancho, marco dorado*	110
[8]	*Dos floreros con los jarrones de dos tercias en quadro con sus marcos dorados, originales*	140
[9]	*Otra pintura de la Huida de Exipto original flamenca de vara de ancho y dos tercias de alto y mas de vara de ancho, marco dorado*	250
[10]	*Dos floreros con sus cestas, originales de vara de ancho, y media de alto, marcos dorados*	300
[11]	*Un frutero en lamina, original flamenco de poco mas de una tercia de ancho, lo mismo de alto, marco dorado*	220
[12]	*Dos paises, originales de vara de alto y dos tercias de ancho, marcos dorados*	400

[42] BORIS, Francesca: "La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli". En: *Atti e Memorie dell´Academia Clementina*. Bologna, Ed. Nuova Alfa Editoriale, 1990, nº 27, pp. 183-237.

[43] A.H.P.M., Antonio Sánchez Parreño, Prot. 17286, fol. 411-420. Madrid, 22 de diciembre 1749. Colección tasada por el pintor de cámara José Romeo (1701-1772).

[13] *Siete quadros apaisados flamencos de vara de ancho, y tres quarta de alto, marcos dorados* 700
[14] *Otra pintura de la Cabeza del Bautista de tres quartas de ancho y dos tercias de alto, marco dorado* 120

EN LA SALA PRINCIPAL

[15] *Otras siete pinturas representativas de siete Apostoles, originales del* ***Españoleto***[44] *de vara de alto, y tres quartas de ancho, marcos dorados* 2800
[16] *Quatro perspectivas de vara y quarta de alto, y vara de ancho, originales, marcos dorados* 1200
[17] *Otras dos pinturas, la una de San Phelipe Neri y San Francisco de Paula, y la otra de San Francisco de Asis, originales del* ***Cavallero Pascali***[45] *originales de vara de alto, y tres quartas de ancho, marcos dorados* 2000
[18] *Otra pintura de la Virgen dando el pecho al Niño Dios de mas de vara de ancho y vara y media de alto, marco dorado* 400
[19] *Otra pintura de San Juan Bautista de vara de ancho y tres quartas de alto original* 200
[20] *Dos paises, el uno de una Virgen llando, el otro con un hombre a cavallo de media vara de alto y una tercia de ancho originales flamencos* 150
[21] *Otros dos paises con muchas figuras flamencas de tres quartas de ancho y media vara de alto con sus marcos dorados originales flamencos* 400
[22] *Otro paisito de media vara de ancho poco mas, tercia de alto, original flamenco con su marco dorado* 80
[23] *Una marina de media vara de ancho y una tercia de alto original flamenco marco dorado* 100
[24] *Otra del propio tamaño* 100
[25] *Otra pintura de la* ***escuela de Rubens*** *que representa una Virgen con un jarron y varias figuras de tres quartas de ancho y media vara de alto, marco dorado* 100

EN LA ALCOVA

[26] *Doze laminas flamencas originales de los* ***discipulos de Rubens*** *de vara de ancho y tres quartas de alto con sus marcos dorados* 7200
[27] *Otra pintura que representa a JesuCristo de dos varas de alto y vara y media de ancho, marco dorado* 230
[28] *Dos fruteros originales flamencos de mas de vara de ancho y tres quartas de alto* 300
[29] *Dos paises originales de mas de vara de ancho y tres quartas de alto* 300

[44] José de Ribera, alias "el españoleto". En el inventario de bienes de Carlo Broschi figuran otros cuatro cuadros de Ribera, constituyendo un nexo común en la formación de sus respectivas colecciones. Véase, BORIS, F.: *"La collezione di Carlo Broschi..." Op. cit.*, p. 211, 212 y 214.

[45] Debe tratarse de Andrea Casali (1705-1784). Oriundo de Civittà Vechia y alumno en Roma de Sebastiano Conca, Andrea Casali se destacó esencialmente por sus pinturas mitológicas y religiosas, principalmente las elaboradas durante su larga estancia londinense, ciudad en la que, curiosamente, residió el eminente Carlo Broschi.

[30] *Otras dos pinturas de la Anumpciacion de Nuestra Señora de tres quartas de alto y media vara de ancho* 300
[31] *Otras dos la una el Nacimiento de Nuestro Redemptor y la otra la Adoracion de los Santos Reyes de media vara de ancho y una tercia de alto marcos dorados* 120
[32] *Otra de la Encarnacion de media vara en quadro, marco dorado* 90
[33] *Otra de un pais de media vara de ancho lo mismo de alto, marco dorado viejo* 15
[34] *Un friso de veinte varas pintado al oleo que representa varias cazerias* 1200
[35] *Otra pintura miñatura de Nuestra Señora del Rosario, y Santo Domingo con su cristal y marco dorado* 100

EN LA PIEZA DE COMER

[36] *Otra pintura de Nuestra Señora con el Niño en los braxos que tiene su cruz en las manos originales del* ***Cavallero Pascali*** *de vara quarta de alto y vara de ancho* 1200
[37] *Otras dos de San Geronimo y San Antonio Abad de vara y media de alto y vara de ancho originales flamencos marcos dorados* 460
[38] *Otra la Oracion del Huerto de una tercia de alto y media vara de ancho original del* ***Greco*** *con su marco* 75
[39] *Dos quadros de pescados originales flamencos de tres quartas de ancho y media vara de alto, con sus marcos dorados* 200
[40] *Dos laminas la una de pajaros, la otra un jarro y un perol de tercia de ancho y quarta de alto originales marcos dorados* 120
[41] *Otra pintura de San Francisco de Asis de vara y quarta de alto y vara de ancho, marco dorado original del* ***Greco*** 200
[42] *Tres quadros flamencos que representan la Quema de la Torre de Malilles de vara y tercia de ancho vara de alto* 900
[43] *Un retrato de vara de alto de dos tercias de ancho, marco dorado* 75
[44] *Un pais de vara y media de ancho y vara de alto, marco tallado y dorado* 150
[45] *Otro pais de media vara de ancho y tercia de alto* 15
[46] *Quatro pinturas originales flamencos de Mercurio, Baco, Andromeda, y la Europa* 1200
[47] *Dos marinas de vara de ancho tres quartas de alto, originales, marcos dorados* 200
[48] *Otras dos pinturas de San Miguel y Angel de la Guardia originales de* ***Puche***[46] *iguales de media vara de alto y tercia de ancho marcos dorados* 120

Importe: 26290

Talla y madera **Importe: 13393**
Calderos **Importe: 566**
Vidrios **Importe: 1448**
Plata **Importe: 66980**
Ropa blanca **Importe: 6928**

[46] Juan Puche (1662-1726), pintor levantino y discípulo de Antonio Palomino, ejercía en Madrid a principios del siglo XVIII.

Cama y Colgadura	**Importe:**	**11418**
Vestidos	**Importe:**	**15013**
Madera	**Importe:**	**298**
Instrumentos de Música[47]		
[49] *Un Clavicordio de camino y atril de nogal caja de pino sobrecubierta de algodón pintado*		1500
[50] *Un violon grande su artifice Antonio Estradivarius*		6000
[51] *Un violon del mismo Artifice*		2800
	Importe:	**10300**
Relojes[48]		
[52] *Un reloj de Inglaterra de sobremesa de musica*		4800
[53] *Otro de repeticion con su cadena de lo mismo*		5000
[54] *Otro sencillo de muger con su cadena*		1140
[55] *Otro reloj de plata*		330
	Importe:	**11270**
	Importe Total	**166843"**

Aunque no hemos podido localizar por el momento el inventario *post mortem* de sus bienes, instrumento indispensable para conocer la evolución y posterior reparto de dicha colección, el registro de 1749 nos parece una base suficientemente fiable como para afirmar que Porreti, gracias a unos emolumentos[49] disparatados y su vínculo directo con la comunidad artística, actuaba en sus compras como conocedor avisado del mercado madrileño.

En los meses sucesivos a la llegada de Carlos III, el nuevo monarca mandó establecer en el corazón de la corte una Fábrica de Porcelana, análoga a la de Capodimonte en Nápoles. Ubicada en el recinto del Buen Retiro, en el emplazamiento mismo de la antigua ermita de San Antonio, la construcción de la nueva fábrica, además del edificio que albergara más tarde a los operarios que acompañaron al monarca desde Nápoles, fue iniciada el 14 de agosto de 1760 y tardó tan solo cinco años en levantarse[50].

[47] A.H.P.M., Antonio Sánchez Parreño, Prot. 17286, fol. 429. Madrid, 22 de diciembre 1749. Instrumentos tasados por José Contreras llamado "el Granadino".

[48] A.H.P.M., Antonio Sánchez Parreño, Prot. 17286, fol. 425. Madrid, 22 de diciembre 1749. Relojes tasados por José del Castillo.

[49] Sin contabilizar las cuantiosas gratificaciones, sus haberes anuales ascendían, en 1749, a 38.416 reales.

[50] MAÑUECO SANTURTÚN, Carmen: "La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro a través de sus documentos (1760-1808)". En: *La manufactura del Buen Retiro 1760-1808*. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1999, pp. 19-127; "La Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro", en *Catálogo de la exposición "Reales Fábricas"*. Madrid, Ed. Caja Madrid, 1995, pp. 113-198. Véase también, SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús: *La porcelana del Buen Retiro de Madrid en el Museo Arqueológico*

En palabras de Carmen Mañueco, *"los trabajos de excavación, acopio de cal, piedra, ladrillo, madera, yeso y demás materiales, se realizaron por asientos separados, adjudicándose siempre al mejor postor"*[51]. La documentación que hemos consultado al respecto nos obliga, sin embargo, a reconsiderar tan rotunda afirmación. En efecto, podemos apreciar como parte del suministro de los materiales empleados para la edificación de la citada obra fue curiosamente asignado al mismísimo Domingo Porreti, empeñado desde el año 1758 en la fructificación de su patromonio líquido, repentinamente fortalecido gracias al ingreso, en 1756, de unos 18.000 reales en concepto de gratificación por la publicación de una de sus composiciones[52], a los que se añadió, en 1758, otros 60.000 reales pocedentes de la testamentaría de su antigua potectora, María Bárbara de Braganza[53].

El coleccionista iba a convertirse en hombre de negocios. El 31 de octubre de 1758, entregó diferentes partidas de dinero para comerciar con ella a un don Manuel Martínez quién, de acuerdo con el díctamen de Porreti, arrendó:

> *"una casa thaona con su peltrechos correspondientes que pertenecen a los Padres de la Casa Profesa de la Compañía de Jesus de esta Corte, y sobre todo, el Soto que llaman del Porcal con su fabrica de baldosas y ladrillo finos, junto con diferentes tierras de sembradura, un meson, carnizeria, fabrica de Calejas y otras posesiones; otro arrendamiento en termino de Vacia Madrid pertenecientes al E^xmo S^or Conde de Altamira"*[54].

Nacional [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte Medieval y Arte Árabe, 1987, pp. 60-85. La documentación referente a esta edificación, mencionada por ambas autoras, puede consultarse en el Archivo del Instituto "Valencia de Don Juan" y en el Archivo General de Palacio de Madrid. Sin embargo, hemos de lamentar el olvido, en todas las obras consultadas, de los libros parroquiales (Buen Retiro), actualmente conservados entre los fondos del último archivo mencionado y a través de los cuales se puede perfectamente analizar el establecimiento en la corte de todos los operarios vinculados con la citada Real Fábrica.

[51] MAÑUECO SANTURTÚN, C.: *La manufactura…*, *Op. cit.*, p. 29.

[52] A.G.P., Expediente personal (Domingo Porreti), C^a 842/27. Entre los fondos del Archivo General de Palacio figura tan sólo una obra de Domingo Porreti. *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*. Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1993, p. 466: PORRETI, Domenico, Leg. 1.568, Cat. 996. [XXXXVII. 47/Overtura con VV.s y / Trompas de D^n Domingo Porreti / 1763].

[53] A.G.S., Gracia y Justicia, Lib. 401: *"Testamento y memoria original vajo de que fallecio la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Bárbara de Portugal. Diligencias para la apertura de uno y otro, y certificacion de su entierro"*, fol. 15: *"Mando que a Don Domingo Porreti que en mi quarto hà practicado su especial habilidad en el manejo de el violon, en recreacion honesta mia se le den mil doblones en dinero. Madrid. Buen Retiro, Diciembre 31 de 1756"*. A.G.S., Gracia y Justicia, Lib. 403: *Cartas de pago y otros instrumentos que acreditan el entero cumplimiento de la ultima voluntad de la Reyna Nuestra Señora Doña Maria Bárbara de Portugal (...)*, fol. 105: *"En 15 de octubre de 1758. Carta de pago del legado de 60.000 reales que hizo la Reyna Nuestra Señora a su musico Don Domingo Porreti"*.

[54] A.H.P.M., Lorenzo Rico Carvajal, Prot. 18857, fol. 357. Madrid, 31 de octubre de 1758; fol. 456. Madrid, 1 de septiembre de 1759; fol. 522. Madrid, 15 de marzo de 1760.

Situado en las confluencias de los ríos Jarama y Manzanares sobre un terreno propicio a la industria yesera[55], el lugar de Vaciamadrid, pertenecía, a mediados del siglo XVIII, al undécimo conde de Altamira[56], Gentilhombre de cámara y, sobre todo, detentor de las llaves del Coliseo del Buen Retiro; escenario en el que solía producirse con frecuencia el violoncelista. El estado actual de nuestra investigación no nos permite afirmar con certeza la validez del nexo entre ambos personajes, aunque, sí evidente. Sin entrar en un análisis detallado de las cuentas, la pérdida resultó al cabo de unos meses mayor que la ganancia[57]. De un común acuerdo entre Porreti y su apoderado, junto con los múltiples subarrendadores, decidieron traspasar el citado convenio a favor de Domingo González de Villa, a la sazón mercader de estofas de seda en la Puerta de Guadalajara, para percibir todo lo procedente de sus negocios, como lo del abastecimiento de pan del Real Hospicio de Madrid[58] y, sobre todo, lo de la fabricación:

> *"de ladrillo, baldosa, teja y demas pertenecientes al Soto que llaman del Porcal (...) para la provision de la cal, valdosa, ladrillo y teja para la Real fabrica de porcelana que de orden de Su Magestad se esta construyendo en el Real Sitio del Buen Retiro"*[59].

Resulta interesante observar ahora cómo, por esos años, Porreti involucró en sus negocios, además del ya citado Antonio Villazón, al músico Juan de Ledesma encargándole momentáneamente de la dirección del *Porcal y labranza de Vacia-Madrid*[60]. A través de la documentación actualmente conservada en el Archivo General de Palacio, en gran parte divulgada por Lothar Siemens[61], podemos apreciar el fulgurante inicio de la carrera de aquel adolescente segoviano cuando, coincidiendo con la estancia de la familia real en San Ildefonso donde *"estuvo con alguna frecuencia à Sus Reales Pies* [de Fernando VI] *por haberle llamado* (...) *à su Real*

[55] PÉREZ PRECIADO, José Juan: "Noticias en torno a la Casa Real de Vaciamadrid". En: *Madrid* (revista de arte, geografía e historia). Madrid, Ed. Comunidad de Madrid, nº 1 (1998), pp. 487-501.

[56] A.G.P., Expediente personal (Altamira, conde de), Cª 60/14. Fallecido en 1762, Buenaventura Osorio Moscoso y Guzmán ostentaba los títulos de conde de Altamira, marqués de Astorga y duque de San Lúcar.

[57] A.G.P., Sección Jurídica, Cª 384/3, fol. 65 vº.

[58] A.H.P.M., Pablo Francisco de Aravaca, Prot. 17392, fol. 352-353. Madrid, 4 de octubre de 1760.

[59] A.H.P.M., Juan Ramón de Vallujera, Prot. 18487, fol. 691-694. Madrid, 9 de enero de 1761.

[60] A.G.P., Sección jurídica, Cª 384/3, fol. 218 vº.

[61] SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: "Los violonistas compositores en la corte española durante el periodo central del siglo XVIII". En: *Revista de Musicología*. Madrid, vol. XI (1988), nº 3. Véase también del mismo autor: *Juan de Ledesma (ca. 1713-1781). Cinco sonatas para violín y bajo solo*. Madrid, Ed. Sociedad Española de Musicología, 1989, p. 5.

Habitacion, para cantar, seguir la caza y otras"[62], se le ofreció la posibilidad de unirse al resto de la capilla de aquella Real Colegiata. Es más, cuando Ledesma, a quien el infante Fernando llamaba cariñosamente Lesmes, fue ordenado de prima tonsura por el cardenal Mendoza en las propias habitaciones de los infantes, tuvo el considerable honor de tener como padrinos a dos futuros reyes de España: Fernando VI y Carlos III[63]. En 1725, el flamante príncipe de Asturias mandó incluir a Ledesma en la propia comitiva que condujo la familia real desde San Ildefonso a Madrid y le mantuvo durante once meses, de septiembre de 1725 a agosto de 1726, de su propio bolsillo secreto hasta que se liberase una de las diez plazas en el Real Colegio de niños cantores, donde había dispuesto que se le educase y enseñase pese a su avanzada edad[64]. En 1729, salió adiestrado del colegio y pasó a servir en el oratorio de damas de palacio, hasta que en 1749, el rey se dignase por fin a concederle una plaza de viola de la Real Capilla. Tras la muerte, en 1753, de su primera mujer, Mariana Daux, natural de Normandia (Francia), Ledesma contrajo matrimonio en segundas nupcias con la vallisoletana Feliciana Covarruvias[65], quién le proporcionaría en 1762 una cuantiosa dote, cuyo valor ascendió a 50.000 reales de vellón[66]; cantidad apreciable si tenemos en cuenta el modestísimo progreso que experimentó su carrera en el recinto palaciego. Enfermo desde el año de 1774, se le concedió una licencia para ausentarse de la corte en compañía de su familia y optó por retirarse en el pequeño municipio de Almonacid de Zorita (Guadalajara) donde falleció el 27 de agosto de 1781, a los 72 años de edad[67]. Empeñado en mejorar sus módicos haberes,

[62] A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 927 [sin fecha].

[63] A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 927 [sin fecha]. Cf., A.G.P., Fernando VI, Ca 95/1 y, sobre todo, A.G.P., Carlos III, leg. 240: *"(...) desde el de 24, en que fue llevado a seruir de tiple en la Real Colegiata de San Yldefonso, continuó la carrera de la Musica, mereciendo de V.M. y sus augustos hermanos, los Señores Don Fernando y Don Phelipe (que en gloria estan) la maior venebolencia, afecto, y especial proteccion, como lo manifiesta la particular distincion de auerse ordenado de prima tonsura en el Real Palacio, y oratorio reservado en el Quarto de V.M., y Serenisimo Señor Ynfante Duque de Parma en dicho año de 24 por el Exmo Cardenal Patriarcha de Borja; auer sido colocado en el Real Colegio de Ninos Cantores para su ynstruccion; hauer seruido en el Oratorio de Damas con puntual cuidado y asistencia, no obstante la tierna edad en que se allaba; hauer experimentado la singular munificencia de V.M. en mantenerle de su volsillo once meses por no auer plaza vacante en el Collegio de Musica, a que se le destinò"*.

[64] Nacido en 1709, Juan de Ledesma ingresó en la institución regia a los 16 años.

[65] A.G.P., Libros parroquiales, Cª 4772: *"Año de 1761. Informacion de libertad de Don Juan de Ledesma, musico instrumentista de la Real Capilla de Su Magestad"*.

[66] A.H.P.M., Juan Navarro, Prot. 16796, fol. 522-523 [varias foliaciones]. Madrid, 23 de septiembre de 1761; fol. 68-84 [varias foliaciones]. Madrid, 23 de marzo de 1762.

[67] A.G.P., Carlos III, leg. 240.

Ledesma siguió implicado en dichos asuntos asociándose en la dirección de otro tejar, nombrado de las Ánimas[68], con el comerciante Gabriel de Segura, apoderado de González de Villa; es decir, el mismo personaje que actuaba en nombre de Domingo Porreti. Según lo señaló Lothar Siemens, esta experiencia mercantil le puso irremediablemente en una apretadísima situación económica al hacerse responsable de una deuda cifrada en más de 17.000 reales a favor de sus antiguos socios.

En cuanto a Porreti, "*reconociendo que para sostener sus negocios necesitaba persona que le ayudase con caudales, se valió de Don Antonio Allier, negociante (...) a quien suplico le proporcionase algun sugeto para ello*"[69], y formó una compañía, el 9 de enero de 1761, con el teniente graduado de caballería Lucas de la Peña, quién le concedió un préstamo de 55.000 reales[70]. Apoderándose de todos los enseres existentes en Vacia-Madrid, con la complicidad de dos alcaldes, según el testimonio y en detrimento de un antiguo subarrendador[71], prosiguieron con los citados arrendamientos.

De acuerdo con el convenio establecido entre ambas parte, Lucas de la Peña se hizo cargo de la dirección y manejo de todas las dependencias de la precitada compañía, pagando de su mismo caudal, con tal de que no excediera su importe al capital y fondo puesto por Porreti (unos 90.000 reales), todos los gastos de leña, portes, jornales de los operarios, etc, que se ofrecieran para el beneficio y aumento de dicha compañía. Al mes siguiente, encargó fabricar 300.000 ladrillos de buena calidad para el surtimiento de la Real Fábrica de porcelana[72], siguiendo los portes a cargo de los hermanos González a quienes Porreti había vendido, en 1760, nueve pares de bueyes con sus nueve carretas en precio de 14.000 reales, con tal de quedarse con la mitad de los expresados portes[73]. La edificación definitiva de la Real Fábrica condicionó la disolución de la precitada compañía, el 5 de enero de 1770[74], aunque nuestro músico si-

[68] SIEMENS, L.: "*Los violinistas compositores...*" *Op. cit.*, pp. 710-711.

[69] A.G.P., Sección jurídica, Cª 384/3, fol. 220 vº.

[70] A.H.P.M., Antonio González, Prot. 30230, fol. 1-2. Madrid, 7 de enero de 1761.

[71] A.G.P., Sección jurídica, Cª 384/3, fol. 221 rº.

[72] A.H.P.M., Juan Ramón de Vallujera, Prot. 18487, fol. 691-694. Madrid, 6 de febrero de 1761.

[73] A.H.P.M., Juan Ramón de Vallujera, Prot. 18487, fol. 624-625. Madrid, 5 de octubre de 1760.

[74] A.H.P.M., Joseph Alejo Navarro y Ochoa, Prot. 19590, fol. 336-337. Madrid, 5 de enero de 1770. Tras varios años de estrecha colaboración con los empleados de la Real Fábrica, fueron probablemente Porreti o sus discípluos quienes intentaron colocar uno de los hijos de aquellos operarios en el Real Colegio de niños cantores. A.H.N., Lib. 10807, fol. 52. Madrid, 24 de Enero de 1766. Sin embargo, no existe hasta ahora, contrariamente a lo insinuado por Carmen Mañueco, el menor indicio susceptible de confirmar la presencia de un hijo de estas características en el seno de la institución docente.

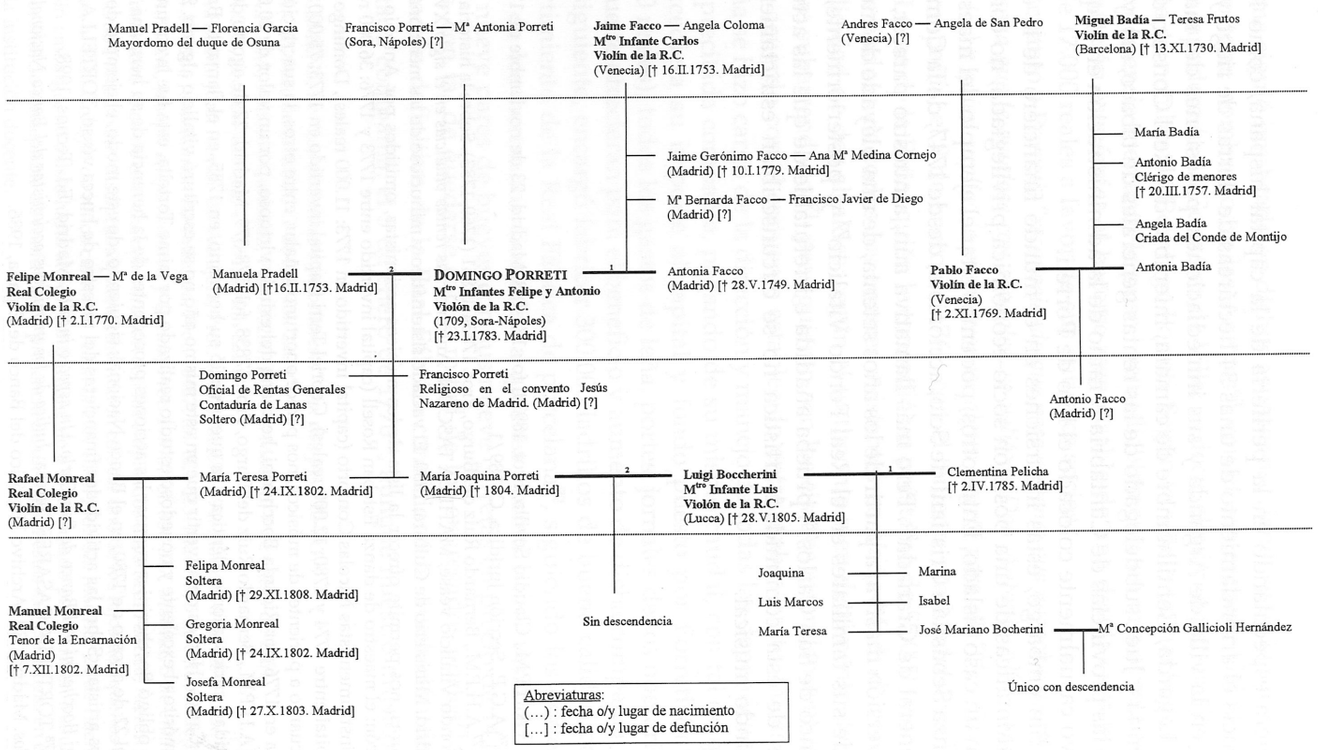
guiera especulando en la periferia de la capital hispana, como lo evidencia el arrendamiento de unas 34 hectáreas de tierras de riego y secano en la villa de Arganda y sus inmediaciones, posesiones del marqués de Legarda, Gentilhombre de cámara, miembro del Real Consejo de Hacienda y Juez subdelegado de las rentas generales de tabaco, sal, y lanas de las provincias de Cantabria[75], ramo de la administración en el que estuvo casualmente colocado el hijo de Porreti.

Sin embargo, estas incursiones en el mundo financiero de la época, sintomáticas de una posición socio-económica privilegiada, no constituyen un caso aislado. Entre otros, podemos citar el ejemplo del maestro de danza Sebastián Cristiani de Scio, accionista, desde 1747, de la Compañía General de Granada[76]. Pero más llamativa aún, a nuestro parecer, fue la inversión masiva, a partir de los años setenta, de una pléyade de músicos y de sus familiares en el Real Fondo Vitalicio[77] y, posteriormente, en el Banco de San Carlos[78]; prueba añadida e irrefutable de que las actuaciones de esta comunidad artística no se circunscribían estrictamente al mundo musical.

[75] A.H.P.M., Claudio Sevilla, Prot. 18934, fol. 171-188. Madrid, 23 de noviembre de 1780.

[76] A.G.P., Sección Jurídica, Cª 189/1.

[77] A.H.P.M., Bernardo Ruiz del Burgo, Prot. 17834-17841 (1769-1783). Sobre la historia del Real Fondo Vitalicio véase, MATILLA TASCÓN, Antonio: *Las rentas vitalicias en el siglo XVIII*. Ed. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980. El vaciado sistemático y minucioso de las mencionadas escrituras, nos permite ofrecer la lista de los músicos accionistas, omitidos por Antonio Matilla Tascón: el maestro de danza Esteban Rosell (capital invertido entre 1773 y 1776: 36.000 reales) y los instrumentistas Nicolas Conforto (capital invertido en 1773: 11.000 reales), Domingo Porreti (capital entre 1774 y 1780: 12.000 reales), Gabriel Terri (capital invertido en 1773: 75.000 reales). En cuanto a parientes de músicos, nos parece oportuno señalar, entre otros, la suscripción realizada en 1776 por Ricarda Boccherini, hermana del eximio virtuoso, por un valor de 20.000 reales [A.H.P.M., Bernardo Ruiz del Burgo, Prot. 17838, fol. 378-379. Madrid, 22 de agosto de 1776]; cantidad curiosamente idéntica a la que invirtió su hermano, en 1785, en el flamante Banco de San Carlos. Hemos de advertir que en este mismo año no se escrituró vitalicio alguno. Sin quitar mérito al excelente y novedoso estudio realizado por Jaime Tortella, esta fue la circunstancia que obligó Boccherini a ingresar las acciones procedentes de la herencia de su hermana, fallecida el 22 de agosto de 1780, en el Banco Nacional; siguiendo, de este modo, el ejemplo de numerosos artistas. Sobre las actividades financieras del maestro de Lucca véase, TORTELLA, Jaime: *Luigi Boccherini y el Banco de San Carlo. Un aspecto inédito*. Madrid, Ed. Tecnos, 1998.

[78] TORTELLA CASARES, Teresa: *Índice de los primitivos accionistas del Banco Nacional de San Carlos*. Madrid, Ed. Archivo Histórico del Banco de España, 1986.

Arbol genealógico de los Porreti