

**DOMENICO SCARLATTI
Y EL ARTE DE CORTE EN
LA ESPAÑA DE
FELIPE V Y FERNANDO VI
(1729-1757)**

ELIAS LOPEZ SOBA

El Prof. ELIAS LOPEZ SOBA obtuvo su Maestría en Artes en Bennington College, Vermont y su Maestría en Música en Akademie für Musik und Darstellende Kunst, Vienna. Actualmente se encuentra preparando su tesis doctoral para la Universidad de Valladolid y su investigación se titula: "La contradanza española y sus derivaciones en el Caribe: consideraciones histórico-musicales y literarias". Ha ofrecido conferencias ilustradas al piano y conciertos tanto en Puerto Rico como en Austria, Italia, España, Inglaterra, Latinoamérica y Estados Unidos. Como Director del Departamento de Actividades Culturales del Decanato de Estudiantes (1964-65 y 1967-71) estuvo a cargo del montaje de varios ciclos monográficos y obras músico-teatrales. Su labor creativa incluye grabaciones en disco, videocassette y cintas magnetofónicas. Fue presidente de la Sección de Música del Ateneo Puertorriqueño y es miembro de la Metropolitan Opera Auditions, distrito de Puerto Rico y Director Ejecutivo del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

El arte en la corte de los primeros Borbones en España tuvo en la figura de Domenico Scarlatti uno de los creadores más originales de todo el siglo XVIII en el campo de la música. Se sustenta esta valoración, que bien podría parecer exagerada tratándose de un período histórico que enmarca las figuras cimeras de Bach, Hendel, Haydn, Mozart y el joven Beethoven, en los logros estilísticos que exhiben las 555 sonatas o *essercizi* para clave de Scarlatti, logros que demuestran una nueva forma de pensar en términos musicales, que señalan un acercamiento novedoso a la articulación y a la organización del material sonoro y, finalmente, nos revelan la gestación plena de un nuevo lenguaje que habría de anteceder, por décadas, a muchos de los elementos definitorios de la composición musical del último tercio del siglo. Más aún, en ellas Scarlatti plasma una escritura tan genialmente idónea para la mano y el teclado que anticipa aquella que habrían de elaborar los clásicos y los románticos para el pianoforte durante el siglo XIX. De ahí, el que no nos sorprenda que hayan sido Czerny y Liszt los principales promotores de la edición más abarcadora de las sonatas scarlattianas durante el siglo pasado y que en España su influencia se haya mantenido bien entrado el siglo XX según se revela en la música de Falla.

Sin embargo, a pesar de su importancia como compositor, de su innegable supremacía a niveles internacionales como clavicembalista, no obstante las posiciones de importancia que desempeñó en Italia, Portugal y España, de su ingente actividad como maestro de Capilla, ejecutante, compositor y pedagogo, Scarlatti como hombre y protagonista histórico sigue siendo un gran enigma para nosotros.

Las consabidas fuentes de información sobre la vida de un determinado personaje, representadas por su correspondencia, las apreciaciones de sus contemporáneos, sus escritos, sus memorias, las crónicas periodísticas y los documentos tanto religiosos como estatales, todas nos fallan cuando queremos conocer el sentir íntimo de este artista, sus lazos afectivos, sus ideas sociales y políticas, su apariencia, sus hábitos y

costumbres, sus viajes y quehacer cotidiano. Profundiza el misterio que rodea nuestro personaje el hecho de que la casi totalidad de sus manuscritos musicales han desaparecido y no estamos siquiera seguros de la autenticidad de las dos imágenes grabadas que de su persona nos han llegado.

Una ojeada somera a los documentos más representativos arrojados por las fuentes arriba mencionadas, nos ilustrará de inmediato el gran problema que le plantea al investigador presente el intento de trazar el devenir de este personaje y rescatar su figura de las sombras de la historia.

Correspondencia.

La única carta autógrafa de Scarlatti que ha sobrevivido se encuentra en el Museo de la Casa de Alba en Madrid.¹ Fue escrita hacia 1752 en ocasión de remitirle Scarlatti a Don Fernando de Silva y Alvarez de Toledo (para esa fecha todavía Duque de Huéscar pero poco después XII Duque de Alba), la transcripción en notación moderna y partitura coral de dos himnos compuestos dos siglos antes por el músico flamenco Pierre du Hotz. Estos Panegíricos Heróicos, dedicados uno al notorio Gran Duque de Alba, Gobernador General de Flandes bajo Felipe II, y otro a su hijo Hernando, Gran Prior de los Caballeros de Malta, fueron cantados por primera vez en Bruselas en el 1569. Del contenido de la carta podemos asumir, sin temor a equivocarnos, que fue el propio Don Fernando de Silva, guiado por su interés en sus antecesores, aparte de su afición intensa por la música, quien le encomendó este trabajo a Scarlatti. Por otra parte, el tono amistoso y familiar de estas líneas, aunque dentro de un marco de respeto y sumisión social, revela no tan sólo una relación de aprecio mutuo entre el Duque y el músico, sino también la posible estima general que merecía Scarlatti en la Corte.

Excelentísimo Señor:

Me ha parecido bien esperar por su feliz regreso para testimoniarle mi obediencia no sólo mediante estos folios adjuntos, sino en cualquier otra encomienda que V.E. se digne hacerme.

¹ José Subirá. *La música en la Casa de Alba*, Madrid 1927, págs. 46-48. La traducción de esta carta (del italiano al español), la cual aparece más adelante es del investigador (T. del Inv.).

La transcripción, del texto, no empece estar en latín pero al estilo antiguo abreviado, me ha exigido mayor aplicación que cualquier otra cosa.

Debe E.E. conservar, igualmente las antiguas partes separadas así como las partituras que yo de ellas he extraído, no sólo por el elogio que ellas encierran, sino también para que muchos compositores teatrales modernos observen y aprendan (sólo si quieren) el verdadero estilo y la verdadera regla para escribir en contrapunto, cosa que en pocos observo yo hoy, y, sin embargo, oigo que se les elogian. No puedo salir de casa V.E. es grande y fuerte y magnánimo y lleno de salud, ¿por qué, entonces, no viene a consolarme con su presencia? Tal vez porque no soy digno de ella. Es verdad, pero ¿dónde encuentran morada las virtudes si no es en el corazón de los grandes? No digo más. Ruego a Dios que le ayude y le bendiga a la par de sus deseos y los míos. Amén.

SCARLATTI

Dado el estilo de esta carta, cabe preguntarnos, asimismo, si Scarlatti asistía a las reuniones musicales en el Palacio de la Casa de Alba, únicas en el Madrid de los 1750 y ocasión en la cual el Duque y su hijo Francisco de Paula, como aficionados de gran destreza, se entregaban al disfrute de la música de cámara junto a maestros de la talla de Luis Misson, José Herrando, Manuel Canales y el napolitano Montaldi. Dejaremos para luego el comentario que merece la alusión que hace el Maestro al culto estilo contrapuntístico y la opinión que le merecen sus contemporáneos.

Apreciaciones contemporáneas

Es a Charles Burney (1726-1814), el infatigable historiador inglés de la música y los músicos del siglo XVIII, a quien le debemos varias de las más importantes apreciaciones que de Scarlatti hacen algunos de sus contemporáneos.

De su virtuosismo en el clavecín, Burney obtuvo un importante testimonio de Thomas Roseingrave, músico irlandés que viajó a Italia alrededor de 1709 para su aprovechamiento artístico. Nos dice Burney que cuando Roseingrave llegó

a Venecia en viaje hacia Roma... fue invitado, como extranjero y virtuoso, a una 'academia' en casa de un aristócrata donde, al igual que a otros invitados, le fue solicitado que se sentara al

clavecín. 'Encontrándose mejor de dedos y de nervios que de costumbre', me dice él, 'hice un buen esfuerzo... y gracias al aplauso que recibí, llegué a pensar que mi ejecución había hecho alguna impresión en la concurrencia'. Después que Gasparini y una discípula suya terminaron una cantata, un joven muy serio, con vestido y peluca negros, que había estado de pie en una esquina del salón, muy quieto y atento mientras Roseingrave tocaba, fue invitado a sentarse al clavecín y cuando comenzó a tocar, Roseingrave pensó que mil diablos estaban al instrumento; nunca antes él había escuchado pasajes de tal ejecución y efecto. Tanto sobrepasó esta realización a la suya, y aun a todo nivel de perfección al cual él pensó llegar, que, de haber estado cerca de algún objeto con el cual cometer el acto, se hubiera cortado los dedos. Al preguntar el nombre de este extraordinario ejecutante, le fue dicho que era Domenico Scarlatti, hijo del célebre Caballero Alessandro Scarlatti. Roseingrave confesó que no pudo sentarse al instrumento por un mes; sin embargo, después de este encuentro, trabó amistad con el joven Scarlatti, le siguió a Roma y Nápoles y mientras permaneció en Italia apenas le dejó...²

Del Scarlatti compositor, Burney comenta la influencia de la música popular española en sus sonatas y nos dice que en ellas se encuentran muchos pasajes "en los que él imitó las melodías de los cantos de portadores, mulateros y gente del pueblo".³ En ocasión de su visita a Viena en 1772, el Dr. L'Augier, músico aficionado de gran habilidad, le revela a Burney que había conocido e intimado con Scarlatti durante sus años en España y le muestra una colección manuscrita de 42 sonatas que él había compuesto. Es de mucha importancia para nuestros propósitos el atisbo que de los principios estéticos de Scarlatti nos permite el siguiente relato de Burney:

Scarlatti le afirmaba con frecuencia a M.L'Augier que él estaba consciente de haber roto todas las reglas de la composición en sus sonatas; pero preguntaba si sus desviaciones de estas reglas ofendían el oído y, al contestársele negativamente, decía que no creía existiese apenas otra regla, merecedora de la atención

² Charles Burney, *A General History of Music*. (New York, Ed. Frank Mercer, 1935) II, págs. 703-704 (T. del Inv.).

³ Charles Burney, *The Present State of Music in Germany The Netherlands and the United Provinces*. (London, s.e., 1773) I, págs. 247-249. (T. del Inv.).

de un hombre de genio, que aquella de no desagradar el único sentido del cual la música es objeto⁴

Del Scarlatti en sus últimos años, Burney nos informa

que este originalísimo compositor y gran ejecutante, al igual que muchos hombres de genio y talento, le prestaba tan poca atención a los menesteres comunes y estaba tan adicto al juego, que con frecuencia se veía en circunstancias agobiantes y con igual frecuencia, era liberado de ellas por la generosidad de su real patrocinadora, quien... no tan sólo pagó sus deudas, sino que también mantuvo una pensión de cuatro mil coronas para su viuda y dos hijas, quienes quedaron en la destitución luego de su fallecimiento.⁵

Comentaremos estas apreciaciones en el desarrollo del perfil biográfico de Scarlatti que sigue.

Escritos

La primera y única edición que emprendió o autorizó Scarlatti de algunas obras suyas, consiste de los famosos *Essercizi per Gravicembalo*, estampados en Londres hacia fines de 1738 o principios de 1739. Esta publicación nos brinda en su dedicatoria y prefacio una de las poquísimas manifestaciones que nos han llegado de la pluma del propio autor. En el transcurso de la dedicatoria, dirigida a Joao V, rey de Portugal, seguramente en reconocimiento por haberle hecho Caballero de la Orden de Santiago en marzo de 1738, Scarlatti nos habla de la princesa María Bárbara en estos términos:

Pero qué expresión de reconocimiento encontraré yo por el honor imperecedero que me ha impartido Su Real Orden de seguir a esta princesa incomparable. La Gloria de sus Virtudes de Real Prosapia y Soberana Educación, redundante toda en el gran Monarca que es Su Padre: pero el humilde servidor participa de ella por medio de la Maestría en el Canto, en el Sonido y en la Composición con la cual ella, sorprendiendo el reconocimiento maravillado de los mejores Profesores, hace las delicias de los Príncipes y Monarcas.

⁴ Charles Burney, *Ibid.*, pág. 248 (T. del Inv.).

⁵ Charles Burney, *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*, (London, s. E.), págs. 205-206. (T. del Inv.).

De mayor interés aún es el prefacio:

Lector:

Seas tu Aficionado o Profesor, no esperes en esas composiciones conocimientos profundos sino más bien el ingenioso juego del arte, para adiestrarte en el dominio del calavecín. Ni Consideraciones de Interés, ni miras de Ambición, sólo la Obediencia, me ha movido a publicarlas. Tal vez te sean agradables y, entonces, con mayor inclinación obedeceré a otras encomiendas para complacerte en un estilo más fácil y variado. Muéstrate, pues, más humano que crítico, y, así, aumentarás tu propio deleite. Para designarte la disposición de las Manos, te advierto que con la D viene indicada la Derecha y con la M la Sinistra. Vive feliz.⁶

Si a la luz de las palabras de Scarlatti, queda fuera de toda duda la destreza musical de Bárbara de Braganza, cabe preguntarnos si la publicación de los *Essercizi* fue un acto de obediencia del compositor, ya entrado en sus 53 años, a un requerimiento de su Real Señora. Admitiendo siempre este talento de la Princesa de Asturias, procede el pensar en la posible influencia que haya ejercido la discípula en la cantidad y calidad de las sonatas compuestas por el Maestro.

Crónicas periodísticas

El talento de Scarlatti para pasar casi totalmente desapercibido en las memorias de sus colegas y contemporáneos, a pesar de su genio musical y de las posiciones que desempeñó, también surtió efecto, desgraciadamente, en la prensa periodística de su época.

La *Gaceta de Madrid*, prolija en sus crónicas de las producciones operísticas y las festividades en la Corte, no nos menciona a Scarlatti en ocasión alguna cuando con toda probabilidad su presencia era requerida en ellas.

Su llegada a Portugal pasa desapercibida para la *Gazeta de Lisboa*, la cual menciona al compositor por primera vez en relación con los festejos propios del 27 de diciembre de 1720⁷, día de San Juan Evangelista y santo del rey, dejando en silencio el anterior estreno de una obra

⁶ Subirá, *op. cit.*, págs. 128-130. (T. del Inv.).

⁷ *Gazeta de Lisboa*, 2 de enero, 1721.

suya y su presentación del 6 de septiembre en el cumpleaños de la reina Mariana.⁸

A pesar de las menciones tan infrecuentes, la *Gazeta de Lisboa*, logró acrecentar el desconocimiento que rodea la vida del Maestro al referirse a él en dos ocasiones como el “Abbate Scarlatti”.⁹ ¿Había predominado el fanatismo religioso que caracterizaba a la Corte de Joao V en el ánimo de Scarlatti instigándolo a tomar “ordenes menores” en el servicio eclesiástico? ¿Explica en parte este dato el matrimonio tardío de Scarlatti, que ocurre cuando él contaba 43 años?

Documentación estatal y religiosa

El 18 de octubre de 1749 Scarlatti dictó y firmó su testamento en Madrid.¹⁰ En él nos confirma sus dos matrimonios y los nueve hijos sobrevivientes a la fecha. Nos ofrece, además, testimonio de su fe religiosa y devoción por la Orden de Santiago. Sin embargo, este documento no arroja luz alguna sobre la vida del Maestro, ya que la memoria que le debe servir de complemento y a la cual se alude extensamente en el testamento, no ha aparecido.

Otro testamento, escrito en 1735 conjuntamente con su primera mujer Catalina Gentile, tampoco se ha podido localizar. No obstante, hay constancia de su existencia, según se indica en el Certificado de Defunción de Catalina Gentile del 6 de mayo de 1739.

Por otra parte, los documentos que aún están en Madrid en poder de la familia Scarlatti, aportan algunos datos de interés, sobre todo aquellos que atañen al inventario de los bienes y efectos que a la muerte del maestro les fueron adjudicados a su hija María y a su hijo Domingo Alejandro. La relación de estas liquidaciones pone en tela de juicio aquellas aseveraciones que nos han llegado sobre la indignancia en que se había sumido la familia de Scarlatti por su pasión por el juego. La casa del Maestro estaba bien apertrechada de la cuchillería de plata, los cuadros y las mesas doradas, las cornucopias y los regalos de la realeza, indicativos en el siglo XVIII del hogar del bien nacido. De hecho, hasta

⁸ *Ibid.* 12 de septiembre de 1720.

⁹ *Ibid.* 10 de septiembre y 31 de diciembre de 1722.

¹⁰ Los documentos que se mencionan en esta sección fueron analizados durante las últimas décadas por Louise Bauer (1933), Soler Quintes (1949) y Ralph Kirkpatrick (1943). En el curso de esta investigación se utilizaron los originales de varios documentos que todavía se conservan en Madrid y que han sobrevivido a la Guerra Civil. Ver bibliografía.

un coche heredó el niéto, lo que nos hace suponer que los hijos no pudieron recibir menos. No obstante, la figura del artista y del hombre sigue envuelta en el misterio.

A excepción de la citada carta autógrafa en el Museo de Alba, los únicos documentos ológrafos de Scarlatti se reducen a los siguientes: "Miserere en Sol menor" y tres autorizaciones de pago a músicos y copistas del Vaticano. Añádanse a estos ejemplos aquellos que llevan tan sólo su firma: tres poderes legales dados en Madrid (en 1748, 1752 y 1754) y el mencionado testamento.

En el curso de la presente investigación el autor descubrió un nuevo poder legal, con firma ológrafa, otorgado en 1754 por Scarlatti a dos procuradores para poner una "cierta demanda de jactancia" contra la viuda y el padre de su hijo Alejandro.

Ante esta escasez de documentos se hace entendible el desconocimiento que todavía tenemos de la vida y obra de Domenico Scarlatti. Particularmente penosa para el investigador en musicología resulta la pérdida de todos los manuscritos originales de las Sonatas, el cuerpo más significativo de su obra.

Retratos

Como si aún el azar histórico pretendiera negarnos la efigie veraz del maestro, graves dudas rodean los dos grabados que a lo largo de estos dos últimos siglos supuestamente han representado a Scarlatti.¹¹

El más difundido corresponde a una litografía de Alfred Lemoine publicada en París en 1867 en "Los clavecinistas" por Amedé Mereaux. A pesar de los esfuerzos realizados, no se ha podido trazar la fuente utilizada por Lemoine ni la fecha en que realizó la obra. Ya que en ella aparece Scarlatti sin lucir su Cruz de Caballero de la Orden de Santiago, es de suponerse que la pintura que sirvió de modelo a Lemoine fue hecha antes del 1738. El único cuadro de Scarlatti del cual tenemos noticias inequívocas fue vendido junto al de su primera mujer Catalina Gentile, en 1912, por 700 pesetas de acuerdo a un curioso documento

¹¹ Los datos, aunque no las conclusiones, de esta sección se basan en Kirkpatrick, *op. cit.*, págs. 104-105 y 118-119. Contrario a lo informado por Kirkpatrick, la copia del grabado de Flipart en la Biblioteca Nacional no se extravió durante la Guerra Civil; en 1927 fue prestada al Museo del Ayuntamiento y todavía no ha sido devuelta. Esta copia es de importancia historiográfica ya que debajo del grabado aparecen unos versos conmemorativos y la siguiente nota: "Esegue la mete dell' Autore nel comprimento di quest'opera el suo buen amico il Cavalier Carlo Broschi Farinello".

escrito por Carlos Scarlatti, tataraniéto de Domenico, titulado "Historia de familia y mi última voluntad". Hasta el presente, sin embargo, no se ha encontrado relación alguna entre Lemoine y los descendientes directos de Scarlatti que pudieron haber poseído estos retratos.

El segundo grabado en que se supone aparece Scarlatti fue hecho por Joseph Flipart de un lienzo de Jacopo Amiconi y publicado por Farinelli poco después de la muerte del pintor en 1752. Ocupan el plano central y principal del cuadro las figuras de Fernando y Bárbara de Braganza rodeados de un grupo de cortesanos. En el plano derecho superior aparecen, asomados a la balconada de los músicos, el violinista Joseph Herrando, Farinelli y supuestamente Scarlatti con unos folios de música en la mano.

Contrario a la opinión generalizada, avalada por estudiosos de Scarlatti, y a pesar de la relación de amistad que debió existir entre Scarlatti y Amiconi (recordemos que este último diseñó el frontispicio de la primera edición de los *Essercizi* en 1738) considero que este grabado no nos ofrece una imagen verdadera del Maestro. Fundamento esta opinión en las siguientes razones:

1. La edad de Scarlatti hacia 1752 era de 67 años y su imagen aparece más juvenil que la de Farinelli, quien contaba a la sazón, 20 años menos.

2. El montaje que despliega el lienzo es marcadamente operístico y posiblemente no debió incluir a Scarlatti, quien extrañamente, nunca participó en las producciones lírico-teatrales de palacio. Amiconi ha debido haber seleccionado a Corselli, Coradini o Mele, los músicos que trabajaban para Farinelli; ellos le debían sus posiciones, sobre todo Corselli.

3. La selección de uno de estos compositores operísticos, además de ser acertada para la escena, obtendría para Amiconi la aceptación del divo Farinelli, siempre muy celoso de su posición preeminente en la Corte. Suponemos que también debió pintar un clavecinista cantando, como parece insinuar la partitura que sostiene uno de los músicos.

En fin, esta rápida ojeada a los documentos más importantes que poseemos de Scarlatti, nos clarifica el por qué la escasa bibliografía que de él se ha generado, haya estado plagada de errores y de suposiciones falsas durante muchos años. Se nos hacen evidentes también las avenidas de trabajo que esperan por el estudio y análisis del investigador.

Es, pues, el propósito fundamental de este trabajo el delinear con la mayor precisión posible la trayectoria de Domenico Scarlatti en España como clavicembalista, compositor y pedagogo, ubicándolo

siempre dentro o de frente a un determinado marco artístico dictado por la Corte de los primeros Borbones.

Admitiendo que la creación musical de sus años al servicio de Fernando y Bárbara constituye la documentación más significativa que sobre sí mismo Scarlatti nos ha legado, se hace insoslayable la elaboración de un juicio crítico de las sonatas como complemento del perfil biográfico.

La juxtaposición de las imágenes que nos resulten de los enfoques histórico-biográfico y musicológico nos permitirá no sólo vislumbrar al personaje completo, sino también calibrar el valor de su obra para el clave, determinando la posición que le corresponde en el ambiente musical de su época y en el del arte de corte de los primeros Borbones en España.

Semblanza

Precisar la fecha y el lugar del nacimiento de Domenico Scarlatti no presenta problema alguno al historiador. Ocurre el 26 de octubre de 1685 en Nápoles y consta en su fe de bautismo del 1.º de noviembre en la iglesia de Montesanto, Parroquia de la Caridad, que sus padres fueron el señor Alessandro Scarlatti y la señora Antonia Anzalone y que “fue sostenido ante la sagrada fuente por la Sra. Da. Eleonora del Carpio, Princesa de Colobrano y el señor Don Domingo Martis Carafa, Duque de Maddaloni”.¹²

A partir de ese momento, sin embargo, nos encontramos sin dato alguno de los años de adolescencia de Domenico. El no tener tan siquiera constancia de que el niño hubiese ingresado en el Conservatorio, nos lleva a deducir que su temprana educación musical estuvo a cargo de su padre y posiblemente, como es muy lógico conjeturar, de alguno de los numerosos parientes músicos que habitaban o frecuentaban la casa de Alessandro, quien ya para la última década del siglo XVII gozaba de prestigio internacional.

De todas formas, el talento de Domenico no tardó en manifestarse. El primer documento que nos llega de su actividad musical, consiste de su nombramiento como “organista y compositor de música” en la Capilla Real de Nápoles el 13 de septiembre de 1701, poco antes de

¹² A.J. Dent. *Alessandro Scarlatti. His Life and Works*. London 1905, pág. 38. Ver el libro IV de Bautismos, folio 65, en la Parroquia de la Caridad, hoy conocida como San Liborio.

cumplir sus 16 años.¹³ No habría de tener el joven músico tiempo para asentarse en su primera posición, pues le encontramos ocho meses más tarde gozando de una licencia de cuatro meses para viajar, junto a su padre, a Florencia.¹⁴

Es muy evidente el interés del padre por el futuro profesional de su hijo. El propósito principal del mencionado viaje a la corte de Fernando de Medici, Gran Duque de Toscana, no era tanto el de supervisar una ópera de Alessandro, sino el de buscar para sí y para su hijo una alternativa a su posición en el Virreinato de las Dos Sicilias, zona afectada por la Guerra de la Sucesión al trono de España desatada a la muerte de Carlos II.

Las esperanzas del padre no se vieron realizadas y nos encontramos a Domenico de regreso en Nápoles al término de su licencia; no así Alessandro que prefiere quedarse en Roma, quebrantando de tal forma las disposiciones de su licencia que su puesto es declarado vacante en 1704.¹⁵ De la estadía en la Toscana, sin embargo, nos han llegado copias de algunas cantatas de Domenico, compuestas en Livorno en julio de 1702, lugar de veraneo del Príncipe Fernando. Estas son las obras más tempranas que conocemos de Domenico y en forma alguna anticipan el estilo que habría de distinguir su obra de madurez.¹⁶

En Nápoles, Domenico tuvo de inmediato la oportunidad de desplegar sus alas por sí mismo. Sus dos primeras óperas se producen en el 1703: *Ottavia Restituita al Trono* y, para la celebración del vigésimo cumpleaños de Felipe V, el 19 de diciembre, *Il Giustino*.¹⁷ Al año siguiente, sigue Domenico interesado en la ópera y rehace la *Irene* de Pollardi, contribuyendo treinta y tres de las cincuenta y cinco arias y un dueto de la obra.¹⁸

Poco después, y obedeciendo la autoridad paterna, Domenico abandona la Real Capilla y viaja a reunirse con su padre en Roma.

¹³ Nápoles. Archivo Statale Napolitano, *Mandatarum*, Vol. 317, pág. 4 citado en Ulisse Prota-Siurleo, *A. Scarlatti, eil palermitano*. (Napoli, s.e., 1926) pág. 33.

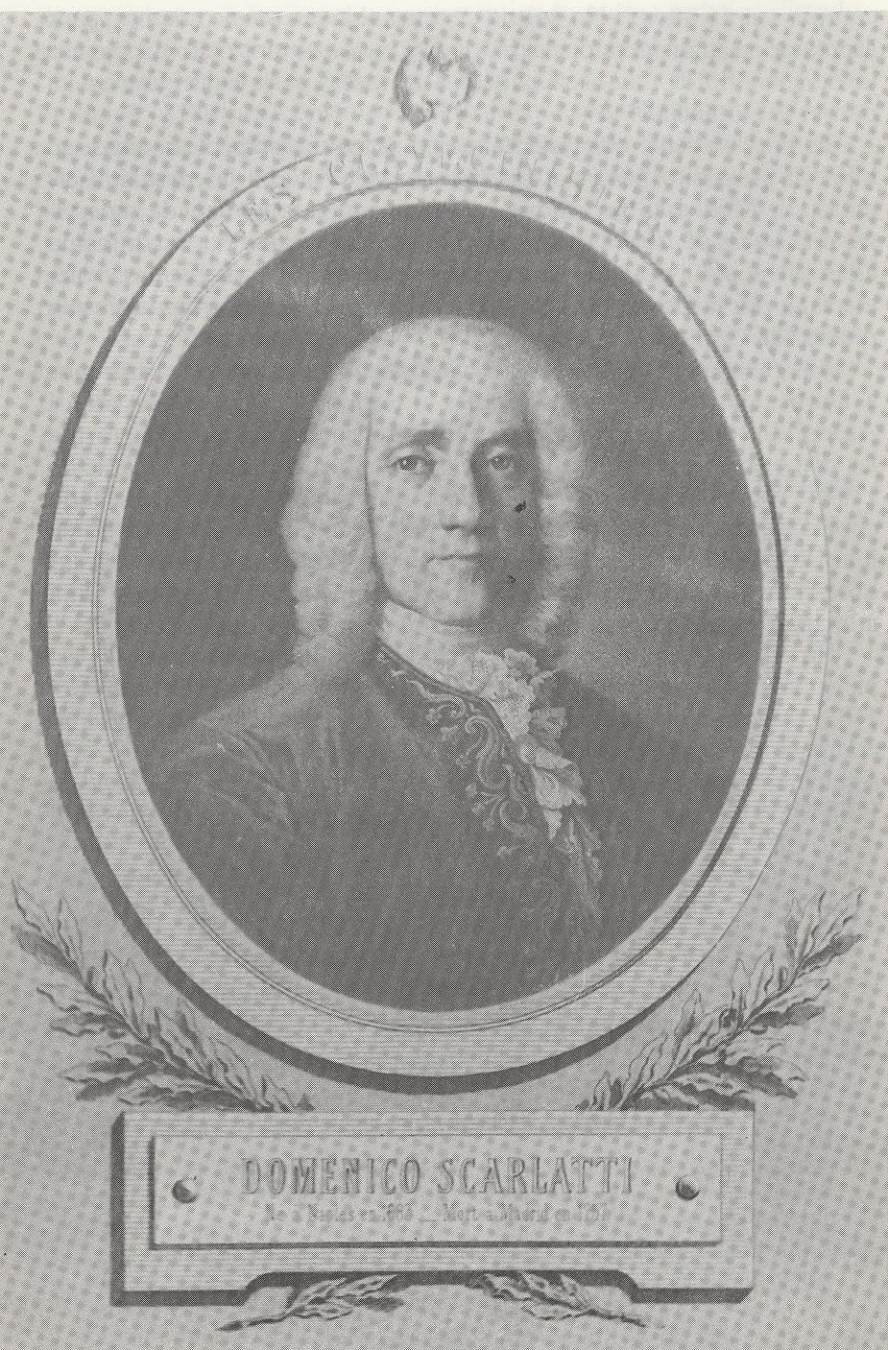
¹⁴ Nápoles. Archivo Statale Napolitano, *Mandati die Vicere*, Vol. 318, fol. 60, citado en A.J. Dent, *op. cit.*, pág. 71.

¹⁵ Dent, *op. cit.*, pág. 73 (Nápoles, Reale Archivio di Stato, Mandati dei Vicere, Vol. 319, fol. 20).

¹⁶ R. Kirkpatrick. *Domenico Scarlatti*. Princeton, New Jersey, 1953, pág. 15. Los manuscritos se encuentran en Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale y en Münster, Brischhoffliche Santini-Bibliothek.

¹⁷ Kirkpatrick, *Ibid*, pág. 16.

¹⁸ Kirkpatrick, *Ibid*, pág. 18.



Alessandro, preocupado con la situación política de Nápoles, trata de abrirle campo a su hijo en Florencia o Venecia. Le escribe, el 30 de mayo de 1704 al Príncipe Fernando de Medici:

Io l'ho staccato a forza da Napoli, dove, benche havesse luogo, il suo talento, non era talento per quel luogo. L'allontano anche da Roma per che Roma non ha tetto per acogliere la Musica che si vive mendica. Questo Figlio ch'è un Aquila, cui son cresciute l'Alì non deve star'oziosa nel nido ed io non devo impedirle il volo.¹⁹

Alessandro le participa al príncipe que envía a su hijo a Venecia aprovechando el viaje a esa ciudad del virtuoso cantante Nicolino de Nápoles, aunque le insinúa a la vez que le agradaría mucho más que Domenico pudiera radicarse en la Corte de los Medici en Florencia.

De paso, Alessandro también le deja saber a Fernando que la situación en Roma no es nada propiciatoria para la música, entendiéndose con ello la música escénica. De hecho, la persecución papal había ocasionado una decadencia en el ambiente musical y bajo Inocencio XII se cerraron finalmente todos los teatros.²⁰ Por consiguiente, nada más lógico para un compositor como Alessandro, cuyo genio y preferencia radicaban en la escena, que aprovechándose de esta oportunidad le insinuase al Príncipe su propio deseo de servirle.

Nuevamente las esperanzas de Alessandro se ven frustradas, pero gracias a una carta de recomendación del Príncipe,²¹ al igual que a las relaciones con Nicolino y, claro está, a su propio talento, Domenico entra en el círculo del famoso compositor y pedagogo F. Gasparini, amigo de su padre. Se relaciona con el gran ambiente musical de la ciudad de Venecia que le permite conocer a Vivaldi y Haendel y establecer una amistad con el inglés Thomas Roseingrave.

Del virtuosismo de Domenico al clavecín durante esta etapa, nos habla Roseingrave, por medio de Burney.²² De igual forma, el libro de Gasparini, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, publicado en 1708 con tanto éxito que se mantuvo en gran estima hasta mediados de siglo, nos hace colegir que Domenico entró en una relación profesional con el Maes-

¹⁹ F. Abbiati, *Storia della Musica*, Milano, 1958, Vol. III págs. 324.

²⁰ Dent. *op. cit.*, pág. 75.

²¹ Alberto Basso, "Domenico Scarlatti", *Enciclopedia della Musica*, (Milano: Rizzoli Ricordi, 1972) Vol. V, págs. 159-177.

²² Burney, A. *General History of Music, op. cit.*, Vol. II, págs. 703-704.

tro, pues en varios puntos de importancia el tratado menciona prácticas estilísticas que distinguirán la futura obra clavecinística de Domenico.²³ Dado el éxito de Gasparini como compositor lírico-dramático, es también lógico pensar que el joven compositor le sometera sus obras escénicas y religiosas para ser criticadas y se beneficiara de los consejos de su colega mayor.

Para fines de 1708 o principios de 1709, aproximadamente, Domenico sale de Venecia y se radica en Roma, donde asume la posición dejada vacante por su padre, como Maestro de Capilla de la Reina polaca en el exilio, María Casimira.²⁴ “La Conversione di Clodoveo, Re di Francia” ejecutada probablemente en la cuaresma de 1709,²⁵ es su primera obra para el teatro privado de la Reina, en el Palacio Succari. Habrían de sucederle siete melodramas, dos cantatas y un oratorio, basados en textos de Carlo Segismundo Capeci (poeta y dramaturgo al servicio de la Reina en calidad de Secretario), y montados todos con escenografía de Felipe Juvarra, el gran arquitecto y diseñador. Esta traducción se extiende hasta 1754, cuando se clausura el teatro por falta de fondos.

Durante los años al servicio de María Casimira, Domenico entra en contacto estrecho con el grupo de Arcadia y los miembros del círculo íntimo del Cardenal Ottoboni, el gran patrocinador de la música y las artes en general.

Es precisamente el inicio de esta etapa que ocurre, en una de las famosas “Accademie Poetico-Musicali” en el palacio del Cardenal Ottoboni, la competencia entre Haendel y Scarlatti de la cual salió victorioso Haendel al órgano, aunque no así al clavecín. En el relato de esta contienda cordial que nos hace el primer biógrafo de Haendel, John Mainwaring, sale a relucir no sólo la amistad que se traba entre Haendel y Scarlatti y la mutua admiración que se tienen, sino también una apreciación del carácter de Domenico, como artista dotado de un “temperamento dulcísimo y el más gentil comportamiento”.²⁶

²³ Kirkpatrick, *op. cit.*, pág. 27.

²⁴ Según Dent, *op. cit.*, págs. 113-116, Alessandro asume su vieja posición de Maestro de la Real Capilla en Nápoles para el 9 de enero de 1709. Es lógico que para esta fecha, por consiguiente, se encontrase Domenico en Roma.

²⁵ Los datos siguientes se basan en el artículo de Alberto Cametti “Carlo Segismundo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma” *Musica d’Oggi*. XIII (1931), págs. 55-64 según parafraseados por R. Kirkpatrick, *op. cit.*, pág. 47.

²⁶ John Mainwaring, “Memoirs of the life of the Late George Frederic Haendel”. Londres, 1760, págs. 59-62 citado en R. Kirkpatrick, *op. cit.*, pág. 33.

Anticipando posibles problemas con el sostenimiento del teatro privado de la Reina, Scarlatti, mientras seguía en su servicio, inició conversaciones con el Vaticano y obtuvo la posición de Ayudante del Maestro de Capilla Tommaso Baj el 19 de noviembre de 1713.²⁷ Al año siguiente muere Baj y el 22 de diciembre de 1714 Domenico le sucede en el cargo.²⁸

De acuerdo con Kirkpatrick, todo indica que Domenico, a los 29 años, se desempeñó con cierta distinción como compositor de música sacra, puesto que de esta etapa de su vida nos ha llegado copia de una verdadera obra maestra: el “Stabat Mater” para diez voces *a capella*. Obras de esta envergadura y de este dominio técnico y estilístico no se improvisan.

Mientras tanto, y coincidiendo con la salida de Roma de la Reina María Casimira para establecerse en Francia bajo la protección de Luis XIV, Scarlatti nos da otra vez prueba de que ha aprendido de Alessandro el arte de saber moverse en los corredores palaciegos de Roma. ¿O será la omnipresente mano del padre, que desde Nápoles mantiene sus contactos con Roma, la visita con frecuencia y goza del favor de los patrocinadores y público amante de la ópera? De todas formas, lo cierto es que Domenico entra en conversaciones con el Marqués de Fontes, Embajador de Portugal ante Clemente IX y se convierte en su Maestro de Capilla, a la vez que mantiene su posición en el Vaticano. Así nos lo hace saber en el frontispicio del “Applauso Genetliaco” que compuso para celebrar el nacimiento del Príncipe Heredero de Portugal el 6 de junio de 1714.

Así también se iniciaba lo que habría de ser la relación musical más importante y significativa de Scarlatti, la que le llevaría a servirle a una Princesa hasta los últimos años de su vida. No obstante, las exigencias musicales de estas posiciones, Domenico siguió interesado en la ópera y compuso para la temporada del carnaval de 1715 un drama titulado “Ambleto”, estrenado en el Teatro Capranica y un *intermezzo* llamado “La Dirindina”. Tres años más tarde, en 1718, escribió en colaboración con Nicolo Popra, su última música para teatro: “Bernice, Regina d’Egitto”.

De este período en la vida de Scarlatti nos llega un documento legal, curioso y extraño del cual no conocemos todavía su propósito. El 28 de

²⁷ A Archivio Capitolare San Pietro, Vaticano. Diari-33-1700-1714, pág. 298; original en Diari-30-1658-1726, citado en Kirkpatrick, *op. cit.*, pág. 56.

²⁸ *Ibid.*, pág. 307, citado en Kirkpatrick, *loc. cit.*

enero de 1717 Alessandro le concede desde Nápoles la emancipación plena a Domenico, pues renuncia a todos sus derechos paternos y le facilita al hijo el disfrute de su ciudadanía napolitana.²⁹ No empece los mencionados testimonios legalizados y la edad alcanzada por el hijo, la presencia del padre se hará sentir sobre él por muchos años más.

Es significativo, de todas formas, que el próximo paso documentado que tenemos de Domenico es su renuncia al Vaticano y la salida del país. “Per essere partito per l’Inghilterra il Sig. Scarlatti Maestro di Capella di S. Pietro”, nos dice una entrada en el diario manuscrito de Francesco Cokignani correspondiente al 3 de septiembre de 1719, “fu fatto Maestro il Sig. Ottavio Pitoni che era a S. Giovanni in Laterano”.³⁰

Todavía hoy no se ha podido confirmar este supuesto viaje de Domenico a Londres. Razones para emprenderlo tuvo en abundancia. En Londres estaba su amigo Haendel a cargo de las producciones operísticas en el Hyamarket Theater y Roseingrave se preparaba a dirigir allí una reposición bajo el nuevo título de “Il Narciso”, de la última ópera que compuso Scarlatti para la Reina de Polonia en 1714: “Amor d’un ombra e gelosia d’un’aura”, acontecimiento que tuvo lugar el 30 de mayo de 1720. Sin embargo, no se ha encontrado en Inglaterra evidencia alguna del paso de Domenico por el país.³¹

A pesar de que se nos hace imposible trazar las andanzas de Scarlatti inmediatamente después de su renuncia al Vaticano, sí podemos recobrar su rastro a su llegada a Portugal. Esta pudo ocurrir para el 24 de septiembre de 1719, fecha en que la *Gazeta de Lisboa* nos informa que se cantó una serenata en los apartamentos del Rey “por los nuevos y excelentes músicos que Su Majestad ha traído de Roma...”.³² No podemos darle demasiada importancia al hecho de que el periódico no menciona a Scarlatti en esta ocasión, pues tampoco lo hace cuando se estrena su serenata “*Contesa delle Stagioni*” para festejar el cumpleaños de la Reina Mariana el 6 de septiembre de 1720.³³ No es sino con la

²⁹ Prota-Giurleo, *op. cit.*, págs. 34-36. Archivo Notariale, Napoli, Protocollo del Notaro Giovanni Tufarelli. Anno 1717, fols. 45-46) según parafraseado por R. Kirkpatrick, *op. cit.*, pág. 64.

³⁰ Kirkpatrick *op. cit.*, pág. 65. (Roma Archivio Capitolare, San Petri, Vaticano, Diari-30-1658-1726).

³¹ Basso *op. cit.*, pág. 160.

³² *Gazeta de Lisboa*, septiembre 28, 1719.

³³ *Ibid.*, 12 setiembre de 1720.

celebración del día de San Juan Evangelista, santo patrón del Rey, el 27 de diciembre de 1720 que la *Gazeta* nos informa, al fin, de la “ejecución en los apartamentos de la Reina de una serenata italiana, titulada “*Cantata Pastorale*”, armoniosa y discreta creación del compositor Scarlatti.³⁴

Además del gusto por las representaciones y cantatas italianas,³⁵ moda que había llevado de Viena a Lisboa la Reina María Ana de Austria, distinguía la corte portuguesa el culto a la fastuosidad y la obsesión del monarca Joao V por el esplendor de las ceremonias religiosas, ofuscación que le llevó a recibir del Papa autorización para decir Misa y obtener el rango de Patriarcado para la Ciudad. De ahí que la Capilla Real estuviera integrada a la de la Catedral de Lisboa y que en ella se encontraran numerosos y excelentes cantantes e instrumentistas italianos, músicos que el propio Rey le sonsacaba a la Capilla Pontificia en Roma. Cuánto se enorgullecería, pues, el Monarca de tener a cargo de sus músicos al propio Maestro de la capilla del Vaticano.

Como Joao V no escatimaba gasto alguno en este sentido, a su llegada Scarlatti tuvo bajo su dirección a un extraordinario elenco de 30 a 40 cantantes e igual número de instrumentistas, en su mayoría italianos. Si el deseo de modelar la función musical de la Capilla Real de acuerdo a la del Vaticano era pasión novedosa de Joao V, no sucedía así con el patrocinio a la música italiana y su predominio en el país. Esta ya estaba establecida desde el Seicento durante el reinado de Joao IV, quien además de monarca fue bibliófilo musical, teórico, compositor y autor de un tratado en favor de la música italiana: “Defensa de la música moderna contra la errada opinión del Obispo Cirilo Franco”.³⁶

Es lógico que la actividad principal de Scarlatti durante este período se centrara en la música eclesiástica y festiva, esto es, en las

³⁴ *Ibid.*, 2 de enero de 1721.

³⁵ Debo la información de los próximos tres párrafos a las siguientes fuentes:

a) *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*. Roma 1950, Vol. XXI, pág. 79.

b) Alfredo Casella, “Rapporti musicali italo-portoghesi”, estratto dal volume: *Relazioni storiche pa l’Italia e il Portogallo*, Roma, Reale Accademia d’Italia, 1940 XVIII.

c) Basso, *op. cit.*, pág. 161.

d) Kirkpatrick, *op. cit.*, pág. 71.

³⁶ Tratado en portugués citado por Casella, quien tradujo el título al italiano (T. del Inv. al español).

serenatas, panegíricos y cantatas pastorales para determinadas ocasiones. El despliegue de esta actividad casi no encontraba eco en la *Gazeta*, dándose a veces el caso, inverosímil para nosotros, de mencionarse la composición festiva y echar al olvido el nombre del compositor. De todas formas procede señalar que en dos ocasiones *La Gazeta* se refiere a Scarlatti con el calificativo de Abbade, lo que nos hace inferir que el despliegue ceremonial religioso había adquirido la vigencia del rito en la vida cotidiana de la Corte, imponiéndole a sus máximos oficiantes la adopción de títulos u órdenes religiosas, siguiendo el ejemplo del monarca.³⁷ Bajo estas circunstancias no debió tener Domenico indicio alguno de la importancia que en su futuro jugaría su función adicional en la Corte como Maestro de música de D. Antoni, el más joven de los hermanos del Rey y de la infanta María Bárbara, futura Reina de España.

De la creación musical scarlattiana en Portugal casi nada nos ha llegado a excepción de un "Te Deum" a 8 voces, un "Te Gloriosus" a 4 y varias piezas dispersas por algunas bibliotecas del reino. El terremoto de 1755, que arrasó a Lisboa y con ella toda huella de la Corte de Joao V, también borró los testimonios que hubiese podido dejar la estada de Scarlatti en el país.

Sabemos, gracias a la autobiografía de Johann Joachim Quantz, el gran flautista y tratadista alemán, que esta estada de Scarlatti en Portugal se interrumpió hacia el 1724. Viajó en esa ocasión a Roma donde conoció a Quantz, quien estudiaba a la sazón con Gasparini, y sin duda alguna, a Farinelli (cuyo verdadero nombre era Carlo Broschi), quien figuraba para esa temporada en una ópera de Gasparini en el teatro de la Embajada de Portugal. Poco después también entró en contacto, en ocasión de visitar a su padre en Nápoles, con Pietro Traspassi, Metastasio y J.A. Hasse, discípulo de Alessandro y herederos de su fama como compositor operístico.³⁸ Muchos años más tarde, Hasse le expresó al Dr Burney en Viena, la impresión que le había causado el arte clavecinístico de Domenico, señalando "su mano maravillosa y su fecundidad de inventiva".³⁹

Esta habría de ser la última vez que Domenico viese a su padre. Poco después, el 24 de octubre de 1725, moría Alessandro, a la edad de

³⁷ *Gazeta de Lisboa*, 10 de sep. del 1722 y 13 de diciembre de 1722.

³⁸ Basso, *loc. cit.*

³⁹ Burney, *op. cit.*, Vol. I, pág. 347.

66 años, en el pináculo de su fama y reconocido en todo el mundo musical.

Desconocemos la fecha del regreso de Scarlatti a Portugal. Una vez más perderemos el rastro de su vida. Esta vez el silencio durará casi tres años. Si sabemos que para el 9 de octubre de 1725 se anuncia en la *Gazeta de Lisboa* el compromiso matrimonial de María Bárbara con Fernando, Infante de España.⁴⁰ Contaban ambos 14 y 11 años respectivamente. La ocasión dió lugar a que se cantase un "Te Deum" en más de una iglesia del reino. Como de costumbre, la *Gazeta* descuidó mencionar al compositor y al director de la ejecución en Lisboa.

Para una documentación inequívoca del Maestro tenemos que referirnos al 11 de enero de 1728, fecha en que se ejecuta en los apartamentos de la Reina el "Festeggio Armonico", compuesto expresamente por Scarlatti para celebrar la firma de los contratos nupciales. La ocasión exige, además, fuegos artificiales y la iluminación de toda la ciudad de Lisboa.⁴¹

Con el señalamiento de la boda de la Princesa se inicia para Scarlatti una etapa de cambios fundamentales. Puede asumirse sin gran riesgo de equivocación que es para esta ocasión en que la Princesa le solicita a su padre, el Rey, autorización para llevar a Scarlatti con su séquito a España. Nada más natural y lógico. La gran vocación musical de María Bárbara había encontrado cauce, desde niña, bajo las manos del maestro y la relación cotidiana, despertó en ella verdadero afecto y devoción hacia él, sentimientos de los cuales dió muestras fehacientes a lo largo de su vida. De otra parte, hay indicios de que el desarrollo de Scarlatti como compositor y clavecinista, en ascendencia ininterrumpida hasta el final de sus días, se haya debido en buena parte al estímulo de la discípula talentosa y aplicada que exigía cada vez más música para su disfrute y progreso. Separarse de ella, por consiguiente, hubiera sido para el compositor, cercano ya a los 43 años, una pérdida dolorosa en lo personal y lo artístico.

Domenico toma entonces, una decisión aparentemente sorpresiva pero que, en el fondo, es perfectamente consecuente, primero, con el cambio que en su íntimo ser ha debido causar la muerte de su padre y, en segundo lugar, con la nueva vida que le esperaba al servicio de María Bárbara en España: viaja a Roma y el 15 de mayo de 1728 se une en

⁴⁰ *Gazeta de Lisboa*, 11 de octubre de 1725.

⁴¹ *Gazeta de Lisboa*, 15 de enero de 1728.

matrimonio con María Catalina Gentili, una bella doncella romana de 16 años, curiosamente contemporánea con María Bárbara.⁴²

Su regreso a Portugal en compañía de su joven mujer pasa, de nuevo, desapercibido para *La Gazeta*. Pensamos que sí debió ocurrir con la antelación necesaria para que él pudiese participar en los extensos preparativos musicales y de otra índole, elaborados para la doble boda de María Bárbara con Fernando, Príncipe de Asturias y de su media hermana María Vittoria de Borbón con Don José, hermano menor de María Bárbara.⁴³

En enero de 1729 las familias reales de España y Portugal se encontraron en diversas ocasiones en un impresionante pabellón de madera construido por Joao V sobre la línea divisoria representada por el Río Caya. Una idea de la magnificencia de la ceremonia nupcial y de los encuentros de los monarcas la obtenemos al saber que el Patriarca de Lisboa acompañó a Joao V en calidad de Capellán Mayor junto con 11 canónigos, 14 cantores y otros muchos músicos instrumentistas y que los encuentros se vieron amenizados con conciertos y serenatas interpretados por los músicos de las Reales Capillas de ambas Majestades.

No menos impresionante habrá resultado para la sobria corte de Felipe, donde ni a los grandes se les permitía el uso de ornamentos y joyas, el séquito de Joao. Consistía el mismo de 185 coches de a 6, cada uno con 15 ó 20 sirvientes en libreas magníficas, ciento cincuenta sillas y no menos de 6000 soldados en uniformes resplandecientes.

Es de esperarse que Scarlatti haya tenido que escribir una obra para estos festejos pero no tenemos evidencia alguna al respecto. Tampoco se menciona en ninguna de las crónicas de la época su asistencia a las ceremonias, y sin embargo, Domenico tuvo que haber estado presente, no solamente como Maestro de Capilla, sino también, como miembro del séquito de la Princesa, a quien habría de seguir a España por orden de Joao V.

El 27 de enero “partieron de Badajoz Felipe y su séquito, aunque no completo, en dirección a Sevilla, ordenando que de la Casa de la nueva Princesa fueran sirviendo a ésta la Camarera, una Dama, una señora de

⁴² La información de estos dos párrafos proviene de Kirkpatrick, *op. cit.*, págs. 75-79.

⁴³ Esta información y los datos de los siguientes párrafos provienen de Alfonso Danvila, *Fernando VI y Da. Bárbara de Braganza 1713-1748*. Madrid, Impr. Estudios Españoles del Siglo XVIII 1905, págs. 89-95.

honor, su azafata, tres camaristas y el Padre Lambrussel, Confesor de su Alteza”.⁴⁴

La Corte se instaló en el Alcázar de Sevilla, a donde llegó el 3 de febrero; a pesar de múltiples salidas a comarcas cercanas, sobre todo en expediciones de caza, —Isla de León, Cádiz, Santa María, Granada— se mantiene casi estable en la ciudad por los próximos cuatro años.

Es, pues, en Sevilla donde María Catalina y Domenico ven nacer en 1729 a su primogénito, Juan Antonio, como también a su segundo hijo, Fernando, bautizado el 9 de marzo de 1731.⁴⁵

De su actividad musical durante esta etapa no se conoce composición alguna. A sus obligaciones como maestro de la Princesa se sumaban ahora las lecciones de clavecín al Príncipe y sin duda alguna, su participación como clavecinista y director en las frecuentes reuniones musicales que se efectuaban en los apartamentos de María Bárbara.⁴⁶ Estas reuniones habrían de convertirse en función central e importantísima de la vida cotidiana de los Príncipes. Parecería que se buscaba en el orden y concierto de la música, refugio y antídoto contra la melancolía y la intriga que caracterizaba la casa de Felipe V e Isabel Farnesio.

Entre tanto, el Maestro, quien probablemente tenía su residencia en domicilios cercanos al Alcázar, mantenía su oído atento a la riqueza musical de los barrios sevillanos; hacía suyos todos los matices y artificios de la guitarra y el ritmo de las castañuelas, las panderetas y el tamboril, al igual que el color oriental en la armonía y el canto del pueblo. Todo este mundo de sonido y baile habría de verse magistralmente incorporado a su creación para el clavecín.

El 16 de mayo de 1733, Felipe V decidió abruptamente regresar a Madrid.⁴⁷ Nunca más volvería Scarlatti a ver Sevilla pero su recuerdo perduraría en su música a pesar del nuevo mundo que pronto se recorrería ante sus ojos. El 10 de junio la Corte llegó a Aranjuez y apenas un mes más tarde salió hacia el palacio de verano en San Ildefonso donde llegó el 9 de julio después de pernoctar en Madrid. Terminado el verano y ya entrado el otoño, la Corte se trasladó a San

⁴⁴ Danvila, *op. cit.*, pág. 95.

⁴⁵ Kirkpatrick, *op. cit.*, pág. 335.

⁴⁶ *Gazeta de Madrid*, No. 21, 19 de mayo de 1729.

⁴⁷ Danvila, *op. cit.*, págs. 142 y ss.

Lorenzo de El Escorial el 17 de octubre, permaneciendo entre los austeros muros del palacio-monasterio hasta el 7 de diciembre, fecha en que regresa a Madrid. En la capital del reino la familia real dividiría su tiempo entre el Palacio del Buen Retiro y El Pardo, ubicado a 7 kms. de Madrid, con sus facilidades para la cacería, afición principal del Rey. Entre tanto, muchos miembros y dependientes de la Corte quedarían establecidos en Madrid.

Durante los próximos trece años, hasta finalizar el reinado de Felipe V, el itinerario de la Corte, al igual que el de la Casa de los Príncipes de Asturias y el de la familia de Scarlatti, seguiría con muy pocas variaciones, las etapas mencionadas. Su ordenamiento era el siguiente: de enero a mediados de marzo, Palacio de El Pardo; Pascua, Palacio del Buen Retiro en Madrid; de abril a junio, Aranjuez; a fines de junio, regreso a Madrid; de julio a octubre, la Granja en Segovia; de fines de octubre a principios de diciembre, El Escorial; Navidad y fines de diciembre, Palacio del Buen Retiro.

En términos musicales, es la llegada de Farinelli en 1737 la que produce cambios muy significativos en la Corte y afianza de forma definitiva y a niveles inigualables en ninguna otra corte europea, el patrocinio del melodrama italiano.⁴⁸

El efecto extraordinario de la voz de este soprano en el ánimo maniaco-depresivo y la mente semi-descarriada de Felipe V abunda, de otra parte, los planes que se había trazado Isabel Farnesio para conservar el poder, mantener alejados de todo el proceso decisional a los Príncipes de Asturias y asegurar el futuro de sus hijos mediante la adquisición de nuevos reinos o la negociación de convenientes lazos matrimoniales.

De ahí que el 30 de agosto Felipe V firmase un Real Decreto desde San Ildefonso nombrando a Don Carlos Broschi, llamado Farinelli, “para que quede en el Real Servicio en calidad de familiar criado mío, con dependencia sólo de mí y de la Reina, mi muy cara y amada esposa, por su singular habilidad y destreza en cantar.”⁴⁹ Se le asignó un sueldo de 1500 guineas inglesas anuales, reguladas en 135,000 reales sin descuento alguno, teniendo además derecho al uso de los coches de la Real Caballeriza para Madrid y los Reales Sitios y alojamiento donde quiera que se encontrase la Corte.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 175.

⁴⁹ Archivo Histórico Nacional, 30 de agosto de 1737, Estado, Legajo 2.438, citado en Danvila.

Constituidas las representaciones operáticas italianas en la mayor diversión de la Corte, es de esperarse que Fernando y Bárbara hayan sido absorbidos en su vértice y que la música de cámara, y con ella Scarlatti, comenzasen a tener menos vigencia. Es entendible, asimismo, que el Maestro nunca gozase del favor de Isabel Farnesio, quien lo identificaba no sólo con los Príncipes de Asturias, herederos del trono, sino, todavía peor, con Joao V y los portugueses.

Consciente del valor de Scarlatti y de su genio creativo y advertida, asimismo, de los poderes, privilegios y remuneraciones que los Reyes le extendían a Farinelli, María Bárbara se dirige a su padre en busca de una distinción para su Maestro. Las palabras de Joao V, en el decreto que hace a Domenico elegible a la Orden de los Caballeros de Santiago, delatan esta intercesión de la princesa: “Atendiendo a algunas particullares rezoos, que me forao presentes, Hey por bem fazer Merce a Domingos Escarlatti do habito da Orden de Santiago”.⁵⁰

El 21 de abril de 1738 y ante el altar mayor del Convento de los Capuchinos, en San Antonio de El Prado en Madrid, se celebra la iniciación de Scarlatti en la Orden y queda investido con el blanco manto de los Caballeros de Santiago.⁵¹

Pocos meses más tarde, otro acontecimiento viene a destacar la figura del maestro: se publica en Londres la primera colección de algunas de sus sonatas para clave, “Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliero de S. Giacomo e Maestro de Serenissimi Principe e Princippesa delle Asturie”. La edición, dedicada “Alla Sacra Real Maestá di Giovanni V- il Giusto, Re du Portugallo, d’Algarbe, del Brasil...” exhibe además un magnífico frontispicio alegórico, obra del veneciano Jacopo Amiconi.⁵²

La estrecha secuencia entre estos dos acontecimientos en la vida de Domenico obligan al investigador a inferir que la mano de la Princesa se encontraba apoyando sutil pero firmemente a su Maestro. Es a ella, casi ciertamente, a quien le debemos los Essercizi. El propio Scarlatti nos lo deja saber en el Prefacio cuando confiesa “ni consideraciones de Interés, ni Miras de Ambición, sólo la Obediencia me ha movido a

⁵⁰ Decreto de Joao V citando a Scarlatti para la Orden de Santiago, Lisboa, Arch. da Torre do Tombo, Habilitacoes da Ordem de S. Tiago, maco 1, no. 5, letra D (Publicado en Archivo Histórico Pórtuguez, Vol. V, págs. 457-458)

⁵¹ Kirkpatrick, *op. cit.*, pág. 337.

⁵² Subirá, *op. cit.*, pág. 128.

publicarlos”. ¿A quién, sino a María Bárbara, le debía Domenico (quien ya contaba con 53 años) obediencia en asuntos musicales?

Si la publicación de esta obra honra de manera especialísima el sentido musical de la Princesa, para Scarlatti los “Essercisi” representan un logro excepcional, dado tan sólo a las figuras cimeras de la historia del arte: la articulación de un lenguaje y un estilo propios, originalísimo, que habría de señalar un nuevo derrotero en España para el desarrollo de la música instrumental durante el siglo XVIII.

Mientras la Corte seguía cultivando la sensiblería del melodrama italiano, mientras los recursos del país se derrochaban en fastuosas presentaciones desprovistas de validez musical, mientras compositores anodinos ostentaban los cargos y disfrutaban de las prebendas del “Real Theatro del Buen Retiro”, el amable maestro de clavecín, de carácter apocado, sin ambiciones ni intereses, producía una obra maestra que sobreviviría a todo el montaje artificioso provocado por la locura de un rey, los devaneos de una Corte y la fantasía de un soprano.

Entretanto, Domenico y Catalina habían tenido tres hijos más: Mariana, quien nació entre 1732 y 1735; Alejandro en 1736 ó 1737 y María el 9 de noviembre de 1738. Poco después, el 6 de mayo de 1739, Scarlatti perdía a su mujer en el Real Sitio de Aranjuez.⁵³

En el acta de defunción, radicada en su Parroquia de San Martín, se nos informa que Catalina “otorgó poder para testar en compañía del dicho su marido ante Manuel Alvarez, Escribano Real en doze de febrero de mil setecientos y treinta y cinco dándosele el uno al otro...”⁵⁴

Como es sabido, este testamento no se ha encontrado, pero en el curso de la presente investigación este investigador ha acumulado alguna evidencia que identifica al Escribano Real mencionado en el documento como Manuel Isidro Alvarez, Escribano Real, colega de Don Roque de Galdames, “Escribano de Su Majestad de Cámara en la sala de los señores Alcaldes de su casa y Corte, y de la Comisión del Real Bureo y Casa Real de la Reina, Nuestra Señora (que dios guarde)...” Es la asociación de Manuel Isidro Alvarez con Roque de Galdames la que nos inclina a aceptar su proximidad a la familia Scarlatti durante sus primeros años en Madrid. Galdames fue el escri-

⁵³ Kirkpatrick, *op. cit.*, págs. 336 y 338.

⁵⁴ Libro 17 de Difuntos desde 1o. de enero de 1738 hasta 30 de junio de 1743. (Madrid, Parroquia de San Martín) fols. 109v-110r.

bano que utilizó Scarlatti en sus últimos años, como lo demuestran varios documentos, entre ellos un poder de 1754 para radicar una demanda por jactancia contra su nuera María del Pilar Pérez y su padre Juan Francisco. (El descubrimiento de este documento ha sido producto de esta investigación y merecerá, en otra ocasión, atención especial). De particular importancia son también las extensas relaciones, hechas por Galdames, de los inventarios, tasación, liquidación, cuenta y partición de los bienes dejados por Scarlatti a sus hijos María y Domingo, documentos que se encuentran todavía en posesión de la familia Scarlatti en Madrid. Por desgracia, en el Archivo Histórico de Protocolos sólo existen expedientes de Manuel Isidro Alvarez a partir de 1746. De Roque de Galdames, tan sólo hay uno, que parece haber sido recopilado de documentos sueltos, pues cubre un período de 49 años (1729-1778).⁵⁵

Cercano a los 54 años, viudo y con 5 hijos que oscilaban en edad entre los 10 años y los 6 meses, Scarlatti, como es comprensible, contrajo segundas nupcias con Anastasia Ximenes Parrado, natural de Cadiz, entre 1740 y 1742. De esta unión habría de procrear todavía cuatro hijos más: María Bárbara, el 12 de enero de 1743; Rosa Cristina, el 29 de marzo de 1745; Domingo, el 10 de julio de 1747 y, finalmente, Antonio, el 8 de mayo de 1749.⁵⁶

Completaba la escena familiar de la casa Scarlatti Doña Margarita Rossetti Gentili, madre de Catalina, primera mujer de Domenico. Todo indica que Da. Margarita representó una influencia muy positiva en el seno de la familia. Fue una abuela verdadera tanto para los hijos de Catalina como para los de Anastasia y, antes que terminar sus días en casa de su nieto carnal, Fernando, prefirió irse a vivir con María Bárbara, hija mayor de Anastasia.⁵⁷

⁵⁵ Poder para poner demandas de jactancia: Madrid, Arch. Hist. de Prot. 16697, folio 525. Relación Galdames-Alvarez: Poder para cobro de deuda, Madrid, Arch. Hist. de Prot. 18608, folio 97. También el Protocolo 18607, folio 18, prueba que Galdames y Alvarez se conocían desde 1745. Para 1759 seguía la asociación Galdames-Alvarez según prueba el Protocolo 18608 folio 304.

⁵⁶ Kirkpatrick, *op. cit.*, págs. 339-340. Se trata nuevamente de una joven esposa a juzgar por sus cuatro partos en seis años. Desconocemos cuando nació o murió Anastasia.

⁵⁷ Solar Quintes, *op. cit.*, págs. 141-143. En el transcurso de este trabajo el investigador leyó el testamento de Da. Margatira (15 de julio de 1762) en el Arch. Hist. Nac. Carlos III, No. 1799, folios 23r-ela. Al estudiar los documentos en posesión de la familia Scarlatti en Madrid, pudo comprobar que murió el 24 de agosto de 1763. Esto indica que sobrevivió a su nieta María Bárbara, quien murió el 5 de diciembre de 1762, según lo señala Subirá:

El 10 de octubre de 1746 ascendían al trono los Príncipes de Asturias. Fernando VI y la Reina María Bárbara asumían ahora las responsabilidades del poder, después de años de haber estado apartados, del proceso decisional y administrativo del Reino, por Isabel Farnesio. Por esto la convivencia con la Reina Madre, intrigadora y siempre dominante, se hiciera imposible. En julio de 1747 Fernando le ordenó que se fuera de Palacio y la envió a La Granja en San Ildefonso.

Incapacitados, por falta de entrenamiento y aún por temperamento, para bregar con los graves problemas que sufría el país, y las intrigas constantes que aquejaban el ejercicio del poder, Fernando y Bárbara tendieron a delegar funciones y a refugiarse con mayor ahínco en las diversiones cultivadas durante sus largos años como Príncipes de Asturias. Entre éstas se encontraba principalmente su afición por la música. Emerge, entonces, con mayor fuerza aún la figura de Farinelli, quien hábilmente rehusó seguir a Isabel Farnesio al “Palacio de los Afligidos” y conquistó a niveles totalmente inusitados el favor de los jóvenes monarcas.

Comienza entonces el gran ciclo de representaciones operísticas con los mejores elencos europeos de cañtantes, libretistas y escenógrafos. Como no se escatima gasto alguno, Farinelli hace de la Corte de Fernando VI el centro operístico más importante del continente.⁵⁸

Como complemento de esta labor musical, y abundando en el culto a lo fastuoso que la reina María Bárbara había heredado de su padre, Joao V, Farinelli elaboró un grandioso plan de festejos en el Real Sitio de Aranjuez durante las jornadas de primavera y verano.⁵⁹ A partir de 1752 estas fiestas reales, en las cuales la música nunca estuvo ausente, tuvieron su culminación apoteósica en los paseos al atardecer, a lo largo de un río iluminado y en una escuadrilla de quince barcos, que eran únicos en lujo y en diseño. Farinelli los había mandado a construir y les llamó la Escuadra del Tajo.

La ascendencia de Farinelli en la Corte no eclipsó del todo la presencia de Scarlatti. En 1746, mediante un informe escrito por el Embajador francés a París, se nos confirma “que no existían en la Corte

de Madrid sino dos italianos de influencia, que eran un profesor de clave llamado Scarlatti y el soprano Farinelli. El primero era el favorito de D. Fernando cuando Príncipe de Asturias y el segundo de la Princesa...” Termina el Embajador informándonos que a partir de los cambios en la Corte, Farinelli también le ha ganado a Scarlatti en el favor de la Reina.⁶⁰ Sin embargo, consideramos que esto no significó que Domenico hubiese perdido la estima, el afecto y la lealtad de María Bárbara, como se comprueba fácilmente por su testamento y por otros hechos más significativos en relación con su obra, según veremos más adelante.

Corresponde ahora preguntarnos, en esta parte de nuestro relato, qué motivos pudo haber tenido Farinelli para no utilizar jamás a Scarlatti como compositor lírico-dramático. Conocidos para él han debido ser los muchos años dedicados por Scarlatti al cultivo de este género en Italia. De igual forma, confiamos que Farinelli haya podido distinguir entre la maestría total de Scarlatti y la banalidad musical de los “artesanos” Corradini, Mele y Corselli, que como compositores para la Corte había importado el Marqués Scotti. Que se permitiese esta situación mientras Isabel Farnesio y Scotti tenían el poder es entendible, pues Domenico ha debido ser para ellos, un criado de “los portugueses” antes que un músico. Pero una vez que ascienden al poder los marginados Príncipes de Asturias, se destierran a Scotti y a Farnesio a La Granja y se le otorga a Farinelli la dirección del Teatro del Buen Retiro, ¿qué razones podían existir para que a Scarlatti no se le utilizara en la ópera?

Considero que la contestación a esta pregunta hay que buscarla en el Prefacio de los “Essercizi”. Desde antes de 1738 el Maestro está interesado tan sólo en el “ingenioso juego del arte”, esto es, en ese proceso de especulación intelectual y artística insoslayable para la articulación de un lenguaje propio y a la vez válido, para la expresión de todos los estados anímicos del hombre.

Lejos estaba el maestro de regresar a la sensiblería y artificio del melodrama, utilizado para el deleite de los cortesanos y al despliegue virtuosístico de los “castrati”. Sus miras estaban puestas en metas mucho más comprometidas con la composición musical.

“Necrologías musicales madrileñas” en *Anuario Musical*, Barcelona 1958. A Kirkpatrick se le escapa el dato y este documento.

⁵⁸ Consolación Morales Borrero, ed., *Carlos Broschi Farinelli: Fiestas en el reinado de Fernando VI* Madrid: ed. Patrimonio Nacional, 1972.

⁵⁹ Con motivo del destierro de Isabel Farnesio a La Granja, Fernando y Bárbara no volvieron a pisar el Palacio de San Ildefonso durante todo su reinado. Por lo tanto, las temporadas en Aranjuez se prolongaron en el itinerario de la Corte.

⁶⁰ Danvila, *op. cit.*, pág. 246. La información se encuentra en París, Archives du Ministère des Affaires Etrangères, Correspondance d’Espagne, Vol. 491, fol. 46. Danvila parafrasea el documento, mientras Kirkpatrick alega traducirlo del original. Me he limitado a utilizar la información mínima.

En la medida en que Scarlatti logra forjar un estilo que habría de abrir nuevos derroteros en el arte instrumental y en la medida en que nos percatamos de la magnitud de su obra clavecinística podemos asumir que fue decisión del propio Maestro, antes que de Farinelli, el no escribir una ópera para el teatro del Buen Retiro.

Fuera de aparecer en este despacho diplomático, la figura de Scarlatti nos evade en las crónicas y en las memorias de la vida cortesana, volviendo a sumirse en el anonimato. Tan sólo una decena de documentos van a señalarnos sus últimos años.⁶¹

Scarlatti redacta su testamento el 19 de octubre de 1749, poco después del nacimiento de su último hijo. En 1752 transcribe los dos himnos que Pierre du Hotz había escrito en 1569 en honor al Gran Duque de Alba, entonces Gobernador General de Flandes. Por la carta que acompaña estas transcripciones, sabemos que el Maestro se encuentra enfermo. Tal vez fue su salud, agravada por la vida de disipación supuestamente dedicada al juego, la que motivó una solicitud al Papa Benedetto XIII de indulgencia plenaria para él y para su familia. Esta indulgencia fue concedida el 3 de octubre de 1753.

Hacia el otoño de ese mismo año de 1752, Scarlatti entra en contacto con el joven Antonio Soler durante su estancia en El Escorial. Esta relación habría de profundizarse y mantenerse firme hasta 1756 y posiblemente hasta la muerte del Maestro.⁶²

Años más tarde, con la publicación de su tratado "Llave de la Modulación" en 1762 y con sus numerosas sonatas para clave, Soler nos da muestra fehaciente de su largo y aprovechado aprendizaje con Scarlatti.

En 1752 comienzan a copiarse sistemáticamente las sonatas de Scarlatti, para la Reina María Bárbara. Esta tarea, habría de alcanzar la cifra de 394 obras, distribuidas en 13 volúmenes. Conjuntamente con los dos volúmenes previos, con anterioridad copiados para la reina y fechados 1742 y 1749, se produce un gran total de 496 sonatas. Considerando que de otras fuentes nos han llegado tan sólo 59 sonatas adicionales (que podemos considerar auténticas), se nos hace obvia la deuda que tiene contraída la historia de la música instrumental con esta

⁶¹ La siguiente información se obtiene de Solar Quintes, Subirá, la familia Scarlatti y Kirkpatrick.

⁶² Soler entra como novicio y organista a El Escorial el 25 de setiembre de 1752. Chase, *op. cit.*, pág. 114.

Reina, así como la propia ubicación de la figura de Scarlatti en la historia musical.

Lo insólito de esta empresa reside en que, de acuerdo con los estudios abarcadores emprendidos por Kirkpatrick de todos los manuscritos, ediciones y recopilaciones existentes de las sonatas de Scarlatti todo parece indicar que en su gran mayoría éstas se escribieron a partir de 1752, esto es, en los últimos cinco años de la vida del compositor.⁶³ ¿Estaba Scarlatti, regenerado de su supuesta pasión por el juego, tratando de rescatar los años perdidos para su obra, consciente de que su vida pronto se extinguiría? Recordemos su carta de este año al Duque de Alba quejándose de su enfermedad. ¿Obedecería, entonces, este supuesto torrente de creatividad a nuevos requerimientos de María Bárbara? ¿Es este el pago que ella requirió al salvarlo por última vez de sus deudas de juego? ¿O, estando consciente de que el genio de su Maestro, comprobado una y otra vez en sus improvisaciones ante la Corte, se perdería para la posteridad, María Bárbara exigió a partir de 1752 nuevas obras escritas para cada una de sus sesiones musicales con Domenico? Son estas las interrogantes que tal vez nunca encuentren respuesta. Lo único cierto es que el volumen de este cuerpo de trabajo, la fecundidad y la inventiva del genio scarlattiano que en él se revela, así como el tránsito hacia niveles de expresión más abarcadores y de mayor madurez, indican un compromiso con el arte totalmente divorciado de las banalidades musicales imperantes en la Corte. La labor se interrumpe momentáneamente en 1756. En un momento de recogimiento espiritual, Domenico escribe una Salve Regina para soprano y orquesta de cuerdas, que algunos han considerado erróneamente como su última composición.⁶⁴ Una vez dicha su plegaria, el

⁶³ Kirkpatrick aporta pruebas contundentes para sostener esta sorprendente teoría de la contemporaneidad de la composición de las sonatas con la copia de los volúmenes para la Reina, (*op. cit.*, págs. 144-174). Si bien su teoría no toma en consideración la presencia de sonatas que estilísticamente corresponden, sin discusión posible, a una etapa anterior a los "Essercizi", lo cierto es que la ampliación a cinco octavas que se produce en los clavecines de Palacio en el 1754 se ve reflejada concurrentemente en las sonatas incluidas, a partir del volumen VIII en la Colección de la Biblioteca Marciana en Venecia. Con este señalamiento cobra contundencia la teoría de Kirkpatrick. Es de esperarse que con la celebración del tricentenario de Scarlatti este año de 1985, el problema de la cronología de las sonatas y los aspectos técnico-estilísticos que en ese ordenamiento se encierran sean ampliamente estudiados.

⁶⁴ La *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* publica esta apreciación en 1950, pero se encuentra la misma en todas las fuentes posteriores que he consultado. El propio

compositor vuelve a su clave y en la plenitud de sus facultades creativas, muere en su casa de la Calle Leganitos, el 23 de julio de 1757, siendo enterrado "en el Convento de San Norberto de esta Corte, de secreto, con licencia del Señor Vicario". Irónicamente, como en 1845 fue suprimido el Convento de San Norberto, la tumba de Scarlatti se perdió y se dispersaron así los restos del Maestro.

III. Las sonatas

Si bien el término "essercizi" es el utilizado por Scarlatti para designar la primera edición de sus "sonatas", este último vocablo aparece en esa ocasión aplicado a las piezas individuales y habrá de predominar, a partir de ese momento, en la designación de su enorme producción para clave.

Para Scarlatti el término "sonata" no podía tener connotaciones formales reminiscentes de su origen y definición primera: "Obra para ser sonada", tal como lo utilizó Luis Milán en su tratado de vihuela "El Maestro" en 1535. Scarlatti también estaba lejos de ceñirse a los modelos todavía imperantes en las últimas décadas del XVII: la "sonata da camera" y la "sonata da chiesa", así como a los esquemas utilizados con tanto éxito por su coetáneo Corelli y por la gran escuela violinística italiana de principios del XVIII.

Por la práctica que adoptó con notable regularidad de concebir y agrupar sus sonatas en parejas, formando lo que podríamos llamar pequeños dípticos y, en diversas ocasiones, hasta trípticos, sería lógico deducir que Scarlatti contempló la posibilidad de yuxtaponer diversas sonatas, complementarias o contrastantes entre sí, para formar una estructura superior de varios movimientos. En este sentido sí se acercaría su modelo de organización al plan ternario Allegro-Adagio-Allegro que a partir del último tercio del siglo XVIII sistematizaron los llamados compositores clásicos, para la sonata de uno o dos instrumentos. Conviene recordar que este es el plan formal que desde 1696 sigue Alessandro Scarlatti para la "Sinfonía", que a manera de obertura

precedía sus óperas. Nada más razonable, pues, que Domenico lo pudiese haber contemplado y adoptado para su obra clavecinística.

Pero antes que en estructuras externas de esta índole, Scarlatti estaba interesado en la articulación de un lenguaje nuevo y en la concepción de novedosos procedimientos para la organización del material sonoro. Su acercamiento a este problema, a lo largo de cientos de sonatas, y los logros que en su solución obtuvo, habrían de hacer del proceso uno consubstancial con el término. De ahí que en el transcurso de la historia musical el vocablo "sonata" pasase a identificar el principio compositivo y la forma adoptada por los clásicos para el primer movimiento de la sonata, el Allegro inicial.

Es en este sentido último que consideramos a Scarlatti un verdadero "adelantado". No porque le veamos como el precursor de la sonata clásica sino porque origina procedimientos que, independientemente del esquema general adoptado, lo llevan a posiciones en que la idea y el contenido son los que dictan la forma. Este principio habrá de ser de capital importancia para toda la creación musical a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Ya sea por intuición o por pura disciplina intelectual nunca expresada en tratados, Scarlatti, en su larga búsqueda, llega a forjar un estilo que exhibe cambios fundamentales, frente al de sus contemporáneos, en la articulación temática, en la periodicidad de la frase musical, en la textura del material sonoro, en la estructuración armónica dentro de un amplio concepto de la tonalidad, en la organización rítmica y en su relación semántica con las posibilidades técnicas y tímbricas del instrumento. En fin, un lenguaje nuevo para el clavicémbalo, libre ya de las ataduras típicas de la escritura para el órgano o el laúd y divorciado de los diseños que le imponían la práctica del continuo y el acompañamiento, pero atento, gracias al poder evocativo que el oído del Maestro encuentra en su instrumento, a la dinámica del nuevo complejo orquestal, a lo sugestivo de la guitarra y el lenguaje popular español y al aliento expresivo de la voz humana en el drama lírico.

Es esta intrínseca relación de la idea con el medio sonoro, simbiosis que denota un proceso creativo concebido como concreta síntesis dialéctica de espíritu y materia, la que nos imposibilita definir con precisión la forma de la sonata scarlattiana. De hecho, no hay una sonata típica suya.

Podemos, sin embargo, adoptar un punto de partida, el más abarcador y fundamental posible, para entender la estructura de estas obras. Una vez entendida ésta, en sus términos más generales, se nos

Kirkpatrick, olvidando su teoría, acepta con tonos melodramáticos que con esta Salve se cierra la obra scarlattiana (*op. cit.*, pág. 129) Todo indica, por el contrario que las Sonatas del volumen XIII de la serie de María Bárbara, copiadas en 1757, son las últimas. A éstas habría que añadirles 12 Sonatas que aparecen en el último volumen de la serie existente en la Biblioteca de Parma. Probablemente la muerte de Domenico impidió que se incluyeran en la serie de la Reina, pero los copistas reales las salvaron para la posteridad.

facilitará el examen del estilo clavecinista de Scarlatti, descomponiéndolo en sus elementos principales.

El esquema básico en que se vierten estas sonatas está representado por una construcción bipartita común a innumerables formas bailables del XVIII. Las alemandas, las correntes, las zarabandas y las gigas además de los minuetos y “bourrés” que caracterizan la “partita” o la “suite” barroca, todas exhiben este plan binario.

Las dos partes, con cierta frecuencia equilibradas en su longitud, están separadas por una doble barra con signos de repetición para cada parte. En la primera parte el discurso musical procede de la tonalidad fundamental a otro centro tonal que regirá al cierre de la sección en la doble barra. Esta nueva tonalidad podrá ser la dominante, la relativa mayor o menor y, a veces, la relativa menor de la dominante. En la segunda parte, se transita mediante procedimientos modulatorios de vuelta a la tonalidad inicial de la obra, cerrándola con las mismas fórmulas temáticas y cadenciales utilizadas para finalizar la primera mitad.

Corresponde también aclarar en este momento el concepto de tonalidad que comenzaba a tomar vigencia en la época de Scarlatti. Consiste el mismo en la organización de los elementos melódicos y armónicos de una obra respondiendo a la atracción que ejerce la primera nota de la escala, a la que llamamos tónica, o su acorde, (I) sobre los otros componentes de dicha escala. Se establece, por lo tanto, un orden jerárquico alrededor de la tónica ocupando en esta polarización importantes niveles de fuerza el quinto y cuarto grados de la escala, a los cuales llamamos dominante (V) y subdominante (IV) respectivamente. El centro tonal básico está representado entonces, por estos tres acordes fundamentales. Intimamente ligado a este orden está nuestro sentido de reposo, pues el oído occidental, todavía entrado el siglo XX, no aceptará como terminado el discurso musical hasta que el mismo, mediante fórmulas cadenciales basadas en estos tres acordes, no venga a descansar en su tónica.

Intrínsecamente ligado al concepto de la tonalidad está también el de la modulación. Obedeciendo a los principios de contraste y alongación, el compositor se apartará, en el transcurso de la obra, del centro de la tónica para establecer otros centros tonales sobre otros grados de la escala. Llamamos modulación dentro de nuestro sistema escalístico, a este tránsito de un centro tonal a otro. Naturalmente, la tensión establecida entre estos centros tonales se resuelve con un regreso a la tónica.

En pintura podría parangonarse este sentido de la tonalidad del oído occidental al principio de la perspectiva, con la disposición de los diferentes planos en una superficie, en relación a su apariencia ante el ojo humano y en yuxtaposición a un centro sobre el cual gira el cuadro.

Regresando a la consideración de la forma binaria, a la luz de los conceptos examinados, podemos advertir, de inmediato, la importancia vital que cobra el substrato armónico para el éxito de un plan tan básico. Es en la armonía donde Scarlatti habrá de sentar pautas para sus coetáneos, tanto desde un punto de vista conceptual como formal. Los teóricos del primer período armónico, Gasparini y Rameau (*Traité de l'Harmonie*, 1922) no aportan conceptos que puedan explicar los procedimientos del Maestro. Tampoco lo hace su discípulo Soler (*Llave de la modulación*, 1672). Aún a fines del siglo XIX encontramos a Alessandro Longo, un músico sensible y cultivado y el primer editor de todas las sonatas, insertando toda suerte de “correcciones” a la trama armónica de Scarlatti.

No cae bajo las pautas de este trabajo el examen técnico y profundo que este elemento de la sonata scarlattiana requiere, pero corresponde señalar algunos de los rasgos que lo distinguen tales como la flexibilidad de los acordes, su liberación de la línea del bajo, los cambios súbitos entre el modo mayor y el menor, las superposiciones cordales, las “acciacaturas”, y los pedales, lo novedoso de la ordenación del ritmo armónico, el uso del cromatismo, la enarmonía y los giros de la música popular, y, sobre todo, la sorpresa y el virtuosismo en la modulación. En fin, todo un nuevo replanteamiento del lenguaje musical heredado y vigente.

Trabajando en el relativo retraimiento de la Corte de Madrid, el Maestro elaboró un nuevo sistema armónico, personal, originalísimo y consecuente con los nuevos requerimientos que su concepto de tonalidad y su fantasía tímbrica le dictaban. A excepción de Scarlatti, nada tan revolucionario estaba ocurriendo en campo alguno del arte de corte en Madrid. Tuvimos que esperar por Goya para encontrar logros de este calibre. En música, nunca aparecieron.

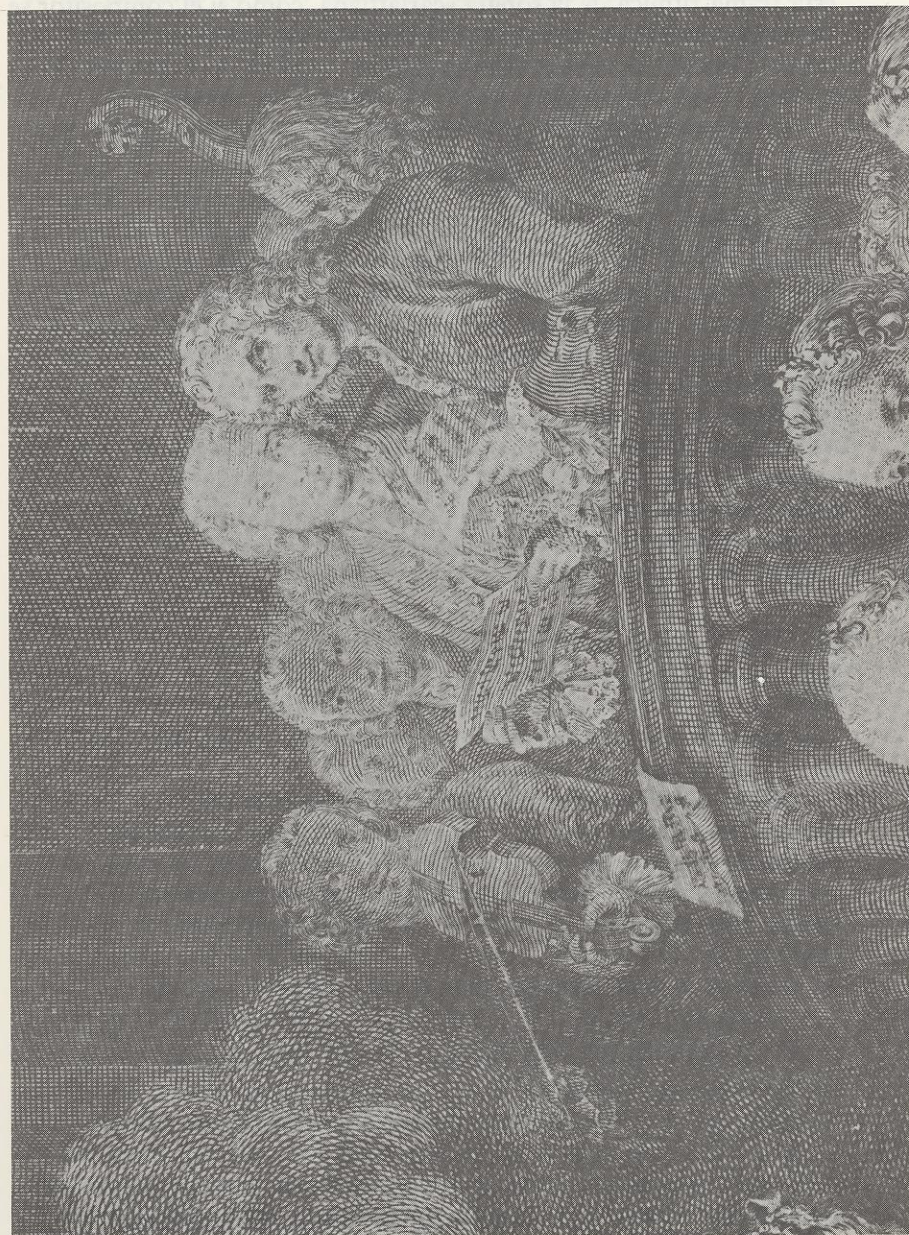
Este dominio de un nuevo lenguaje armónico va aparejado con un nuevo procedimiento para la articulación de las ideas melódicas. En este sentido, Scarlatti también se encontró a la vanguardia de sus contemporáneos. Consiste esta práctica en la construcción de las ideas temáticas mediante el encadenamiento de pequeñas unidades, células o motivos melódicos. Esta organización motivica causará a su vez la periodicidad del discurso musical en frases regulares como si respondie-

sen al esquema rítmico de la versificación poética. De igual forma, le facilitará al compositor el desarrollo orgánico e integrado de sus temas mediante el recurso de desarticularlos en sus componentes motivicos. Para las últimas décadas del siglo, este procedimiento alcanzaría la misma contundencia racional que la del desarrollo de un silogismo filosófico.

Si el movimiento hacia la homofonía en la música instrumental, provocado por el melodrama amenazó con empobrecer la textura musical al perderse el rico tejido contrapuntístico, ahora el nuevo procedimiento de articulación y desarrollo motivico de las ideas temáticas también habría de posibilitar dentro del marco homofónico el ilusionismo de una polifonía.

Integrando elementos que bien pudieron exhibirse por primera vez en el drama lírico, Scarlatti pasará, mediante la yuxtaposición y la oposición de frases claramente delineadas, a definir o identificar diferentes planos o áreas tonales en sus sonatas. Llegará el momento en que estas ideas exhiban caracteres verdaderamente opuestos y respondan a estados anímicos antagónicos, a pesar de que el cambio pueda haberse dado gradualmente y que el material temático de las diferentes ideas pueda haber mantenido una relación motivica. Veremos, entonces, cómo el nuevo lenguaje de Scarlatti adquiere una fluidez y una coherencia que permitirán no sólo la libre sucesión de ideas, apropiadas para el desarrollo, sino también la deseada interacción entre todos los planos de la forma binaria, para convertir la obra en un ente orgánico que exhiba en la variedad la ansiada y buscada unidad. Este logro habrá de ser de vital importancia para los compositores y las grandes estructuras musicales que distinguirán al clasicismo. El principio formal del Allegro inicial de la Sonata Clásica se hará factible gracias a esta fluidez del discurso, en planos tonales amplios, definidos y rítmicamente claros.

Otros elementos de gran importancia, que no podemos tratar a fondo en este trabajo, vienen a distinguir el lenguaje scarlattiano de las sonatas. Se impone, no obstante, el mencionar la inagotable invención rítmica, enriquecida e influenciada por el baile, el canto y los instrumentos populares españoles. Abundan, por lo tanto, los desplazamientos métricos y los efectos de "accelerandi" y "ritardandi" (sin cambio alguno en la posición básica, al igual que hacen las "bailaoras" de flamenco), las pausas o silencios súbitos y la oposición de metros binarios y ternarios con sus resultantes efectos sincopados (recurso tan rico y típico del baile español). Todo crea lo que podríamos definir como una polifonía rítmica que rompe con la tradicional organización motórica del ritmo y la tiranía de las líneas divisorias de los compases.



El tempo “allegro” y “vivace” es el que impulsa generalmente toda esta trama rítmica de la sonata scarlattiana, como si el compositor se impusiera en ella la necesidad de afirmar con alegría el principio vital, frente a la melancolía y la neurastenia que rondaban perennemente en la Corte y en sus palacios.

La incorporación del elemento popular, con toda su fuerza, harán de la obra musical de Scarlatti una predecesora de los cartones para tapices, con motivos majescos y escenas callejeras, que habrían de informar el arte de corte con Goya, José del Castillo y Francisco y Ramón Bayeu, entre otros. También le llevará a desarrollar todos los recursos tímbricos del clavicémbalo para poner en juego el poder evocativo del instrumento a pesar de su metálica e inflexible sonoridad. En esta búsqueda para rebasar las limitaciones del clavecín, incorporará Scarlatti una vastísima gema de colores a su lenguaje, que le permitirá evocar los instrumentos más dispares.

Mediante diferenciaciones en la textura, los contrastes entre los registros agudos y graves, el diseño específico de los giros melódicos y figuras de acompañamiento, así como los cambios y variaciones en el tempo, Scarlatti logra flexibilizar su instrumento y brindarnos la riqueza de la orquesta y el “stile concertato” con sus contrastes de “tutti”, “ripieno” y “solo” a lo Vivaldi. Nos sugiere las fanfarrias y las llamadas distantes de tropas y trompetas, nos insinúa los instrumentos de viento, madera y de percusión, evoca las campanas, gaitas y chirimías en sus “pastorales”, y nos recuerda, sobre todo, en un número considerable de sonatas, las mandolinas, las guitarras y las castañuelas en el trance pleno del baile.

Al igual que Paganini con el violín y Chopin con el piano, Scarlatti, incorpora estos colores a su lenguaje con un sentido tan infalible, que el elemento evocado pierde todo lazo con su realidad empírica para integrarse al fluir dinámico de la música con la misma significación del diseño abstracto. No cae, pues, el Maestro en la veleidad de la música descriptiva.

Se hace evidente que simultáneamente con la creación de su lenguaje, Scarlatti se haya visto obligado a forjar una nueva técnica para tocar el clavicémbalo, técnica que habría de imponerle exigencias virtuosísticas al intérprete a niveles nunca antes vistos. Las notas repetidas a gran velocidad, los trinos dobles en una sola mano o en las voces interiores de un acorde, los saltos, las octavas, el cruce de manos, todos son diseños que llevarán a la adopción de nuevos principios de ejecución. En éstos entrarán en juego no sólo la destreza digital en igual

grado para ambas manos, sino también el antebrazo, el brazo y el torso. Estamos ya en el mundo de la ejecución pianística del XIX.

Scarlatti consigue, en fin, una síntesis excepcional de la ciencia de la composición y la técnica virtuosística, sin olvidar que todo el lenguaje iba dirigido hacia una ampliación de su ámbito expresivo. Considero que, musicalmente, este proceso no pudo haberse dado en la Corte de Fernando VI y Bárbara. Allí imperaba Farinelli y el gusto por el melodrama italiano, a niveles que, en lo musical, dejaban mucho de desear. Recordamos la carta autógrafa de Scarlatti al Duque de Alba (citada al inicio de este trabajo), aconsejándole que guardara las partes y la partitura de los himnos de Hotz, “perche molti moderni teatristi compositori, osservino e si approfittino... del vero modo e della vera legge di scrivere in contrapunto, cio in pochi oggi io osservo e pur lodarli sento“. Corradini, Mele, Corselli y más tarde Conforto, distaban de ser compositores de primer rango y mucho menos los mejores exponentes del drama lírico. Ha tenido que ser, por lo tanto, el contacto con la vida de las calles madrileñas, la música de sus barrios, el brío y la intensidad de sus cantos y bailes, lo que haya proporcionado el resorte que, impulsando la sensibilidad y fantasía del maestro, le haya llevado a la creación de un mundo personal en las sonatas, mundo del cual hizo partícipe a su real discípula.

A tono con la práctica de su época, Scarlatti quiere disfrazar este proceso con un fin didáctico. “Non aspettarti”, nos dice en el Prefacio de sus *Essercizi*, “il profondo intendimento, ma ben si lo scherzo ingeguoso dell’Arte, per addestrarti alla franchezza nel Gravicembalo”. Pero el resultado, después de cientos de sonatas, no será un arte caprichoso ni representativo del “manierismo” cortesano. Sin dejar de reflejar algunos rasgos definitorios de su época, Scarlatti nos ofrece una obra y un estilo que se adelantan, al incorporar lo nacional en el arte de corte. Este logro habría de reflejarse, afirmarse y aún ampliarse en la creación del Padre Antonio Soler (1729-1783), quien por cerca de cinco años, a partir de 1752, estudia con Scarlatti. Más tarde, a su vez, habrá de ser el maestro del talentoso Infante don Gabriel de Borbón, hijo predilecto de Carlos III.

Igual importancia habrá de guardar con este proceso el afianzamiento de la música instrumental en la vida de la Corte y su progresivo divorcio de las veleidades legendarias y míticas de la ópera. Juega un papel crucial en este desarrollo Luigi Boccherini (1743-1805), el gran compositor italiano que a partir de 1768 hizo, al igual que Scarlatti, de la española su verdadera nacionalidad, y de lo español, el elemento

formal e informante de su estilo. Pero, ya antes de su llegada y luego junto a él, se encontraban aquellos talentos que harían factible, en la atinada frase de Bottineau, "el resurgir de la originalidad perdida". Inicialmente sobresalieron en la música de cámara José Herrando, Luis Misón y Manuel Canales; en el clave, además del Padre Soler, seguirían y llevarían lejos las pautas del lenguaje scarlattiano Rafael Anglés, Felipe Rodríguez, José Gallés, Mateo Albéniz, Blas Serrano y, ya entrado el XIX, Mateo Ferrer.

Sucede, por consiguiente, en el campo de la música instrumental, un proceso similar al que ocurre en la pintura. El artista extranjero, mediante su trabajo y enseñanza, ayuda a forjar el talento autóctono que hará posible la "recuperación nacional" de la que nos habla Bottineau. Así, Corrado Giaquinto guiará a Antonio González Velázquez y a José del Castillo entre otros, Mengs a Francisco Bayou y a Mariano Maella, Van Loo a Luis Meléndez, y Charles de la Travesera a Peret y Alcázar.

La diferencia estriba en que la tarea de la "recuperación nacional" en la expresión musical abstracta a nivel del ambiente palatino, se anticipa a todos los desarrollos equivalentes en los otros campos del arte, gracias a Domenico Scarlatti. En el proceso, el Maestro se convierte en músico español, transformación que lo aparta significativamente de todos los artistas de corte de su época. De ahí, que contrario a lo que ocurrió con el melodrama italiano, cuya influencia fue nefasta para el desarrollo de una ópera nacional, la música de Scarlatti se vea integrada al substrato anímico español y es con este lenguaje que hablarán las futuras generaciones del país.

BIBLIOGRAFIA

I. Fuentes Primarias: Documentos de D. Scarlatti y su descendencia.

En el transcurso de esta investigación se han podido examinar los fondos existentes en Madrid, a excepción de los depositados en el Archivo General de Palacio. Se seguirá un orden cronológico en la siguiente relación.

1738

22 de marzo. orden de Joao V a un caballero de la Orden de Santiago en Madrid o de otra orden portuguesa (para iniciar en la Orden a D. Scarlatti) Documento en posesión de la Familia Scarlatti. DFS

Orden de Joao V excusando a Scarlatti del año de Noviciado requerido por la orden de Santiago. DFS

Decreto de Joao V concediendo por bula apostólica, licencia a D. Scarlatti para que pueda traer vestimenta de paño y seda de cualquier color, anillo, joyas, etc. "con tanto que na capa traga de pano". DFS

19 de abril. Consentimiento de Catalina Scarlatti para que su esposo entre en la Orden de Santiago. DFS

s.f. Relación de la ceremonia de iniciación en la Orden de Santiago. DFS

s.f. Relación histórica de la Orden de Santiago. DFS

21 de abril. Certificación de la iniciación de Scarlatti en la Orden de Santiago por su padrino Joachin Fernández Solana de Maldonado. DFS

Certificación de la entrada de Scarlatti en la Orden de Santiago por el capellán Nicolas Filiberti. DFS

Relación de la recepción de Scarlatti en la Orden de Santiago por el escribano Matheo Albo Rivero. DFS

15 de mayo. Certificación de la investidura de Scarlatti como Caballero de la Orden de Santiago por Joao Pereyra da Gama. DFS

13 de noviembre. Certificado de bautismo de María Scarlatti, Libro 33 (Bautismos, 1ro de abril de 1735 al 31 de diciembre de

1739) folios 346 v-347a. Parroquia de San Martín en Madrid.

1739

6 de mayo. Acta de defunción de Catalina Scarlatti, Libro 17 de difuntos desde el 1ro de enero de 1738 hasta el 30 de junio de 1743, fols. 109v-110r. Parroquia de San Martín en Madrid.

10 de junio. Decreto de la Cancillería de Joao V relacionado con los emolumentos de Scarlatti. DFS

23 de noviembre. Decreto de la Cancillería de Joao V asignándole a Scarlatti 47.119 reiz al año. DFS

1743

13 de enero. Certificado de bautismo de María Bárbara Scarlatti, Libro 34, (Bautismos, 1ro de enero al 30 de junio de 1744) fol. 319a. Parroquia de San Martín en Madrid.

1745

30 de marzo. Certificado de bautismo de Rosa Scarlatti, Libro 35 (Bautismos, 1ro de julio de 1744 al 28 de junio de 1749), fol. 81. Parroquia de San Martín en Madrid.

1747

2 de marzo. Certificado de matrícula de Juan Antonio Scarlatti en la Universidad de Alcalá de Henares. DFS

12 de julio. Certificado de bautismo de Domingo Scarlatti, Libro 35 (Bautismos, 1ro de julio de 1744 al 29 de junio de 1749) folio 322.

1748

22 de marzo. Poder Otorgado por Scarlatti a Fernando Ferrera da Silva en Lisboa. Archivo Histórico de Protocolos, 16343 (Escribano Gaspar Feliciano García), fol. 60 va.

1749

11 de mayo. Certificado de bautismo de Antonio Scarlatti, Libro 35 (Bautismos, 1ro de julio de 1744 al 29 de junio de 1749) fol. 522a.

19 de octubre. Testamento de D. Scarlatti. Archivo Histórico de Protocolos, 16343 (Escribano Gaspara Feliciano García) folios 754v-755a.

1752

s.f. Carta de Scarlatti (a Don Fernando de Silva y Alvarez de Toledo, Duque de Huescar, luego XII Duque de Alba). Palacio de Liria. Museo Alba.

3 de marzo. Poder notarial. Transferencia de beneficios a Fernando Scarlatti de prebendas antes asignadas a Juan Antonio, recientemente fallecido. Archivo Histórico de Protocolos en Madrid.

1753

3 de octubre. Indulgencia plenaria otorgada a Scarlatti, su mujer y sus parientes por el Papa Benedetto XIII. DFS

1754

9 de julio. Poder otorgado por Scarlatti a Nicolas Olivier en Lisboa. Archivo Histórico de Protocolos 16347 (Escribano Gaspar Feliciano García), fol. 254.

7 de septiembre. Poder para D. Roque de Galdames ante el Escribano Manuel Isidro Alvarez. Archivo Histórico de Protocolos 18608, fol. 97a.

8 de noviembre. Poder otorgado por Scarlatti para poner cierta demanda por jactancia contra María del Pilar Pérez y su padre Juan Francisco. Archivo Histórico de Protocolos 16697 (roque de Galdames) fol. 525-an-526a.

1757

23 de julio. Acta de defunción de D. Scarlatti, Libro de difuntos (1ro de marzo de 1756 al 15 de diciembre de 1763), fol. 62. Parroquia de San Martín en Lisboa.

18, 19, 20, 22 y 30 de octubre. Inventario, tasación, liquidación, cuenta y partición de los bienes dejados por Scarlatti a María Scarlatti, su hija, y la Pensión real adjudicada a su viuda Anastasia e hijos. DFS

Con las mismas fechas se encuentran los documentos relacionados con los bienes dejados por Scarlatti a su hijo Domingo.

La familia Scarlatti tiene numerosos documentos relacionados con Da Margarita Rossetti Gentili, madre de la primera mujer de Scarlatti, y de sus descendientes, que parten desde 1757. Dentro del marco de este trabajo no corresponde el enumerarlos.

23 de junio. Prueba de nobleza de Francisco Scarlatti, candidato a la orden de Carlos III el 4 de septiembre de 1817 con derecho al primer puesto vacante. Archivo Histórico Nacional, Carlos III, No. 1799.

II. Impresos.

Abbiati, Franco. *Storia della Musica*. Milano: ed. Aldo Garzanti, 1958, 4 Vols.

Barcía, A.M. *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de bellas artes de la Biblioteca Nacional*. s.e., 1901 reimpresso.

Barranochea, M.T. *María Bárbara de Braganza, Princesa de Asturias*, Madrid: Eidos, 1956.

Basso, Alberto. "Domenico Scarlatti", *La Musica Enciclopedia Storica* 4 Vols. Ed. Guido Gatti, Milano: Editrice Torinese, 1972. IV, págs. 158-177.

Bottineau, Ives. *L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V*, Bordeaux: Feret et Fils, 1962.

Burney, Charles, *A General History of Music*. (1776-1789) reimpresso, Frank Mercer, editor, New York: Dover 1935.

_____. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands and the United Provinces*. London, s.e., 1773.

_____. *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*. London, s.e. 1796.

Casella, Alfredo. "Rapporti musicali italo-portoghesi". *Relazioni storiche fra l'Italia e il Portogallo*. Roma: Reale Accademia d'Italia, 1940. Artículo nú. XVIII.

Cotarelo y Mori, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Bailly-Bailliere, 1917.

Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. New York: Dover, 1959.

Danvila, Alfonso. *Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza (1713-1748)*. Madrid: s.e. 1905.

Dent, E.J. *Alessandro Scarlatti, his Life and Works*. London: s.e., 1905.

Diego, Gerardo, "Domenico Scarlatti". Ensayo en el programa del Concierto en conmemoración del II Centenario de la muerte de D. Scarlatti. Palacio Real de Aranjuez. Ministerio de Educación Nacional. 1957.

Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1950.

García Rives, A. *Fernando VI y Da Bárbara de Braganza*, Madrid: s.e., 1917.

Hamilton, Mary Neal. *Music in Eighteenth Century Spain*. Urbana, 1937 Reimpresso, New York: Da Capo Press, 1871.

Herrando, Joseph. *Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín con perfección y facilidad*. Madrid: s.e., 1756-1757.

Kany, C.E. *Life and Manners in Madrid. 1750-1800*. Berkeley: University of California Press, 1932.

Kastner, Santiago, *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa: s.e., 1941.

Kirkpatrick, R., *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press, 1953.

Longo, Alessandro, *Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica*. Napoli: s.e., 1913.

Luciani, S.A. "Domenico Scarlatti". *Enciclopedia Italiana*, Roma, 1950, XXXI, págs. 7-9.

Malipiero, G.F., "Domenico Scarlatti". *Musical Quarterly*, XIII, 1927, págs. 476-488.

Martín González, J.J. "Las ideas artísticas de la Reina Bárbara de Braganza". *Bracara Augusta* XXVII, 1973, págs. 377-389.

Martini, G.B. *Storia della Musica*. Bologna: s.e., 1757-1781.

Mijana, Rafael. "La musique en Espagne", *Encyclopédie de la Musique, et Dictionnaire du Conservatoire*. Ed. Albert Lavignac, París: Imp. Librairie Delagrave, 1920, IV, págs. 193-2351.

Morales Borrero, C. *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, (Estudio del manuscrito de Carlos Broschi Farinelli titulado

Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año de 1747, hasta el presente: de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este Primer libro, En el segundo se manifiestan las diversiones que annualmente tienen los Reyes Nrs. Sers. en el Real Sito de Aranjuez. Dispuesto por Dn. Carlos Broschi, Farinelo Criado familiar de S.s M.s Año de 1758.) Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1972.

Newman, W., "La Sonata", *Enciclopedia della Musica*, 4 vols. Milano: Ricordi 1964, IV, págs. 243-249.

Pinto Pereira, J.A. *Correspondencia de D. Joao V e Da. Bárbara de Braganca, de Espanha. 1746-1747.* Coimbra: s.e., 1945.

Prota-Giurleo. Ulises. *Alessandro Scarlatti "il palermitano"*, Napoli: s.e., 1926.

Salazar, Adolfo, *La música de España*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

Sitwell, Sacheverell. *A Background for Domenico Scarlatti.* London: Faber and Faber, 1935.

Solar Quintes, N.A. "Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti", *Anuario musical*, Barcelona, 1949, IV, págs. 137-154.

Soler, Antonio, *Llave de la modulación y antigüedades de la música.* Madrid: Joachin Ibarra, 1762.

Subirá, José. *La música en la Casa de Alba*, Madrid, s.e., 1927.

_____. *Temas musicales madrileños, Biblioteca de estudios madrileños.* Vol. XII, Madrid: Instituto de estudios madrileños, Consjo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

Wolf, Johannes. *Historia de la música* (traducción de Roberto Gerhard, con un estudio crítico de la *Historia de la música española* por Higinio Anglés), Barcelona. s.e., 1934.

Zabala y Lera, Pío. *España bajo los Borbones.* Barcelona, s.e., 1930.

III. Ediciones musicales.

Alessandro Longo. "Opere complete per Clavicembalo di Domenico Scarlatti. Criticamente rivedute e oridinate in forma di Suites". Milano: Ricordi, 1906 ss.

Enrique Granados. "Veintiseis Sonatas Inéditas de Domenico Scarlatti". Madrid: 2 Vols, Prefacio de Felipe Pedrell. s.e., s.f.