

Fecha de recepción: junio de 2020 Fecha de aceptación: septiembre de 2020

Link para este artículo: <https://doi.org/10.14198/RHM2020.38.10>

Puede citar este artículo como:

DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar y FERNANDES, Cristina, «Del Tajo al Tiber: la formación de músicos y artistas portugueses en Roma durante el reinado de Juan V (1707-1750)», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, n.º 38 (2020), pp. 326-359, DOI: 10.14198/RHM2020.38.10.

## DEL TAJO AL TÍBER: LA FORMACIÓN DE MÚSICOS Y ARTISTAS PORTUGUESES EN ROMA DURANTE EL REINADO DE JUAN V (1707-1750)

### FROM TAGUS TO TIBER: TRAINING PORTUGUESE MUSICIANS AND ARTISTS IN ROME UNDER JOHN V'S REIGN (1707-1750)

PILAR DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA

Dpto. Historia del Arte, UNED, Madrid<sup>1</sup>

[pilarddcc@gmail.com](mailto:pilarddcc@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-6728-5205>

CRISTINA FERNANDES

INET-md, NOVA FCSH, Lisboa<sup>2</sup>

[cristina.fernandes@fcs.unl.pt](mailto:cristina.fernandes@fcs.unl.pt)

<http://orcid.org/0000-0002-8776-9204>

#### Resumen

Este artículo aborda la formación de artistas y músicos de origen portugués en Roma durante el reinado de Juan V con el Grand Tour como trasfondo y analiza cómo esos jóvenes llegaron a Roma, cómo participaron en las estructuras ya existentes para

1. Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación Ramón y Cajal (2017-22131) titulado «Academias artísticas, diplomacia e identidad de España y Portugal en la Roma de la primera mitad del siglo XVIII» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.
2. Este artículo fue financiado por fondos nacionales a través de la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. (Portugal), en el ámbito de la Norma Transitoria – DL 57/2016/CP1453/CT0064.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional.

su educación, sean academias, seminarios, talleres o enseñanza privada y cómo se hicieron un hueco (cuando así fue) en un mercado tan competitivo. Asimismo el artículo arroja luz sobre la Academia de Portugal y cómo esta proveyó de alojamiento y educación para algunos de aquellos músicos y artistas con más talento y cómo funcionaba como parte de una compleja red de instituciones y personas que sostenían esa generación de jóvenes.

**Palabras clave:** Juan V; Academia; Roma; Portugal; Música; Formación; Grand Tour

### Abstract

This article approaches the issue of training of Portuguese musicians and artists in Rome under John V's reign. Within the phenomenon of the Grand Tour this study analyses how those young Portuguese arrived to Rome, how they participated of the structures for training such as academies, seminars, workshops or private tutoring and how they found their place, if so, in such a competitive market. Besides the article sheds some light on the national academy of Portugal and how it provided accommodation and training for some of those talented musicians and artists and how it worked as a piece of the complex network of institutions and people that supported that generation of young people.

**Keywords:** John V; Academy; Rome; Portugal; Music; Training; Grand Tour

Al mismo tiempo que músicos y artistas italianos se diseminaron por toda Europa en los siglos XVII y XVIII, constituyendo una verdadera diáspora<sup>3</sup>, la península itálica, sobre todo centros como Venecia, Roma y Nápoles, ejercía una fuerte atracción sobre músicos y artistas extranjeros, contribuyendo a la transferencia y circulación de tendencias culturales<sup>4</sup>. El origen y motivo del fenómeno se explica por formación, desarrollo profesional y búsqueda de nuevas oportunidades, constituyendo Roma un caso paradigmático de cosmopolitismo, que acogía sin limitaciones a extranjeros que llegaban por sus propios medios o cuyos soberanos, en muchos casos, los enviaban a Italia para perfeccionarse en su formación. Este viaje formativo, que se convertirá también en rito de paso para jóvenes procedentes de la aristocracia y las clases más

---

3. STROHM, 2001.

4. GOULET y NIEDEN, 2015.

adineradas, es un fenómeno general en toda Europa (al que posteriormente se unirán incluso desde el otro lado del Atlántico), aunque tiene una especial incidencia entre los países del Norte<sup>5</sup>, especialmente Gran Bretaña, lo que se puede explicar, entre otras razones, por la escasa presencia (en algunos casos inexistente) de vestigios clásicos, además de por la evidente atracción que ejercía Roma como cabeza de la cristiandad inclusive después de la Reforma.

La llegada de artistas y músicos portugueses a la ciudad pontificia, a pesar de contar tempranamente con personajes de la talla de Francisco de Holanda o del teórico y compositor Vicente Lusitano, sigue siendo un asunto poco tratado por los estudiosos y falto de un análisis profundo que arroje cifras sobre su impacto real. En este artículo se pretende presentar las circunstancias en torno a la llegada de dichos jóvenes, su imbricación en las redes romanas y las circunstancias de su formación, aspectos que merecen más atención y que cuando se abordan, si se hace, suele ser por separado, lo que conduce a una visión parcial de esa realidad en la que las dinámicas son muy similares y los caminos de sus protagonistas tienden a cruzarse<sup>6</sup>. A todo ello hay que añadir que el ámbito de las artes y el de la cultura tienden a ser estudiados desde las ramas específicas de la historiografía, con escasa repercusión, a pesar de su obvio interés, para los estudiosos de historia política y social. La contribución al conocimiento que traen consigo las disciplinas de la historia del arte y la musicología, a menudo soslayadas, es un elemento esencial para alcanzar una visión holística del período y del contexto en estudio aquí. Este abordaje conjunto es especialmente pertinente cuando se observan las particularidades del entorno romano, caracterizado por la multiplicidad de ambientes culturales, fruto del «policentrismo» de la sociedad de la ciudad papal y escenario de todas las naciones<sup>7</sup>. En este contexto se favorecen los encuentros, colaboraciones e intersecciones entre las diferentes expresiones

---

5. VERHOEVEN, GOLDSMITH y SWEET, 2017.

6. Teniendo muy presente esta perspectiva conjunta, las autoras del artículo comisariaron en 2019, en Lisboa, la exposición *Do Tejo ao Tíber: músicos e artistas portugueses em Roma no século XVIII*, entre el 28 de febrero y el 31 de mayo, en la Biblioteca Nacional de Portugal: [http://www.bnportugal.gov.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1423%3Amostra-do-tejo-ao-tibre-musicos-e-artistas-portugueses-em-roma-no-seculo-xviii-28-fev-31-maio-a19&catid=170%3A2019&Itemid=1433&lang=pt](http://www.bnportugal.gov.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1423%3Amostra-do-tejo-ao-tibre-musicos-e-artistas-portugueses-em-roma-no-seculo-xviii-28-fev-31-maio-a19&catid=170%3A2019&Itemid=1433&lang=pt) [Consultado en 08/09/2020]

7. BERTI 2018.



Fig. 1. Iglesia de Sant'Antonio dei Portoghesi, Roma © Creative Commons.

artísticas de una forma todavía más marcada que otros ambientes por la especificidad de las pequeñas cortes dentro de la gran corte romana.

### De Lisboa a Roma: la política exterior de D. Juan V y los nuevos horizontes en la formación artística y musical

Portugal contó con presencia de sus nacionales en Roma al menos desde el siglo XIV cuando se instituyó el hospital de peregrinos y la iglesia nacional, Sant'Antonio dei Portoghesi<sup>8</sup> [Fig. 1]. A pesar de lo accidentado de su representación diplomática durante el período de la Unión Ibérica (1580-1640) y la posterior falta de reconocimiento de la dinastía Braganza por el papado, lo cierto es que los portugueses tuvieron una presencia constante en la ciudad, que se tradujo, entre otras cosas, en un mecenazgo artístico nada desdeñable, aunque el período *joanino* no tiene precedentes<sup>9</sup>.

El rey Juan V demuestra desde muy temprano su interés por Roma y tras frustrarse sus propios planes de visitar la capital de la Cristiandad<sup>10</sup>, apoya, entre otras cosas, el viaje de jóvenes portugueses a la ciudad eterna para formarse en las bellas artes o en la música. La elección de Roma estaba plenamente justificada. En primer lugar, por la política de afirmación de la corona portuguesa en el escenario internacional para la que contar con el respaldo papal era clave. Juan V pretendía colocar a Portugal en pie de igualdad con las grandes potencias del momento: España, Francia y el Imperio y ello pasaba, entre otras cosas, por conseguir una serie de privilegios que lo equiparasen a sus vecinos<sup>11</sup>. Además el rey se rodeó de grandes personajes de la nobleza lusa con una importante formación humanística, que se convertirían en su cuerpo diplomático o sus propios consejeros, cuyo papel fue esencial a la hora de llevar a cabo los ambiciosos planes del monarca tanto en política exterior como en políticas culturales.

En segundo lugar, la elección de la ciudad pontificia se explica por la intención de adoptar modelos ceremoniales y musicales romanos en su capilla

---

8. D'ALMEIDA PAILE, 1951; ROCCA y BORGHINI 1992; ROSA 1994.

9. NOVOA, 2015.

10. DIEZ DEL CORRAL, 2018a.

11. MONTEIRO, 2001 y MARTÍN MARCOS, 2019.

real, promovida a patriarcal en 1716<sup>12</sup>, así como la asunción del gusto romano o *buon gusto* como paradigma para su renovación artística. En el ámbito musical, en paralelo a la contratación de compositores, cantantes e instrumentistas extranjeros, la voluntad real se manifiesta en la creación en 1713 de una escuela de música anexa a la capilla real, el Real Seminario de Música de la Patriarcal<sup>13</sup>, de donde saldrán hacia Roma sus alumnos más prometedores.

Gracias a la calidad de su producción musical destacan en la historia de la música portuguesa los nombres de João Rodrigues Esteves (ca. 1701-1752), António Teixeira (1707-1774) y Francisco António de Almeida (1703-1754), pero también hubo otros, como Joaquim do Vale Mixelim (activo entre los años 20 y 70) o Romão Mazza (1719-1747)<sup>14</sup> y varios cantantes de los que se desconocen los nombres. En el ámbito de las artes y de la arquitectura la mayor parte de los esfuerzos del rey se concentraron en atraer a su corte lisboeta a artistas extranjeros que pudiesen materializar sus magníficos planes, mientras que la formación de jóvenes portugueses se mantenía ligada a talleres locales y gremios.

Existía ya desde 1602 la Hermandad de San Lucas, fundada en época de la Unión de las Dos Coronas, cuya función era principalmente asistencial y también de control y registro de los artistas, pero con un papel poco relevante en cuanto a la formación<sup>15</sup>. Hacia 1720 se impartían lecciones de dibujo en la escuela de la *Casa da Moeda*<sup>16</sup>, muy vinculada al proceso de renovación de la ceca fomentado por el rey y materializado en la contratación del francés Antoine Mengin (1693-1766) para dirigir una escuela de grabadores<sup>17</sup>. Esta iniciativa, que se entendía enmarcada en la política de propaganda real,

---

12. ALVARENGA, 2011.

13. FERNANDES, 2013.

14. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses e notícia de suas composições por José Mazza*. Biblioteca Pública de Évora, Cód. Cx IV/1-26 [manuscrito, c. 1794]. Editado por José Augusto Alegria, separata da *Revista Ocidente* (1944-45): 39.

15. TEIXEIRA, 1931 y SERRÃO, 1983. Para consultar las transcripciones de los documentos originales de la hermandad véase FLOR y VARELA FLOR, 2016. La situación para los músicos es ciertamente similar ya que desde 1603 cuentan con su propia Hermandad de Santa Cecilia, que ejercía el mismo papel asistencial y de regulación sobre la actividad profesional.

16. DELAFORCE, 2002: 344.

17. Sobre la familia de grabadores Mengin véase ANDRADE, 2018.

pretendía renovar la imagen de la Corona a través de la acuñación de nuevas monedas y medallas siguiendo modelos habituales en las otras monarquías europeas<sup>18</sup>. Sin embargo, la formación en los principios fundamentales del dibujo tanto para pintores como para escultores no se implantaría hasta el 1781, cuando en la Casa Pía de Lisboa se funde una escuela de dibujo a imagen de las ya existentes por toda Europa que sería el origen de la futura Academia de Bellas Artes en 1785<sup>19</sup>.

### El papel de los enviados y embajadores lusos

En época *joanina* fue D. Rodrigo de Sá e Meneses, marqués de Fontes [Fig. 2], el que protagoniza la más dedicada defensa de los intereses de los artistas, ya que a él, con toda probabilidad, se deben los primeros intentos de crear una academia de bellas artes en Roma, que debería de funcionar como enseña del patronazgo real y centro de formación de jóvenes portugueses. Durante su embajada extraordinaria entre 1712 y 1718 puso las bases para la fundación de dicha institución que tan solo se constituirá en los años veinte<sup>20</sup>. Su papel, por tanto, sería esencial para la creación de la academia nacional en Roma y también como mecenas y protector de artistas. Formaban parte de su corte romana, entre otros, el arquitecto maltés Carlo Gimac (1655-1730) y el aprendiz de pintor, Francisco Vieira de Matos (1698-1783), más conocido como Vieira Lusitano, que serían dos figuras sobresalientes de la representación artística lusa en Roma.

A pesar de contar con un valedor de la talla del marqués de Fontes, los artistas no disfrutaron de ningún apoyo logístico e institucional en Roma hasta la década de los años veinte. Esto contrasta con la situación de los músicos, de los que hasta la fecha no se ha podido conocer con rigor su recorrido formativo en Roma, pero cuya llegada fue un fenómeno anterior al de sus compañeros. No obstante la falta de documentación que permita reconstruir sus pasos, es posible proponer alguna hipótesis para evocar la amplia red de relaciones que los unía.

---

18. DIEZ DEL CORRAL, 2020.

19. DA COSTA, 1932: 18-27.

20. DIEZ DEL CORRAL, 2019: 96-98.



Fig. 2. Retrato de D. Rodrigo Anes de Sá Meneses, Marqués de Fontes, autor desconocido, colección privada, Lisboa © Creative Commons.

La primera mención conocida cita a 18 jóvenes enviados por el rey de Portugal para Italia a estudiar el *Canto della Musica di Cappella* y se encuentra en la gaceta de Mantua de 1717. La noticia, del 12 de diciembre de 1716, se refiere a Roma, donde ya habían «*cominciato lo studio e vengono tenuti e trattati*

*come se fossero in Seminario*»<sup>21</sup>. Estos jóvenes habrían viajado en la primera de las naves que salió de Lisboa el 4 de junio de 1716 y que Juan V envió para ayudar al Papa en la guerra contra los turcos. Esto se desprende de una carta del marqués de Capicelatro en la que dice que «el pasaje estaba compuesto también por clérigos de temprana edad y jóvenes estudiantes». Mientras «los primeros iban a aprender el ceremonial a la ciudad de los Papas, los segundos ocuparían su tiempo en conocer el arte de la música»<sup>22</sup>.

Probablemente João Rodrigues Esteves viajó en esas naves, ya que se conserva un documento de 1719 que refiere que llegó a Roma dos años y medio atrás. La fuente informa que fue tiple de la Patriarcal durante tres años y que «*por ordem de S. Magest[ad]e e do Reverendo Cabido da S[an]ta patriarchal foy p[ar]a Roma a mais de dous annos e meo aprender Contraponto de q[ue] ja tinha principio e q[ue] tem mandado alguns papeis p[ar]a a See Compostos por elle*»<sup>23</sup>. Lo mismo parece deducirse para Antonio Teixeira a la vista de la entrada que le dedica Diogo Barbosa Machado en su *Biblioteca Lusitana* (vol. IV: 61), en la que indica que contaba con apenas 9 años cuando viajó a la Ciudad Eterna, «*mandado por ordem Real aprender a Arte de Contraponto*»<sup>24</sup>.

En cuanto a Francisco Antonio de Almeida, se cree que se incorporó más tarde, ya que su presencia aparece documentada a partir de 1722<sup>25</sup>. Parte de los primeros estudiantes, o al menos los clérigos instruidos en el canto llano romano, regresaron a Portugal en 1718 con el marqués de Fontes. Poco después participaron en una imponente misa pontifical dirigida por el prelado Gabrielle Cimbali, antiguo maestro de ceremonias de la Capilla Pontificia, contratado para las mismas funciones en la patriarcal de Lisboa. El nuncio apostólico en Lisboa relata en sus cartas que el rey asistió a la ceremonia, en la que pudo escuchar «*cantando nel suono gregoriano i Giovani Portoghesi [...]*

21. FRANCHI y SARTORI, 2007: 235.

22. MARTÍN, 2019: 30.

23. Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Câmara Eclesiástica de Lisboa, Habilitações de Genere*, mç. 343, n.º 9, transcripción en AMORIM, 2015: 29-30.

24. Machado también añade que: «*como fosse dotado de engenho perspicaz, [Teixeira] sahio igualmente destro na composição da Musica, como no toque do cravo*». Transcripción íntegra del texto en Rui Vieira NERY, 1984: 229.

25. DIEZ DEL CORRAL, 2019: 109 y 115.

*già instruiti in detto canto in Roma, con applauso universale*»<sup>26</sup>. Los jóvenes portugueses, que fueron instruidos con toda probabilidad en la práctica interpretativa tradicionalmente ligada al ceremonial litúrgico papal por cantantes de la Capilla Pontificia<sup>27</sup>, antecedieron en apenas unos meses la llegada a Lisboa de Domenico Scarlatti y los primeros cantantes italianos contratados por la Patriarcal<sup>28</sup>. Varios de estos últimos, al igual que Scarlatti, cambiaron sus puestos en la prestigiosa Capilla Giulia de San Pedro por un empleo en la corte portuguesa.

En esos primeros años en los que los jóvenes músicos comenzaron sus estudios algunos artistas portugueses llegaron por diferentes medios a la ciudad pontificia, pero el estado de la investigación actual impide realizar un censo en condiciones que nos permita conocer sus nombres y algunos datos básicos sobre su imbricación en el tejido artístico de la ciudad. Lo que parece confirmado es que no hubo intención en este momento por parte del rey de apoyarlos económicamente para formarse, sino que llegaron por su propia cuenta o, en el mejor de los casos, apoyados por algunas personalidades lusas.

En este sentido resulta de especial interés el avanzar en el estudio de los enviados y embajadores lusos, ya que es en el entorno de sus pequeñas cortes romanas en el que estos artistas podrían encontrar sus primeros encargos. Una figura que destaca por lo dilatado de su estancia en Roma y cuya presencia en los archivos romanos todavía está a la espera de ser evaluada es la del enviado especial D. André de Melo e Castro, conde das Galveias. Vivía en la ciudad desde finales de 1707 y, aunque se desconoce si entre su corte viajó algún artista, Melo desempeñó un importante papel como mecenas artístico y musical en los veinte años que residió allí. Su presencia e impacto en la ciudad adelanta en unos años al marqués de Fontes y, después del regreso de este a Lisboa, incluso lo supera durante su segunda misión ya como embajador (1719-1728). Melo contrató los servicios de numerosos músicos y artistas para amenizar y decorar sus palacios, pero durante estos primeros años

---

26. Archivo Segreto Vaticano (ASV), *Segreteria di Stato Portogallo*, vol. 74, fol. 439v-440, 06-12-1718. DODERER y FERNANDES, 1993: 90.

27. Los cantantes de la capilla papal eran conocidos por su dominio del contrapunto improvisado sobre un *cantus firmus* («*contrapunto alla mente*» o «*cantare super librum*») y en la técnica del *falsobordone* (armonizaciones simples de canto llano o canto gregoriano).

28. Véase ALVARENGA, 2008.

del reinado de Juan V tan solo ha aparecido, hasta la fecha, una mención a un artista de origen portugués, el platero y orfebre Duarte Nunes (Odoardo Nunez), que recibe sus primeros encargos en mayo de 1708<sup>29</sup>. Nunes aparece inscrito en la corporación de orfebres romanos desde el año 1697, cuando obtiene su licencia para abrir taller en la ciudad y aparecerá vinculado al conde das Galveias a través de numerosos encargos de los que desconocemos su paradero actual<sup>30</sup>.

### **Vieira Lusitano y Emmanuel Rodríguez dos Santos: dos casos singulares**

Entre esos pioneros que llegaron a Roma hay que destacar a dos importantes figuras: al ya citado pintor Vieira Lusitano y al arquitecto Emmanuel Rodríguez dos Santos (c. 1702-1764). Vieira Lusitano llega como parte de la corte del marqués de Fontes, que vio en él la posibilidad de un futuro en la pintura y lo protegerá en sus primeros años<sup>31</sup>. El embajador le conseguirá los tutores necesarios para aprender el oficio y realizar los encargos que el rey había ordenado<sup>32</sup>. A su llegada a Roma Vieira entra a estudiar en el taller de Francesco Trevisani, pintor protegido por el cardenal Ottoboni, protector de Francia e importante mecenas artístico y musical con el que André de Melo ya había establecido contactos antes de la llegada del embajador. Gracias a la red de contactos creada por Melo y ampliada por el marqués, Vieira se encontrará en una situación privilegiada en relación a otros jóvenes artistas, tanto es así que también entrará como discípulo en la famosa academia de Benedetto Luti en el palacio del Gran Duque. Allí conocerá a los que serán compañeros y competidores en su carrera romana, y también amigos con los que establecerá una relación epistolar de por vida<sup>33</sup>.

El reconocimiento le llega cuando en 1716 gana el tercer premio de la Primera Clase del concurso clementino de la Academia de San Lucas con una composición de un general triunfante en su regreso a Roma [Fig. 3]<sup>34</sup>. Se trata

---

29. Biblioteca da Ajuda (BA), 49-VI-14 <sup>1-29</sup>, pliego 8.

30. VALE, 2011.

31. ARRUDA y SEABRA, 2000.

32. DIEZ DEL CORRAL, 2018b: 188-189.

33. DIEZ DEL CORRAL, 2018b: 190.

34. Archivio Storico di San Luca (ASASL), libro 46.<sup>a</sup>, fol. 210, 2 junio 1716.



Fig. 3. Vieira Lusitano, Tercer premio de la Primera Clase, Concurso Clementino, 1716  
© Cortesía de la Academia de San Luca.

de la primera vez que un portugués recibe un premio de la Academia y supone un punto de inflexión en el *cursum honorum* del joven que se traducirá en la afluencia de encargos a su retorno a Portugal.

El marqués de Fontes termina su misión en 1717 y decide regresar a Lisboa, Vieira, en cambio, considera que todavía necesita más tiempo para continuar con su formación y consigue de su mecenas una prórroga de un año. En 1719 tras resolverse algunos asuntos relativos a pagos atrasados de la embajada y la «liberación» de parte del ajuar del marqués que había quedado como garantía, Vieira emprenderá entonces el viaje de vuelta a Lisboa creemos

que acompañado de los últimos miembros de la casa del embajador y otros compatriotas, como el compositor Esteves<sup>35</sup>.

Vieira será recibido con muchos honores en Lisboa, no en vano el premio de la Academia de San Lucas era una garantía de su éxito, pero al poco tiempo decide regresar a Roma en parte por motivos personales –esperaba conseguir una dispensa para su esposa encerrada en un convento–, en parte porque esperaba labrarse una carrera más internacional, lo que lo impele a embarcarse hacia Roma en 1721 donde residirá hasta la ruptura diplomática en 1728. En este segundo período romano no cuenta con apoyos financieros y se dedica a desarrollar su carrera como grabador y dibujante para sobrevivir, además de realizar encargos para algunos nacionales portugueses como Alexandre de Gusmão y el Padre José María da Fonseca de Évora<sup>36</sup>. A su regreso a Portugal desarrollará una notable carrera como pintor del rey y continuará con sus contactos internacionales como grabador y dibujante. Al igual que los músicos que estudiaron en Roma, Vieira formará parte del plantel de artistas de la Patriarcal.

Un caso distinto y todavía no suficientemente reconocido a pesar de su éxito como arquitecto es el de Emmanuel Rodríguez dos Santos. Llegó a Roma en torno a la segunda década del siglo, se desconoce cómo y con qué medios, y se hizo un nombre. Ya en 1721 se le menciona como «*Signor Emmanuelle Portoghese*» en un dibujo del proyecto del palacio Pazzi<sup>37</sup>. A lo largo de los años 20 aparece asociado al Padre José María da Fonseca y sus diferentes y numerosos proyectos de arquitectura efímera en la basílica de Santa María in Aracoeli<sup>38</sup>. Se encargaría, entre otras cosas, del diseño de la fachada por la proclamación del nuevo papa, Benedicto XIII Orsini, de la que se conserva un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional en Madrid (Dib/14/46/54).

---

35. DIEZ DEL CORRAL, 2018b: 189. Vieira recoge en su autobiografía ese episodio: «*Chegou em fim o socorro/ formal para o desempenho/ das riquíssimas baixellas/ dos que esperavao, tiverao/ summo prazer, de alvorço/ hiao loucos parecendo*» (VIEIRA, 1780: 241). Esteves viajó brevemente a Lisboa y luego regresó a Roma para continuar sus estudios (AMORIM, 2015: 33).

36. DIEZ DEL CORRAL, 2018b: 193 y ss.

37. KIEVEN, 1988: 96.

38. Sobre el mecenazgo de Fonseca véase BRANCIA DI APRICENA, 2000: 225-257; VALE, 2015 y DIEZ DEL CORRAL, 2021.



Fig. 4. Fachada de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Roma © Creative Commons.

A partir de los años treinta su carrera despegó y estuvo detrás de una serie de importantes intervenciones en el convento de Santa María Magdalena en Campo Marzio y posiblemente también fuese el artífice, al menos parcial, de la fachada de la iglesia<sup>39</sup>. Su obra cumbre es la iglesia, hospicio y convento de la Santísima Trinidad de los Españoles en vía Condotti [Fig. 4], cuyo encargo recibe del arzobispo de Lima Diego Morcillo y que será un proyecto muy ambicioso que se extenderá entre 1731 y 1750, cuya construcción le causará no pocos problemas<sup>40</sup>. Esta obra es de una enorme importancia para la comunidad española por la imbricación en un programa de promoción de sus santos y de la nueva dinastía reinante en la península ibérica, pero también porque implica los territorios ultramarinos, de donde viene la financiación, y por la envergadura del proyecto en el corazón de Roma. Además, la iglesia acogerá en diferentes formas y momentos, intervenciones y obras de otros artistas españoles que llegaban a la ciudad pontificia también para formarse, de forma que será un foco de la actividad promotora española desde los inicios del proyecto y durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Entre 1733 y 1750 Rodríguez dos Santos será el arquitecto de Sant'Antonio dei Portoghesi y como tal se encargará, entre otras cosas, de la decoración efímera por las exequias de Juan V, demostrando siempre una vinculación directa con su tierra de origen. Su carrera, a pesar de sus éxitos, sufrió ciertos vaivenes por estar a medio camino entre arquitecto y maestro de obras, ya que su formación era ajena a la Academia de San Lucas, pero ello no es óbice para que merezca ser considerado una figura sobresaliente por su obra y su indudable éxito abriéndose camino como extranjero en Roma.

### **Músicos y artistas en la Real Academia de Portugal en Roma: una propuesta innovadora**

El cambio radical en cuanto a la presencia y formación de jóvenes portugueses en Roma se produce a principios de la década de los años 20 con la apertura de la Real Academia de Portugal en el palacio Magnani en Campo Marzio [Fig. 5]. En los estados de ánimas de la parroquia de San Lorenzo in

---

39. DEUPI, 2014: 82.

40. DEUPI, 2014: 79 y 120-123.

Lucina del año 1722 aparece mencionado como «*Palazzo dei Portoghesi*»<sup>41</sup>. En el censo parroquial, además de los pensionados, que oscilaban en torno a quince, constan también los dos directores del centro, José Correa de Abreu y José Jorge Sequeira: el primero se ocupaba de los pensionados de arquitectura, escultura y pintura, mientras el segundo, de los músicos. Esta bicefalia, junto con la presencia de los pensionados músicos, era la peculiaridad más importante de la nueva institución que la diferencia de los modelos que tuvo en su fundación, es decir, la Academia de San Lucas y la Academia de Francia<sup>42</sup>.

La academia tenía como función acoger y formar a pensionados del rey, cuyo número no es estable ya que se observa un importante descenso, así como la llegada de algunos nombres nuevos, después de la crisis diplomática de 1726. Se puede inferir que algunos pensionados ya residían previamente en Roma y se «inscriben» junto con los recién llegados para entrar a formar parte de la institución. En 1727, por ejemplo, aparece el músico António Teixeira, que llegó a Roma en 1716, pero se desconoce dónde vivió hasta entonces. Posiblemente, dado que un número importante de jóvenes regresa a Lisboa en 1726, Teixeira quizás aprovechase la oportunidad para pasar a residir en el palacio. Es reseñable, por sorprendente, la falta de Vieira Lusitano, que vivía por aquellos años en la ciudad, aunque es posible que dado que su estatus ya no era exactamente el de estudiante no viese la necesidad de unirse a sus compatriotas.

Los censos nos ofrecen tan solo los nombres de los pensionados y los otros habitantes del palacio, directores, servicio y sacerdotes, sin indicación de su profesión o edad, por lo que resulta muy complicado diferenciarlos. Sin embargo, gracias a la carrera exitosa de algunos de ellos es posible reconstruir parcialmente sus identidades. En relación a los músicos, los nombres de «*Giovanni Rodriguez*» y «*Francisci António*» surgen en las listas entre 1722 y 1727<sup>43</sup>. Por ejemplo, el que parece haber obtenido mayor reconocimiento en Roma fue Francisco António de Almeida, a la vista de las elogiosas palabras escritas en 1724 por Pier Leone Ghezzi (1674-1755). Esta mención aparece en la inscripción del retrato que le dedicó cuando éste pasó por su academia,

---

41. Archivio del Vicariato di Roma (AVR), San Lorenzo in Lucina, 1722, fol. 241.

42. DIEZ DEL CORRAL, 2019: 109 y ss.

43. DIEZ DEL CORRAL, 2019: 114-115.



Fig. 5. Fachada del Palazzo Magnani, Roma © autores.

punto de encuentro de músicos, artistas y otras personalidades de la vida cultural romana: «*Signor Francesco Portuguese il quale è venuto in Roma per studiare, e presentemente è un bravissimo compositore di Concerti, e di musica da Chiesa, e per essere Giovane è uno stupore e canta con gusto inarrivabile*»<sup>44</sup>. Dos de sus más importantes obras se estrenaron durante su período romano en las dos principales instituciones relacionadas con la historia del oratorio «*per musica*»: *Il pentimento di Davidde*, dedicada al Padre Diogo Curado<sup>45</sup> e interpretada en la iglesia de San Girolamo della Carità (1 de marzo de 1722) [Fig. 6] y *La Giuditta*, dedicada a André de Melo, en el oratorio de los padres de Chiesa Nuova en 1726<sup>46</sup> [Fig. 7]. En la nota introductoria al libreto de 1722, el jurista y arcade Andrea Trabucco (pseudónimo *Albiro Mirtunziano*) elogia también las cualidades del joven portugués: «*in questo sì divoto spiritual trattenimento, non lasciar di ammirare il virtuoso talento del Giovine Compositor della Musica, tanto più degno della tua ammirazione, quant'è più breve il Tempo, che Egli sì dolce professione apprende*». A su regreso a Lisboa Almeida ocupó el puesto de organista de la Patriarcal y se convirtió en el principal compositor de serenatas y óperas para la corte.

Las huellas de la actividad de João Rodrigues Esteves y Antonio Teixeira en Roma son escasas, a pesar de que, como se verá, del primero se conservan varias partituras en Lisboa, enviadas desde la ciudad pontificia. Igual que en

44. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Codice Ottoboniano Latino 3115/0283, fol. 136r. Ver también BRITO, 1989: 123-126; ROSTIROLLA, 2001.

45. Diogo Curado, figura poco estudiada, tuvo cierta importancia en la vida religiosa y cultural romana, y fue autor de *Sermoens do P. Diogo Curado Da Congregação [sic] do Oratorio de Lisboa. Offerecidos ao Espirito Santo*, 3 vols. (Roma: A. de' Rossi, 1719).

46. *IL Pentimento di Davidde, componimento sagro di Andrea Trabucco (...) posto in musica dal Sig. Francesco Antonio di Almeida Portughesi* (Roma: A. de' Rossi, 1722), sólo se conserva el libreto. Ejemplares en: Thomas Fisher Rare Book Library (Universidad de Toronto; CDN-Tfll) y en la Colección Carvalhais, Biblioteca do Conservatorio Santa Cecilia de Roma (I-Rsc); *La Giuditta /Oratorio a 4. voci |concertato con | Trombe da Caccia obuè Flauti Violini, e Viola Del Sig. Francesco Antonio de Almeyda*. Uno de los ejemplares del libreto (anónimo) se encuentra en la Bayerische Staatsbibliothek (D-Mbs, L.eleg.g. 3837) y la partitura en la Staatsbibliothek (Berlín, D-B Mus.ms 560). Otras obras, probablemente compuestas también en Roma, se encuentran en otros archivos alemanes, como por ejemplo el *Te Deum Laudamus a voci Concertato con Trombe, obuè, flauti, violini, corni da caccia, Timpano e Salterio Del Sig.r Fran.co Ant.o de Almeyda*. Wiesentheid, Archivo del Conde Schönborn (D-Kdma, Wiesentheid.412). Edición moderna de João Paulo Janeiro (Lisboa, CESEM, 2010).

IL PENTIMENTO  
D I  
DAVIDDE  
COMPONIMENTO SAGRO  
DI ANDREA TRABUCCO  
Accademico ravnivato di Benevento, detto fra gli  
Arcadi di Roma ALBRO MIRTUNZIANO;  
*POSTO IN MUSICA DAL SIG.*  
FRANCESCO ANTONIO  
DI ALMEIDA PORTUGHESE,  
E da cantarfi nella seconda Domenica di Quaresima,  
nella Ven. Chiesa di S. Girolamo della Carità,  
*AL REVERENDISSIMO PADRE*  
D. DIEGO CURADO  
*Della Congregazione dell' Oratorio, Consultore  
del Tribunale del S. Ufizio ne' Regni  
di Portogallo &c.*



IN ROMA, Per Antonio de' Rossi, nella strada del Seminario  
Romano, vicino alla Rotonda. 1722.

---

*CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

Fig. 6. Libreto *Il Pentimento di Davidde* (Roma, 1722), Toronto © Internet Archive.

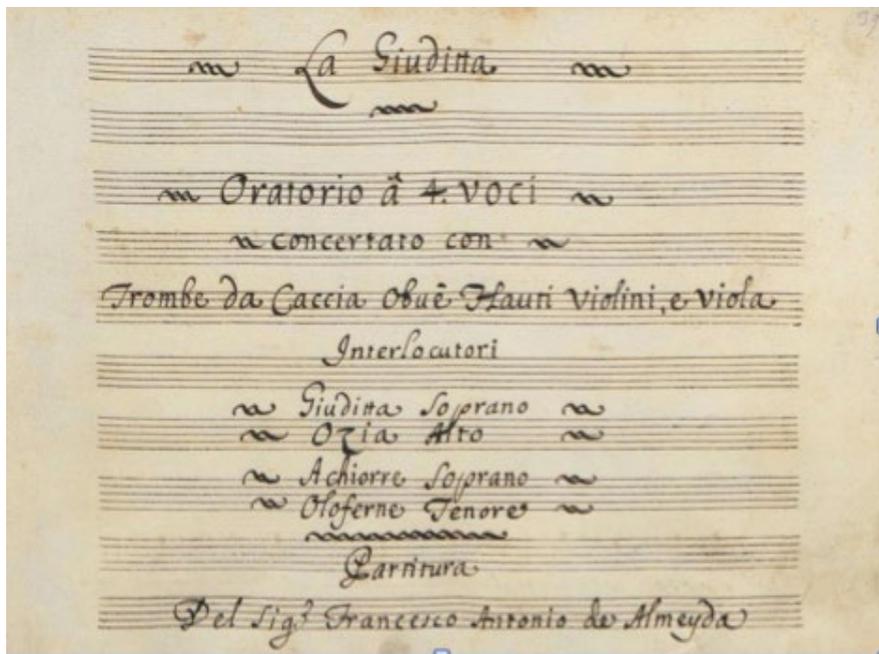


Fig. 7. Francisco António de Almeida, *La Giuditta* (Roma, 1726),  
Berlín © Staatsbibliothek.

el caso de Francisco Antonio de Almeida, la formación en Roma les permitió acceder en Portugal a puestos de importancia en el ámbito de las estructuras musicales ligadas al poder real. Teixeira fue nombrado capellán cantor de la Patriarcal y examinador de canto llano del Patriarcado, más tarde fue organista de la Patriarcal, lo que no fue óbice para que compusiese óperas para el teatro del Bairro Alto, mientras que Esteves fue compositor de la Patriarcal y maestro del Real Seminario de Música.

Entre los artistas destacan los pintores Ignacio de Oliveira Bernardes (1722-1728) e Ignacio Javier (1722-1728) y los escultores José de Almeida (1722-1728) y António Romualdo da Silva (1722-1728) y, sobre todo, el que parece ser, a menos que sea un caso de homonimia, el arquitecto Emmanuel Rodríguez dos Santos, cuya estancia dura entre 1722 y 1726, y que, como vimos, se naturaliza romano. Los alumnos de escultura fueron, junto con

Rodríguez dos Santos, los únicos que cosecharon algún éxito. José de Almeida obtuvo el segundo premio de Primera Clase en el concurso clementino del 1725, mientras que el primer premio *ex aequo* fue para colosos como Filippo della Valle y Pietro Bracci, lo que hace lamentar doblemente el hecho de que no se conserve su prueba<sup>47</sup>. En el mismo año António Romualdo da Silva, gana el primer premio de Tercera Clase, cuya prueba también está perdida<sup>48</sup>. A pesar de que no se conserven las obras de estos pensionados, se puede deducir que, en comparación con la formación de los pintores, los escultores portugueses parecen ser más prometedores y que el abrupto cierre de la academia (a causa de la ruptura diplomática de 1728) probablemente impidió un mayor florecimiento.

### Los maestros italianos: enseñanza formal e informal

La formación en bellas artes en la academia, al igual que la que recibían los músicos, estaba en manos de maestros italianos. De la pintura se encargaba Benedetto Luti y, tras su muerte en 1724, el napolitano Paolo de Matteis, aunque Trevisani parece que también formó parte del cuerpo docente, en cuya academia, como en la de Luti, supuestamente estudiaban los portugueses con sus otros pupilos. Sin embargo, recientes descubrimientos documentales parecen confirmar que también se impartían lecciones de dibujo del vivo dentro de la academia, que hasta ahora se creía que tenía un valor puramente residencial<sup>49</sup>. Esta creencia venía reforzada por la carencia de condiciones adecuadas dentro del propio palacio para el desarrollo del oficio de los escultores, por lo que los pensionados asistían al taller de Carlo Monaldi, lo que hacía pensar que los pintores harían lo propio. Caso distinto y que probablemente de ser investigado más a fondo redundaría en nuevos descubrimientos, es el de los arquitectos. Aunque es obvio que la parte más importante de los dibujos y mediciones realizadas por ellos se perdieron en el terremoto y posterior incendio del Palacio Real de Lisboa en 1755, lo cierto es que es probable que se conserven algunos de esos dibujos dispersos en colecciones y archivos romanos a la espera de ser atribuidos. Estos jóvenes arquitectos portugueses

---

47. Sobre este escultor véase VALE, 2016 con más referencias bibliográficas.

48. CIPRIANI y VALERIANI, 1989: 170.

49. DIEZ DEL CORRAL, 2019: 111.

estaban guiados por Carlo Gimac y Antonio Canevari, que casi con certeza les enseñaron las bases de su profesión a partir del estudio, medición y dibujo de las obras de Antigüedad romana y otros grandes ejemplos de maestros modernos en la ciudad, como era costumbre en la profesión. Gimac, de origen maltés pero con una dilatada carrera en Portugal, estaba de regreso en la península itálica desde 1712 y seguiría al servicio del mecenazgo portugués hasta su muerte en 1730<sup>50</sup>. Antonio Canevari, en sus inicios fue protegido por el Padre José María da Fonseca para el que había realizado trabajos en el convento del Aracoeli, pero su gran encargo vendría de la mano de Juan V que lo nombraría para diseñar el lugar de encuentro de los arcades, el Bosco Parrasio, obra que le granjearía una invitación a trabajar para la corte lisboeta<sup>51</sup>.

Respecto a los músicos, como ya se señaló, Esteves, Teixeira e Almeida iniciaron su formación en el Real Seminario de la Patriarcal de Lisboa, pero sobre sus estudios en Roma quedan todavía muchas incógnitas por resolver. En el estado actual de la investigación no se puede inferir si en la academia se impartían clases de música o si sólo servía de residencia para sus pensionados. De ser esto último, los pensionados músicos asistirían a otras instituciones para formarse como, por ejemplo, al Seminario Romano, al Collegio Romano, Collegio Clementino, Collegio Germanico-Ungarico, o a clases privadas con compositores de importancia. Al contrario de Nápoles, cuyos cuatro conservatorios ofrecían un plan de estudios estructurado con vistas a la preparación de profesionales de la música, los establecimientos de enseñanza romanos tenían fines más amplios, principalmente la formación educativa del clero y de miembros de la aristocracia, siendo las materias artísticas complementarias. Aun así, era también práctica habitual el solicitar por alumnos extranjeros los servicios de los maestros de capilla, asociados a las respectivas iglesias, que eran generalmente compositores renombrados en el medio musical romano. En ese ambiente no hay que olvidar que los colegios y seminarios, además, acogían con regularidad academias y espectáculos teatrales y musicales patrocinados principalmente por la aristocracia, los cardenales, por ejemplo, los portugueses Nuno da Cunha e Ataíde y José Pereira de Lacerda<sup>52</sup> y en algunos

---

50. PIMENTEL, 1989: 202-203.

51. DIXON, 2006: 86 y ss.

52. FRANCHI y SARTORI, 2007: 237-241.

casos por los embajadores, enviados y otros puestos diplomáticos en continua circulación por Roma. Además, era frecuente que los compositores, cantantes e instrumentistas ligados a otras capillas y basílicas, al medio teatral y/o a las familias aristocráticas, incluyesen la enseñanza privada de la música entre sus múltiples actividades. Todo ello convertía a Roma en un lugar lleno de oportunidades de formación para los músicos que llegaban a la ciudad<sup>53</sup>, por lo que resulta plausible que no hubiese necesidad de implementar clases en la recién creada academia portuguesa o de ser así que tuviesen un papel casi redundante.

Ocurre, por tanto, un fenómeno similar al de los escultores y pintores lusos, que complementaban su formación en talleres externos a la academia, pero que contaban con un maestro vinculado a la institución que los guiaba. Para los músicos se ha señalado como posible profesor a Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743), prolífico compositor y renombrado pedagogo y teórico. Se trata de una hipótesis verosímil no sólo por la asimilación de técnicas y estilos en su producción, sino también por su presencia en las redes de los portugueses en la Ciudad Eterna. Residente en el Collegio Germanico desde 1686 hasta su muerte y maestro de capilla de la iglesia de dicha institución (S. Apolinar), Pitoni sustituyó a Domenico Scarlatti como maestro de la Cappella Giulia, cuando éste partió hacia Lisboa en 1719, y era también el responsable de la música de las ceremonias promovidas en la basílica de San Lorenzo in Damaso por el cardenal Pietro Ottoboni, figura clave en las redes culturales y artísticas de los portugueses. Si en el caso de Teixeira, Esteves y Almeida faltan pruebas documentales que apoyen el aprendizaje con Pitoni, no ocurre lo mismo con Romão Mazza, que aunque un poco más tardío, en la década de 1730 aparece explícitamente como su discípulo en un diccionario manuscrito de finales del siglo XVIII. El caso de Mazza no es comparable al de los pensionados residentes en la Academia –que entretanto ya había sido clausurada– pero sí al de los artistas que viajaron como Vieira apoyados por otros medios. Mazza nació en Lisboa en una familia florentina y fue enviado a estudiar a uno de los «*Colégios de Nápoles*» por la reina D. Maria Anna de Austria. En su viaje debió de pasar por Roma, ya que allí fue «*recomendado ao cardeal Ottobonio, ja na idade de 14 anos*» y es mencionado como «*um dos*

---

53. ORIOL, 2015.

*famosos Discipulos do grande Octavio Pintone [sic], que não lhe achava nada que emendar a respeito de Contraponto*<sup>54</sup>.

Se han barajado otros nombres, además de Pitoni, como posibles maestros de los pensionados, como Alessandro Scarlatti, que disfrutó de varios encargos de André de Melo e Castro y del cardenal Nuno da Cunha. Sin embargo, dado que su residencia habitual desde el 1708 estaba en Nápoles<sup>55</sup> y a pesar de sus continuos viajes a Roma, su contribución pedagógica de haber existido no pudo ser muy regular. Ello no obsta para que en un cuaderno de una obra de Esteves (Roma, 1719)<sup>56</sup> aparezca un pasaje para soprano de una cantata pastoral de Alessandro Scarlatti («*Voi che di Bethlemme su gl'archi d'un presepe*»), que podría hacer pensar que Esteves habría estudiado con el maestro siciliano o que al menos fuese uno de sus modelos.

Sea como fuere, la inversión por parte del rey Juan V en la formación de músicos no pasó desapercibida por las élites romanas, como muestra una carta de 1722, dirigida al Príncipe Doria Landi: «*Il Re di Portogallo fa sempre più spicare qui la sua ecclesiastica pietà, tenendo qua giovanetti di quella nazione ad imparare il canto, contrapunto, che s'usa nella Capella Pontificia per valersene nella sua in Lisbona*»<sup>57</sup>.

### La iglesia nacional de Sant'Antonio dei Portoghesi y los jóvenes músicos

Además de la academia, conviene mencionar a la iglesia nacional de Sant'Antonio dei Portoghesi que servía como espacio de acogida y lugar de formalización de encargos. Una carta de 1732 indica que los jóvenes músicos debían de firmar una declaración en la que se comprometían a obedecer a sus

54. *Dicionario Biographico de Musicos Portugueses e noticia de suas composições por José Mazza*. Biblioteca Pública de Évora, Cód. Cx IV/1-26 [manuscrito, c. 1794]. Ed. José Augusto Alegria, separata de la *Revista Ocidente* (1944-45): 39. Romão Mazza, que murió con apenas 28 años, fue también compositor de música instrumental y fue elogiado por José Mazza (miembro de la familia y violinista de la Real Câmara) por la calidad y originalidad de sus obras y por su erudición. Se conserva tan solo de su producción las excelentes *Regras para Acompanhar a Cravo [Partimenti]*. Biblioteca Nacional de Portugal, CN 210.

55. DOMÍNGUEZ, 2018: 337-345.

56. Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa, P-Lf, 72/3 A7, *Regina Caeli*, 4 V, Roma, 1719.

57. Cf. NIGITO, 2012: 241.

superiores, lo que implica un trato directo con ellos. El registro de esa documentación estaba a cargo del secretario de la congregación de San Antonio: «*Cada hum dos d.tos muzicos que vier, deve fazer hua obrigação in scriptio, (como fizemos fazer aos que mandamos, e como V. Rma. poderá ver nas notas de M[anu] el P[e]r[reira] da Silva, Secr[etario]o que foi da Cong.am de S. Antonio)*»<sup>58</sup>. En cambio, cabe señalar que no parece que existiese una relación similar con los artistas, por cuanto se ha podido conocer hasta ahora. A pesar de que, sin duda, se daban situaciones en las cuales estaría plenamente justificada la contratación de los jóvenes artistas, como encargos puntuales relacionados con la construcción y decoración de maquinarias efímeras para celebraciones religiosas para las que al final se solía recurrir a talleres locales.

En cuanto a la producción musical y su relación con la iglesia nacional, António Teixeira compuso salmos de Vísperas a cuatro voces, hoy perdidos, según afirma Barbosa de Machado en la *Biblioteca Lusitana*<sup>59</sup>. También es significativo que José Jorge de Sequeira, uno de los directores de la academia fuese gobernador de Sant'Antonio a principios de la década de 1720, y tanto Esteves como Giovanni Giorgi (m. 1762), sucesor de Pitoni como maestro de capilla de San Juan de Letrán y compositor contratado por la Patriarcal de Lisboa en 1725, le dedicasen obras o compusieran música bajo su patrocinio<sup>60</sup>. Sequeira asumió posteriormente funciones administrativas en el Real Seminario de Música de la Patriarcal de Lisboa y mantuvo lazos con Giorgi y Esteves que fueron maestros del Real Seminario de Música de la misma ciudad<sup>61</sup>.

Esteves es de los pensionados músicos del que se conserva una mayor producción, incluyendo varias obras autógrafas enviadas desde Roma a partir de 1719 y conservadas en el archivo de la Sé Patriarcal de Lisboa. En ellas se percibe una fuerte influencia romana en técnica y estilo, al igual que otras allí conservadas que, no mencionando el lugar de composición, posiblemente revelan un mismo origen romano y muestran la variedad de géneros litúrgicos practicados (antifonas, misas, salmos de vísperas, responsorios,

---

58. Carta (Lisboa, 20-5-1732), publicada por AYRES DE CARVALHO, 1962: 417.

59. NERY, 1984: 229.

60. FERNANDES, 2017: 168.

61. FERNANDES, 2013: 23.



Fig. 8. João Rodrigues Esteves, *Laudate pueri* (Roma, 1722), Lisboa © autores.

lamentaciones) para cuatro u ocho voces y bajo continuo, en *stile pieno* y en *stile concertato*.<sup>62</sup> [Fig. 8]. En ninguna de esas partituras existe una referencia explícita a Sant'Antonio dei Portoghesi, aunque no se puede excluir que fuesen usadas allí. En la misma iglesia nacional Esteves dirigió y tal vez compuso la música de la *Missa* y el *Te Deum* a cuatro coros y orquesta de 1724, destinada a señalar el nacimiento del infante Alexandre, último hijo de Juan V y María Ana de Austria<sup>63</sup>.

Por último, a nivel interpretativo, con los datos que se conocen es difícil saber hasta qué punto los músicos pensionados actuaban en Sant'Antonio a pesar de que en las fuentes de la época mencionan a «un menino português» que

62. Dos listas con los títulos de sus obras compuestas en Roma en FERNANDES, 2019b: 393. Sobre la producción musical de Esteves en general ver AMORIM, 2015.

63. FERNANDES, 2019a: 320-321.

el padre Manuel Campos oyó cantar en las Lamentaciones de los Oficios de Semana Santa de 1722, del que se desconoce el nombre o quién era el «*tenore di Portogallo*» que aparece como solista en tres oratorios «*a S. Marcello*» en las listas de pagos del cardenal Ottoboni<sup>64</sup>.

### Coda: el impacto de la experiencia romana

El significado de la experiencia italiana para los pensionados músicos, que terminarían ocupando importantes cargos en la corte y la Patriarcal en Lisboa, fue vital para la incorporación de los modelos romanos y para la hegemonía italiana en la cultura musical portuguesa. La calidad de la producción musical de compositores como Teixeira, Esteves y Almeida los coloca entre los principales protagonistas de la historia de la música en Portugal y eso sin calibrar su papel sobre las generaciones futuras. A pesar de que solo en el caso de Esteves esté documentada su actividad docente en el Real Seminario de Música de la Patriarcal, es natural que los restantes también hayan ejercido actividad pedagógica a nivel formal e informal. En lo que respecta a los cantantes, la inversión en formación en Roma parece haberse producido más en función de la música coral religiosa de lo que en carreras como solistas – campo, donde claramente se prefería a los italianos, incluyendo a los *castrati*. Esto puede explicar el hecho de desconocer los nombres de algunos de los jóvenes lusos que inicialmente llegaron a Roma para formarse en el arte del canto. Tanto en el caso de los compositores como de los cantantes, la experiencia italiana no afectaría tanto a nivel de estatus ya que seguirían estando por detrás de músicos italianos contratados en mejores condiciones para trabajar en la corte; tanto es así que Juan V, a cierta altura, se propone proveer de formación en Lisboa a jóvenes italianos para emplearlos después como cantantes en la Capilla Real y Patriarcal, en detrimento de los propios portugueses<sup>65</sup>.

Un proceso similar se puede observar en las bellas artes, en donde el rey hace una clara apuesta por los artistas extranjeros obviando a sus pensionados

64. FERNANDES, 2019b: 394.

65. Carta (Lisboa, 20-5-1732): «*Além disto, procure V. Rma. [em Roma] alguns rapazes Castrados, que tenham boas vozes, para poderem aprender no Siminario, aos quais se dará todo o necess.o de comer, beber, vestir e calçar*», transcripción en AYRES DE CARVALHO, 1962: 417.

y promoviendo la llegada de italianos, por encima de cualquier otra nacionalidad, para encargarse de sus grandes programas artísticos. Es preciso comprender que los resultados cosechados por artistas y arquitectos pensionados distaban mucho de la calidad de las obras de los músicos, pero también su estancia romana había sido considerablemente menor. Son varios los factores que podrían explicar esta divergencia: por un lado, la falta de un apoyo continuado y dilatado en el tiempo de los artistas pensionados, agravado por el repentino cierre de la academia y, por otro, la falta de una tradición de formación (tan solo existía a nivel gremial) arraigada en Lisboa que limitó y condicionó la producción de estos jóvenes, así como la continuidad una vez de vuelta en Portugal. Es precisamente la falta de resultados de relieve la excusa que se esgrime para evitar la reapertura de la institución romana, una vez solventada la crisis diplomática de 1728, que hubiera permitido una reactivación de la llegada de pensionados y con el tiempo podría haber equilibrado la disparidad de resultados entre los italianos venidos a Lisboa y los talentos nacionales. Sin embargo, parece que todo se conjuró para favorecer el cierre definitivo de la academia, ya que además en Roma circulaban críticas abiertas a su mala gestión y a la supuesta falta de nivel de sus pensionados, que resulta plausible hubiesen llegado a oídos del monarca<sup>66</sup>.

A pesar de la aparente esterilidad de la academia portuguesa como centro de formación, la experiencia romana dejó sus huellas en algunos de los pensionados, como Oliveira Bernardes, José de Almeida y António Romualdo da Silva, pero el azar ha hecho que sus mejores obras no se conserven, lo que sin duda ha ayudado a que se perpetúe esa visión negativa de la institución de la que formaron parte. Mención aparte merecen tanto Emmanuel Rodríguez dos Santos, cuyo éxito es indudable y, sobre todo, Vieira Lusitano, que al regresar a Lisboa y convertirse en pintor del rey sería uno de los vehículos de la llegada del *buon gusto* romano a la corte.

La escasez de documentación conocida y el innegable impacto de la destrucción y pérdida de obras artísticas y musicales, por la particular coyuntura portuguesa, nos impide por el momento avanzar sobre uno de los aspectos más novedosos de la formación de los pensionados portugueses, es decir, la comunión de las artes: pintura, escultura, arquitectura y música. Las cuatro

---

66. DIEZ DEL CORRAL 2019: 119.

ramas estaban presentes y unidas en la academia de Portugal en Roma, un hecho sin precedentes y que sólo encontraría parangón en época contemporánea en la academia de Francia en Villa Medici. En el origen de la institución portuguesa se concebía, pues, las artes como un todo y que los pensionados se formasen compartiendo experiencias, lo que nos hace lamentar doblemente la falta de fuentes que ilustren hasta qué punto se crearon redes de colaboración entre ellos. Como único ejemplo podríamos mencionar a Oliveira Bernardes, pintor pensionado, cuya carrera como escenógrafo en los teatros reales de Ajuda, Salvaterra y Queluz ya en los años centrales del siglo demuestra el impacto innegable de su formación italiana<sup>67</sup>. También en este caso su carrera como escenógrafo parece haber adquirido mayor importancia después de la muerte de Giovanni Carlo Sicinio Galli da Bibbiena (Bolonia, 1717-Lisboa, 1760), que había sido contratado en 1752 por el rey D. José, heredero de D. Juan V.

Por último, cabe resaltar que, si bien los planes de formación desarrollados en Roma no son conocidos al no haberse descubierto todavía los estatutos, sí merece ser subrayado lo ambicioso del modelo de unión de las artes propuesto por la academia portuguesa. Se podría aventurar una relación conceptual con el espíritu de la academia de la Arcadia, que tan importante impulso recibió del monarca luso en los mismos años, aunque en el palacio Magnani no nos consta la presencia de literatos o poetas. En todo caso, lo cierto es que, sea por la insultante riqueza de la representación portuguesa en Roma, sea por erigirse como una institución paralela a la academia de Francia, lo que le granjeó no pocas críticas<sup>68</sup>, Juan V a través de sus embajadores, cardenales nacionales, agentes e incluso sus pensionados, dejó una importante huella en la sociedad romana, visible en las fuentes, y su impacto perduró hasta bien entrada la modernidad.

---

67. HALL, 2012.

68. DIEZ DEL CORRAL, 2018c.

## Bibliografía

- ALVARENGA, João Pedro de, «Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene», en Massimiliano Sala y Dean Sutcliffe (dirs.), *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2008: 17-68.
- ALVARENGA, João Pedro de, «“To make of Lisbon a new Rome”: the repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s», *Eighteenth-century music*, 8:2 (2011): 179-214. <https://doi.org/10.1017/S1478570611000042>
- AMORIM, Eugénio, *Prática Composicional na Música Sacra em Portugal na primeira metade do século XVIII. Estudo e Edição da Obra de João Rodrigues Esteves*, Tesis doctoral inédita, 3 Vols., Porto, Universidade Católica Portuguesa, 2015.
- ARRUDA, Luisa y CARVALHO, José Alberto Seabra (eds.), *Vieira Lusitano (1699-1783) o desenho*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000.
- BERTI, Michela, «Europe in Rome/Rome in Europe: Diplomacy as a Network of Cultural Exchanges», en Frédéric Ramel y Cécile Prévost-Thomas (eds.), *International Relations, Music and Diplomacy. Sounds and Voices on the International Stage*, New York, Palgrave Macmillan, 2018: 23-41.
- BERTI, Michela y CORSWAREN, Emilie (eds.), *Music and the Identity Process: The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*, Brepols, Turnhout, 2019.
- BRANCIA DI APRICENA, Marianna, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle Capitolino s. IX-XIX*, Roma, Quasar, 2000.
- BRITO, Manuel Carlos de, «Un retrato inédito do compositor Francisco António de Almeida», en *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Estampa, 1989: 123-126.
- CARVALHO, Ayres de, *D. João V e a Arte do seu Tempo*, vol. II, Lisboa, Edição de autor, 1962.
- CIPRIANI, Angela y VALERIANI, Enrico, *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, vol.3, Roma, Quasar, 1989.
- D'ALMEIDA PAILE, Miguel, *Santo António dos Portugueses em Roma*, Lisboa, União Gráfica, 1951.
- DA COSTA, Luís Xavier, *Quadro histórico das instituições académicas portuguesas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1932.

- DELAFORCE, Angela, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- DEUPI, Victor, *Architectural Temperance: Spain and Rome, 1700-1759*, Abingdon, Routledge, 2015.
- DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar, «El *Kavalierstour* de Juan V por Europa: génesis, precedentes y significado de un viaje frustrado», *Acta Artis* 6 (2018a): 97-111.
- DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar, «A Lisbona le spalle, a Roma il volto. Vieira Lusitano un artista portugués en la Roma del Primo Settecento», en Ariane Varela Braga y Thomas True (eds.), *Rome a city of migrants. Dynamics of settlement and integration*, Roma, Pensieri ad Arte-Artemide, Roma, 2018b: 187-200.
- DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar, «Modelo e identidad de la Academia de Francia en Roma: Nicolas Vleughels y su relación con los artistas portugueses y españoles», *Arte, Individuo y Sociedad*, 30/3 (2018c): 541-555. <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.57966>.
- DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar, «L'Accademia del Portogallo: emulation and strategy in the Papal City», en Pilar Diez del Corral Corredoira (ed.), *Politics and the arts in Lisbon and Rome: The Roman dream of John V of Portugal*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Liverpool, Liverpool University Press, 2019: 93-122.
- DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar, «*Felicitas Duplex: A Vieira Lusitano's medal celebrating the Hispano-Portuguese double-wedding of 1729*» en *Fluctuating alliances: art, politics, and diplomacy in the Modern Era (XVI-XVIIIth centuries)*, Munich, De Gruyter, 2020 [en prensa].
- DIEZ DEL CORRAL CORREDOIRA, Pilar, «Una basilica diventata teatro: Santa Maria in Aracoeli and the diplomatic ambitions of Jose Maria Fonseca de Évora in Eighteenth Century Rome», en Roberta Anderson, Reinhard Eisendle, Suna Suner (eds.), *Performance of Diplomacy in the Early Modern World*, (Diplomatica III), Viena, Hollitzer, 2021 [en prensa].
- DIXON, Susan M. *Between the real and the ideal: the Accademia degli Arcadi and its garden in eighteenth-century Rome*, Newark, University of Delaware Press, 2006.
- DODERER, Gerhard y FERNANDES, Cremilde Rosado, «A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993): 69-146. Disponible en: <http://>

- [rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/83](http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/83) [consultado el 08 de septiembre de 2020]
- DOMÍNGUEZ, José María, «Scarlatti, Alessandro», *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, 2018, vol. 91: 337-345.
- FERNANDES, Cristina, «Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento». *O Real Seminário da Patriarcal (1713-1834)*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal/INET-md, 2013.
- FERNANDES, Cristina, «Música, cerimonial e representação política: Sant'Antonio dei Portoghesi no contexto das igrejas nacionais em Roma durante a época barroca (1683-1728)», en Manuel Pedro Ferreira y Teresa Cascudo (eds.), *Música e História: Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa, Colibri/CESEM, 2017: 153-173.
- FERNANDES, Cristina, «Portuguese Celebrations in Rome, between the Embassy and the National Church: Sacred and Secular Music for the Glory of the King», en Michela Berti y Emilie Corswaren (eds.), *Music and the Identity Process: The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*, Brepols, Turnhout, 2019a: 305-328.
- FERNANDES, Cristina, «Portuguese Young Musicians under Royal Patronage in Rome and their Relations with the National Church: some Pieces of the Puzzle», en Michela Berti y Emilie Corswaren (eds.), *Music and the Identity Process: The National Churches of Rome and their Networks in the Early Modern Period*, Brepols, Turnhout, 2019b: 389-394.
- FLOR, Pedro y VARELA FLOR, Susana, *Pintores de Lisboa: Séculos XVII–XVIII–A Irmandade de S. Lucas*, Lisboa, Scribe, 2016.
- FRANCHI, Saverio y SARTORI, Orietta, «Attività musicale nella chiesa nazionale di S. Antonio dei Portoghesi e altre musiche di committenza portoghese a Roma nei secoli XVII–XVIII», en Rosy Moffa y Sabrina Saccomani (eds.), *Musica se extendit ad omnia. Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75.º compleanno*, vol. 1, Lucca, LIM, 2007: 211-279.
- GOULET, Anne-Madeleine y ZUR NIEDEN, Gesa (eds.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom, und Neapel. 1650-1750*, Kassel, Bärenreiter, 2015.
- HALL, Aline Gallasch, *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios: 1750-1793*, Tesis doctoral, Évora, Universidade de Évora, 2012.
- KIEVEN, Elisabeth, *Ferdinando Fuga e l'architettura romana del Settecento*, Roma, Multigrafica Editrice, 1988.

- MARTÍN MARCOS, David, «Beyond policy: Shaping the image of John V of Portugal in Rome», en Pilar Diez del Corral Corredoira (ed.), *Politics and the arts in Lisbon and Rome: The Roman dream of John V of Portugal*, Oxford University Studies in the Enlightenment, Liverpool, Liverpool University Press, 2019: 13-41.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo, «Identificação da política setecentista. Notas sobre Portugal no início do período joanino», *Análise Social*, XXXV/157 (2001): 961-987. Disponible en: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/121872495402ISG8id1Xd37CB7.pdf> [consultado el 08 de septiembre de 2020]
- NELSON NOVOA, James, «Roman Exile and Iberian Identity: Antonio da Fonseca between Churches and Identities in Sixteenth-Century Rome», en Alexander Koller y Susanne Kubersky-Pireda (eds.), *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma 1450-1650*, Roma, Campisano, 2015: 93-112.
- NERY, Rui Vieira, *A Música no ciclo da Biblioteca Lusitana*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1984.
- NIGITO, Alexandra, «Le lettere di Filippo Silva al Principe Giovanni Andrea III Doria Landi (1684-1723)», en Anne-Madeleine Goulet y Caroline Giron-Panet (eds.), *La musica a Roma nel Seicento: Studi e prospettive di ricerca*, Roma, École française de Rome, 2012: 187-250.
- ORIOU, Élodie, «Musicisti e ballerini stranieri a Roma. Percorsi social e sviluppo delle carriere nella prima metà del Settecento», en Anne-Madeleine Goulet y Gesa Zur Nieden (eds.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom, und Neapel. 1650-1750*, Kassel, Bärenreiter, 2015: 269-299.
- ROSA, Maria de Lurdes Pereira, «L'ospedale della nazione portoghese a Roma, secoli XIV-XX. Elementi di storia istituzionale e archivística», *Mélanges de l'école Française de Rome. Italie et Méditerranée*, CVI/1 (1994): 73-128.
- PERNAS, Carlos Andrade, «As medalhas dos Mengin», *Revista Moeda*, XLIII-3 (2018): 201-207.
- PIMENTEL, António Filipe, s.v. «Carlo Gimac», *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Lisboa, Presença, 1989: 202-203.
- ROCCA, Sandra Vasco y BORGHINI, Gabriele (coord.), *S. Antonio dei Portoghesi*, Roma, Argos Edizioni, 1992.
- ROSTIROLLA, Giancarlo, *Il «Mondo novo» musicale di Pier Leone Ghezzi*, Roma/Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia/Skira, 2001.

- SERRÃO, Vitor, *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1983.
- STROHM, Reinhard, *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians*, Turnhout, Brepols, 2001.
- TEIXEIRA, Francisco Augusto Garcês, *A irmandade de S. Lucas, corporação de artistas. Estudo do seu arquivo*, Lisboa, Beleza, 1931.
- VALE, Teresa, «O 'Caso' Nunes. Notícia de uma família de ourives de origem portuguesa activa no Settecento romano», *Revista de Artes Decorativas*, Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Porto, 4 (2011): 49-63.
- VALE, Teresa: *Arte e diplomacia: A vivência romana dos embaixadores joaninos*, Lisboa, Scribe, 2015.
- VALE, Teresa, «Uno scultore portoghese a Roma: José de Almeida (1708-1770) e l'Accademia del Portogallo nella prima metà del Settecento», in *Studiolo. Revue d'Histoire de l'Art de l'Académie de France à Rome*, 13 (2016): 59-67.
- VERHOEVEN, Gerrit, GOLDSMITH, Sarah y SWEET, Rosemary, «Beyond the Grand Tour-Introduction», en *Beyond the Grand Tour. Northern Metropolises and Early Modern Travel Behaviour*, Abingdon, Routledge, 2017.
- VIEIRA DE MATOS, Francisco, *O Insigne y leal Esposo, Vieira Lusitano, Histórica Verdadeira, que elle escreve em Cantos Lyricos, E oferece ao Illust. E Excellent. Senhor José da Cunha Grande Ataide e Mello, Conde e Senhor de Povolide, do Conselho de Sua Magestade Fidelissima, Gentil-homm da Sua Real Camara, Comendador da Ordem de Cristom Acaide mór da Vila de Sernancelhe, &c.*, Lisboa, Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1780.